



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**CONCEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA E IDENTIDADE BRANCA: O “PONTO OCULTO” NOS DOCUMENTÁRIOS *ATLÂNTICO NEGRO*, *NA ROTA DOS ORIXÁS* (1997), E *PEDRA DA MEMÓRIA* (2011)**

**RODRIGO BIRCK MOREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu  
2020



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**CONCEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA E IDENTIDADE BRANCA: O “PONTO OCULTO” NOS DOCUMENTÁRIOS *ATLÂNTICO NEGRO*, *NA ROTA DOS ORIXÁS* (1997), E *PEDRA DA MEMÓRIA* (2011)**

**RODRIGO BIRCK MOREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu  
2020



Catálogo elaborado pela Biblioteca Latino-Americana  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

M838c

Moreira, Rodrigo Birck.

Concepção cinematográfica e identidade branca: o “ponto oculto” nos documentários atlântico negro, na rota dos orixás (1997), e pedra da memória (2011) / Rodrigo Birck Moreira. - Foz do Iguaçu, 2020.  
114 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho.

1. Literatura comparada - cinema. 2. Documentário - racismo. 3. Cinema - racismo. 4. Religião - Camdomblé.  
I. Almendra Filho, Dinaldo Sepúlveda, Orient. II. Título.

CDU: 82.091:791:323.14



**RODRIGO BIRCK MOREIRA**

**CONCEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA E IDENTIDADE BRANCA: O “PONTO OCULTO” NOS DOCUMENTÁRIOS *ATLÂNTICO NEGRO*, *NA ROTA DOS ORIXÁS* (1997), E *PEDRA DA MEMÓRIA* (2011)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho  
UNILA

---

Prof. Dr. Emerson Pereti  
UNILA

---

Profa. Dra. Janaína Oliveira  
IFRJ

Foz do Iguaçu, 15 de Abril de 2020.



## **AGRADECIMENTOS**

AGRADEÇO PRIMEIRAMENTE A MEU PAI OSALUFAN, DONO DE MEU ORÍ E ZELADOR DE MINHAS VIVÊNCIAS.

AGRADEÇO A MINHA IYALORIXÁ, POR CONDUZIR MEUS ELOS ANCESTRAIS E PELO CUIDADO COM NOSSAS

À MINHA COMPANHEIRA, IZABELA, E TAMBÉM SUA FAMÍLIA, POR ME ENSINAR TODOS OS DIAS SOBRE AS QUESTÕES DE CLASSE E RACIAL, E POR TER TIDO PAPEL FUNDAMENTAL NESTA PESQUISA, E TAMBÉM POR SER MÃE DE MARIÚ, NOSSA PEQUENA, A QUEM TAMBÉM AGRADEÇO PELOS ENSINAMENTOS DIÁRIOS.

AGRADEÇO A MEUS PAIS, POR TODAS OPORTUNIDADES QUE ME POSSIBILITARAM, E PELA SUA DEDICAÇÃO NA NOSSA EDUCAÇÃO.

AGRADEÇO AO MARACATU, SEUS MESTRES, BATUQUEIROS E CATIRINAS, POR TER ASSUMIDO UM PAPEL CENTRAL EM MINHA VIDA E ME CONDUZIDO AO ASÉ.

AGRADEÇO AO MEU ORIENTADOR PELA PACIÊNCIA E PELA LIBERDADE INTELLECTUAL DURANTE TODO O PROCESSO.

AGRADEÇO AOS MEUS COLEGAS, POR TERMOS TEMPOS TRANQUILOS E PRODUTIVOS EM NOSSOS SEMINÁRIOS E DISCUSSÕES.

FINALMENTE, AGRADEÇO A TODOS AQUELES QUE, AO LARGO DA HISTÓRIA, RESISTIRAM, ENFRENTARAM, DERAM SUAS VIDAS, PARA MANTER SUAS CULTURAS VIVAS E QUE ATÉ HOJE RECHAÇAM AS FORÇAS EUROCÊNTRICAS.

*Nas profundezas do inconsciente europeu elaborou-se um emblema excessivamente negro, onde estão adormecidas as pulsões mais imorais, os desejos menos confessáveis. E como todo homem se eleva em direção à brancura e à luz, o europeu quis rejeitar este não-civilizado que tentava se defender. Quando a civilização européia entrou em contacto com o mundo negro, com esses povos selvagens, todo o mundo concordou: esses pretos eram o princípio do mal.*

*Franz Fanon*

## RESUMO

A pesquisa apresentada trata das formas com que a identidade branca atua nos processos construtivos do cinema documental de temática religiosa afro-brasileira. Numa perspectiva de comparatismo cinematográfico, os documentários *Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997), de Renato Barbieri, e *Pedra da Memória* (2011), de Renata Amaral, são observados a partir do que Beatriz Nascimento chamou de “ponto oculto”, ao criticar publicamente o diretor Carlos Diegues acerca das representações negras em *Xica da Silva* (1976). O “ponto oculto” indica o negro introjetado na construção do lugar social do homem branco, o que acarreta nas problemáticas ocorridas quando este homem branco representa sujeitos negros no cinema. A partir disso, é realizado um dimensionamento histórico destas representações e de suas construções e, posteriormente, o foco se volta para as representações cinematográficas das religiosidades afro-brasileiras. Os dois documentários são então enquadrados em uma análise fílmica, onde são priorizados os quesitos etnográficos e seu estudo a partir da premissa do “ponto oculto”.

**Palavras-chave:** Cinema. Documentário. Racismo. Religião. Candomblé.

## RESUMEN

La investigación presentada aborda las formas en que la identidad blanca actúa en los procesos constructivos del cine documental con un tema religioso afrobrasileño. En una perspectiva de comparativismo cinematográfico, los documentales *Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997), de Renato Barbieri, y *Pedra da Memória* (2011), de Renata Amaral, se observan desde lo que Beatriz Nascimento llamó "punto oculto", criticando públicamente al director Carlos Diegues sobre las representaciones negras en *Xica da Silva* (1976). El "punto oculto" indica el negro introyectado en la construcción del lugar social del hombre blanco, lo que lleva a las problemáticas que ocurrieron cuando este hombre blanco crea representaciones del negro en el cine. A partir de esto, se lleva a cabo un dimensionamiento histórico de estas representaciones y sus construcciones, y luego lleva el alcance a las representaciones cinematográficas de las religiones afrobrasileñas. Los dos documentales se enmarcan en un análisis cinematográfico, donde se da prioridad a los aspectos etnográficos y su estudio desde la premisa del "punto oculto".

Palabras clave: Cine. Documental. Racismo. Religión. Candomblé.

## LISTA DE FOTOGRAMAS

- Fotograma 01** - Carmen Miranda vestida de *baiana*  
**Fotograma 02** - *Também somos irmãos* (1949)  
**Fotogramas 03 e 04** - *Thesouro Perdido* (1927)  
**Fotograma 05** - produção de peças de barro em *Aruanda*  
**Fotograma 06** - Zezé Motta em *Xica da Silva* (1976)  
**Fotogramas 07 e 08** - letreiro inicial de *Barravento*  
**Fotograma 09** - rito iniciático em *Espaço Sagrado* (1976)  
**Fotograma 10** - Balbino *recebendo* Xangô  
**Fotogramas 11 e 12** - Lavagem das escadarias e Águas de Oxalá  
**Fotograma 13** - Balbino entoando cantiga no Benin  
**Fotogramas 14 e 15** - Pai Euclides Talabyan e Avimanja-Non  
**Fotograma 16** - indumentária de Pai Euclides  
**Fotogramas 17 e 18** - Renato Barbieri conduzindo o bastão - Ritual de recebimento  
**Fotogramas 19 a 22** - Agudás: cerimônias e festejos afro brasileiros  
**Fotograma 23** - sobreposição do desenho de Carybé  
**Fotogramas 24 a 27** - Desenho de Carybé enquanto cartela  
**Fotograma 28** - sobreposição do desenho de Carybé  
**Fotograma 29** - Pai Euclides atravessando o Portão do não-retorno  
**Fotograma 30** - memórias de Pai Euclides  
**Fotograma 31** - retratos de *eguns* nas paredes  
**Fotograma 32** - Pai Euclides vestido e incorporado de *Obatalá*  
**Fotograma 33** - letreiros e plano em fusão  
**Fotograma 34** - manejo da mandioca no Benin  
**Fotograma 35** - Travelling final de *Pedra da Memória*  
**Fotograma 36** - Pai Euclides e sacerdote vodun

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** - Teatro Experimental do Negro  
**Figura 02** - Grande Otelo sobre a Umbanda  
**Figura 03** - “*As noivas dos deuses sanguinários*” - Revista O Cruzeiro, 1951

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 O PONTO OCULTO NA CINEMATOGRAFIA NACIONAL</b> .....	20
2.1 HISTÓRIAS DE UMA REPRESENTAÇÃO IMPOSTA.....	20
2.2 CINEMA NOVO E A LUTA POR REPRESENTAÇÃO.....	40
2.3 PONTO OCULTO E BRANQUITUDE NO CINEMA NACIONAL.....	56
2.4 OS DIFERENTES RETRATOS DA RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA.....	61
<b>3 AS OBRAS E SEUS “PONTOS OCULTOS”</b> .....	75
3.1 ATLÂNTICO NEGRO, NA ROTA DOS ORIXÁS (1997).....	75
3.2 PEDRA DA MEMÓRIA.....	89
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	108

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa as formas com que a ótica da branquitude atua na concepção de obras no cinema brasileiro, mais especificamente em narrativas acerca da vivência negra. O escopo volta-se à religiosidade afro-brasileira, tomando como objeto duas obras cinematográficas, *Atlântico Negro (1997)*, de Renato Barbieri, e *Pedra da Memória (2011)*, de Renata Amaral, documentários que tratam desta conexão espiritual e ancestral e que traçam paralelos dentro da religiosidade e na etnografia de ambos os lados do Atlântico, palco da diáspora africana, constituindo nossa memória e história racial por meio da cultura audiovisual brasileira.

Estas produções fílmicas trazem semelhanças fortes quanto à premissa da obra, embora tracem diferentes linhas de abordagem e se utilizem de diferentes linguagens cinematográficas na construção de temas muito próximos. Não por acaso, um elemento central em ambos os filmes é Pai Euclides, babalorixá da casa Fanti-Ashanti, no Maranhão. O culto aos *voduns*, ligado ao candomblé da *nação jeje*, é a principal prática religiosa desta casa, mas a mesma também cultua os *orixás* e trabalha outras vertentes afro-brasileiras. Estas práticas e as expressões e manifestações artísticas relacionadas à prática religiosa são postas em comparação aos mesmos ritos praticados no Benin, na África Ocidental.

Aqui, destacamos o conjunto de práticas aniquiladoras de um povo, em verdade, de uma diversidade de povos e etnias complexas, no Brasil sintetizados enquanto “população negra”, com o intuito de trazer à tona a compreensão das práticas contemporâneas que trabalham no mesmo sentido. Expomos também as formas com que a religiosidade de matriz africana e seus zeladores têm trabalhado secularmente na manutenção de uma cultura, de uma forma de viver e de apreender o mundo. O estudo e a exposição desta dualidade fazem-se primordiais nos entendimentos atuais sobre a questão racial em nossa sociedade.

Tratar das temáticas raciais, particularmente no Brasil, é de delicadeza ímpar. Tal delicadeza acentua-se ainda mais quando quem discute o tema é um indivíduo

branco e de classe média, como no caso desta pesquisa, inegavelmente privilegiado por todas as formas de racismo cotidianamente praticadas em nossa sociedade.

Voltamos à *árvore do esquecimento*, local no qual os escravizados embarcados no porto de Ouidá (Benin) eram forçados a realizar um determinado número de voltas, no intuito de esquecerem suas memórias e para não amaldiçoarem os reinados locais. É utilizada aqui de forma simbólica enquanto uma construção permanente do apagamento das práticas culturais produzidas e acauteladas pela população negra, fora transplantada das margens atlânticas do Benin para este lado do oceano. Aqui, suas raízes encontraram solo fértil e aerado, solo branqueador e obcecado. Enraizou, teve rápido crescimento, floresceu e seus frutos jorram novamente ao solo, disseminando novas mudas do apagamento de uma existência que segue sendo invisibilizada, quando é grande formadora da identidade brasileira.

Difícil tarefa a de navegar pelos mares revoltos do Atlântico negro. Mar tantas vezes pintado de branco, descolorido de Europa, tingido de sangue. Sangue negro, africano, originário, cafuzo, caboclo. Das veias, da memória, dos orixás, voduns e inkisses. Do banzo, dos revoltosos, dos fugidos e dos capturados.

Sangue que representa uma vitalidade antiga e uma cosmovisão tão próxima da natureza e da própria materialidade. A ocidentalização salvadora de almas, com seu cristianismo purificador à tira colo, salvaguardando a violência do colonialismo das potências europeias em solo *americano*, baseou sua jornada na aniquilação das culturas e das *raças* que encontrou pela frente. Seu projeto jamais permitiu algo diferente disso. Sua proposição civilizatória versus a barbárie proclamada para a alteridade trabalhou como chancela permanente nessa sistemática, sendo replicada inescrupulosamente pelas elites coloniais desde o atracar das primeiras naus estupradoras. Estupradoras de corpos, de riquezas minerais, vegetais e animais.

As elites brancas, desde de sua chegada ao poder nas colônias, são potentes produtoras de mecanismos de apagamento e de construção da memória de nossa população. Utilizando-se do campo das artes, da imprensa, da economia e da política, hábil e facilmente podem manipular todo um imaginário coletivo que heroifica e endeusa figuras históricas que pertencem a linhagens imperiais e aristocráticas, enquanto demoniza o indígena, o negro e o mestiço.

As obras *Racismo À Brasileira - Um Novo Nível de Reflexão Sobre a História Social do Brasil*, de Martiniano José da Silva, e *Diploma de Brancura*, de Jerry Dávila, dão aporte, respectivamente, à discussão do mito da democracia racial no Brasil e

ao estudo do movimento eugenista brasileiro. Essas são nossas *árvores do esquecimento*, que nos utilizamos especialmente para balizar historicamente o contexto social das produções cinematográficas anteriores ao Cinema Novo, na subseção 2.1, intitulada *Histórias de uma representação imposta*. Nesse tópico contamos ainda com o aporte do estudo *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros (1997)*, de Robert Stam, que traça a representação negra na história do cinema brasileiro.

As disputas no campo da memória, quando analisadas dentro de uma perspectiva histórica do cinema no Brasil, começam a apresentar uma possível mudança apenas em tempos muito recentes. Os movimentos sociais e o movimento negro, a partir do fim dos anos setenta e durante os anos oitenta, começam a romper com lugares-comuns nos discursos políticos e academicistas, tão impregnados pelo eurocentrismo, pela branquidade e pelo elitismo. Nesse sentido, tomamos como ponto central desta inflexão o episódio das “patrulhas ideológicas”, protagonizado por Beatriz Nascimento e Cacá Diegues. Tal ruptura demonstra que nos países periféricos “a explosão do fim do século mostra, mais que a diversidade cultural e social, o intolerável contraste entre a miséria e a riqueza” (SARLO, 1997), contraste tão definido pela cor da pele no contexto brasileiro. O contexto dos embates em torno da representação é abordado na subseção 2.2, intitulada *Cinema Novo e a luta por representação*.

Observando o suporte audiovisual enquanto uma construção de signos, e atendo-se à teoria da recepção, podemos apreender como os processos de escolha na linguagem perpassam pela ótica do autor, conseqüentemente sendo moldados por um constructo social racializado. Tomando como referência as proposições de Robin DiAngelo, em seu artigo *Fragilidade Branca*, e de Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães com seu livro *Ardis da Imagem*, por exemplo, é possível compreender de que maneira o espaço de privilégio ocupado por pessoas brancas interfere nas representações por eles elaboradas nos filmes, e conseqüentemente na roteirização e adaptação cinematográfica. Na subseção 2.3, *Ponto Oculto e Branquitude no Cinema*, analisamos com que forma o “ponto oculto” é parte da construção da branquitude, e como isso se reflete nas produções cinematográficas, também enfatizando a elaboração de estereótipos, fator preponderante na questão da representação negra no cinema. Tomamos o “caso *Xica da Silva*” (ADAMATTI, 2016) como referência para tal discussão.

Esta análise passou pela ficção e apontou para o cinema documental, nosso interesse primordial, onde foi possível encontrar um documentário que traz pontos comuns com os enredos de nossos objetos, e veiculado pela Rede Globo de Televisão. *O Poder do Machado de Xangô* (1976), pouco conhecido e pesquisado, antecipa as tentativas de estabelecer elos transatlânticos que vemos nos documentários aqui observados, e mesmo supervisionado por um dos antropólogos que mais aprofundou-se na religiosidade dentro do contexto diaspórico africano, Pierre Verger, demonstra fragilidades em aspectos ligados às problemáticas raciais, que melhor descrevemos na subseção 2.4, *Os diferentes retratos da religiosidade afro-brasileira*.

Nossos dois objetos de estudo são discutidos na seção de número 3, onde apresentamos uma análise fílmica e informações relativas à produção, e onde também observamos as implicações do “ponto oculto” nas realizações. Para tanto, buscamos trazer estudos e críticas sobre os filmes, utilizando-se das proposições sobre etnografia fílmica a partir de Karl Heider e da resenha crítica de *Atlântico Negro*, realizada pelo pesquisador Luis Nicolau Parés

*Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997), observado na subseção 3.1, é um média metragem documental bastante consagrado por trazer a questão diaspórica como tema central, especialmente a partir do escopo da religiosidade. Mesmo trazendo um aprofundamento histórico mais satisfatório do que vemos em *O Poder do Machado de Xangô* (1976), o filme negligencia diversas questões relativas ao racismo religioso e também produz correlações não pré-existentes entre doutrinas brasileiras e africanas.

Em *Pedra da Memória* (2011), apresentado na subseção 3.2, vemos uma proposta estética diferente e com menor interferência na confecção do retrato destas culturas, mas ainda assim notamos a ausência de um aprofundamento nas problemáticas raciais que envolvem e crucificam a existência dessas epistemes. A impressão que temos, em ambos os filmes, é de que as expressões culturais representadas são naturalizadas na sociedade brasileira, quando sabemos dos estigmas e ataques que estas culturas sofrem cotidianamente.

Os debates que concernem às temáticas do racismo na produção fílmica nacional têm se intensificado no meio acadêmico, e não por acaso. As políticas públicas que trabalharam no acesso das chamadas minorias à Universidade, as chamadas ações afirmativas, embora sigam longe de atingir uma adequada reparação histórica, trouxeram e fortaleceram consigo militâncias secularmente oprimidas neste meio, e a pauta da representação do negro no cinema, que eclodiu em meados da década de 1970, neste

cenário pôde encontrar ampliação e possibilitar, também contando com o advento do acesso às novas tecnologias, novas produções que vieram a romper com o padrão prévio das realizações. O uso potencial das mídias sociais também colaborou para reacender e redesenhar o panorama da discussão racial no Brasil.

A pesquisa também evidencia, a partir do olhar dos diretores, como seu lugar social influencia na construção das personagens e dos espaços em que transcorrem as narrativas, e também na representação das práticas religiosas e cotidianas da população negra. Tomamos também o letramento racial enquanto figura chave na constituição deste lugar, através do *ponto oculto*, fator definido por Beatriz Nascimento, que aborda o privilégio branco como resultante da escravização do negro, apesar da não conscientização do branco a respeito.

Quando um indivíduo interage com a sociedade, tem sua interação pautada primordialmente na cor de sua pele, numa catalogação fenotípica sistêmica. Essa interação ocorre nas instituições, nas entrevistas de emprego, em operações policiais, ao cruzar com uma pessoa no passeio público. O privilégio branco de “ser, estar e permanecer” é bastante evidente, porém, o sujeito negro é capaz de se aperceber facilmente desta condição, pois seu cotidiano de violências sociais marca em sua psique a discriminação pautada no fenótipo. Já o sujeito branco, que não pode sentir este condicionamento, conhece apenas a naturalidade da não opressão, que deveria ser uma condição universal, e, portanto, lhe é conferida uma cegueira racial.

Tal cegueira não é apenas uma construção presente, mas historicamente realizada pela colonização e pela escravização dos povos africanos nas Américas. Os privilégios vieram como consequência das violências da escravidão e da sua manutenção com as leis póstumas ao período. Para cada sujeito branco que realiza obras cinematográficas, temos milhares de sujeitos negros no presente e num passado próximo que tornaram possível este lugar de realizador ao sujeito branco. O “ponto oculto” de Beatriz Nascimento trata desta configuração e desta incapacidade do sujeito branco em deslocar a sua tão condicionada cognição.

Sendo assim, parte da proposta dessa pesquisa é direcionada a um estudo comparado entre as duas obras citadas, como forma de debater e entender as influências da identidade dos diretores no retrato do contexto diaspórico e religioso da população afro-brasileira, observando-se as construções narrativas que permeiam as obras cinematográficas, e também entender a relação da construção da memória social com a recepção das obras. A escolha destes dois objetos deu-se tanto pela proximidade

dos enredos, o que nos possibilitou a construção de um embasamento histórico congruente, quanto pelo entendimento dos diretores enquanto pessoas brancas, o que possibilita uma análise conjunta da questão racial no cinema. Este entendimento balizou a análise histórica de filmes que tratam de vivências negras, permitindo um encontro com perspectivas racistas e com a elaboração de estereótipos, que apontamos enquanto estratégias da branquitude na manutenção do *status quo*.

Fazem-se cruciais, portanto, os estudos que enfoquem as historiografias e etnografias da memória do período escravista das Américas, como forma de revelar muitas das origens da estruturação social e racial das sociedades herdeiras deste mesmo período. O cinema foi uma das principais ferramentas de propaganda e construção desta estrutura e de um imaginário social que segue cristalizado.

Neste sentido, é possível observar em nossas obras e na história do cinema nacional, duas forças distintas, diametralmente opostas: de um lado, o esquecimento, aqui tratado simbolicamente desde a figura da *árvore do esquecimento*, monumento situado na costa do Benin, num dos principais portos de embarque de escravizados da região, até as mais recentes formas de silenciamento e apagamento das epistemes de matriz africana. Do outro, a resistência: a memória ancestral de povos múltiplos e complexos, traduzidos nesta abordagem na conformação dos cultos às divindades africanas já em solo brasileiro, e tendo como alicerce os pais e mães-de-santo destes cultos, nossas *pedras da memória*.

O estudo de obras e autores que desenvolveram estas temáticas canalizou as buscas deste trabalho e também os entendimentos das formas de representação da população negra no Brasil. Também embasou a compreensão das formas com que esta existência foi negada no decorrer da história.

Em meio às disputas dadas no campo social e no campo cinematográfico, e resistindo à *“árvore do esquecimento”*, os mestres e mestras da oralidade de matriz africana, nossas *“pedras da memória”*, travam incessantemente esta luta em suas comunidades, em seus aquilombamentos, e são, inegavelmente, os grandes responsáveis pela existência e guarda das tradições e práticas transatlânticas. Não houve lei, doutrina, ideologia, cinematografia ou didática que impôs fim aos seus conceitos e a sua filosofia. Tampouco há ou haverá uma força neopentecostal que o faça. Seus caminhos são abertos, sua companhia é de guerra, sua justiça não falha, suas folhas curam, suas águas renovam e renascem, seu barro molda e dá vida, sua tempestade

limpa e traz o novo. Parafraseando os finais de texto do nobre ex-senador Abdias do Nascimento:

LAROYÊ!<sup>1</sup>

## 2 O PONTO OCULTO NA CINEMATOGRAFIA NACIONAL

### 2.1 HISTÓRIAS DE UMA REPRESENTAÇÃO IMPOSTA

O cenário da produção de cinema no Brasil, no que tange às questões da representação negra nas telas, tem uma cronologia de alterações sutis entre seu período inicial (1898 a 1912), conhecido como Bela Época (STAM, 1997), e o período do *cinemanovismo* (início da década de 1960), no qual ocorrem mudanças de perspectiva e também se intensificam as lutas dos movimentos sociais por esta mesma representação.

Os dois objetos alvo do escopo desta pesquisa são *Atlântico Negro: na rota dos Orixás* (1997), de Renato Barbieri, e *Pedra da Memória* (2011), de Renata do Amaral, sendo que o panorama histórico exposto neste capítulo embasa a análise de ambos, pois precede e ancora historicamente o período em que os filmes foram realizados.

Para tentar entender e expor as maneiras com que a branquitude altera a realidade e o universo negro nestes filmes, traçamos aqui um panorama das produções brasileiras, observadas enquanto parte de um conjunto de criações imagéticas produzidas por autores de determinado nicho social e racial. Para tanto, tomaremos como aporte, além de bases bibliográficas, outros referenciais cinematográficos que corroborem com a hipótese proposta.

Propomos também o já citado *ponto oculto* enquanto chave de leitura para as obras audiovisuais analisadas na pesquisa. O *ponto oculto* surge a partir da historiadora Beatriz Nascimento que, ao debater publicamente com o cineasta Cacá Diegues sobre as formas de representação em seus filmes, afirma que “ele como um homem branco brasileiro possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua posição em termos de homem e de raça. Mas ele, como a maioria dos seus iguais, deve

---

<sup>1</sup> Saudação a Exu, orixá senhor dos caminhos.

ter um grande receio de descobrir esse *ponto oculto*” (NASCIMENTO, 1976). A partir desta colocação de Nascimento, observamos este *ponto oculto* operando irremediavelmente nas concepções fílmicas nacionais, e ainda mais contundentemente naquelas produzidas por indivíduos brancos.

As questões étnico-raciais e de diversidade religiosa são estopim para conflitos sociais no mundo todo. Mesmo com bases históricas pautadas em pseudo ciências<sup>2</sup>, a racialização da humanidade foi configurando-se de maneira bastante peculiar em algumas regiões do mundo, e o caso brasileiro é ainda mais específico, onde serviu como mecanismo base do colonialismo. Podemos apontar dois dos principais motivos, até certo ponto antagônicos, para tal especificidade: foi o território para o qual mais foram deslocadas populações escravizadas na era moderna<sup>3</sup>; e a idéia de democracia racial, elemento que tem uma construção histórica com ampla participação do próprio uso da imagem como meio propagador. Como observado por Fanon, estes fatores estão relacionados diretamente com a imposição “civilizatória” branca à qual foram sujeitos os milhões de cativos extirpados de África.

A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. Alguns meterão na cabeça que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretenciosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 2008, p.104)

Além do apagamento de todas as referências destes sujeitos e também da reprodução de suas historicidades através de mãos brancas, a forma com que se dá a distribuição e comercialização destas memórias é uma peça chave na engrenagem da representatividade. Os principais meios de comunicação, e cabe aqui destacar a potência da televisão enquanto meio distributivo de maior alcance no Brasil, têm em mãos o poder de eleger quais histórias contar, e por via de regra também detêm os meios de produção destas mesmas narrativas.

O espectador, principalmente das redes abertas, é conduzido sistematicamente a consumir a narrativa desenhada pelos editores-chefes das redes, que produzem elos narrativos entre as diferentes embalagens que utilizam para o mesmo

---

<sup>2</sup> ver Frenologia e Eugenia

<sup>3</sup> número estimado em 5,8 milhões de pessoas

Disponível em <<http://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>> acesso em 18 mar. de 2019

produto (novelas, telejornais, minisséries, etc.). Huyssen nos orienta quanto à forma com que consumimos nossas memórias.

Questões cruciais da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limiar entre a memória dramática e a mídia comercial. É muito fácil argumentar que os eventos de entretenimento e os espetáculos das sociedades contemporâneas midiaticizadas existem apenas para proporcionar alívio ao corpo político e social angustiado por profundas memórias de atos de violência e genocídio perpetrados em seu nome, ou que eles são montados apenas para reprimir tais memórias. O trauma é comercializado tanto quanto o divertimento e nem mesmo para diferentes consumidores de memórias. (HUYSSSEN, 2000, p.22)

Exercendo este amplo domínio no campo da memória social, a produção cinematográfica e televisiva nacional tem um histórico bastante linear quanto à questão da representação do negro. Diversos pesquisadores traçaram o perfil desta representação, na qual a estereotipificação e a subserviência são encontradas como via de regra nas produções audiovisuais.

A produção foi bastante expressiva nas primeiras décadas, período também conhecido como Bela Época do Cinema Brasileiro, que compreendeu parte do período do “cinema silencioso”, entre 1898 e 1912, no qual “os filmes brasileiros dominavam o mercado interno, atingindo a marca de 100 produções por ano” (STAM, 1997).

Em seu trabalho *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros* (1997), o pesquisador em cinema estadunidense Robert Stam realiza uma análise aprofundada das questões raciais no cinema brasileiro. Para abordar o período do cinema silencioso, pela questão de má preservação ou inexistência do acervo, pauta sua pesquisa em “artigos de imprensa, foto-still, memoriais, propagandas e materiais de arquivo” (STAM, 1997).

As primeiras aparições de negros em documentários, ainda segundo inferências de STAM (1997), aconteceram nos filmes *Dança de um Baiano* (Afonso Segreto, 1899), *Dança de Capoeira* (Afonso Segreto, 1905), *Carnaval na Avenida Central* (1906), *Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos* (1909), *O Carnaval Cantado* (1918). Os documentários deste período que ainda possuem registro, apresentam características segregadoras do ponto de vista imagético. As principais referências para a análise que segue são “*Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte* (1921), *Inauguração da Exposição de Animais no Posto Zootécnico* (1910) e *Cidade de Bebedouro* (1911). Sobre estas obras, o pesquisador Noel dos Santos Carvalho ressalta:

Os documentários no começo do século tinham a função de registrar os eventos realizados pelas autoridades políticas e pela burguesia como visitas, inaugurações, festas comemorativas, desfiles de carnaval etc. De um modo geral, esses filmes são retratos e discursos visuais dos poderes instituídos na política, economia e ciência da época.

O negro aparece neles de forma lateral, isto é, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática. A impressão que temos dessas imagens é que elas “escapam” ao controle do cinegrafista. (CARVALHO, 2003, p.162)

A direção de todas as obras citadas acima coincide com as buscas desta pesquisa. Porém, é bastante óbvio apreender, por questões de classe e composição social deste período histórico no Brasil, que todos os diretores que retrataram personagens negros neste momento eram brancos e de classe alta, o que já apresenta a estruturação racializada da sociedade de então. É necessária uma compreensão histórica acerca das dinâmicas utilizadas para gerar tal estrutura, tanto nos primórdios da colonização quanto no período antecessor ao início do cinema. A forma com que o racismo colonial se alicerçou no viver diário da sociedade brasileira engloba todo um conjunto de práticas e detalhes, complexificando e naturalizando sua existência. A introdução do racismo colonial é refletida por Munanga:

A desvalorização do negro colonizado não se limitará apenas a esse racismo doutrinário, transparente, congelado em ideias, à primeira vista quase sem paixão. Além da teoria existe a prática, pois o colonialista é um homem de ação, que tira partido da experiência. Vive-se o preconceito cotidianamente. Conjunto de condutas, de reflexos adquiridos desde a primeira infância e valorizado pela educação, o racismo colonial incorporou-se tão naturalmente aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece constituir uma das mais sólidas estruturas da personalidade colonialista. (MUNANGA, 2009, p.33)

As variadas formas de apagamento cultural, desde aquelas chanceladas por legislações ainda vigentes até as práticas humilhantes do cotidiano escravista e pós-abolicionista, conformam uma face ainda mais violenta do escravismo: não bastava o sequestro de suas origens, o trabalho forçado e não remunerado, as indescritíveis violências físicas e psicológicas: foi e ainda é necessário apagar os traços africanos da cultura brasileira, tão majoritariamente composta por estes mesmos traços, como apontado por Beatriz Nascimento.

Todos sabemos que o estupro foi brutal e implacável. A primeira medida do escravagista direto ou indireto era produzir o esquecimento do negro, esquecimento de seus lares, de sua terra, de seus deuses, de sua cultura, para transformá-lo em vil objeto de exploração. Esse estupro cultural teve transformação para sempre apresentar-se mascarado. O negro, esquecido na sua

condição propriamente humana, era objeto de estudo da Antropologia no sentido de medir as dimensões de sua cabeça, de sua condição fálica, de seus instintos, de seu comportamento reflexo. Ao estupro do esquecimento, dirigido às origens, sucedeu a chamada aculturação, outra forma sinistra de cortar os laços religiosos e culturais com as mesmas origens. (NASCIMENTO, 1997, p.159-160)

O esquecimento era uma preocupação já na origem dos escravizados. “Os escravizados provinham de diversas regiões africanas e seguiam religiões – em geral politeístas – às vezes semelhantes, outras vezes bastante distintas entre si” (ROMÃO, 2018). Os reinados, que trabalhavam estas religiosidades, tinham um temor em comum: uma possível maldição a partir da memória dos escravizados.

Os reinados da chamada *Costa dos Escravos*, território que hoje compreende os países do Togo, Benin e Nigéria, utilizavam como um dos seus principais portos de embarque dos navios negreiros o *Porto de Ajudá* (Ouidá), na costa do Benin (ROMÃO; MANN, 1999). A cidade de Ouidah passou, durante os anos 90, por um processo de patrimonialização do período da escravização no continente africano, onde foram erigidos, dentre outros, memoriais como o *Portal do não retorno* e a *Árvore do Esquecimento*.

Este último, é um dos poucos a evocar a memória do cativo, que, em teoria, devia esquecer suas origens. O monumento conta ainda com uma explicação textual, que absurdamente trata o cativo como inerte e aceitador da sua condição, o que é rechaçado pelos estudos atuais que abordam as rebeliões e o aquilombamento dos escravizados. Em *Atlântico Negro* (1997), são exibidas entrevistas com pesquisadores e cidadãos beninenses sobre esses pontos cruciais da sua história. O historiador beninense Karl Emanuel descreve o monumento da árvore do esquecimento:

Neste lugar se encontrava a árvore do esquecimento. Os escravos homens deviam dar nove voltas em torno dela. As mulheres sete. Depois disso supunha-se que os escravos perdiam a memória e esqueciam seu passado, suas origens e sua identidade cultural, para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar. Que aberração! Que contradição! Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração? Mas ele não esquecia nada, porque quando chegava lá recriava suas divindades, mas na metafísica daqui o esquecimento devia segui-lo, pois se não esquecesse ele poderia amaldiçoar o país. Ora, o rei não queria jamais que os escravos o amaldiçoassem. Cerimônias eram feitas para terminar com as maldições. Saindo da boca de alguém que morre ou de alguém que parte para sempre essas maldições eram temíveis, segundo nossa ideologia religiosa. E então rezavam pelos escravos na praia para que eles fizessem uma boa viagem. (ATLÂNTICO NEGRO, 1997)

Após a longa travessia transatlântica, que no início do século XVIII durava entre trinta e cinquenta dias (KLEIN, 1998), acorrentados, mal alimentados, sem qualquer

condição de higiene e com altas taxas de mortalidade, os escravizados já na chegada sucumbiam às condições do apagamento. Por terem destinações diversas ao serem entregues a diferentes mercadores e senhores de escravos, novamente separavam-se os cativos dos possíveis pertencentes a uma mesma etnia.

Os batismos, promovidos pela Igreja Católica, já impunham novos nomes e sobrenomes aos indivíduos, estraçalhando já neste primeiro momento sua identidade e suas memórias. Consta do texto das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, no artigo 99, livro V das Ordenações, ser responsabilidade, primeiramente, dos senhores mandar batizar seus escravos. Caso houvesse denúncia do não-cumprimento da ordem, os senhorios perderiam a posse para aqueles que denunciaram. Além disso, o clero local deveria zelar para que todos recebessem o sacramento (LARA, 2000).

O filósofo Jacques Derrida, em sua série de conferências intitulada *Memoires for Paul de Man*, versa sobre o poder do nome:

Tanto a história como a memória retomam o passado dentro da ordem do nome e o poder de nomear é a única possibilidade. O ato de dar nomes significa estar inscrito em traços ou sobrevivências do passado, que marcam cada inscrição do presente. (DERRIDA *apud*. DOS SANTOS, 2003, p.173)

A catequização dos cativos abarcava uma série de fatores, e toda uma nova doutrinação e forma de vivenciar o mundo lhes era imputada. Em seu livro *Racismo à Brasileira*, o advogado e historiador Martiniano José da Silva faz um levantamento histórico sobre as origens e as formas de manutenção do racismo no Brasil. O capítulo *O Aspecto Religioso* revê as formas com que a catequização e evangelização eram praticadas em prol de conformações de servidão e paternalismo, fatores que foram amplamente reproduzidos e disseminados em toda a produção cinematográfica brasileira. “Um padre aconselhou aos fazendeiros: ‘a confissão é o antídoto das insurreições, porque o confessor faz ver ao escravo que seu senhor está no lugar de seu pai e, portanto, lhe deve amor, respeito e obediência’” (SILVA, 2009).

Na década de 1890, quando da criação do cinema e da primeira produção nacional, a sociedade brasileira encontrava-se nos primeiros momentos do período pós-abolicionista. Ainda que a abolição tenha sido um movimento mais simbólico e político do que uma mudança na estruturação social, as consequências de uma série de legislações e de mecanismos que garantiam a permanência da população negra em condição de miséria refletiam-se nas questões da representatividade.

Tal panorama apresentava-se no início do cinema nacional. Como qualquer tecnologia de ponta, o cinema, seus equipamentos produtivos e de distribuição, só eram acessíveis a uma determinada elite. Os encontros com perspectivas racistas, para além da estruturação social racializada, não tardam em saltar aos olhos. Nas primeiras décadas, eram comuns os editoriais nos cinemas, e seu conteúdo era embebido em racismo. Em um destes trechos, o editor desferiu:

(...) o cinema brasileiro deve ser um “ato de purificação de nossa realidade”, com ênfase no “progresso”, na “engenharia moderna”, e na “nossa bela gente branca”... (...) nós devemos evitar documentários, pois não permitem um controle total sobre o que é mostrado, e portanto podem possibilitar a infiltração de elementos indesejáveis: nós precisamos de um estúdio de cinema, como aqueles de Hollywood, com interiores bem decorados e frequentados por boas pessoas. (STAM, 1997, p.66)

A despeito das recomendações, eventos históricos no início do século XX levariam à aparição de negros em documentários e filmes de ficção. A Revolta da Chibata (1910), liderada por João Cândido, foi um destes eventos com maior repercussão, e gerou “uma enxurrada de documentários. De acordo com Vicente de Paulo Araújo, ao menos quatro diretores filmaram eventos ligados ao incidente” (STAM, 1997), dos quais destaca-se *A Vida do Cabo João Cândido (1912)*, dirigido por Carlos Lambertini, talvez o mais emblemático de todos por ter sido o primeiro filme censurado pelas autoridades brasileiras. Ainda de acordo com Stam, o episódio ainda seria referencial para a discussão do “*cronotopo do navio*”, desenvolvida por Paul Gilroy em seu livro *Atlântico Negro*, fonte teórica do documentário homônimo em análise nesta pesquisa.

A memória de João Cândido como o marinheiro negro lutando por justiça em alto-mar, e sua literal participação em um comício em apoio aos marinheiros, antecipou a discussão de Paul Gilroy sobre o “*cronotopo do navio*” como um condutor para a comunicação e revolta pan-africanista sobre a história do Atlântico Negro. (STAM, 1997, p.63)

A Bela Época viria a declinar, em especial pela entrada massiva dos filmes norte-americanos no mercado de distribuição. Segundo Stam, “em 1921 a proporção de filmes norte-americanos exibidos no Brasil chegaria a 71%, e atingiria 86% em 1929”. O autor ainda define as principais condições para a exclusão racial nas produções:

Apesar de uma alta proporção de cidadãos negros e mulatos, afro-brasileiros não figuravam proeminentemente no cinema simbolicamente “branco” das primeiras décadas do século XX. Um número de fatores somou-se para esta “ausência

estrutural”. Primeiramente, o início do Cinema Brasileiro coincide com o ápice do imperialismo Europeu. As nações pioneiras no cinema (Inglaterra, França, Estados Unidos e Itália) eram todas potências colonialistas, que premeditadamente pintavam o colonizado enquanto preguiçoso e vilão, e portanto diretamente submetido às regras benevolentes européias. A tendência para o Brasil era representar o país enquanto mero apêndice tropical da Europa, no qual não-europeus poderiam apenas ter um papel menor e subalternizado.” (STAM, 1997, p.63)

Ao abordar tal período, é de extrema importância ressaltar o papel do colonialismo na construção imagética do século XX, em especial nas primeiras décadas do mesmo. O amplo domínio territorial desempenhado a ferro e fogo pelas potências europeias nos séculos antecedentes, e agora convertido em imperialismo, também alcançado pela emergência do império norte-americano, refletiu-se nas construções fílmicas das primeiras décadas, que acompanharam a explosão do cinema no mundo.

A criação do ser universal, branco e eurocentrado, segue perpetuando-se neste período. Em seu trabalho *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, os pesquisadores Robert Stam e Ella Shohat delineiam historicamente tal construção. Os autores tratam a conversão do colonialismo em imperialismo como

(...) uma fase ou forma específica de colonialismo que cobre os períodos de aproximadamente 1870 a 1914, quando a conquista de territórios esteve ligada a uma busca sistemática por mercados e à exportação expansionista de capital, assim como, de um modo geral, a uma política de intervenção do Primeiro Mundo nas nações recém-emancipadas. (STAM, 2006, p.41)

Revisar tal período histórico nos permite observar a relevância do uso da construção das imagens e representações no cinema como forma de avanço e cristalização das hegemonias mundiais. Ao estabelecer “uma tentativa de submeter o mundo a um regime único e “universal” de verdade e poder” (STAM, 2006), as potências imperialistas herdaram o racismo colonial ao imporem um “etnocentrismo armado, institucionalizado e globalizado”. (Idem) A construção de uma dualidade luz/trevas é fundamentada pelo cristianismo colonizador atracado nas Américas, discussão aprofundada por Fanon.

É preciso avançar lentamente, nós o sabemos, mas é difícil. O carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral. Ficaríamos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos condenados a falar em vão do “problema negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da

inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loura, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada de comparável com uma magnífica criança negra, algo absolutamente insólito. Não vou voltar às histórias dos anjos negros. Na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro. (FANON, 2008, p.160)

No cinema, tal dualidade ganhou status de realidade nas consciências dos espectadores. Os mecanismos discursivos do racismo já se encontram bastante consolidados em seu período inicial, e suas práticas são facilmente identificáveis na cinematografia brasileira, independente do período de realização. O poder discursivo retido nas mãos de homens brancos elitizados autoriza-os a delimitar o lugar social e moral dos indivíduos de uma sociedade. Stam versa sobre o pensamento racista:

O racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo. O insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador. O pensamento racista é tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos. Também é essencialista, a-histórico e metafísico, pois projeta a diferença através da temporalidade histórica: "Eles são todos assim, e assim continuarão sendo". (STAM, 2006, p.45)

Na esteira da construção colonial do racismo, um outro fator político, social e educacional de enorme potência também se somaria aos já citados. O Movimento Eugenista Brasileiro teve seu surgimento e expansão nas duas primeiras décadas do mesmo século, e tinha como principal bandeira o branqueamento populacional e cultural da sociedade. Pautados na pseudociência da Eugenia, proposta pelo antropólogo britânico Francis Galton, os eugenistas brasileiros encontravam-se em posições governamentais e sociais estratégicas, o que permitiu com que tal projeto de sociedade atingisse uma vasta camada populacional.

Com tal tipo de pensamento regendo a política estatal de segregação e de supressão cultural, novas formas de violência no âmbito psicológico e educacional ganharam força. O movimento eugenista brasileiro articulou-se de tal maneira que seus tentáculos atingiram a educação fundamental, em forma de livros didáticos, contaminados pela participação de ministros da cultura e secretários de educação no movimento, marcadamente na região Sudeste.

Ao partir pela via da saúde e da higiene pública, políticas que buscavam embranquecer a população do país através da imigração europeia passaram a ter em sua companhia novas diretrizes que almejavam um branqueamento das condições sociais e

comportamentais. Os pivôs do movimento tinham as escolas como laboratórios para a eugenia, onde seus ideais raciais eram imputados às crianças.

A eugenia tornou-se a justificativa para expandir e alocar recursos educacionais. Práticas curriculares e extracurriculares casaram-se à eugenia em formas que continuam a ecoar hoje. Os eugenistas consagravam seus objetivos como o ideal de uma 'raça brasileira'. A raça era um processo em desenvolvimento - uma etnicidade comum a que todos os brasileiros iriam pertencer assim que removessem as condições culturais e higiênicas inferiores. Os professores ensinavam aos alunos que ser parte da raça era a chave para a cidadania e o sucesso. Na prática, isso significava o branqueamento comportamental: ou seja, descartar as práticas culturais africanas e indígenas. (Idem, p.54)

Com tal imaginário sendo consolidado nas novas gerações brasileiras, especialmente através do ensino público, entende-se a potência com a qual a estereotipificação da população negra difundiu-se em nosso cotidiano e alastrou-se para as produções artísticas vindouras. *Também somos irmãos* (1949) e *Matar ou correr* (1954) são exemplos desta sequência histórica onde o racismo replicou-se, até pelas tentativas do cinema em escondê-lo. As conformações deste período acabaram refletindo, por exemplo, em escolhas de elenco embranquecido para representar narrativas negras, como podemos observar em toda cinematografia nacional e contundentemente nas produções atuais da Rede Globo de televisão. Refletiram também na forma com a qual foram construídas as representações da população negra no cinema, como demonstraremos a seguir.

As “*chanchadas*”, gênero cinematográfico preponderante nas décadas de 1930, 1940 e 1950, viriam para reconfigurar o mercado nacional e a forma de produzir filmes no Brasil. Segundo os pesquisadores Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, a profissionalização e a industrialização foram essenciais para o surgimento do gênero:

Esse esquema industrial sustentado por uma controlada economia representou uma experiência inédita de produção de uma série de filmes voltados exclusivamente para o mercado, em sua maioria apoiados na repetição de fórmulas de sucesso comprovado, articulado a outros ramos da indústria cultural, como rádio, o teatro, o circo e a imprensa. Consolidava-se a chanchada como gênero, incluindo, além da repetição formal e narrativa, o desenvolvimento de uma política de estrelismo. (RAMOS-SCHVARZMAN, 2018, p.X)

As narrativas utilizadas nas chanchadas trariam um outro ambiente e novas perspectivas para a representação do negro. Deixando a marginalidade ou a exclusão completa dos enquadramentos da câmera, os personagens negros ganharam espaço e visibilidade, mas de forma violenta e indesejável.

Os estereótipos construídos e cristalizados no período das chanchadas repercutem até os dias de hoje no imaginário social e na própria representação do negro no cinema. Atribuindo características físicas e morais aos personagens negros, as chanchadas consolidaram o racismo nas telas e garantiram uma enorme propagação desses desvalores. Jeferson De, propositor do *Dogma Feijoada*, aponta as construções mais comuns nesse sentido.

A representação do negro na chanchada foi estereotipada. Estereótipos são valores, ideias, opiniões generalizadas sobre grupos sociais. Não raramente, eles se dão numa relação de dominação em que o grupo dominado recebe os estereótipos de interiorização. Os estereótipos mais comuns são os que o caracterizam o negro como infantil, cômico, bondoso, irracional e assexuado. (DE, 2005, p.28)

Esses estereótipos retroalimentam estigmas construídos no ocidente desde o período da colonização, encerrando um círculo no qual a imagem do negro não encontra escape, já que o imaginário social se vê corroborado nas representações midiáticas, como aponta Muniz Sodré.

Com referência ao negro, a mídia, a indústria cultural, constroem identidades virtuais a partir, não só da negação e do recalcamento, mas também de um saber de senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições. Da identidade virtual nascem os estereótipos e as folclorizações em torno do indivíduo de pele escura. (SODRÉ, 1999, p.246)

Com relação à religiosidade afro-brasileira, temos dois tipos de personagens a ela vinculados nas chanchadas. A figura do *malandro*, embora não configure uma relação direta com a religião, pode ser atribuída a uma das entidades mais tradicionais dos terreiros de umbanda no Brasil, o *Zé Pilintra*. Já no caso das *baianas*, a relação com a religiosidade do candomblé é direta e expressa em música, figurinos, verbetes, comidas, dentro outros. Um dos maiores fenômenos musicais e cinematográficos do período lançou ao mundo a figura da *baiana*.

Carmen Miranda teve uma carreira meteórica, e sua popularidade no rádio foi transposta ao cinema por meio da chanchada, como observamos nos filmes da produtora Cinédia, tais quais *A voz do Carnaval* (1933) e *Alô, Alô, Carnaval* (1936), ambos dirigidos por Adhemar Gonzaga. A personagem da *baiana* que ganharia Hollywood viria três anos depois, no filme *Banana da Terra* (1939), dirigido por Ruy Costa e produzido pela Sonofilms.

As *baianas* tornaram-se uma representação negra e candomblecista amplamente difundida em imagens, grupos carnavalescos e no imaginário brasileiro. A interpretação de Carmen Miranda da composição *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, contida no filme *Banana da Terra*, fez com que esta representação ganhasse tamanha projeção. As *baianas* não são constituídas pela simples origem de uma mulher negra da Bahia, mas sim por toda uma composição das praticantes de candomblé. Elementos como o pano-da-costa, o abará, os *balangandãs*, entre outros, descritos na música de Caymmi, são fundamentos religiosos da diáspora africana.

Em pleno auge do movimento eugenista no Brasil, seria surpreendente que um personagem com tais características ganhasse qualquer projeção. Carmen Miranda<sup>4</sup> (fotograma 1), utilizando-se de toda sua popularidade prévia, pôde realizar esta proeza, “incorporando aspectos próprios à cultura afro-brasileira e popular, mas com as tensões raciais suspensas em sua interpretação pela atriz branca de olhos claros chamativos” (BALIEIRO, 2015).

A estilização da baiana de Carmen Miranda não apenas incorporava signos nacionais como também lidava com tensões raciais e de classe, na medida em que a figura da baiana apontava para uma imagem negra e das classes populares. Amplamente sintonizada com moda hollywoodiana e com experiência na área de costura, a estilização de Carmen a possibilitou incorporar uma imagem que denotava autenticidade nacional, sem se associar com o que era tido por vulgaridade por meio do recurso à “branquitude”, por sua vez compreendida não apenas em termos cromáticos, mas também simbólicos. (BALIEIRO, 2015, p.211)



Fotograma 01 - Carmen Miranda vestida de *baiana*

Vemos, neste caso específico, a branquitude operando enquanto fator autorizante para a existência negra e candomblecista, ao vestir elementos dessa

<sup>4</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c>.

existência em um corpo branco que já possuía uma enorme aceitação por parte do público.

Neste período, o movimento negro no Brasil já se encontrava articulado, e no ano de 1944, surgiria o Teatro Experimental do Negro (figura 01). Teve como um de seus fundadores Abdias do Nascimento, e contou com reivindicações que atingiram o campo do cinema, “filiando o grupo ao movimento de luta do negro brasileiro do pós-abolição e configurando-o como herdeiro de outras iniciativas de anos anteriores como a Imprensa Negra e a Frente Negra Brasileira” (ROSA, 2007).

(...) fundamos em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro - TEN - com os seguintes objetivos básicos: a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante "branca", recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente européia, cristã, branca, latina e ocidental; c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pai Joões e lacrimogêneas Mãe Pretas; e) desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade. (NASCIMENTO, 1978, p.129)



Figura 01 - Teatro Experimental do Negro<sup>5</sup>

Como observamos, as figuras estereotipadas já são alvo de críticas pelo movimento neste momento, e encontramos também a reivindicação da ancestralidade através dos vínculos religiosos de matriz afro-brasileira, como vemos nas peças *Aruanda* (1948) e também em *Filhos de Santo* (1949), realizadas poucos anos após a fundação do grupo.

*Filhos de Santo* de José de Moraes Pinho, é levada à cena em 27 de março de 1949 no Teatro Regina (cedido por Bibi Ferreira, novamente com temporada às segundas feiras) no Rio de Janeiro, dirigido por Abdias do Nascimento, (...) A ação deste drama em três atos transcorre em um subúrbio pobre do Recife e trata da história de Ana, uma lavadeira negra e sua filha, Lindalva, que está sendo cortejada por um médico não negro casado. Ana tenta convencê-la a aceitá-lo, mas Lindalva, que também é amada por Josias, um amigo de infância também negro, e Lindaura, uma amiga da casa que nutre feição especial por ela. Roque, um pai de santo negro, acaba enganando sua mãe Ana prometendo torná-la mãe-de-santo em um terreiro que pretendia abrir, mas se real interesse é em Lindalva que o rejeita. (ROSA, 2007, p.54)

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.teatronaescola.com/index.php/noticias/item/433-teatro-experimental-do-negro-ten>  
Acesso em: 19 de Jan. 2020.

Ainda que críticos posteriores ao período tenham apontado questões problemáticas na obra, o filme *Também somos irmãos* (1949), de João Carlos Burle, conta com o Teatro Experimental do Negro, que “(...) teve influência e participação no filme. A temática racial era parecida com as peças que o grupo encenava. Os principais atores do TEN fizeram parte do elenco como Ruth de Souza, Agnaldo Camargo e Marina Gonçalves” (CARVALHO, 2013, p.91).

Ainda segundo Noel dos Santos Carvalho, *Também somos irmãos*<sup>6</sup> (fotograma 02) foge dos estereótipos da chanchada. “Os personagens são complexos, mais próximos do tratamento que o negro receberia nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1954) e *Rio zona norte* (1957).” (CARVALHO, 2013).



Fotograma 02 - *Também somos irmãos* (1949)

Este filme ainda nos liga com outra figura de suma importância na questão racial no cinema do período: Sebastião Prata, também conhecido como Grande Otelo. Burle evita a estereotipação na sua completude, pois “embora o personagem de Otelo seja um malandro sambista, ele não é cômico, vive um drama interno e se transformará no decorrer da história” (CARVALHO, 2013).

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://carmattos.com/2011/06/06/nota-dissonante-em-tempos-de-chanchada/>  
Acesso em: 23 de Fev. 2020.

Grande Otelo é reconhecido como um dos maiores atores da história do Cinema Brasileiro, e sua carreira foi marcada pela própria insurgência contra o enquadramento do negro enquanto inferior e alicerce para a escalada do branco, como visto em muitos de seus filmes em parceria com Oscarito. Desmistificando também possíveis proposições de que produções brancas não necessariamente trazem um olhar equivocado sobre o negro, os mecanismos de racismo utilizados são diversos.

Na chanchada a dupla formada pelo branco Oscarito e o negro Grande Otelo foi outro exemplo de disputa por representação. Por um lado, ela representou o alegre convívio entre negros e brancos no Brasil da democracia racial. Por outro, revelou as assimetrias, tensões e lutas travadas em torno da representação. Nos créditos iniciais dos filmes da dupla, o nome de Otelo vinha sempre depois do de Oscarito. Seu salário era menor que o do parceiro. Tal situação sempre incomodou Otelo, que se queixava abertamente do status subordinado dos seus personagens, segundo ele uma forma de racismo. Recusava-se a ser “escada” para as cenas cômicas do amigo e, em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro numa aberta subversão da ordem do roteiro e até da direção, uma vez que muitas cenas da dupla eram improvisadas. (CARVALHO, 2013, p.86-87)

Além de sua luta pela igualdade de condições nas produções, Otelo teve sua ligação com a religiosidade posta em xeque em distintos momentos de sua carreira. No minucioso trabalho *Entre Grande Otelo e Sebastião: Tramas, Representações e Memórias*, tese de doutorado do pesquisador Tadeu Pereira dos Santos, a vida espiritual de Otelo e a forma com que ela fora publicizada são abordadas, e são notáveis as tentativas de invisibilização da matriz afro-brasileira em sua vida. Empunhando sua *guia*, em uma entrevista no ano de 1971, temos uma das poucas oportunidades em que Grande Otelo (figura 02) afirma sua ligação com a umbanda:



Figura 02 - Grande Otelo sobre a Umbanda

O pesquisador ainda aponta a utilização da dubiedade religiosa de Grande Otelo<sup>7</sup>, por vezes também declarado enquanto católico, como fator utilizado para justificar determinados atos ou fatos de sua vida.

A exposição de suas práticas religiosas ocorre em situações relacionadas às crises existenciais ou por sua conduta social, seja no campo do trabalho ou mesmo no que tange à sua vida íntima. Os seus desencontros tanto profissionais quanto pessoais são objetos que fazem com que o seu "ser negro" entre em descompasso com sua condição de figura pública. Tal veio o ajusta a uma paisagem que pinta os negros e populares por meio de tintas da desqualificação e reforçam condições que os destituem de suas experiências enquanto sujeitos históricos. (SANTOS, 2016, p.448)

A desqualificação a que o autor se refere foi norma no período. O âmbito do cinema ficcional das chanchadas fez-se importante na construção de um imaginário social e trabalhou na permanência da negatividade e subalternização da população negra.

<sup>7</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/109835/per109835\\_1971\\_00460.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/109835/per109835_1971_00460.pdf)  
Acesso em: 23 de Fev. 2020.

Tal negatização também viria a refletir na produção dos filmes documentais brasileiros das décadas posteriores ao gênero. Essa construção imagética se dá de formas variadas, e, como postula Hall, encontra significação e se potencializa ainda mais no âmbito fantasioso, contagiando a imaginação dos espectadores.

O ponto importante é que os estereótipos se referem tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como “real”, e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade - o significado mais profundo - encontra-se no que não está sendo dito, mas está sendo fantasiado, o que está implícito, mas não pode ser mostrado.

Até agora, nós afirmamos que a “estereotipagem” tem sua própria poética - suas próprias maneiras de trabalhar - e sua política - as maneiras com as quais ela está investida de poder. Também afirmamos que se trata de um determinado tipo de poder - uma forma de poder hegemônico e discursivo que opera tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da representação, quanto por outros meios. Além disso, é circular: implica os “sujeitos” do poder, bem como aqueles que estão “submetidos a ele”. (HALL, 2013, p.200)

Esse poder descrito pelo sociólogo jamaicano nos parece de fácil apreensão quando tratamos de cinema ficcional, pois os mecanismos criativos são de certa maneira mais palpáveis. Ao tratarmos de documentários, devemos buscar compreender as motivações dos realizadores, já que “muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica” (NICHOLS, 2010).

A produção de documentários à época das chanchadas, era basicamente constituída por filmes estatais e educativos, atingindo números expressivos através do Instituto Nacional de Cinema Educativo<sup>8</sup> (INCE), com destaque para o cineasta Humberto Mauro. Humberto Mauro foi um dos diretores com maior produção filmográfica na história brasileira, com cerca de 260 filmes<sup>9</sup>, tendo produções desde o Período Silencioso, passando pelas Chanchadas e chegando até o Cinema Novo, onde foi considerado como fonte inspiradora para a então nova geração de diretores. Filho de pai italiano e mãe mineira, nasceu em Volta Grande, Minas Gerais<sup>10</sup>, e teve uma infância simples, porém estimulada e privilegiada quando comparada às infâncias negras da época. Mesmo sendo

<sup>8</sup> O órgão foi criado em 1936, no Governo Getúlio Vargas, e estava subordinado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, cujo ministro era Gustavo Capanema. Seu primeiro diretor foi o antropólogo Roquette-Pinto, que dirigiu o Instituto até 1947. Roquette também foi o responsável pelo Projeto de Lei que deu organização ao INCE - Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/historia-e-cinema/113-fernanda-caraline-de-a-carvalho>> Acesso em: 20 Out. 2019

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://ctav.gov.br/acervo/filmografia-humberto-mauro/>> Acesso em: 02 Jul. 2019.

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4704.pdf>> Acesso em: 28 Mar. 2019.

um dos maiores referenciais cinematográficos brasileiros, as evidências de racismo estão presentes em sua obra, e num de seus primeiros filmes a violência estética é flagrante. (fotogramas 03 e 04)

(...) em *Tesouro Perdido*<sup>11</sup> é importante observar a presença de uma cena que - mimetizando uma construção cômica de aparente origem americana - traz à tona o recorrente e então habitual racismo em relação ao negro, impregnado na sociedade e na cultura brasileira. Em uma das cenas iniciais do filme, crianças estão brincando. Há um corte, e vemos em primeiro plano um sapo com um cigarro na boca. No plano seguinte, em um enquadramento semelhante, um menino negro está fumando, sugerindo uma comparação pejorativa entre o menino e o sapo. Mauro reproduz com a inserção dessa cena, entendida então como “cômica”, a naturalização dos preconceitos em relação aos negros, que pode, inclusive, nesse caso, ter a inspiração no cinema americano, mas é reiterada à brasileira, pelo diretor. (RAMOS-SCHVARZMAN, 2018, p.X)



Fotogramas 03 e 04 - *Thesouro Perdido* (1927)

Para além deste exemplo e da potência de Humberto Mauro enquanto cineasta de alta produtividade, encontramos no INCE uma figura com a qual diversas frentes de produção e distribuição de “conhecimento” foram conectadas.

Edgar Roquette-Pinto dirigiu o INCE desde o ano de sua criação, 1936, até o ano de 1947, e foi responsável pela estruturação e regulamentação do instituto. Roquette-Pinto teve um papel proeminente nas esferas do poder científico no Brasil. Presidiu o primeiro congresso de eugenia brasileiro, ainda no ano de 1929. Dirigiu também o Museu Nacional de 1926 a 1935, sendo este o principal polo de produção científica do período.

A mudança de perspectiva na representação do negro no cinema brasileiro teria início nos filmes considerados precursores do Cinema Novo. As obras que trouxeram esta alteração são bastante reconhecidas pelos teóricos e pelos próprios realizadores. Em *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), Nelson Pereira dos

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kv9oW8jS9aY>> Acesso em: 28 Mar. 2019.

Santos estabelece uma nova relação entre as personagens negras, buscando uma aproximação com a realidade urbana e com a alienação vivenciada pelas mesmas, mas, como será visto a seguir, sem distanciar-se de problemáticas essenciais na representatividade.

## 2.2 CINEMA NOVO E A LUTA POR REPRESENTAÇÃO

Ao fim da década de 1950, uma nova estética transformaria o cinema nacional. Com o declínio das chanchadas, e com uma nova construção ideológica das representações imagéticas, o movimento chamado *Cinema Novo* traria uma série de reformulações, que iam desde mudanças estruturais nos roteiros até inovações nos movimentos de câmera e na captura de som direto. Tanto nas novas proposições de autoria quanto em termos de inovação na linguagem cinematográfica, o *cinemanovismo* andaria ao lado da *Nouvelle Vague* francesa, movimento cinematográfico que também possuía cunho contestatório quanto aos formatos pré-estabelecidos e no campo político.

(...) é preciso haver uma modificação total no cinema brasileiro. Não é possível melhorar exclusivamente o nível dos filmes. É preciso mudar todo o maquinismo do nosso cinema. Como por exemplo: o caso da crítica brasileira na sua maioria é um caso de alfabetização de adultos. Para um novo cinema é necessário uma nova crítica. Essa que está aí deve morrer junto com a chanchada. (ROCHA, 2004, p.58)

É preciso delimitar o contexto geopolítico global e local no qual estes movimentos tiveram vez. Se na França a *Nouvelle Vague* traria inovação ao romper com modelos cristalizados na produção cinematográfica, pois no “período precedente, depois da guerra (1945-1958), é caracterizado, ao contrário, por uma grande continuidade de regras de produção industrial de filmes e dos caminhos de acesso à profissão” (MARIE, 1997); no Brasil o Cinema Novo compunha um movimento mais amplo, de dimensões continentais, com grande influência da revolução cubana em sua gênese.

O cinema cubano nutriu um estreito diálogo político, estético e intelectual com Glauber Rocha e com outros cineastas brasileiros de sua geração. O cinema revolucionário do ICAIC recebeu influência do cinema brasileiro e este último alimentou, com a Revolução Cubana, a esperança de tornar real a utopia de uma cinematografia livre para a América ibérica, onde o “homem latino” fosse o centro dessa busca de liberdade. (LISBOA, 2010, p.152)

Buscando discutir nossa herança colonial e com viés anti-imperialista, o movimento brasileiro teve como matiz uma “atitude política no campo da cultura e da economia” (ROCHA, 2004). Ao articular produção, distribuição e por criar um “público novo que começa a se desligar dos vícios do cinema comercial nacional e estrangeiro para preferir o filme brasileiro de caráter cultural” (ROCHA, 2004), o Cinema Novo, até mesmo por ser sediado numa colônia ibérica, reivindica um viés de liberação que jamais seria possível aos franceses.

Na década de 50 se falava do cinema mexicano. No princípio da década de 60 se falava do cinema argentino, depois em cinema cubano, em seguida de cinema brasileiro. Agora se fala de cinema latino. Quando se fala de cinema latino, a significação ultrapassa o sentido puramente cinematográfico. A consciência latina começa a se popularizar. A descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia etc. fazem parte do mesmo bloco de exploração norte-americana e de que esta exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento se concretizar a cada dia que passa e, o mais importante, se populariza. A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problema comuns. (ROCHA, 2004, p.83)

Ao adotar o viés ideológico de uma esquerda ortodoxa (CARVALHO, 2017), a geração do Cinema Novo viria a manter enquanto escopo a luta de classes e a categoria “povo”, o que pode ser verificado nas obras dos principais expoentes do movimento, como Glauber Rocha e Carlos Diegues.

O cineasta e crítico Orlando Senna, também pertencente ao movimento, publicou em 1979 um artigo no qual analisa esta reformulação na representação do negro, e quanto ao marco que estipula para a mudança, define:

No que diz respeito ao negro, a linha adotada pelo Cinema Novo é estabelecida em Rio Zona Norte, ou seja: denunciar a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos. (SENN, 1979, p.216)

No campo do cinema documental, o curta-metragem *Aruanda (1960)*, de Linduarte Noronha, também é tido como um dos pilares fundacionais do Cinema Novo, especialmente quanto à proposta estética e ao formato de produção, como assinala Glauber Rocha em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro (2003)*. Esta obra pode ser apontada enquanto marcador de uma alteração na forma da produção de documentários no Brasil, que, segundo Glauber, era até então “a burrice dos propagandistas comerciais

fartamente pagos pelo Estado” (ROCHA, 2003), e também na representação de histórias negras por autores brancos.

É necessário pontuar, assim como feito pelo pesquisador Douglas Kellner em seu livro *A Cultura da Mídia* (2001), a forma com que as representações midiáticas alicerçam a noção de realidade da sociedade em geral. O lugar de espectador/receptor é estatisticamente dado a ampla maioria da população, seja via as redes de TV abertas, seja via web, etc. Com isto, as noções do real e das identidades sociais é moldada conforme o interesse das elites dominantes.

Segundo o relatório do grupo Repórteres sem Fronteiras, que apresenta dados do *Kantar Ibope 2016 Share TLE*, mais de 70% da audiência televisiva no Brasil está concentrada na mão de 4 redes, todas controladas por famílias que detém diversos setores de comunicação<sup>12</sup>. Para além disso, um vasto número de meios de comunicação está sob domínio de deputados e senadores da república, perfazendo um círculo vicioso adequado às elites.

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global. (KELLNER, 2001, p.9)

O controle sob o campo da memória social também é exercido em grande parte pela própria cultura da mídia. A disputa pela representação é parte de uma luta maior: a disputa pela memória e pelo direito à memória. A batalha travada neste período reside aí, no direito das minorias de reescreverem a própria história, onde, como formula Huysen, possam garantir a memória futura.

Assim como a historiografia perdeu a sua antiga confiança em narrativas teleológicas magistrais e tornou-se mais cética quanto ao uso de marcos de referência nacionais para o desenvolvimento do seu conteúdo, as atuais culturas críticas da memória, com sua ênfase nos direitos humanos, em questões de

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://brazil.mom-rsf.org/br/midia/tv/>> Acesso em: 20 out. 2018

minorias e gêneros e na reavaliação dos vários passados nacionais e internacionais, percorrem um longo caminho para proporcionar um impulso favorável que ajude a escrever a história de um modo novo e, portanto, para garantir um futuro de memória. (HUYSSSEN, 2000, p.34)

A intenção em *Aruanda* foi de realizar o retrato de uma família negra em meio a um ambiente ermo, na comunidade quilombola de Serra do Talhado (PB), destacando a produção de peças de barro pelas mulheres do local<sup>13</sup> (fotograma 05). Tal realização e sua roteirização rígida “foi feita a partir de uma reportagem bastante detalhada feita pelo próprio cineasta, além das informações coletadas a partir de um período de observação e pesquisa fotográfica na Serra do Talhado” (BAGGIO, 2015, p.90)



Fotograma 05 - produção de peças de barro em *Aruanda*

Ainda que seja um marco, quando é investigada a autoria com mais afinco, alguns velhos paradigmas são reencontrados, e as configurações para uma discussão que cruze autoria e lugar de fala são estabelecidas.

Em seu artigo *África e Sertão da Paraíba: Luanda, Aruanda*, o professor Elio Chaves Flores, do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI) da Universidade Federal da Paraíba, apresenta sua recensão crítica do filme *Aruanda*, fazendo uma investigação para além do mito e da repercussão causados pela obra, ampliando a discussão sobre autoria. O pesquisador seleciona ensaios e depoimentos prévios de estudiosos e realizadores, dos quais aqui é destacado João Batista de Brito, crítico de literatura e cinema.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9uATt--ua0Y>  
Acesso em: 23 Out. 2018.

Uma interpretação original da produção e recepção de *Aruanda* foi realizada pelo crítico de literatura e cinema, João Batista de Brito. Para ele, o filme de Noronha “está longe de ser um mero registro dessa comunidade de negros que sobrevivem da cerâmica: ele é conscientemente, e para o bem ou para o mal, um ‘discurso’ de um estranho sobre esse povo”. João Batista está se referindo ao sentido semiótico inerente à “sétima arte”, isto é, um “discurso em oposição à história”, uma autoridade externa à comunidade do Talhado, “voz autoral que interfere no assunto de que trata e o modifica” (FLORES, 2015, p.93)

*Aruanda* é componente fundacional do Cinema Novo, e é necessário situá-lo em meio a questão da luta por representação. O desconhecimento por parte de Noronha acerca das teorias do quilombismo, já então propostas, invocam também a falta de letramento racial predominante entre autores brancos. Em entrevista a um programa televisivo, Linduarte faz referência a Nina Rodrigues:

Para Linduarte Noronha, o médico baiano foi “o maior estudioso da cultura negra”, o que demonstra seu desconhecimento dos trabalhos sobre a história do negro do Brasil, especialmente a “tradição quilombola”, como os escritos de Edison Carneiro, Clóvis Moura e Abdias Nascimento, entre outros, com obras publicadas na mesma década da realização de *Aruanda*. (FLORES, 2015, p.90)

O período ainda merece destaque por ter gerado obras que abordaram a temática da religiosidade afro-brasileira, ponto essencial desta pesquisa. *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, e *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos são dois filmes centrais neste quesito, sendo que o último destes foi fortemente criticado pelo movimento negro.

A historiadora Beatriz Nascimento publicou no jornal *Opinião* artigos condenando as representações negras em *Tenda dos Milagres* e também em *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues. Nascimento adverte que Nelson Pereira dos Santos trabalhou em defesa da mestiçagem e na promoção do embranquecimento da população brasileira.

O debate acerca de *Xica da Silva*<sup>14</sup> (fotograma 06) seria ainda mais aprofundado. Beatriz Nascimento assume um papel crucial nas discussões sobre a representatividade negra, que viria a culminar na eclosão dos movimentos sociais em 1978. Naquele mesmo ano, houve, por exemplo, a unificação dos movimentos negros (SINGER-BRANT, 1982). A historiadora atinge em cheio as problemáticas do lugar de fala e da própria estruturação do racismo. Para a pesquisadora Margarida Maria Adamatti, as

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IQMGk7LQ1AA>  
Acesso em: 15 Jan. 2020.

reivindicações de Beatriz Nascimento sobrepõe-se às possíveis defesas da questão artística.

A argumentação de Nascimento (1976) não gira só em torno da necessidade de veracidade histórica na arte, mas reclama a falta de conhecimento da cultura negra. Ela se incomodou com a conversão do comportamento típico de mulher africana “prepotente” e “dinâmica” em mito da sexualidade. A autora não falou em nome da veracidade histórica somente. Ela exigiu que o intelectual-cineasta respeitasse os mitos populares. É como se parte da cultura popular surgisse na figura de Beatriz Nascimento para reclamar ao realizador a representação do povo negro. O debate não toma o ponto de vista da discussão artística, porque a motivação é a do movimento social, que luta para se livrar dos estereótipos mostrados no cinema. Para ela, Diegues não deveria ter a pretensão de abordar tais temas porque não faz parte deste universo. Aqui há um limite muito tênue e polêmico entre a autonomia da arte e a recepção do público. Para Nascimento, colocar na tela um assunto tabu sem criticá-lo é endossar os preconceitos. Neste caso, o imperativo político estava à frente da autonomia estética. (ADAMATTI, 2016, p.10)



Fotograma 06 - Zezé Motta em *Xica da Silva* (1976)

Em 1978, Carlos Diegues reagiria, e em uma entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, definiria como *patrulhas ideológicas* tais críticas direcionadas ao seu filme. O episódio pontua um momento histórico no qual a autoridade no cinema é posta em xeque. Para Diegues, a patrulha ideológica era qual uma “polícia ideológica” encarregada de vigiar a produção dos artistas e de submeter a arte aos imperativos políticos” (ADAMATTI, 2016).

A luta pela representação, mais pontualmente pelo direito e voz da própria representação, ocorre neste período como forma de reação à chancela intelectual auto-concedida dos diretores da época. Este pedestal, que historicamente deu voz e poder à chamada classe intelectual, teria suas bases questionadas neste período.

Ao trazer a luta de classes nas premissas das realizações cinematográficas do período, os diretores aglutinaram uma vasta heterogeneidade de

populações e comunidades brasileiras em uma grande categoria “povo”, atribuindo a esta debilidades e caminhos ideais a percorrer na luta por uma melhor realidade.

A incapacidade, mais contundentemente nas culturas ocidentais, de romper com uma petrificação na sua própria visão de mundo e de suas multiplicidades, fez com que toda a inovação do movimento em questão fosse posta em xeque por pensadores e críticos cinematográficos.

Ao retornarmos para a luta de Beatriz Nascimento e do movimento negro brasileiro nas questões da representatividade, a problemática da *intelectualidade* apresenta uma dualidade que atinge a própria insurgência. O lugar de fala potencializado pelo status acadêmico já era alvo de críticas dentro do movimento, assim como causa de um afastamento com as bases do grupo. A própria Beatriz Nascimento foi um exemplo desta dualidade. Ao mesmo tempo em que a academia amplificou a voz, a pesquisa e o pensamento de Nascimento, a historiadora também sentiu a necessidade de denunciar as rupturas causadas por esta máscara da intelectualidade.

(...) um dos grandes dramas do intelectual, do negro que ascende na mobilidade social, é justamente a perda da ligação com seu grupo. Eu tenho a impressão que dentro desse grupo soul isso pode acontecer, mas em doses muito menores. Quer dizer, vai poder se estabelecer um grupo onde existam diferenças econômicas, diferenças ideológicas, existem várias diferenças. Eu conheço muita gente de soul no Rio que o pessoal sempre me pergunta se eles são alienados. Então, eu digo: não. Eles não são alienados, eles estão vendo o outro, na medida em que eles estão junto com os outros, não são alienados. Porque o grande drama da gente, a grande tragédia, é justamente a perda da compreensão do nosso passado, a perda do contato com o outro. Isso é fundamental. (RATTS, 2006, p.67-68)

O contato, a circularidade, o *ajô*<sup>15</sup>. Toda uma percepção originária, de uma cosmovisão totalmente diversa da que rege o homem branco ocidentalizado, foi apagada sistematicamente pelas instituições brasileiras e pela intelectualidade que pauta a arte nacional. É no limiar entre este lugar *intelectual* e este *ajô* que reside também a luta por representação ocorrida nos fins da década de 1970 no Brasil. Ainda que muitos estudos apontem neste período o simples enquadramento do negro enquanto *povo*, ignorando as construções racializadas da nossa sociedade, o Cinema Novo tampouco foi capaz de superar as estereotipificações, e, podemos lamentavelmente observar, jamais teve uma real preocupação com este problema. Para além dos estereótipos que podemos considerar como mais caricatos ou expansivos, tais quais os do período das chanchadas, neste período foi propagado com mais constância o estereótipo de uma limitação do negro, tanto de intelecto quanto de protagonizar histórias e escolhas.

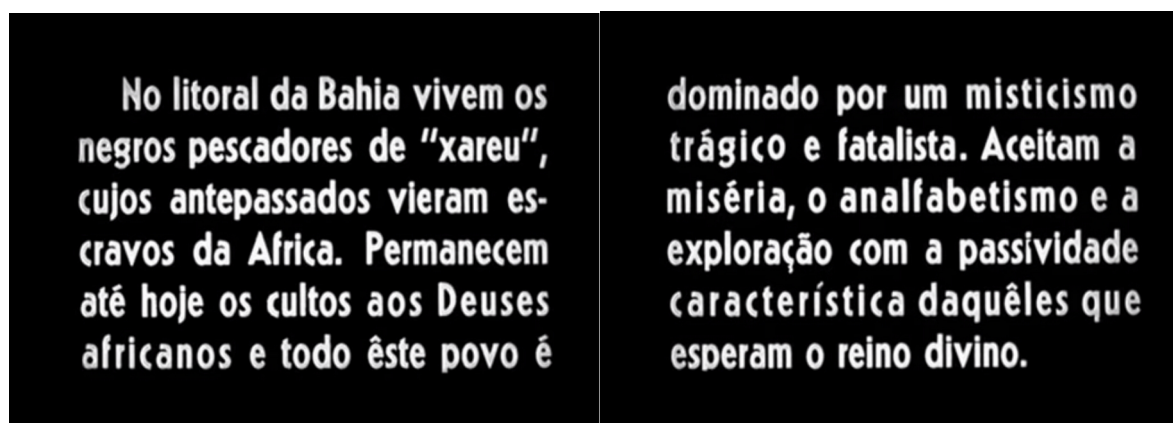
<sup>15</sup> Termo iorubano usado no candomblé brasileiro para designar união, ou a potência da união

A Xica da Silva diegueana é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênica, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal - não me refiro ao nível político em função de sua raça - mas ao nível de sua reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona.

(...) Xica da Silva vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar. Seu comportamento com o contratador é o de uma criança piegas que não atina com o que quer. A Xica da Silva da História é uma mulher prepotente e dinâmica, atenta ao seu redor, o que está de acordo com a situação da mulher em determinadas estruturas africanas e que em parte foi transferido para o Brasil. (1976: 20). (RATTS, 2006, p.74)

*Xica da Silva* de Diegues não é exceção. Em diversos filmes do período são detectáveis toda a gama de estereótipos herdados da chanchada. O aqui já citado *Barravento* (1962), obra referência do Cinema Novo e da carreira de Glauber Rocha, é uma coletânea de estereótipos, além de tratar a religiosidade afro-brasileira como algo puramente alienante e como fator para a desgraça do povoado em que se passa o enredo do filme. A visão marxista da religião como força alienadora do povo não é restrita a uma doutrina específica, mas o que ocorre em *Barravento*<sup>16</sup> (fotogramas 07 e 08) reforça uma ideia de incapacidade intelectual dos negros, utilizando-se do candomblé enquanto ponto fundamental desta incapacidade. Tais desvios são comuns na representação também da religiosidade afro-brasileira nas duas décadas onde mais se produziram obras enquadradas no movimento do Cinema Novo. Glauber Rocha

(...) chega a afirmar com todas as letras, fundamentado na visão marxista da religião como ópio do povo, que seu filme é contra o candomblé e as manifestações tradicionais. Apesar de ver nos candomblés "valor inestimável", não os considera legítimos em si, submetendo-os à consciência histórica do socialismo científico. (FLORENCIO, 2011, p.5)



Fotogramas 07 e 08 - letreiro inicial de *Barravento*

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=18z3Ppo9ISw>  
Acesso em: 12 Fev. 2020.

O final da década de 1970 é marcado por estes embates representativos, e este campo de luta e de ruptura abre espaço para novas perspectivas nos estudos culturais. A década seguinte proporcionou uma nova visão acerca de questões identitárias e também aprofundou a investigação acerca das estruturas da cultura midiática de massa. O principal proponente destes novos olhares, não coincidentemente, foi o pesquisador jamaicano Stuart Hall. Negro, diaspórico (radicado na Inglaterra), e proveniente de um país também vitimado pelo colonialismo, Hall desenvolveu uma série de estudos, que culminariam em duas obras referenciais para esta pesquisa: *Cultura e representação* (2013) e *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003).

Entre as diversas contribuições de Hall para os estudos da representação e da luta pela representação, podemos enfatizar suas proposições sobre a “prática que ficou conhecida como *transcodificação*: a tomada de um significado existente e sua colagem em um novo significado” (HALL, 2016).

Ao abordar a transcodificação, Hall aponta três vias principais adotadas como estratégias na luta pela representação. Na primeira, ele descreve a *inversão dos estereótipos*, fenômeno observado na cinematografia norte-americana nos anos 1960 e 1970, no qual os “filmes conseguiram realizar uma contraestratégia com um único objetivo - inverter a avaliação dos estereótipos populares - e provaram que tal estratégia era capaz de oferecer sucesso de bilheteria e identificação da audiência” (Idem).

O público negro adorava os filmes, pois contavam com um elenco de atores negros em papéis glamorosos, “heroicos” e “durões”; a audiência branca também começou a gostar deles porque continham todos os elementos dos gêneros cinematográficos populares. No entanto, entre os críticos, o reconhecimento do sucesso desses filmes como uma contraestratégia representacional não tem sido unânime. Eles passam a ser vistos por muitos como filmes de “blaxploitation” (exploração negra). (Idem, p.214)

A segunda proposta trata das *imagens positivas e negativas*, onde a estratégia de transcodificação é a substituição das “imagens ‘negativas’, que continuam a dominar a representação popular, por várias imagens ‘positivas’ de pessoas negras, de sua vida e cultura” (Idem). Esta positivação foi instrumento de uma série de campanhas publicitárias em diferentes países, e apesar de seu alcance e potência, também apresenta fragilidades.

O problema da estratégia do positivo/negativa é que, embora a adição de imagens positivas ao repertório amplamente negativo do regime dominante de representação aumente a diversidade com que “ser negro” é representado, o

aspecto negativo não é *necessariamente* deslocado. Já que os binários não foram deslocados, o significado continua a ser enquadrado por eles. A estratégia desafia os binários - mas isso não os prejudica. Os rastafáris pacíficos, que tomam conta de crianças, ainda podem aparecer no jornal do dia seguinte como um estereótipo de negro exótico e violento” (Idem, p.218)

Hall nos apresenta ainda a estratégia que se utiliza da própria representação já cristalizada como forma de depreciação da mesma. Ao conceituar “*através do olhar da representação*” como tal categoria, o pesquisador jamaicano nos insere na forma de luta por representação na qual a impossibilidade de fixar o significado é a abertura encontrada para a resistência.

Em vez de evitar o corpo do negro, por estar ele tão absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia o toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios. Em vez de evitar o perigoso terreno aberto pelo entrelaçamento entre sexualidade, gênero e “raça”, contesta de forma deliberada as definições sexuais e de gênero dominantes da diferença racial que *operam* sobre a sexualidade dos negros. (Idem, p.219)

Novamente podemos elencar a cultura da mídia enquanto modo de construção da realidade. Tomando um viés mais contemporâneo, podemos apreender também seu potencial de combater estigmas gerados por ela mesma. A modernização das mídias e seus novos alcances contribuem na produção de conteúdos independentes e com características de denúncia, como é tratado por Kellner:

A cultura da mídia pode constituir um entrave para a democracia quando reproduz discursos reacionários, promovendo o racismo, o preconceito de sexo, idade, classe e outros, mas também pode propiciar o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como as formas de segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo. (KELLNER, 2001, p.13)

As novas relações entre as mídias e a produção de uma memória coletiva também concentram novas disputas. A quem é dado o poder, no momento presente, de elencar qual estrutura do passado pretende carregar para o futuro? Certamente há um deslocamento da estrutura de poder, que se antes tinha o completo domínio sobre a produção dos registros de memória, tanto oficiais quanto artísticos, agora encontra-se no poder e propriedade dos dados eletrônicos que retém as novas memórias geradas. Huyssen desenvolve o pensamento sobre a produção e a alocação dessas novas memórias.

A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças - políticas, geracionais e individuais -, ela não pode ser armazenada para sempre, nem protegida em monumentos; tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade. Se o sentido de tempo vivido está sendo renegociado nas nossas culturas de memória contemporâneas, não devemos esquecer de que o tempo não é apenas o passado, sua preservação e transmissão. Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis. (HUYSEN, 2000, p.37)

O período do Cinema Novo, mesmo por vezes repetindo as estereotipificações da chanchada, trouxe com ele novas representações da população negra, porém, ao não se deter às questões raciais, acabou impulsionando novos debates e reivindicações por parte da intelectualidade negra. Como consequência das denúncias de Grande Otelo, do *Teatro Experimental do Negro* de Abdias do Nascimento e das *Rebeliões da Senzala* de Clóvis Moura, “a nova retórica da raça estava alicerçada num contínuo movimento histórico que atingira o campo cinematográfico depois de ter tomado forma em outros campos sociais e culturais” (SANTIAGO Jr, 2012).

Pesquisar as veias do racismo estrutural brasileiro é chocar-se com uma história nítida, contundente, porém magistralmente velada. As séries de movimentos no campo da legislação e da educação foram forças de controle e opressão da população negra, impedindo possíveis avanços sociais e atravancando uma meta mínima de cidadania. Isto não se encontra num passado longínquo ou perdido numa estante poeirenta. No campo da representação do negro no cinema, as coisas não mudam de tom.

A cinematografia brasileira expressa com fidelidade a visão aristocrática, branca e racista daqueles que a produziram. O simples fato de que estes autores se propunham a seguir repetindo o silenciamento histórico do negro ao falarem por ele e ao delegarem determinados lugares sociais, já deveria bastar para determinar a voz racista dos diretores brasileiros. Não basta. O próprio embarreiramento existente ao apontar-se atos racistas é parte de um projeto instaurado e aperfeiçoado desde o período colonial no Brasil.

Num primeiro momento, evitar, excluir completamente. Num segundo, satirizar e estereotipar. No terceiro, enquadrar enquanto povo e falar por ele. Assim é possível resumir a trajetória do cinema brasileiro quanto à representação do negro. Quando são aglomeradas as diretrizes destes diferentes períodos, temos o conjunto de práticas base do racismo e que também sustentam o mito da democracia racial. A

discussão dos privilégios, onde classe e raça são indissociáveis, assim como tratada por Florestan Fernandes, é necessária quando analisamos os mecanismos de fomento e possibilidades produtivas do audiovisual brasileiro.

O privilégio é tão “justo e necessário”, para as camadas dominantes, e também para as suas elites culturais, que as formas mais duras de desigualdade e de crueldade são representadas com algo natural e, até, democrático. Está nessa categoria o mito da democracia racial, tão entranhado na visão conservadora do mundo no Brasil. (FERNANDES, 1972, p.265)

As mudanças de perspectiva ocorridas no andamento desta pesquisa corroboram com as percepções do quanto embranquecida é nossa sistemática acadêmica. Ao iniciar uma investigação sobre cinema que traga representação negra na sua narrativa, o processo de deslocamento e de diligência sobre a própria branquitude torna-se útil e de maior valia para uma produção intelectual que busque o mínimo de crítica ao sistema posto, e que não se acomode em seu conforto sistêmico tão bem planejado.

Confesso que perdi as esperanças quanto à compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro. (...) se o senhor Diegues descesse um pouco da sua onipotência e fizesse uma reflexão sobre si mesmo e a implicação da história do seu povo em si antes de confeccionar o filme, entenderia que, devido às relações sociais e culturais, ele como um homem branco brasileiro possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua posição em termos de homem e de raça. Mas ele, como a maioria dos seus iguais, deve ter um grande receio de descobrir esse ponto oculto. (NASCIMENTO, 1976, p.20-21)

A partir desta colocação de Beatriz Nascimento, indicamos este “*ponto oculto*” enquanto marcador dos caminhos desta pesquisa. Essa proposição é dada ao identificarmos, nas obras em comparação neste trabalho, como este “ponto” molda a forma com que os diretores dos filmes expõem os conteúdos de suas obras.

Se em *Atlântico Negro* é tão pujante, como demonstraremos mais adiante, a mão branca e universalizadora do diretor, em *Pedra da Memória* encontramos uma outra forma de fluidez narrativa, espacial e temporal, onde a circularidade é dada pelo próprio ritmo do filme, mas ainda assim segue ausente o debate sobre a questão racial e suas implicações na própria representação da religiosidade.

Em *Aruanda*, como demonstram os estudos mais aprofundados (FLORES, 2015), a ação de mecanismos racistas é fruto de uma série de fatores, dentre os quais podemos apontar o elitismo de Noronha enquanto um *modus operandi* do *ponto*

*oculto*. É uma forma de entender a circularidade entre racismo e elite. Nem todo racista pertence à elite. Mas toda a elite brasileira é racista. De alguma forma, em algum ponto de sua vida, história familiar, profissional, a elite é beneficiada pelo racismo, e *oculta* de sua consciência esse benefício. Como dito por Nascimento, não querem mexer aí, ainda que no discurso se mostrem consternados. Neste limiar entre a descoberta do próprio *ponto oculto* e o receio de abri-lo é que reside nosso problema.

Linduarte Noronha perfaz com exatidão a figura do branco paternalista para com o negro. Nas entrevistas cedidas ao longo do tempo, as relações que manteve com os atores locais demonstram como o diretor os objetifica, como fossem serviçais de sua obra: “o “negrinho nu” que se chamava Eric, uma criança de cinco anos, que foi seduzido para a filmagem mediante um “saco cheio de bombons vermelhos” que, segundo depoimento do próprio cineasta, “foi o salário dele”” (FLORES, 2015). No decorrer das análises que vêm a seguir, utilizaremos estas possibilidades de engrenagens do *ponto oculto* como fator de construção de tipos de proposições fílmicas.

Em *Orí* (1989), filme de Raquel Gerber, temos uma apresentação, partindo da cosmovisão africana dos textos de Beatriz Nascimento. Ao fazer esta aproximação, a diretora adentra um universo que não é o habitado pela sua realidade social, o que acaba por tornar seu olhar mitificador da existência e da religiosidade afro-brasileira. Estas aproximações percebidas em *Orí* e *Pedra da Memória* podem ser vistas como positivas, ainda que não vejamos o racismo sendo debatido e equacionado no discurso. A discussão racial não é viável sem problematizar o *lugar* dos sujeitos, tanto os retratados quanto os que retratam. Muniz Sodré discorre sobre as formas com que os sujeitos podem ser localizados no sistema.

O afeto capaz de levar à abolição do racismo é o sentimento (visão e ação) que abole a distância ontológica (psíquica e territorial) entre o Mesmo e o Outro. Nasce, portanto, de uma comunidade, de uma parceria (trocas, interações, trabalho conjunto, convivência prolongada) entre singularidades e não de uma cívica e piedosa tolerância democrática. Não se trata apenas de *isonomia* (igualdade perante o sistema jurídico e social), mas principalmente de *isotopia* - igualdade dos lugares. (SODRÉ, 1999, p.262)

Esta batalha, que é travada em muitas direções, entre a consciência racial e a ignorância, como já foi aqui apontado, está presente nas diferentes formas de expressão e produção de conhecimento. Num país de racismo estrutural e estruturante, qualquer cadeia produtiva, seja ela de produção científica, artística, política, entre outras, está contaminada com uma hierarquização social na qual a inferioridade da pessoa negra

é tida como provável e natural. Este fenômeno é patológico, pois o mesmo branco que nega ou prefere não ver o quanto a racialização o beneficia, é que naturaliza ou “prevê” esta inferiorização, e veremos como ele atua no tópico que segue.

## 2.3 PONTO OCULTO E BRANQUITUDE NO CINEMA NACIONAL

As engrenagens que ditam o funcionamento da representatividade no meio audiovisual são controladas por grupos específicos, e sua força motriz age para muito além do binômio emissor/receptor. Quando uma mensagem é produzida neste meio, as forças estruturantes de nosso modelo social colonizado e racista atuam, interferindo na condução dessa mensagem, pois moldam por completo a bagagem psíquica e social do emissor.

Este posto de emissor podemos atribuir com mais contundência ao diretor, mas também poderíamos emplacar responsabilidades ao roteirista e ao produtor, e de maneira simplista podemos afirmar que é neste tripé que reside e que faz refletir na obra o *ponto oculto*. A concepção desta mensagem é produzida por muitas mãos/olhares, e esta carga do *ponto oculto* é potencializada já na formação das equipes de pré-produção, de produção e de pós-produção, onde também atua a estrutura racista, já que o acesso à formação acaba por embranquecer estas equipes, e conseqüentemente todo o pensamento e visão adotados sobre o assunto em pauta.

Apresentaremos duas frentes que se somam nessa estruturação. Na primeira trataremos o *ponto oculto* enquanto um resultado psíquico da construção da alteridade. Na segunda, decorrência da primeira, veremos a elaboração de estereótipos como arma de defesa para as *fragilidades brancas* (DiANGELO, 2018).

“Um grande receio de descobrir esse ponto oculto”. Assim resumiu Beatriz Nascimento ao tratar das fobias e fragilidades do homem branco em relação ao negro e à construção social e cultural que lhe permitiu um lugar de privilégio. (NASCIMENTO, 1976). Este receio reside exatamente no medo da descoberta de si, já que nos processos históricos que foram a gênese deste privilégio, atribuir ao outro as próprias debilidades físicas ou morais foi o alicerce psicossocial do racismo. Franz Fanon traz a psicanálise clássica em sua argumentação a esse respeito.

Normalmente Jung assimila o estrangeiro à obscuridade, à má tendência: e tem perfeitamente razão. Este mecanismo de projeção, ou de transativismo, foi descrito

pela psicanálise clássica. Na medida em que descubro em mim algo de insólito, de repreensível, só tenho uma solução: livrar-me dele, atribuir sua paternidade ao outro. Assim, ponho fim a um circuito tensional que poderia comprometer meu equilíbrio. (FANON, 2008, p.161)

Se tal mecanismo é tão presente na vivência social destes sujeitos, de que forma seria possível uma não reprodutibilidade destas *projeções* na construção das representações negras por diretores brancos? Assim como apontado por Fanon, utilizando-se de Jung, a escritora portuguesa Grada Kilomba descreve o lugar do negro na dinâmica mental do branco.

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito Negro torna-se não apenas o 'Outro' – o diferente em relação ao qual o 'self' da pessoa branca é medido – mas também 'alteridade' – a personificação de aspectos repressores do 'self' do sujeito branco. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o sujeito branco não quer se parecer. (KILOMBA, 2010, p.174-175)

Sendo a construção do sujeito negro esta representação mental acima apontada, o sujeito branco, este sim detentor do poder social da representatividade, projeta para si um padrão e um status ético e físico completamente idealizado e discrepante. A universalização do sujeito branco tem aí suas fontes. Ao projetar no meu diferente tudo aquilo que considero errôneo em mim, busco me enquadrar em características louváveis a partir de pontos de vista eurocentrados e católicos, criações que considero minhas, mas que em verdade são muito distantes cronológica e territorialmente. A esta conformação da identidade branca no Brasil são dedicados os estudos da *branquitude*.

Se por um lado a *negritude* apresenta valores identitários pautados “na retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar” (MUNANGA, 1990), a *branquitude* “é um conceito ideológico, no qual o branco se vê e classifica os não brancos a partir de seu ponto de vista. Ela implica vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não brancos” (SILVA, 2017). O recorte de Silva nos apresenta dois pontos essenciais na construção cinematográfica.

Ao entender as *vantagens materiais* dos brancos, resultado direto do colonialismo e conseqüentemente do racismo, como forma de acesso aos meios produtivos do cinema, assim como já afirmamos anteriormente, vemos novamente uma retroalimentação do racismo no cinema, uma vez que as *vantagens simbólicas* podem

seguir sendo construídas pelo mesmo grupo. Esta identidade construída a partir de um *locus* de privilégio e símbolo da dominação (MALOMALO, 2014), embora prossiga com seu status inalterado, por vezes apresenta abalos em sua estrutura.

Assim como no embate do *ponto oculto* travado entre Nascimento e Diegues, vemos que a universalização do sujeito branco cria uma debilidade cognitiva neste grupo, e esta debilidade é traduzida nas suas concepções de mundo e conseqüentemente nas suas criações artísticas. Por terem sua construção de mundo a partir da segregação e do seu local universal (DiANGELO, 2018), “os brancos não tiveram a necessidade de construir as habilidades cognitivas ou afetivas ou desenvolver a resistência que permitiria o engajamento construtivo sobre divisões raciais” (DiANGELO, 2018).

O *Caso Xica da Silva* descrito pela pesquisadora Margarida Maria Adamatti proporciona um vislumbre empírico aos comportamentos brancos durante ocasiões em que são retirados de sua zona de conforto racial. No artigo *Fragilidade Branca*, da pesquisadora estadunidense Robin DiAngelo, percebemos toda a série de reações e posturas adotadas por Cacá Diegues durante as discussões em torno das críticas feitas ao seu filme.

Aqueles que conduzem os brancos em discussões sobre raça podem achar familiar o discurso da autodefesa. Através desse discurso, os brancos se posicionam como vitimados, feridos, culpados, atacados e sendo usados como “saco de pancada[s]” (DiANGELO, 2006a). Os brancos que descrevem as interações dessa maneira estão respondendo à articulação de contra-narrativas; nada fisicamente fora do comum jamais ocorreu em qualquer discussão interracial que eu saiba. Essas alegações de autodefesa funcionam em vários níveis para: posicionar os falantes como moralmente superiores, enquanto obscurecem o verdadeiro poder de suas localizações sociais; culpar os outros com menos poder social pelo desconforto; falsamente posicionar esse desconforto como perigoso; e reinscrever imagens racistas. Esse discurso de vitimização também permite que os brancos evitem a responsabilidade pelo poder e privilégio racial que exercem. Posicionando-se como vítimas de esforços antirracistas, não podem ser os beneficiários do privilégio branco. Alegando que eles foram tratados injustamente através de um desafio à sua posição ou uma expectativa de que ouvem as perspectivas e experiências de pessoas não brancas, eles são capazes de exigir que mais recursos sociais (como tempo e atenção) sejam canalizados em sua direção para ajudá-los a lidar com esse maltrato. (DiANGELO, 2018, p.49-50)

A *autodefesa* de Diegues foi pautada num suposto autoritarismo por parte de Beatriz Nascimento e demais críticos de *Xica da Silva*. (DIEGUES, 2014) O cineasta, quase quarenta anos após sua entrevista ao jornal Estadão, na qual definiu as críticas como *patrulhas ideológicas*, reafirmou suas entrevistas, nas quais também seguiu

negligenciando a questão racial, seguindo a abordagem de classes sociais em primeiro plano. (DIEGUES, 2014)

“Então qual é a diferença entre um sujeito que te cassa os direitos políticos e outro que cassa os direitos profissionais de um cara fazer um filme?” (DIEGUES, 1978). Essa foi a proporção da autovitimização de Diegues para com as colocações de Beatriz Nascimento. Esta *fragilidade branca* definida por DiAngelo dialoga com o *ponto oculto* proposto por Nascimento à medida em que as estratégias de *autodefesa* trabalham enquanto mantenedoras da ocultação dos privilégios brancos.

Nos processos brancos de criação artística, quanto às representações raciais, a elaboração de estereótipos funciona, consciente ou inconscientemente e da mesma forma com que se dá no convívio social, como um duplo mecanismo de justificação histórica, e onde também está incrustado o *ponto oculto* que aqui tratamos.

No caso específico dos negros brasileiros, a elaboração de estereótipos resulta de uma articulação que os situa dentro e fora da sociedade, de acordo com as conveniências dos grupos mais influentes. Os negros se tornam uma representação conhecida e desconhecida, na medida em que o estereótipo informa à sociedade que eles são o agente negativo, mas a deixa em suspense por não lhe revelar as outras faces que os negros podem assumir. Na tentativa de preencher as lacunas dessa ambivalência, sociedade e indivíduos se empenham na reiteração dos estereótipos como se fosse uma estratégia para justificar o processo histórico baseado nas práticas de exclusão e para sustentar um sentido de verdade para esse mesmo processo. (PEREIRA, 2018, p.49-50)

Esta produção e endossamento dos estereótipos acaba por ser um diálogo entre mídia e sociedade, já que a primeira alimenta a segunda com novas possibilidades de subalternização, e também cumpre o papel de cancelar as aberrações do imaginário social, produto da segunda. Como aponta o pesquisador Edimilson de Almeida Pereira, este mesmo diálogo se configura em uma estratégia da branquitude na construção de seu lugar social, e a ferramenta audiovisual, especialmente a de massa, como já avaliamos, é unanimemente operada por sujeitos brancos.

A mídia, embora não seja a sociedade, apresenta-se como fruto da sociedade e nos permite observar que vários aspectos da representação dos negros, antes de chegarem aos meios de comunicação de massa, já estavam organizados e repercutiam no interior dos grupos sociais. Nesse sentido, é pertinente notar que o imaginário acerca dos negros teve, e tem, o seu terreno fértil no senso comum que orienta, de um modo geral, a vida dos indivíduos e dos grupos(...) é possível rastrear a convivência entre a mídia e o público no processo de exclusão dos negros, uma vez que a primeira cria novos estereótipos, mas também reitera antigos estereótipos difundidos no cotidiano da população brasileira. (PEREIRA, 2018, p.50)

Ainda sobre esta relação, nota-se que esta operação tão majoritariamente realizada por pessoas brancas não é observada de modo crítico, já que “o senso comum parece não possuir sujeitos que o manipulam” (PEREIRA, 2018). Assim, dotando-se das mais variadas linguagens de propagação e conformação dos lugares sociais, “a sociedade aceita como naturais as práticas de exclusão que são veiculadas através da linguagem verbal (histórias, chistes, piadas, frases feitas, etc.) e da linguagem visual (caricaturas, fotografias, filmes, etc.)” (PEREIRA, 2018).

A respeito das construções da estereotipificação, vemos, assim como afirmam os pesquisadores João Carlos Rodrigues e Edimilson de Almeida Pereira, que estas se dão prioritariamente por duas vias: a partir da etnicidade (neste ponto como consequência da escravidão) e a partir da religiosidade afro-brasileira.

As elaborações discursivas que acentuam a exclusão por motivos étnicos, tanto quanto aquelas que acentuam o caráter do sagrado, solicitam um tipo de análise abrangente. Ou seja, os modos de construção das identidades dos negros brasileiros incluem suas experiências simbólicas com a religião ou a arte, por exemplo, bem como suas experiências históricas relacionadas ao corpo e à cor de sua pele. (PEREIRA, 2018, p.56)

Nos caminhos desta construção a partir da religião, temos, ao longo da história audiovisual brasileira, uma série de personagens e estereótipos reproduzidos à exaustão, em especial nas obras fílmicas da década de 1970 e 1980, onde constatamos que “as religiões diaspóricas sincréticas de origem africana são quase invariavelmente caricaturadas na mídia dominante” (STAM, 2008).

A seguir, apontaremos uma historicidade destas reproduções, e migraremos ao segmento do cinema documental, foco principal de nosso interesse em função de nossos objetos.

## 2.4 OS DIFERENTES RETRATOS DA RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA

Neste tópico apresentaremos um breve histórico das representações candomblecistas no audiovisual brasileiro, onde, para além da discussão da sacralidade e das matrizes culturais africanas, foi possível a redescoberta de obras que já haviam exposto previamente as propostas encontradas nos objetos desta pesquisa.

Dentro do universo da prática das religiões afro-brasileiras, temos uma potente conexão entre o fazer sagrado e o *segredo*. Termos verbalmente tão próximos, que embora tenham diferente etimologia, na ritualística do candomblé se aproximam na medida em que determinados fazeres litúrgicos são permitidos para praticantes de determinados postos hierárquicos. Podemos afirmar, de maneira rudimentar, que quanto mais próximo ao orixá seja praticada alguma forma de cultuá-lo, maior será o segredo em torno deste cultuar, de suas receitas, de seus pequenos detalhes.

A documentação de certas sacralidades, até mesmo pelo caráter oral e ancestral do candomblé, nunca foi alvo de publicações de quaisquer tipos até o século XX. Enquanto as religiões com os maiores índices de praticantes no mundo sempre tiveram um determinado livro enquanto base para sua crença e para seus ensinamentos, o candomblé tem na oralidade e na prática cotidiana dos terreiros sua doutrina e a recondução dos seus saberes sagrados. Ainda que já estivesse presente em obras literárias como as de Jorge Amado, por exemplo, e também em matérias jornalísticas, de forma totalmente desfigurada e estigmatizada na grande maioria das vezes, estas documentações sempre mantiveram-se da porta do *roncó*<sup>17</sup> para fora. Em 1951, duas matérias romperam esses limites do sagrado. Em 15 de setembro deste ano, a revista *O Cruzeiro*, de grande circulação nacional na época, publicou a reportagem intitulada *As noivas dos deuses sanguíneos*, com registros fotográficos de José Medeiros e textos de Arlindo Silva (figura 03). Mais cedo, no mesmo ano, a publicação de uma reportagem pela revista francesa *Paris Match* teria sido o fator propulsor para a publicação brasileira, e também para desdobramentos e reflexões nas cúpulas religiosas da Bahia.

A reportagem intitulada *Les Possédées de Bahia* (As Possuídas da Bahia), tornou-se então o encontro com a motivação fotográfica responsável pela ida de José Medeiros para a Bahia, e do empenho desafiador em relação à uma importante publicação estrangeira. A publicação na qual a Federação Baiana de Cultos Afro-brasileiros clama por uma audiência pública, demonstra ainda mais que nesse período existiu uma grande polêmica animada pelos jornais baianos sobre a documentação e publicação de imagens de candomblé. Recortes de jornais encontrados nos arquivos de Pierre Verger mostram que essa acirrada discussão pública deu-se também em torno da *Paris Match*, e demonstra principalmente o fato de que o famoso fotógrafo e etnólogo estava muito bem informado do que acontecia, apesar de manter-se em silêncio público sobre os acontecimentos. (TACCA, 2003, p.154-155)

Esta repercussão popular, e mais contundente entre as autoridades religiosas da Bahia, ocorreu pois o conteúdo de ambas as matérias extrapolava os limites

<sup>17</sup> Quarto onde recolhem-se os filhos-de-santo em processo de iniciação

aqui já citados. Os relatos e documentações das *saídas de Yawo*, momento em que o iniciado é retirado da reclusão e renascido perante sua comunidade litúrgica são de certa maneira mais habituais, pois tratam-se de cerimônias públicas. Já os registros das *feituras de santo*, ou seja, do processo de iniciação em si, desde o recolhimento até a saída, pertencem aos sacerdotes e aos yawos.

As imagens veiculadas por *Paris Match* e pela revista *O Cruzeiro*, obtidas de forma bastante duvidosa, como pode ser visto no artigo *Candomblé - Imagens do Sagrado*, de Fernando Tacca, poderiam ter gerado precedentes destrutivos para a religiosidade, mas pela própria força das autoridades desta religião estes registros não se tornaram algo habitual, e são raros os paralelos que podemos encontrar no campo do cinema.

O tom sensacionalista da matéria de *O Cruzeiro*, a iniciar pelo título da reportagem, toma formas ainda mais extravagantes pela forma com que as imagens são empregadas, dando destaque, por exemplo, a partes da iniciação que envolvem sacrifício animal, e, conseqüentemente, sangue, sendo que as iniciações envolvem diversas conexões entre o iniciado e a natureza, com diversos tipos de *comida-de-santo*, folhas, banhos e rezas. A opção pelo sangue é nitidamente sensacionalista e marqueteira, pouco levando em conta toda completude do ritual retratado.



Figura 03 - "As noivas dos deuses sanguinários" - Revista O Cruzeiro, 1951

A matéria<sup>18</sup> da revista *O Cruzeiro* seria base para a publicação do livro *Candomblé*, no ano de 1957, com autoria do próprio Medeiros e lançado pela editora da mesma revista, onde também foi ampliado o número de imagens do ritual. Cabe aqui lembrar o trabalho fotográfico do antropólogo Pierre Verger, que também registrou, entre 1946 e 1953, ritos de iniciação da casa Cosme, também na Bahia, mas que seriam publicadas mais de 30 anos depois, e curiosamente em diversas referências na *web* são encontradas fotos de José Medeiros atribuídas erroneamente a Verger. Até este período, as aparições de elementos relacionados ao candomblé no cinema brasileiro eram raras, resumidas às figuras das *baianas*, a toques de atabaque e jogos de búzios. Em 1960, *Bahia de Todos os Santos*, homônimo da obra de Jorge Amado e dirigido por Trigueirinho Neto, traria todos estes elementos reunidos e localizados na cultura soteropolitana, e em 1962 Glauber Rocha centralizou a religião afro-brasileira na temática de *Barravento*, como já vimos anteriormente. Temos também em 1962 o tão premiado "O Pagador de Promessas", dirigido por Anselmo Duarte, mas, como em tantos outros casos, "embora o

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/2014/08/josemedeiros1.jpg>  
Acesso em: 11 Jan. 2020.

candomblé motive a trama, já que o filme inteiro flui em cima do fato de a promessa de Zé ter sido feita num terreiro, em outro sentido o candomblé é periférico, pois que o filme nunca chega a nos conduzir para o seu universo” (STAM, 2008). Neste âmbito ficcional, o número de produções seguiria aumentando, em especial nas décadas de 1970 e 1980, com destaque para adaptações das obras de Jorge Amado, como *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, que também realizou o premiado *O Amuleto de Ogum* (1974). A lista se estende, e ainda que estas e outras obras do período tomem a religião como pano de fundo ou como mero apetrecho, a presença deste fator nos filmes começa um processo de visibilização da religião afro-brasileira, processo na maioria das vezes disposto de forma estereotipada, assim como já vimos com relação às personagens negras ao longo da história do cinema.

Tomando agora os documentários como questão central, tivemos uma boa sorte de produções com esta temática também a partir da década de 1970, e mais recentemente obras com o evidente intuito de romper estigmas impostos secularmente em nosso território. Podemos citar *Brincando com os Deuses* (2012), *Dança das Cabaças - Exu no Brasil* (2006) e *A Boca do Mundo - Exu no Candomblé* (2009) como exemplos dessa busca por novos paradigmas para a representação do candomblé.

Um dos principais expoentes na produção documental envolvendo a temática desta pesquisa é o cineasta baiano Geraldo Sarno. Nos anos de 1975 e 1976, o diretor lançou dois filmes referenciais na abordagem das práticas e espacialidades candomblecistas. *Espaço Sagrado* (1975) e *Iaô* (1976), um curta e um longa-metragem, respectivamente, documentam as simbologias e a organização que compõe nossos terreiros de candomblé. Em ambos também são descortinados momentos sagrados de iniciação<sup>19</sup> (fotograma 09) e de outros ritos, com maior ênfase em *Iaô*, que tem como subtítulo “a iniciação num terreiro gêge nagô”.

---

<sup>19</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Vl8qqK7\\_cJc](https://www.youtube.com/watch?v=Vl8qqK7_cJc)  
Acesso em: 14 Dez. 2019.



Fotograma 09 - rito iniciático em *Espaço Sagrado* (1976)

Desta forma, aproximamo-nos novamente às matérias jornalísticas do início deste tópico, e ainda que não se apresentem de maneira sensacionalista, vemos a questão do sagrado posta em evidência no debate cinematográfico.

Geraldo Sarno, um dos membros do Cinema Novo havia se tornado uma grande referência no cinema brasileiro quando se tratava de filmes dedicados ao Candomblé. Nos anos 1970, ele realizara e lançara dois filmes dedicados ao tema, *Espaço Sagrado* (1974) e *Iaô* (1976), sendo que, neste último, o cineasta mostrara cenas de uma Iniciação de um terreiro nagô baiano, ritual secreto jamais filmado. O filme causou grande comoção entre os antropólogos, principalmente os ligados a pesquisas na área do que, então, se chamava de religiões africanas ou afro-brasileiras. Um deles, em especial, a chilena Juana Elbein dos Santos, criticou duramente Sarno por não respeitar os rituais, costumes e o pensamento dos descendentes de africanos no Brasil. A cosmogonia nagô e seus rituais não permitiam a presença de olhares estrangeiros nas iniciações e o que o cineasta havia feito era um desrespeito à comunidade nagô. Juana Elbein tornou-se, no que se refere ao documentário, um dos maiores adversários de uma postura invasiva dos cineastas em zonas “proibidas”. (SANTIAGO JR., 2009, p.97)

A antropóloga chilena Juana Elbein dos Santos foi uma das principais expoentes do SECNEB, Sociedade de Estudos da Cultura Negra, um programa que “reuniu inúmeros membros da comunidade negra do Brasil aos esforços de cientistas sociais, intelectuais e artistas interessados em desenvolverem uma compreensão mais profunda da “civilização negro-africana” na sociedade brasileira” (SANTIAGO JR., 2009). O programa pautou uma série de debates sobre as produções cinematográficas brasileiras com a temática da religiosidade afro-brasileira, culminando no seminário “*Cinema e descolonização*”, ocorrido em janeiro de 1981, onde encontramos, conforme

apresenta o pesquisador Santiago Júnior, discussões que novamente atestam os apontamentos feitos nos capítulos iniciais de nossa pesquisa.

No evento, os críticos de cinema e cineastas foram confrontados com a denúncia do racismo na tradição cinematográfica na qual era possível, segundo Marco Aurélio Luz, observar a ideologia do “recalcamento da cultura negra” em que a cultura produzida pelo branco construiu uma imagem que se mostrava correlata aos interesses da dominação branca do negro no Brasil. O próprio Cinema Novo estaria ligado à herança colonialista, e, segundo Aurélio, os exemplos se multiplicavam: o único personagem negro em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* assassinava um menino branco; *Bye Bye Brasil* mostrava o negro como uma força bruta a serviço do branco; *Tenda dos Milagres* colocaria que o negro só teria salvação se casasse com uma branca (sic); e, finalmente, *Xica da Silva* mostrava uma mulher desrespeitosa e agressiva como mulher negra. (SANTIAGO JR. 2009, p.102)

É bastante óbvio apreender que, embora academicamente e dentro do movimento negro tenha gerado uma série de desdobramentos e reivindicações, o SECNEB e o seu seminário sobre cinema pouco ou em nada alcançou a massa populacional. Os filmes, por sua vez, ainda que possam ter atingido bilheterias impactantes, como em *Xica da Silva*<sup>20</sup>, sempre estão reservados a um espaço de privilégio: as salas de cinema. Não buscamos aqui uma proposta de que diretores ou intelectuais brancos não possam ou não devam contribuir na luta antirracista. Em diversos estudos sociológicos e antropológicos, como os de Roger Bastide e de Florestan Fernandes, por exemplo, encontramos colaborações cruciais no entendimento da cultura afro-brasileira. No cinema, como busca evidenciar essa pesquisa, o processo desta contribuição se deu muito mais pela exposição dos olhares branqueados dos diretores do que pela concepção de suas obras em si. Durante este processo de pesquisa sobre os documentários prévios a *Atlântico Negro* e à *Pedra da Memória*, foi possível descobrir uma série de pequenos filmes sobre a religiosidade afro-brasileira, na sua maioria produzidos de forma bastante amadora. Contudo, nos deparamos com uma obra pouco difundida no contexto atual e com escassas pesquisas a respeito. *O Poder do Machado de Xangô* (1976) foi uma coprodução franco-brasileira, realizada especialmente para o programa televisivo Globo Repórter. A produção foi dirigida por Paulo Gil Soares, e o trabalho foi supervisionado pelo antropólogo Pierre Verger, e nela nos debruçaremos com maior atenção em função de suas características. Paulo Gil foi um dos principais organizadores do Globo Repórter e de seu formato característico, iniciado no ano de

---

<sup>20</sup> 3.183.582 de espectadores.

Fonte: [https://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por\\_publico\\_1.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf)

1973. Anteriormente, havia sido assistente de direção de Glauber Rocha e premiado enquanto diretor com *Memória do Cangaço* (1964), produzido por Thomas Farkas.

A redescoberta deste documentário se faz de suma importância na análise dos objetos desta pesquisa, pois, como veremos a seguir, a questão da diáspora africana também é temática central, de onde podemos atribuir um pioneirismo e um referencial para a concepção de *Atlântico Negro* e de *Pedra da Memória*. O *Poder do Machado de Xangô* antecipa os comparatismos na cultura popular e na religiosidade traçados de forma transatlântica nos três documentários, o que faz, como também vemos em seus sucessores, a partir de um partícipe do candomblé que *incorpora* orixá. Outro eixo central já trazido neste filme, e que permeia os nossos objetos de estudo, é a questão da sincretização de religiosidades enquanto peça chave na formação cultural brasileira, que veremos com Roger Bastide mais adiante.

O programa inicia com o apresentador Sérgio Chapelin enunciando um texto bastante positivador acerca das matrizes raciais e culturais da sociedade brasileira:

“O 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. Um dos pontos onde essa herança mais foi preservada, num verdadeiro processo de resistência cultural, está na Bahia, mais especificamente, no candomblé. É ali que melhor pode ser sentida a visão de mundo de uma cultura transplantada para o Brasil e assimilada, pura ou sobreposta a outras formas culturais, por uma parcela importante da nossa população. Esse é o tema do Globo Repórter Pesquisa de hoje. Realizado por uma equipe da televisão francesa sob orientação do antropólogo Pierre Verger, o *Poder do Machado de Xangô* mostra pessoas em busca de suas raízes, no Brasil e na África.”

Apesar deste tom positivador e afirmativo da essência africana em nossa cultura, já de início questões que estavam em pleno debate no campo das ciências sociais ainda são apresentadas de forma falha, e que mesmo atualmente não atingiram um ponto evolutivo satisfatório. É o caso do termo “escravo”, que à despeito das lutas por conscientização através do movimento negro e da crescente inserção acadêmica, ainda engatinha no ensino de história e no linguajar cotidiano.

Enquanto o termo escravo reduz o ser humano à mera condição de mercadoria, como um ser que não decide e não tem consciência sobre os rumos de sua própria vida, ou seja, age passivamente e em estado de submissão, o vocábulo escravizado modifica a carga semântica e denuncia o processo de violência subjacente à perda da identidade, trazendo à tona um conteúdo de caráter histórico e social atinente à luta pelo poder de pessoas sobre pessoas, além de

marcar a arbitrariedade e o abuso da força dos opressores. (SANTOS, 2012, p.8-9)

Durante o restante do documentário este tratamento passivo é atribuído aos ancestrais dos negros baianos, e proclama um tom histórico, inverídico, de amistosidade para com a situação.

Na sequência inicial, Salvador é apresentada em imagens e na narração em *off* de Chapelin, que não tarda a realimentar o mito da democracia racial aqui já tratado, ao afirmar que “seu povo, alegre e místico, é constituído por uma mistura de brancos, mulatos e negros, que vivem na mais completa harmonia”. Mito este de fácil desconstrução no período do documentário, já que, por exemplo, encontrava-se em notória ascensão e organização, a partir exatamente de razões opostas a esta proclamada harmonia, o bloco afro Ilê Aiyê, marcado por sua potência enquanto afirmação e valorização da negritude do povo baiano.

Lançando mão de um discurso de valorização do referencial étnico, o grupo fundador desencadearia entre os participantes a disseminação de um sentimento de orgulho racial, dotando o bloco da força simbólica responsável pelo seu notável poder de agregação. Sem um engajamento expressamente político, o núcleo fundador do Ilê compartilhou, entretanto, as preocupações de lideranças negras da década de 70 que, abraçando um projeto de militância, voltariam seus esforços para a articulação de um Movimento Negro, em sintonia com os movimentos de contestação do exterior. Face ao momento crítico do panorama político e cultural do país, de repressão e luta pela mobilização de diferentes setores sociais, o grupo militante passaria a questionar os mecanismos e conseqüências da discriminação racial vigente. (MORALES, 1991, p.79)

O narrador inicia então um histórico da vinda dos escravizados para a Bahia, situando os principais territórios envolvidos na diáspora, e mais especificamente a Nigéria e o Benin. A diáspora africana é apresentada como palco migratório para os cultos religiosos africanos, já que, segundo a narrativa, “entre os negros transportados, alguns eram sacerdotes e tinham um conhecimento profundo do ritual de adoração dos seus deuses, os orixás.” (04min46s).

Antes de adentrar a questão religiosa com mais vigor, o filme ainda estipula as relações de troca entre ambos os lados do Atlântico:

(...) e na troca de produtos por escravos, lucrativas ligações comerciais desenvolveram-se entre as duas regiões, durante cerca de trezentos anos, e em todos esses anos, África e Bahia eram quase duas localizações de uma mesma cultura. Terminado o tráfico, e mais tarde abolida a escravidão, restou na Bahia, e no seu povo, a marca indelével da resistência cultural dos negros. (05min16s)

Neste sentido, podemos afirmar, tal qual Gilroy, que as identidades resultantes da diáspora africana na Bahia e no Brasil não podem ser resumidas a uma “marca indelével”, tampouco a um resultado equacional de uma hibridização, já que “a história do Atlântico negro fornece um vasto acervo de lições quanto a instabilidade e a mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas” (GILROY, 2001). Embora o filme se utilize desse argumento apenas como preâmbulo para adentrar a questão do candomblé e do sincretismo, é uma típica simplificação de uma problemática complexa e que perpassa de forma ininterrupta a vivência das pessoas negras na nossa sociedade. A proposição de que “África e Bahia eram quase duas localizações de uma mesma cultura” também negligencia territorialidades, organizações políticas e outros processos da colonização que invariavelmente interferem na composição desta cultura.

Na sequência seguinte é apresentado Balbino, vendedor ambulante e “consagrado a um deus africano, ele é um sacerdote de Xangô” (06min05s). A vida religiosa de Balbino vai sendo apresentada, com imagens do mesmo incorporando Xangô<sup>21</sup> (fotograma 10), e em seguida também é apresentado enquanto católico praticante, fato este que gera espaço para que a narrativa migre para algumas abordagens questionáveis a respeito do sincretismo religioso.



Fotograma 10 - Balbino recebendo Xangô

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gJrCyge5TI&t=419s>  
Acesso em 12 Dez. 2019.

Chapelin cita a questão dos batismos forçados na chegada dos escravizados, e comenta que “cada etnia africana escolhia uma paróquia para sua devoção”, e a partir deste lugar católico argumenta que surgiria um “candomblé”, fundado pelos nagôs “à sombra” da Igreja da Barroquinha. Ainda que a chamada Casa Branca, como é conhecido este *terreiro ketu*<sup>22</sup> até hoje em Salvador, tenha sido criada pelos nagôs de ketu que “pertenciam à irmandade local. O terreiro teria sido assentado em um terreno arborizado, situado logo atrás da igreja e arrendado em data desconhecida” (SILVEIRA, 2006). A expressão utilizada, subalternizando o enorme prestígio dos ketu naquele período, faz com que sintamos uma hierarquização entre o catolicismo e o candomblé. Uma série de outras apresentações a respeito do sincretismo vão sendo exibidas na sequência, sempre pautando a igreja católica como um lugar seguro para os candomblecistas. Um padre católico, negro, é quem fala a respeito da chegada dos escravizados e dos primeiros momentos deste processo. É marcante a fala deste personagem exatamente por acentuar o negro, pobre e descendente de escravizado enquanto outridade, enquanto “eles”, e também por afirmar que estes mesmos ao cultuarem, por exemplo, Omulu, “eles também veneram São Lázaro”. A partir desta fala, o narrador vai apresentando as “relações” entre orixás e santos católicos. A questão do sincretismo, porém, é de outro nível de complexidade. Não há como simplificar um processo que envolveu diversas etnias, territórios e a própria escravização.

O sincretismo não pode definir-se mediante a simples adição, ou pela confusão, das civilizações em contato: é ele uma atividade de homens reunidos em grupos divergentes ou solidários; traduz, em dogmas ou ritos, o próprio movimento das estruturas sociais que se fazem e tornam-se a fazer. Podem as civilizações se encontrar sem se penetrar; quando se interpenetram, essa interpenetração não se faz ao acaso; ela segue certas leis, que são as de aproximações ou de conflitos entre as coletividades portadoras dessas civilizações heterogêneas. (BASTIDE, 1960, p.466-467)

Ao aprofundar os processos sincréticos das religiões africanas no território brasileiro, o sociólogo francês Roger Bastide, em seu trabalho *As Religiões Africanas no Brasil*, também buscou compreender as questões de classe e das complexas relações entre negros, ameríndios e brancos, delimitando territorialidades e também movimentos de poder em torno do problema. O sincretismo é tema importante tanto em *O Poder do Machado de Xangô* quanto em *Pedra da Memória*, neste último retratando uma

---

<sup>22</sup> Ver *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*, de Renato da Silveira.

Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/download/21206/13791>

Acesso em 12 Dez. 2019.

maior diversidade de cultos e utilizado mais como artifício estético do que enquanto problematização. Em *Atlântico Negro*, o sincretismo é visto com maior ênfase na comunidade beninense descendente de escravizados no Brasil, demonstrando um movimento supostamente contrário ao da diáspora africana. Bastide cita a conformação das práticas religiosas a partir do sincretismo.

A integração numa classe, que é a forma que toma a integração do negro à sociedade global, não trunca por completo as religiões africanas, mas induz o sincretismo ao seu máximo, desnaturando-as e corrompendo-as. Esta desfiguração toma, aliás, diferentes formas, quer se processe em meios rurais, ou em grandes cidades, isto é, segundo a integração do negro no campesinato ou no proletariado urbano. (BASTIDE, 1960, p.392)

O grande problema que apontamos no trato do sincretismo nestas obras não está no simples ato de constatá-lo, mas sim na forma e na hierarquização recorrentes. *O Poder do Machado de Xangô* segue nesta linha, e apresenta a lavagem das escadarias do Senhor do Bomfim (fotograma 11) enquanto um ritual sincrético, mas na próxima sequência apresenta as *Águas de Oxalá* (fotograma 12), o ritual de abertura dos trabalhos do candomblé no ano, taxando-o como “em tudo semelhante à festa católica”. Ora, a origem da lavagem das escadarias é a própria celebração das *Águas de Oxalá*<sup>23</sup>. Esta inversão demonstra novamente a universalização do indivíduo branco, mesmo quando se trata de um culto milenar, é dado a entender que a origem é branca/católica.



Fotogramas 11 e 12 - Lavagem das escadarias e Águas de Oxalá

O filme retorna para Balbino, agora enfocando seu desejo de ir à África conhecer a terra de seus ancestrais, sonho rapidamente realizado pela produção, pois ele

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gJrCyge5TI&t=419s>  
Acesso em: 12 Nov. 2019.

consegue um trabalho a bordo de um navio para pagar sua viagem. Junto à família, Balbino comunica sobre a viagem e sobre as possibilidades comerciais da mesma, o que pode ser entendido tanto pela precariedade de sua situação quanto por um intuito de apresentar uma rememoração das relações de troca transatlânticas.

Chegando no Benin, o narrador aponta para a busca de Balbino pelo culto ao seu orixá e também por alguém de sua família, possibilidade um tanto absurda, mas que entendemos como posta meramente para ilustrar a questão diaspórica e apontar o trauma da separação. Este ideal de reconectar ou de estabelecer pontos comuns entre os dois lados do Atlântico, utilizando-se principalmente de uma comparatividade religiosa, é a grande pauta desses filmes, apesar de não ampliarem a discussão sobre os movimentos pan-africanistas, como feito por Paul Gilroy.

A desejável reconciliação com um passado traumático se transformou uma vez que a idéia de reconquistar a pátria africana foi tacitamente abandonada. Os conhecidos padrões de autoridade e de hierarquia que caracterizaram o primeiro estágio da construção nacional foram eclipsados por princípios de pseudo-solidariedade e conexão que atuam através de noções de proximidade e presença conectadas de um lado pelo consumismo e pelo estilo de vida e de outro pelo ideal pós-moderno de caridade. As simulações atuais, pós-modernas, de pan-africanismo atuam em cima da idéia de igualdade e semelhança, mas não aspiram a solidariedade. E, embora possam estender o turismo aos antepassados, a lugares de memória tais como a costa sul-africana, Gorée [Senegal] ou mesmo Salvador e Cachoeira, não envolvem normalmente a idéia de permanente reterritorialização. Se há uma conexão residual com a África ali, é como se ela fosse apresentada como uma associação mítica e sentimental com uma grandeza perdida que necessita urgentemente ser restaurada. (GILROY, 2001, p.22-23)

Neste ponto do filme nos deparamos com questões cruciais a respeito de diversos elementos incutidos nas obras, como identidade, diáspora africana e branquitude. Ao analisarmos obras de temáticas próximas, em um número considerável, dirigidas exclusivamente por pessoas brancas, refletimos, primeiramente sobre esta constante superficialidade no trato diaspórico. É possível atribuir tal superficialidade a uma questão identitária, movida por uma orientação embranquecida que impede uma empatia e uma voz adequadas ao assunto, já que o traço fenotípico é que movimenta as estruturas racistas da nossa sociedade, moldando a personalidade desses diretores a partir de suas experiências de vida. Nos indagamos também sobre o quanto a proximidade com a religiosidade afro-brasileira pode conferir aos diretores maior propriedade sobre o tema, ao propiciar uma visão a partir do interior dos terreiros.

Neste sentido, sabemos do distanciamento de diretores como Renato Barbieri, Geraldo Sarno e do fotojornalista José Medeiros, e também da proximidade de

Renata Amaral e Pierre Verger, este último iniciado na religião e ocupante de cargo no Ilê Axé Opó Afonjá<sup>24</sup>. Chapelin, ainda no primeiro bloco, cita a incorporação nos iniciados como a vinda de um antepassado remoto, o próprio orixá. Será esta busca por retratar o transe e a iniciação a própria solução dos diretores no intuito de reconstruir o elo transatlântico? Ou será apenas exotização? *O Poder do Machado de Xangô* segue na sua busca por estes elos. Balbino, ao encontrar uma casa de Xangô no Benin<sup>25</sup> (fotograma 13), entoando uma cantiga do candomblé ketu, onde a manutenção da tradição é constatada.

(...) até que a mágica se realiza, os sacerdotes africanos reconhecem os cânticos de Balbino e cantam com ele. E aquilo que era memória conservada, se transforma em identificação. A memória que a escravidão não conseguiu destruir. A tradição cultural preservada, defendida nos mistérios dos negros baianos. (29min13s)



Fotograma 13 - Balbino entoando cantiga no Benin

O ritual beninense segue sendo exibido, e após isso Balbino retorna para a Bahia, onde vemos novamente asserções sobre o sincretismo, mais uma vez reiterando o mito da democracia racial, a partir da festa de Iemanjá. Na sequência final, Balbino é visto dentro de seu terreiro, incorporando Xangô, de onde novamente são retiradas impressões da diáspora a partir do próprio transe.

(...) e é assim, consequência imprevista do tráfico de escravos, que Xangô, deus do trovão e quarto rei dos iorubás, retorna a terra regularmente para dançar na

<sup>24</sup> Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/textos-e-entrevistas-online/pesquisas-sobre-verger/pierre-fatumbi-verger-e-sua-obra-homenagem/verger-uma-vida-em-muitos-planos.html>

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gJrCyge5TI&t=419s>  
Acesso em: 15 Nov. 2019.

Bahia, no Brasil, brandindo seu machado de duas lâminas. Ele se manifesta no corpo em transe de um de seus filhos, Balbino. Negro baiano agora transfigurado como reflexo do poder do orixá nele incorporado, poderosa herança de seus antepassados. (41min20s)

Como veremos a seguir, este panorama dado por *O Poder do Machado de Xangô* antecipa boa parte da problematização a ser abordada em nossos objetos de pesquisa, pois já em 1976 a proposta de realizar este retorno de um personagem real e ligado ao candomblé ao continente africano foi executada pelo Globo Repórter. Nossas proposições acerca do *ponto oculto* enquanto fator que molda a composição fílmica também são corroboradas.

### 3 AS OBRAS E SEUS “PONTOS OCULTOS”

#### 3.1 ATLÂNTICO NEGRO, NA ROTA DOS ORIXÁS (1997)

Homônimo da obra referencial sobre a diáspora africana *Atlântico Negro* (1993), do pesquisador britânico Paul Gilroy, *Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997), é um documentário etnográfico brasileiro produzido pela Videografia (produtora de Renato Barbieri que viria a se chamar Gaya Filmes)<sup>26</sup> e pelo ISER (Instituto de Estudos da Religião), tendo sido também idealizado e realizado com apoio do Instituto Itaú Cultural. Consideramos importante aqui pontuar o tamanho do aporte obtido para a realização, algo em que difere da outra obra em foco nesta pesquisa. O filme contou com o apoio cultural e institucional de uma série de entidades, entre elas o Ministério das Relações Exteriores, a Embaixada do Brasil na Nigéria, Embratur, Bahiatura, Maratur, Fundação Cultural Palmares, Unesco, Grupo de Trabalho Interministerial para Valorização da População Negra, Office de Radiodiffusion et Télévision du Benin e Comissão Nacional V Centenário. Recebeu ainda patrocínio do Ministério da Cultura (Fundo Nacional de Cultura), do Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal e da Fundação Cultural do Distrito Federal. O diretor Renato Barbieri, formado em 1986 em Psicologia pela PUC/SP,

<sup>26</sup>Disponível em: <http://www.gayafilmes.com/wp-content/uploads/2018/10/Filmografia-Completa-Renato-Barbieri.pdf>

Acesso em: 19 Nov. 2019.

diferentemente de Renata Amaral, já possuía uma considerável experiência prévia na direção à época da realização de *Atlântico Negro*.

Iniciou-se na direção em 1983, na produtora paulista “Olhar Eletrônico”, ao lado de Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Tas, Toniko Mello e Marcelo Machado, dentre outros. Na “Olhar” dirigiu quase duas centenas de matérias especiais para revistas eletrônicas semanais e realizou os premiados curtas *Do Outro Lado da Sua Casa*, *Duvideo* e *Expição*. Depois da “Olhar” dirigiu programas de televisão em rede nacional, com destaque para o telejornal diário *Jornal de Vanguarda*, na Band, e os programas semanais *Fórum* e *TV Folha* na TV Cultura. (GAYA FILMES)<sup>27</sup>

A relevância dessa experiência, sobretudo televisiva, parece estar diretamente relacionada à forma com que *Atlântico Negro* foi produzido. O filme inicia com uma troca de mensagens entre Pai Euclides Talabyan (30/05/1937- 17/08/2015) (fotograma 14), então dirigente da Casa Fanti-Ashanti, no Maranhão, e um sacerdote beninense, Avimanjenon (fotograma 15)<sup>28</sup>. As trocas ocorridas foram muito antes uma iniciativa da produção do que dos sacerdotes, diferentemente do que vemos no documentário e das informações obtidas a partir da resenha de Parés.



Fotogramas 14 e 15 - Pai Euclides Talabyan e Avimanja-Non<sup>29</sup>

O pesquisador Luis Nicolau Parés, poucos meses após o lançamento do documentário, produziu uma resenha crítica da obra, na qual destrincha pormenores da produção e também traz apontamentos etnográficos importantes.

Na primeira cena, cronologicamente a última que foi gravada, Pai Euclides, babalorixá da Casa Fanti Ashanti, em São Luís, lê uma mensagem de

<sup>27</sup> Idem

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY&t=2871s>

Acesso em: 22 Nov. 2019.

<sup>29</sup> optamos pela grafia apresentada por Parés no decorrer de nosso texto, em função de ser a usual nas pesquisas acadêmicas

agradecimento em língua africana enviada ao seu amigo, o *vodunon* Avimanjenon, chefe do Templo de Avimanje, em Uidá. Essa abertura emblemática vai introduzir toda uma série de seqüências onde, através da voz de um narrador, comentários dos entrevistados e imagens da vida, rituais e festas ora do Benin, ora do Brasil, se faz uma apresentação, ou melhor, representação da história e vínculos culturais entre os dois países. (PARÉS, 1998, p.368)

Desta introdução de Parés ao filme em si, retiraremos dois pontos que consideramos cruciais no trato desta pesquisa. Primeiramente, a “voz de um narrador” citada, e em um segundo momento a alternância entre os termos “apresentação” e “representação” da história.

Esta voz de um narrador é bastante marcada durante o filme, apresentando um tom didático e também trabalhando no que Nichols define como “evocar um tom ou estado de ânimo poético”.

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 voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético. (...) A voz de Deus e a correspondente voz da autoridade - alguém que vemos e ouvimos, que fala em nome do filme, (...), persistem como característica dominante do documentário (e também dos noticiários televisivos). (NICHOLS, 2005, p.40-41)

Embora *Atlântico Negro* não tenha em seu expediente o formato “voz de Deus” exclusivamente, a forma autorreflexiva adotada pende muito mais para essa estrutura autoritária, já que as entrevistas e demais apresentações de conteúdo nesta obra são utilizadas como elos narrativos e para sublinhar e corroborar o que a voz do narrador propõe.

A auto-reflexividade pode conduzir facilmente a uma regressão infinita. Pode se revelar altamente atraente para uma intelligentsia mais interessada na “melhor forma” do que em mudanças sociais. No entanto, o interesse pelas formas auto-reflexivas não é uma questão puramente acadêmica. O cinema direto e suas variantes procuraram resolver certas limitações da tradição “voz-de-Deus”. O filme de entrevistas buscou resolver as limitações de grande parte do cinema direto, e o documentário auto-reflexivo tenta resolver as limitações contidas na assunção de que a subjetividade e o posicionamento social e textual do ego (como cineasta ou espectador) não são, em última instância, problemáticos. (NICHOLS, 1983, p.64)

Esta voz, logo após às trocas iniciais de mensagens entre os sacerdotes, já cai em generalizações do tipo “a África está presente no Brasil em quase todas as dimensões de nossa sociedade”, singularizando o continente africano e também a sociedade brasileira. O filme segue apresentando o Benin e suas características

geopolíticas, seguido por uma fala de Avimanjenon sobre a existência do culto aos voduns nos dois lados do oceano, e por uma narração atrelando os cultos religiosos afro-brasileiros com os praticados no Benin e na Nigéria. Esta ligação é ilustrada por imagens, onde erros fundamentais são cometidos.

Cabe notar que as imagens de diversas atividades rituais que dão suporte ao discurso oral são bastante desconexas e estão montadas num ritmo rápido, que em algum momento leva a certa confusão. Quando se fala, por exemplo, do culto dos orixás e voduns, mostram-se imagens dos egunguns, culto de origem iorubá dos ancestrais, que não é considerado propriamente culto de orixás; quando se fala de Exu, mostram-se imagens de um Heviosso, vodun do trovão. Essas imprecisões podem passar despercebidas aos olhos do não-especialista, e poderiam ser consideradas licenças criativas a serviço da narrativa verbal, mas, na verdade, são esses detalhes que põem em questão a fidelidade etnográfica do documentário e que podem suscitar críticas dos participantes da religião. (PARÉS, 1998, p.369)

Tais impropriedades já denotam o distanciamento do diretor e da equipe com o assunto tratado. As religiões afro-brasileiras, sobretudo o candomblé, são caracterizadas por seus detalhamentos e pela rigidez nos seus processos litúrgicos e iconográficos. Podemos compreender aí a carga atuante do “ponto oculto”, já que a não aproximação de Barbieri e do co-realizador e roteirista Victor Leonardi, mesmo em se tratando de um documentário, produz uma representação disforme e equivocada de tais práticas. Cabe ressaltar que, à época da produção, diversos estudos antropológicos, como os de Roger Bastide e de Muniz Sodré, e até mesmo publicações de autoria de sacerdotes e sacerdotisas, vide Mestre Didi e Mãe Stella de Oxóssi, já se encontravam disponíveis para a pesquisa.

A dimensão dessas inconformidades ultrapassa o simples não reconhecimento do próprio “ponto oculto”, e a ocultação de informações relevantes quanto à produção e quanto à forma com que são construídos os elos transatlânticos não pode ser pormenorizada quando tratamos de uma representação tão singular dos costumes afro-brasileiros. A pesquisadora Mundicarmo Ferretti traz informações sobre um cântico entoado por Pai Euclides.

Não é difícil perceber que Pai Euclides foi visto, por aqueles sacerdotes beninenses, como descendente de dahomeanos escravizados que trouxeram o vodum para o Brasil e que, inegavelmente, a “chave” daquela interpretação foi o canto entoado por Pai Euclides. Mas, embora não tenha sido ali declarado, aquele canto não foi deixado no Maranhão pela fundadora da Casa das Minas que, conforme afirmado no vídeo, foi fundado por uma dahomeana, que pode ter sido a mãe do Rei Guezo (onde Pai Euclides “foi dado ao vodum Lissá no ventre de sua mãe”). Não lhe foi também ensinado no Terreiro do Egito, onde Pai Euclides

começou a receber Rei dos Mestres (“Lissá”) e de onde sempre afirmou ser a sua raiz africana do Tambor de Mina (fanti-ashanti), que nem foi citado no vídeo entre os que deram origem aos terreiros de São Luís que hoje conservam “as tradições jeje de culto aos voduns”. Segundo Olivier Gbegan, beninense radicado no Brasil, a música apresentada por Pai Euclides foi cantada em São Luís no ano de 1985, por sacerdotes de vodum que participaram de um Colóquio da UNESCO realizado em São Luís (UNESCO 1985). Foi cantada primeiro na Casa das Minas homenageando os ancestrais e a sua fundadora, então reconhecida como a mãe do Rei Guezo, vendida como escrava. Depois foi cantada na Casa Fanti-Ashanti, a pedido de Pai Euclides. (FERRETTI, 2001, p.83-84)

Não buscamos afirmar, com isto, que toda e qualquer produção de documentário deva seguir regras rígidas ou que deva travar um compromisso de total fidelidade com a realidade. Porém, os principais estudiosos das casas maranhenses de religiões afro-brasileiras, Sérgio e Mundicarmo Ferretti, são enfáticos ao descortinarem as incongruências apresentadas por Barbieri no tocante ao cotidiano da casa Fanti Ashanti.

Apesar de *Na rota dos orixás* ter sido muito premiado como documentário, as imagens da Casa Fanti-Ashanti por ele veiculadas foram demasiado produzidas e nele ela aparece muito maquiada e afastada de sua realidade. Fora as cenas de Candomblé e de Mina, pouco do que foi gravado na Casa Fanti-Ashanti corresponde à realidade da Casa ou pode ser reconhecido pelos que leram as teses de antropólogos e os livros escritos por Pai Euclides sobre ela. Apesar de ter aparecido no documentário com algumas características da Casa das Minas, mostradas no livro *Querentã de Zomadonu*, de Sergio Ferretti (FERRETTI, S. 1996) (foto das tobôssi etc), a indumentária de Pai Euclides recebendo os presentes, que se afirma terem sido enviados por Avimanjenon, não tem nada com a tradição jeje do Maranhão e nem com a tradição da Casa, pois, em vez de se assemelhar à usada por ele quando oficia rituais de Mina ou Candomblé, em louvor a voduns e orixás, lembra a que é por ele usada quando recebe boiadeiro, no Samba Angola (calça estampada, sem camisa etc), ou quando recebe caboclo da linha de Cura/Pajelança, como Antônio Luiz, o “Corre Beirada” (chapéu de feltro, semelhante ao do caboclo). (FERRETTI, 2001, p.85) (fotograma 16)



Fotograma 16 - indumentária de Pai Euclides<sup>30</sup>

Estas reconstruções produzidas em *Atlântico Negro* com finalidades dramáticas e no intuito de alinhar narrativas históricas desconexas, trazem novamente a problemática da representação negra e da religiosidade afro-brasileira no cinema documental nacional. Mesmo que não possamos qualificar essa inconformidade na representação enquanto uma estereotipificação, a interferência do cineasta, contando com a conivência do retratado, gera uma alteração na historicidade e acaba até por causar mudanças futuras no próprio rito em questão, como veremos em seguida.

Como apontado por Claudine de France, neste caso “a *mise en scène* do cineasta toma, até certo ponto, o rumo contrário em relação àquele dos mestres do rito” (FRANCE, 1998). Apesar dessas ocorrências e dos apontamentos feitos por antropólogos sobre as inconformidades, o documentário recebeu uma série de prêmios, dentre eles o Prêmio Pierre Verger, conferido pela Associação Brasileira de Antropologia.

Pai Euclides aparece, portanto, em *Na rota dos orixás*, encenando uma história que não é propriamente a sua, o que leva o vídeo a enveredar pelos caminhos da ficção, contribuindo para difundir informações errôneas sobre as relações existentes entre Maranhão e Benin, pois o vídeo é apresentado como documentário. Por essa razão, embora a obra tenha sido muito premiada, tenha emocionado muitos filhos-de-santo e muitos pesquisadores e tenha sido aplaudida por todos pelo seu mérito artístico, não foi bem recebida pela Casa das Minas e pelos que conhecem melhor a história da religião afro-brasileira no Maranhão e de suas relações com o Benin (PERÉS 1998-1999). O prêmio Pierre Verger-2000, conferido a ela como documentário pela ABA (Associação Brasileira de

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY&t=2871s>  
Acesso em: 21 Jan. 2020.

Antropologia), provocou grande perplexidade nos antropólogos que escreveram ou deram crédito a teses e livros produzidos sobre a Casa das Minas e sobre a Casa Fanti-Ashanti, inclusive, porque se apoia numa versão muito diferente da que foi dada por Pierre Verger sobre as relações Benin-Maranhão (VERGER 1952; 1990). (FERRETTI, 2001, p.85-86)

Luis Nicolau Parés, referência em estudos nas relações históricas com o Benin, utiliza o conceito de “índice de etnograficidade” para qualificar *Atlântico Negro*. Cabe resgatar algumas discussões sobre a etnografia fílmica, como as propostas pelo antropólogo visual Karl Heider, e também suscitar os contrapontos trazidos pela pesquisadora em etnografia digital e também realizadora cinematográfica Sarah Pink.

Heider, em seu livro *Ethnographic Film (1976-2006)*, após pautar-se nas realizações concebidas até o primeiro período de sua pesquisa, faz uma revisão de sua obra no ano de 2006, e nos traz um capítulo intitulado “*Making Ethnographic Film*”<sup>31</sup>, do qual podemos extrair questões centrais sobre a atuação de Barbieri e de sua equipe. Ainda no prefácio da edição revisada, o autor busca não criar uma hierarquia entre etnografia e cinema e entres distintas obras, mas enfatiza que suas postulações são aplicáveis a quaisquer filmes que se proponham enquanto etnográficos.

Although we are thinking about ethnographic film, and developing ways to judge ethnographicness in film, this does not imply any moral superiority for one sort of film over another. There are many worthy sorts of films. This book is about one sort, namely, ethnographic film.<sup>32</sup> (HEIDER, 1976-2006, p.X)

No capítulo de nosso interesse, o subtópico “*The ethics of Ethnographic Filmmaking*”<sup>33</sup> apresenta questões relativas à interação do cineasta com seu “objeto” fílmico. Consideramos que este debate, envolvendo a ética na produção de filmes etnográficos posto em intersecção com o “ponto oculto” e sua carga de racismo velado, é a chave para a compreensão de *Atlântico Negro* e na observação da atuação dos realizadores da obra. Há, porém, como já apontamos, a peculiaridade da participação, até certo ponto consciente, de Pai Euclides em algumas das opções tomadas, o que torna a abordagem de maior complexidade.

The problem is that at the moment of shooting no one can really know how the footage will turn out or how he or she will appear. And the subject certainly cannot

<sup>31</sup> “Realizando filme etnográfico” (tradução nossa)

<sup>32</sup> “Embora estejamos tratando de filmes etnográficos, e desenvolvendo formas de julgar a etnograficidade fílmica, isso não implica em nenhuma superioridade moral de um tipo de filme sobre outro. Existem muitos tipos de filmes válidos. Este livro é sobre um deles, chamado de filme etnográfico.” (HEIDER, 1976-2006, p.X) (tradução nossa)

<sup>33</sup> “A Ética na realização de filme etnográfico” (tradução nossa)

anticipate what will be preserved, omitted, or juxtaposed during the editing. And also it turns out that even when people see themselves in a finished film, they cannot anticipate how that film will affect others. It is especially true with the subjects of ethnographic films, who for the most part have never been in a film before.<sup>34</sup> (HEIDER, 1976-2006, p.111)

Euclides Talabyan certamente não poderia saber o que seria “preservado, omitido ou justaposto na montagem” (HEIDER, 1976-2006), mas sua colaboração no intuito de deliberadamente aproximar hábitos da Casa Fanti-Ashanti aos costumes beninenses do culto aos voduns, além de sobressaltar aos olhos dos antropólogos e conhecedores da casa, traria um efeito de migração nas práticas desta comunidade. Estas alternâncias não são de sobremaneira exceções nos terreiros brasileiros, mas não costumam ocorrer com tamanha frequência sob a liderança de um mesmo sacerdote.

Depois daquela experiência Pai Euclides parece mais interessado em estabelecer laços com o Benin do que em reforçar sua ligação com o jeje-mahi, através de Raminho de Oxossi. E há quem diga em São Luís que Pai Euclides está se “desencantando” com o ketu e modificando o repertório do Candomblé para introduzir músicas jeje, que ele aprendeu ao longo dos anos e que em breve estará lançando um CD com o novo repertório da Casa. O certo é que hoje já não se afirma a identidade africana da Casa como fanti-ashanti e o fanti-ashanti tende a se transformar em um nome escolhido em homenagem à fundadora do Terreiro do Egito, onde Pai Euclides começou a dançar Mina. (FERRETTI, 2008, p.87)

Não buscamos aqui fazer qualquer tipo de juízo sobre as condutas de Pai Euclides Talabyan, até porque este mesmo pluralismo e potencial sincrético da Casa Fanti-Ashanti foi responsável por uma visibilização muito positiva das religiosidades afro-brasileiras, especialmente através da gravação de cânticos do tambor de mina, onde curiosamente temos a participação crucial da diretora de nosso outro objeto de pesquisa, Renata Amaral, com seu projeto *A Barca*.

Contudo, a relação objeto/realizador em documentários etnográficos provoca desdobramentos imprevisíveis, e que por diversas vezes geram reconfigurações memoriais na comunidade em questão. Isso nos traz de volta à *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Dentre as principais problemáticas ocorridas após a realização e do grande alcance do filme, parte da comunidade absorveu forçosamente a idealização, a partir do documentário, de que sua história é a de um quilombo remanescente, o que não condiz com a realidade. A pesquisa realizada por Joselito Eulâmpio da Nóbrega trata do caso com especificidade.

<sup>34</sup> “O problema é que no momento da filmagem ninguém pode saber qual será o resultado ou como ela aparecerá. E o objeto certamente não pode prever o que será preservado, omitido ou justaposto durante a montagem. E o que também ocorre é que mesmo quando as pessoas se vêem num filme finalizado, elas não podem prever como o filme afetará outros. Isso é verdade especialmente com objetos dos filmes etnográficos, que na maioria das vezes nunca antes estiveram em um filme” (tradução nossa).

(...) verifica-se que a comunidade em si não tem a consciência de ser um quilombo (mesmo no sentido de remanescente quilombola) o que mostra que historicamente o conceito foi sendo construído de fora para dentro, antes tomados como rejeição e, gradativamente assumido (por alguns) como conhecimento, principalmente a partir de discursos construídos por grupos externos ao Talhado. (NÓBREGA, 2007, p.94)

Este grau de interferência a que se é possível chegar com a realização de um documentário é uma das principais pautas de Karl Heider no trato da ética na realização de um filme etnográfico. Um diretor e sua equipe captam seu material, criam relações, na maioria das vezes efêmeras, lançam seu produto final (que por vezes não chega na comunidade retratada), e as comunicações se encerram por aí. Heider ainda nos aponta a ideia de responsabilidade atrelada ao ato de registrar e estudar um grupo étnico.

The great problem, of course, is to anticipate the potential damage a film might do to people's physical, social, and psychological welfare, as well as to the "safety, dignity, or privacy of the people" with whom we work. The ethnographic filmmaker, as well as the ethnographer, must be aware of the considerable responsibility that accompanies the license to study and to film.<sup>35</sup> (HEIDER, 1976-2006, p.111)

Em *Atlântico Negro*, a "ocultação" de informações relativas à produção não é mera negligência ou artefato fílmico; acaba por criar uma realidade e um elo de amizade do qual não conhecemos a origem. Parés, por exemplo, afirma que a relação entre os dois sacerdotes "se iniciou em 1995, quando, após uma viagem ao Benin, levei a Pai Euclides uma carta e uma fotografia do Avimanjenon, assim como um vídeo das festas celebradas no seu templo de Uidá." (PARÉS, 1998)

Em uma das sequências finais do documentário, a equipe de Barbieri chega à Casa Fanti-Ashanti, e o diretor é visto empunhando um bastão cerimonial, enquanto a narração descreve que "Avimanjenon, de Ouidá, mandou por intermédio da equipe deste documentário, vários presentes para Pai Euclides de São Luís do Maranhão<sup>36</sup>" (fotogramas 17 e 18).

<sup>35</sup> "O grande problema, é claro, é prever o dano potencial que um filme pode causar ao bem-estar físico, social e psicológico das pessoas, assim como à "segurança, dignidade ou privacidade das pessoas" com quem trabalhamos. O cineasta etnográfico, assim como o etnógrafo, devem estar atentos à considerável responsabilidade que acompanha sua permissão para estudar e para filmar." (tradução nossa)

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY&t=2871s>  
Acesso em: 21 Jan. 2020.



Fotogramas 17 e 18 - Renato Barbieri conduzindo o bastão - Ritual de recebimento

Nesta sequência, fica bastante evidente o potencial de construção histórica e ideológica contido na linguagem cinematográfica. O narrador segue reiterando uma proximidade e uma relação entre os sacerdotes: “O valor simbólico deste presente, expressa bem o respeito e a admiração mútua que a África e o Brasil mantêm entre si” (46min00s). Parés, por sua vez, nos traz informações que minam esta construção.

(...) mas é aí que a linguagem cinematográfica, com sua inevitável construção e recorte da realidade, joga a favor da intencionalidade ideológica do filme. O documentário não fala, por exemplo, que foi Pai Euclides quem pediu o bastão cerimonial, e que foi a equipe do filme que teve que pagar o presente, e assim por diante. A cena de recepção do bastão cerimonial foi obviamente representada para ser filmada e não parece responder a nenhuma tradição ritual da casa, o que, de novo, evidencia a capacidade que tem a produção de um documentário para alterar ou gerar novas realidades. Essa capacidade intrínseca e manipuladora do filme não deve ser necessariamente negativa, já que, às vezes, pode levar a gerar situações capazes de revelar informações que não seriam acessíveis de outro modo. (PARÉS, 1998, p.372)

A partir das informações que Parés possuía sobre a relação entre os sacerdotes e sobre pormenores da produção, o pesquisador faz uma avaliação do quesito etnográfico em *Atlântico Negro*, voltando ao conceito de “índice de etnograficidade” de Karl Heider.

O diretor de um documentário deve tomar uma infinidade de opções de realização e é no conjunto dessas escolhas (conscientes ou inconscientes) que reside o grau de fidelidade, autenticidade ou “realismo” do produto. Uma série de escolhas, como a utilização de planos longos, respeito ao som original das imagens, podem acrescentar o “índice de etnograficidade” de um documentário. No caso de *Atlântico Negro*, diríamos que o “índice de etnograficidade”, dadas as escolhas realizadas, não é muito alto. (PARÉS, 1998, p.374)

Assim como feito por Claudine de France, o principal contra-argumento elaborado por Sarah Pink, referente à registros etnográficos, concerne à intrínseca

inexatidão do registro visual, e também aponta a necessidade de se contextualizar a “etnograficidade” do material em relação ao público que o recebe.

Here I propose three main criticisms of this approach. First, it is usually impossible or inappropriate to video-record people or culture ‘undisturbed’; people in a video are always ‘people in a video’. Moreover, like any ethnographic representation, research footage is inevitably constructed. Secondly, ethnographic knowledge does not necessarily exist as observable facts. (...) I argued that ethnographic knowledge is better understood as originating from fieldwork experiences. Knowledge is produced in conversation and negotiation between informants and researcher, rather than existing as an objective reality that may be recorded and taken home in a notebook, camera film or tape. Thirdly, (...), the question of the ‘ethnographicness’ of video footage does not depend entirely on its content or on the intentionality of the video maker, but it’s ethnographicness is contextual. In the broadest sense a video is ‘ethnographic’ when its viewer(s) judge that it represents information of ethnographic interest. Therefore video footage can never be purely ethnographic: a video recording that ethnographers see as representing ethnographic knowledge about an event and how it is experienced might, in their informants’ eyes, be a video of a birthday party. This broad and contextual definition of ethnographic video invites the possibility for a range of different genres of video to be ‘ethnographic’. This includes not only ethnographers’ video footage, but (for example) home movies, events videoed by informants for ethnographers, indigenous videos made for self-representation to external bodies and documentary videos made through collaborations between researchers and informants as part of applied research. None of these recordings are essentially ethnographic, but may become so when they are implicated in an ethnographic project.<sup>37</sup> (PINK, 2007, p.98)

No caso de *Atlântico Negro*, tendemos a priorizar as proposições de Heider e também as críticas desenvolvidas por Parés, por entendermos que a forma com que o material foi manipulado extrapola questões sagradas e ancestrais, tão importantes para a vivência negra no Brasil. Este extrapolamento demonstra duas coisas: a falta de aprofundamento em relação ao assunto tratado e o desprezo às matrizes da cultura afro-

---

<sup>37</sup> Aqui, proponho três críticas principais a essa abordagem. Primeiro, geralmente é impossível ou inapropriado gravar pessoas ou cultura 'inalterados'; as pessoas em um vídeo são sempre "pessoas em um vídeo". Além disso, como qualquer representação etnográfica, as filmagens da pesquisa são inevitavelmente construídas. Em segundo lugar, o conhecimento etnográfico não existe necessariamente como fatos observáveis. (...) argumentei que o conhecimento etnográfico é melhor entendido como originário de experiências de trabalho de campo. O conhecimento é produzido nas conversas e negociações entre os informantes e o pesquisador, em vez de existir como uma realidade objetiva que pode ser gravada e levada para casa em um caderno, filme ou fita. Em terceiro lugar, (...), a questão da 'etnograficidade' das imagens de vídeo não depende inteiramente de seu conteúdo ou da intencionalidade do criador de vídeo, mas sua etnografia é contextual. No sentido mais amplo, um vídeo é "etnográfico" quando seus espectadores julgam que representam informações de interesse etnográfico. Portanto, as imagens de vídeo nunca podem ser puramente etnográficas: uma gravação de vídeo que os etnógrafos vêem como representando conhecimento etnográfico sobre um evento e como ele é vivenciado pode, aos olhos de seus informantes, ser um vídeo de uma festa de aniversário. Essa definição ampla e contextual de vídeo etnográfico convida a possibilidade de vários gêneros de vídeo serem "etnográficos". Isso inclui não apenas as filmagens de etnógrafos, mas (por exemplo) filmes caseiros, eventos gravados por informantes para etnógrafos, vídeos indígenas feitos para auto-representação a órgãos externos e vídeos documentais feitos por meio de colaborações entre pesquisadores e informantes como parte da pesquisa aplicada. Nenhuma dessas gravações é essencialmente etnográfica, mas pode se tornar assim quando estão envolvidas em um projeto etnográfico. (tradução nossa)

brasileira. O primeiro ponto está diretamente ligado ao “índice de etnograficidade”. Já o segundo, evoca novamente a problematização do “ponto oculto”, desde a concepção da obra até a composição de equipe.

As escolhas nesta composição são bastante peculiares. Observamos que a trilha sonora é assinada por Kodiak Bachine, artista branco ligado à música eletrônica na década de 1980, opção incompreensível tratando-se de um tema tão tocante às africanidades e no qual temos a musicalidade negra brasileira como uma das grandes referências mundiais. Fato semelhante ocorre na escolha dos historiadores e antropólogos entrevistados no lado do Brasil, com a exceção de uma breve fala do antropólogo Júlio Braga apenas.

Essa construção de vozes brancas narrando a diáspora africana nos remete novamente à *árvore do esquecimento*, que é apresentada no documentário pelo historiador beninense Karl Emanuel:

Neste lugar se encontrava a árvore do esquecimento. Os escravos homens deviam dar nove voltas em torno dela. As mulheres sete. Depois disso supunha-se que os escravos perdiam a memória e esqueciam seu passado, suas origens e sua identidade cultural, para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar. Que aberração! Que contradição! Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração? Mas ele não esquecia nada, porque quando chegava lá recriava suas divindades, mas na metafísica daqui o esquecimento devia segui-lo, pois se não esquecesse ele poderia amaldiçoar o país. Ora, o rei não queria jamais que os escravos o amaldiçoassem. Cerimônias eram feitas para terminar com as maldições. Saindo da boca de alguém que morre ou de alguém que parte para sempre essas maldições eram temíveis, segundo nossa ideologia religiosa. E então rezavam pelos escravos na praia para que eles fizessem uma boa viagem. (ATLÂNTICO NEGRO, 1997, 15min54s)

Entendemos que esse apagamento segue em curso quando as vozes negras são silenciadas ou marginalizadas em um documentário em que são o tema central. Em outro ponto central do documentário, também percebemos, em concordância com Parés, um silenciamento nas questões raciais e históricas da diáspora no Brasil. A temática dos Agudás (fotogramas 19, 20, 21 e 22), brasileiros alforriados que retornaram ao Benin, ocupa um grande trecho na parte central do documentário, e traz um aprofundamento deste fluxo, embora não o faça do lado de cá.

A ênfase dada à representação dos Agudá é talvez um dos aspectos mais notáveis do documentário, já que, em consonância com a ideologia do Atlântico Negro, aponta para as repercussões da diáspora brasileira na África e apresenta um tema pouco conhecido do público brasileiro. Porém, essa ênfase no lado africano, tanto na questão da escravidão como no tema dos Agudá, minimiza importantes aspectos históricos do lado brasileiro, como, por exemplo, o processo

de adaptação e resistência dos afro-descendentes no Brasil, e a iniciativa de alguns desses afro-brasileiros, como Martiniano Eliseu do Bonfim, na dinâmica de comunicação transatlântica e a sua contribuição na configuração do candomblé contemporâneo. (PARÉS, 1998, p.371)



Fotogramas 19, 20, 21 e 22 - Agudás: cerimônias e festejos afro brasileiros

Algumas cerimônias e ritos dos Agudás vão sendo exibidos<sup>38</sup>, assim como uma contextualização do período de seu retorno até a época de realização do documentário. Nota-se uma prevalência do catolicismo entre os Agudás, e os festejos do Senhor do Bonfim são “a mais importante celebração dos Agudá em relação às suas raízes brasileiras”. (36min42s) A partir do *Carnaval do Bonfim*, a imagem do oceano nos remete à Bahia, mais precisamente nos festejos de Iemanjá. Parés ainda relaciona outras questões desconexas no filme, mas o principal fator ausente no documentário é o debate sobre a questão do racismo religioso. Não há sequer uma fala, seja do narrador, seja dos entrevistados, que aponte para qualquer preconceito sofrido pelas religiões de matriz afro-brasileira. Toda a exposição é feita como se houvesse uma grande harmonia nacional em torno das diferentes religiosidades praticadas. O fato é que localizar uma prática negra afrodiáspórica em um contexto histórico e geopolítico, como busca fazer Barbieri em *Atlântico Negro*, sem resgatar a demonização ou mesmo a proibição legal dessas religiosidades, nos apontam algumas possibilidades. Pode representar uma estratégia

<sup>38</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY&t=2871s>  
Acesso em: 21 Jan. 2020.

marqueteira para melhor aceitação e popularização do filme, e pode também indicar a falta de sensibilidade com a questão racial por parte dos idealizadores.

No Brasil, os gestos violentos contra as “religiões” de matrizes africanas se configuram em meio a uma dupla marca negativa: a) a exotização e demonização, por serem crenças não-cristãs ou não ligadas à cultura que a Europa – e suas projeções no “mundo desenvolvido” – adotou para si (e isso incluiria, inclusive, uma convivência menos atritante com religiões judaicas ou islâmicas, por exemplo); b) o racismo, por serem estas “religiões” constituídas por pessoas negras e formadas por elementos africanos e indígenas. Ambas as dimensões estão interligadas, de modo que, na maioria dos casos, a própria exotização e demonização é um produto do racismo. (FLOR DO NASCIMENTO, 2017, p.53)

*Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997) não é passível apenas de críticas. Enaltecer as africanidades enquanto essência da cultura brasileira jamais pode ser visto como uma ação negativa, pelo contrário. Porém, tal ação, esvaziada de sentido e de recortes adequados ao patamar atual de racismo em que nossa sociedade ainda se encontra, tende a não trazer alterações desse patamar, mas sim naturalizar a existência das religiosidades afro-brasileiras sem abordar que tal naturalização não se dá sem uma crítica contundente ao racismo, seja ele religioso, estrutural, estruturante, etc.

O filme, contudo, teve uma boa acolhida nas comunidades religiosas afro-brasileiras e também dentro do MNU (Movimento Negro Unificado), presentes na estreia do documentário (PARÉS, 1998). É possível também encontrá-lo em diversos planos de ensino de cursos de graduação no Brasil e como referência no portal do MEC e da TV Escola, além de uma premiação considerável<sup>39</sup>. Esse alcance e aceitação da obra a conferem um status referencial nas produções audiovisuais sobre a religiosidade afro-brasileira. Veremos a seguir que *Pedra da Memória* (2011) traça um percurso diferente na questão etnográfica, e utiliza-se de uma linguagem documental distinta de *Atlântico Negro*, mas também não busca uma reflexão quanto às questões raciais que compõem sua temática.

---

<sup>39</sup> Prêmio Pierre Verger: Excelência – ABA-Associação Brasileira de Antropologia, 2000; Prêmio Margarida de Prata – CNBB, 1999; Prêmio Manuel Diegues Jr. – 6º Festival Internacional do Filme Etnográfico; Prêmios do Júri Oficial e de Público – 6º Festival de Cinema de Cuiabá; Prêmios de Melhor Documentário e Fotografia – 6º Vitória CineVÍdeo; Prêmio Câmera de Cinema – 31º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; filme finalista do Grande Prêmio Brasileiro de Cinema – Documentário, 1999. - Fonte: Gaya Filmes - disponível em <http://www.gayafilmes.com/filme/atlantico-negro-na-rota-dos-orixas/>

### 3.2 PEDRA DA MEMÓRIA (2011)

As incontáveis influências culturais oriundas do continente africano são, em verdade, a essência da construção do povo brasileiro. As expressões estéticas que resultam do culto à divindades das nações *jeje, nagô e banto*<sup>40</sup>, inundam a musicalidade, a corporeidade e a própria gastronomia nacional. Esta óbvia e ainda assim tão invisibilizada realidade é exibida no documentário *Pedra da Memória* (2011), de Renata Amaral. O filme religa os continentes do Atlântico Negro, a partir da figura de Pai Euclides de Talabyan, *babalorixá*<sup>41</sup> da casa *Fanti Ashanti*<sup>42</sup>, de São Luís do Maranhão (MA). Ao conduzir o pai de santo ao *Benin*, os paralelismos entre as religiosidades e suas práticas são traçados, e diferentes estéticas, sobretudo na música e na dança, são sobrepostas em ambos os lados do oceano, conduzindo a uma homogeneização *estético-territorial*. Renata Amaral é pesquisadora musical, e em seus projetos realiza incursões na cultura popular brasileira, rearranjando e difundindo musicalidades de comunidades tradicionais do Brasil, sobretudo do estado do Maranhão. Entendemos que, diferentemente de Renato Barbieri, não só o tempo de pesquisa para a realização do documentário, mas especialmente a relação de Renata com a Casa Fanti-Ashanti por uma década previamente à produção, onde inclusive é detentora do cargo de *lyabassê*<sup>43</sup> da casa<sup>44</sup>, faz com que a perspectiva da diretora seja diferenciada. Neste aspecto, vemos o “ponto

<sup>40</sup> “A nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. Nação passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia estes sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs, - sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através os tempos e a mudança nos tempos” LIMA, Vivaldo da Costa. *O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia*. In \_\_\_\_\_ Afro-ásia n.12. Salvador: UFBA, 1976, p.77.

<sup>41</sup> Acima de todos se encontra o *babalorixá*, ou pai de santo, sacerdote supremo se a seita é dirigida por homem - ou a *ialorixá*, ou mãe de santo, sacerdotisa suprema se a seita é dirigida por mulher”. O *babalorixá* é o chefe do culto; tem por conseguinte toda autoridade sobre o conjunto dos fiéis, indo até à possibilidade de açoitá-los se faltam com seus deveres; é quem prepara os objetos sagrados, quem dirige as festas públicas ou privadas, quem identifica as divindades que então se manifestam, quem controla os sacrifícios e as iniciações, quem consulta os *obi* (e algumas vezes os *búzios*) para conhecer a vontade dos orixá. (BASTIDE, 1958, p.66)

<sup>42</sup> A Casa Fanti-Ashanti, apesar de não ser um dos terreiros de mina mais antigos de São Luís, é um dos mais conhecidos. Foi fundada em 1954, por Euclides Menezes Ferreira, mas só começou a funcionar, como casa de mina em 1958, após a inauguração do barracão construído para a realização de rituais, no sítio do Igapara (às margens do rio Bacanga). O terreiro, denominado na época de sua fundação: “Tenda de São Jorge Jardim de Ueira”, funcionou durante seis anos no sítio do Igapara. Em 1964 transferiu-se para o bairro Cruzeiro do Anil, na época ainda pouco urbanizado, onde se tornou mais conhecido como Fanti-Ashanti - nome de 'nação' africana popularizada no Brasil depois de Introdução à Antropologia Brasileira (s.d), de Arthur Ramos, e que aparece no estatuto do terreiro publicado em 1974, ao lado de seu nome antigo. Segundo Pai Euclides, sua casa é Fanti-Ashanti porque ele foi iniciado na mina no, já desaparecido, terreiro do Egito (Ilê Nyame) - fundado por uma africana de Cumassi (Gana) de nome Basília Sofia (Massinocô Alapong) - por ele considerado berço da mina fanti-ashanti. (FERRETTI, 1991, p.2)

<sup>43</sup> Responsável pela cozinha nas casas de asé (BASTIDE, 1960)

oculto” posto em xeque, já que ocorre uma busca pelo “negro introjetado em si” (NASCIMENTO, 1976), através de uma busca espiritual e ancestral por parte de Renata. Desta forma, diminuem as possibilidades de um olhar exotizador, diferentemente do que percebemos em *Atlântico Negro, na rota dos Orixás*. O “ponto oculto” jamais se anula, mas é minimizado quando há um movimento feito no sentido de sair de uma zona de privilégio racial (ainda que socialmente este não seja passível de anulação) e de se partilhar de uma vivência e de uma cosmovisão às quais pessoas brancas não estão ambientadas.

(...) através da religião os afro-brasileiros conservaram os traços de uma cosmovisão africana; encontraram uma alternativa para os sistemas hegemônicos que negavam dignidade aos negros e um modo de reconstruir sua identidade nas Américas. Se os quilombos foram uma forma de resistência política, as religiões afro-brasileiras foram uma forma de resistência cultural. (STAM, 2008, p.302)

Este rompimento se torna mais viável a partir da religiosidade afro-brasileira, pelas suas próprias concepções hierárquicas e onde a humildade e o respeito aos “mais velhos” (com maior tempo de iniciação) são a base para a vida comunitária. É neste sentido de *relação* que se dá uma ótica exotizada ou com relação de pertencimento, assim aproximando-se da realidade. Esta presença é descrita por Fernão Pessoa Ramos ao citar o diretor estadunidense Robert Flaherty. “Flaherty engravida-se longamente de presença, para depois condensá-la em imagem e articulá-la em narrativa, de modo que a intensidade original seja preservada” (RAMOS, 2001). Ainda assim, essa relação estabelecida também pode tornar-se um desafio para a realização.

Para alguns antropólogos que têm experiências de aproximação e familiaridade com as religiões afro-brasileira (como simpatizantes, frequentadores ocasionais ou adeptos) em períodos anteriores à realização da pesquisa etnográfica, a observação participante pode assumir outros significados pois, para eles, a imersão no campo não tem a função, propriamente, de propiciar a familiaridade com o universo dos seus observados, mas tornar aquilo que aparentemente lhes é “familiar” em “estranho”. Se, por um lado, o antropólogo pode contar com uma maior segurança em estabelecer contato e conviver no ambiente da pesquisa, pois parte do código de comportamento do grupo ele conhece, por outro, seu esforço será redobrado para não restringir a pesquisa às relações e posições mais contingenciais à sua própria experiência de vida na religião. (SILVA, 2000, p.69)

Neste ponto podemos compreender um choque entre o que tomamos por um “ponto oculto” minimizado e a busca por um olhar não romantizado na produção

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida à Rádio Cultura disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/renata-amaral-tradicao-musical-e-memoria>

documental. Documentários antropológicos, e mais especificamente os etnográficos, como os aqui estudados, possuem uma especificidade no que tange às possíveis utilizações da linguagem cinematográfica, e a questão da autoria, tão central em nossa pesquisa, é de complexa aferição em registros das práticas religiosas afro-brasileiras.

(...) sabemos que qualquer atividade humana se desenvolve no espaço e no tempo segundo um programa mais ou menos estabelecido. A grande maioria das atividades da cultural material obedece a programas mais rígidos, com pequena margem de imponderável. Já algumas manifestações de caráter ritual como os ritos de possessão, por exemplo, partem de uma base pré-determinada, mas evoluem de maneira mais ou menos imprevisível. À maneira como os agentes do processo manejam o espaço e o tempo para implementar sua atividade chamamos de *auto-mise en scène*. Por outro lado, para realizar o seu registro o cineasta deve jogar com os elementos específicos da linguagem cinematográfica que também concernem o espaço e o tempo, como ângulos, enquadramentos, duração dos planos, etc. Com essa operação estará efetuando a sua própria *mise en scène*. Diferentemente do que acontece com a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas (atores) no filme de ficção que é toda ela modelada pelo diretor, sendo mesmo o resultado a *mise en scène* deste, no filme etnográfico ela é, em princípio, assunto apenas das pessoas filmadas e só a elas diz respeito. Em termos cinematográficos, portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer se traduz em um processo de interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. É da combinação desses dois processos que nasce o documentário antropológico. (FREIRE, 2005, p.56-57)

Por ser um documentário pautado em uma grande diversidade de estéticas e manifestações culturais afro-brasileiras, poderíamos esperar que a resultante desta combinação de *mise en scènes* em *Pedra da Memória* apresentaria uma grande variabilidade. O que notamos, porém, é um resultado harmônico em meio à tamanha diversidade, fator que atribuímos exatamente à “*mise en scène do cineasta*” e ao “ponto oculto” minimizado. Vemos, em *Pedra da Memória*, um maior “índice de etnograficidade”, especialmente pela maior voz cedida aos partícipes da religião e pela completa ausência da “voz-de-Deus”.

O projeto partiu desta comunhão de Renata com Pai Euclides, onde a reminiscência de *Atlântico Negro* alimentou os anseios do babalorixá em realizar a conexão com o Benin fisicamente. Encontramos nos créditos do documentário a menção da produtora Videografia, do diretor de nosso outro objeto, fato curioso que provavelmente se deve a um apoio nas questões da produção e contatos no Benin, e também acesso aos arquivos de *Atlântico Negro*.

A proposta foi levada adiante com o aporte de um prêmio da Funarte, além de contar com o patrocínio da CHESF (Companhia Hidrelétrica do São Francisco). Anteriormente, a diretora realizava um projeto cultural na casa, “chamado Boi de

Encantado, tinha como proposta trabalhar com as crianças e adolescentes da comunidade, reorganizando o grupo de Bumba Boi da Casa” (AMARAL, 2013), também financiado pela Funarte.

(...) o desejo há muito acalentado por Pai Euclides de ir à África deram forma ao projeto seguinte, Pedra da Memória, o qual tinha como proposta uma nova residência artística na Casa, precedida de uma viagem ao Benin (África Ocidental), tendo como objetivo uma investigação estética entre os gêneros tradicionais cultivados no Brasil e no país africano, revelando seus vínculos e particularidades. Propondo ainda a continuidade do trabalho com as crianças e a finalização de um documentário, Pedra da Memória recebeu novamente, em 2010, o Prêmio Interações Estéticas da Funarte, dessa vez para uma residência artística mais longa, de seis meses. (AMARAL, 2013, p.223)

O documentário inicia com o plano do tronco de uma árvore (*Baobá*, também conhecida como árvore da vida), com diversas raízes, entra em *fade in*<sup>45</sup>, com um movimento de *tilt*<sup>46</sup> *up*, ao passo que um letreiro de introdução é descortinado:

O babalorixá Euclides Talabyan, chefe da Casa Fanti Ashanti, um dos principais templos afro religiosos do Brasil, e sua yakekerê Isabel Onsemawyi, viajaram pela primeira vez ao Benin (África ocidental), indo ao encontro da cultura de seus ancestrais, com a qual dialogam cotidianamente. Em contraponto, na outra margem, este diálogo acontece com os Agudás, descendentes de ex escravos brasileiros retornados ao Benin após a abolição, que cultivam também, há mais de um século, a cultura brasileira de seus antepassados. (PEDRA DA MEMÓRIA, 00min57s)

Aqui temos o uso da palavra escrita com a imagem, com o reforço do sentido do tronco enraizado com a ancestralidade em questão. Na sequência, a voz de pai Euclides em *off*<sup>47</sup> narra as influências desta ancestralidade desde o seu nascimento e durante sua infância, ao passo que o vídeo apresenta a silhueta de um menino, com uma construção típica de *pau-a-pique*<sup>48</sup> compondo o fundo do quadro. Aos poucos é traçado um desenho sobre esta silhueta, e não por acaso. O desenho é do artista argentino Carybé, e esta confluência ocorre em diversos pontos do documentário. Trataremos brevemente da presença dos desenhos de *Carybé* (Lanús, 7 de fevereiro de 1911 —

<sup>45</sup> O surgir da imagem a partir de uma tela escura ou clara, que gradualmente atinge a sua intensidade normal de luz.

Disponível em:

[https://www.ancine.gov.br/media/Termos\\_Tecnicos\\_Cinema\\_Audiovisual\\_29042008.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_29042008.pdf)

Acesso em: 6 Mai. 2019.

<sup>46</sup> Movimentação da câmara no sentido vertical, sobre o seu eixo horizontal.

<sup>47</sup> Texto que acompanha a ação do filme, pronunciado por um locutor ou locutora que não aparecem em cena

<sup>48</sup> Técnica construtiva que utiliza a terra crua como principal componente, juntamente com madeira, bambu ou cipó para criar uma trama que sustentará a construção, amplamente utilizada na região Nordeste do Brasil.

Salvador, 2 de outubro de 1997) em *Pedra da Memória*. Hector Julio Páride Bernabó nasceu na Argentina, mas desenvolveu a maior parte de seu trabalho artístico no Brasil, onde viveu a partir de 1950 e envolveu-se com as práticas das religiosidades de matriz afro-brasileira. Ao lado de outros artistas, compôs um grupo de projeção que frequentou e até mesmo ocupou cargos dentro do Ilé Asé Opô Afonjá, conduzido por uma das lalorixás mais respeitadas no candomblé brasileiro, Mãe Senhora.

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

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

O primeiro deles (fotograma 23) aparece em Pedra da Memória em 01min42s, e compõe a introdução do filme, e também é capa da publicação de Carybé. Diversos outros desenhos do mesmo trabalho são utilizados também na composição dos letreiros que identificam as festividades e cerimônias que estão em curso no vídeo (fotogramas 24 a 28)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 7 Mai. 2019.



Fotograma 23 - sobreposição do desenho de Carybé



Fotogramas 24 a 27 - Desenho de Carybé enquanto cartela



Fotograma 28 - sobreposição do desenho de Carybé

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

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

A segunda sequência apresenta o título do filme, e é o registro de um trecho de uma cerimônia religiosa de *tambor de mina*<sup>50</sup>, umas das principais expressões da Casa Fanti Ashanti, conhecida por seu sincretismo entre as diferentes *nações* de culto afro-brasileiro. A letra da cantiga entoada é a própria expressão que dá nome ao filme:

*Eu fui marcado pela Pedra da Memória  
Eu fui marcado pela Pedra da Memória  
Pelo Pai senhor dos Mestres, pelo Pai senhor da glória,*

<sup>50</sup> Tambor de mina, ou simplesmente mina, é uma manifestação religiosa de origem africana que, surgindo no Maranhão, difundiu-se amplamente no Pará, Amazonas, Piauí, Rio de Janeiro, São Paulo e outros Estados brasileiros, levada, principalmente, por pais e mães-de-santo do Maranhão e do Pará ou por pessoas por eles iniciadas. Os terreiros de mina mais antigos de São Luís foram fundados por africanas antes da abolição da escravidão: a Casa das Minas-jeje, consagrada ao vodun Zomadonu, e a Casa de Nagô, consagrada ao orixá Xangô, ambas ainda em funcionamento. Embora a mina tenha tomado aquelas duas casas como modelo, incorpora elementos de outras 'nações' africanas, de culturas européias e ameríndias.(FERRETI, 1991, p.2)

*Pelo Pai senhor dos Mestres, pelo Pai senhor da glória.*

Tambor de Mina - Casa Fanti Ashanti - São Luís do Maranhão

Durante a cerimônia, é possível identificar as convergências características dos cultos de matriz africana, envolvendo dança, percussão e o entoar das cantigas. Essa sincronia, porém, não é vazia de significado e de propósito. No tambor de mina, assim como em outras religiosidades oriundas do ocidente africano, o toque dos tambores somado aos pontos cantados e à dança, tem como função conduzir os *médiuns* presentes ao *transe*<sup>51</sup>, ou, no caso do tambor de mina, à chegada das *encantadas*<sup>52</sup>. Tanto Pai Euclides quanto outros partícipes iniciam a *rodar*<sup>53</sup>, movimento característico das danças candomblecistas e que costumeiramente conduz ao encantamento. “A possessão do fiel por seres espirituais é, assim, uma importante expressão sacramental em torno da afro-diáspora” (STAM, 2008), e aqui abrimos espaço para avaliar este *veículo ancestral*, o corpo, enquanto meio para diversas manifestações e memórias da ancestralidade. A grande jornada dos escravizados e de todas as gerações descendentes destes povos é a luta pela manutenção de tradições milenares e de sua cosmovisão. Por serem culturas de cunho majoritariamente oral, um outro veículo torna-se indispensável nestes processos de permanência e de continuidade da ancestralidade.

O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões. (SODRÉ, 1988, p.123)

O corpo negro afrodiaspórico é tanto baluarte de resistência quanto portal memorial das *nações*. É corpo de orixá, é corpo de combate à espada colonizadora. Este meio, tão potente mas também tão delicado e finito, é visto em *Pedra da Memória* enquanto propagador estético, enquanto elo entre as musicalidades, as danças e o transe. A estes corpos coube a carga e a proeza de salvaguarda dos cultos religiosos africanos, pois os cativos aqui chegados e as gerações vindouras “contavam somente

<sup>51</sup> O Transe de possessão é prototípico das religiões chamadas mediúnicas, ou seja, aquelas práticas religiosas em que há uma manifestação corpórea do metafísico, de uma entidade ou divindade - A rigor, este fato social é de ordem fenomenológica, pelo menos em sua aproximação inicial. (COSTA, 2014, p.73)

<sup>52</sup> O canto e a dança tornam-se mais animados depois da 'descida' das encantadas e várias delas aproveitam os pequenos intervalos entre uma música e outra para cumprimentar pessoas da casa ou da assistência. (FERRETI, 1991, p.6)

<sup>53</sup> Os médiuns que incorporam entidades são também chamados de *rodantes*

com o corpo e a memória, que traziam como referências, revivendo e reativando identidades no contexto perverso da escravidão no Brasil” (SABINO, 2015).

Embora não aborde o *transe*, no intuito de afirmar o corpo enquanto objeto construtivo e delineador das nossas racionalidades, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, propondo uma dinâmica constante na percepção de mundo do indivíduo, não fossilizada, explana a mediação do corpo nestes processos.

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

Essa corporeidade criativa e construtiva é o ponto de onde tudo parte em *Pedra da Memória*. “O corpo inteiro se torna um simulacro da divindade” (BASTIDE, 2001), portanto o mesmo veículo que recebe as entidades voduns e orixás é o corpo que pede e cria ou replica as musicalidades para as santidades. Como define o Babalorixá Pedro Almeida, a corpo-oralidade é fator que “fundamenta as relações de permanência, visto que as tensões diaspóricas forjaram o corpo como principal ambiente de todo o Candomblé” (ALMEIDA, 2019). O cultivar e preparar dos alimentos para os cultos é produto do corpo em movimento e em transformação. A construção dos tambores, desde a cura das peles dos animais utilizados nos rituais até o corte e trabalho dos troncos de madeira e afins, até o toque ritualístico que acaba por se converter em cultura popular. O corpo neste documentário é a fonte direta do saber ancestral.

São muitas as ações repetidas das tradições ancestrais, outras foram adaptadas, algumas criadas ou fundidas, mas têm sempre no corpo possível, no corpo do trabalho, o principal elemento-base para realizar, nos momentos permitidos, a celebração da pessoa com a sua história, sempre marcada pela música e dança. (SABINO, 2015, p.x)

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

branca sejam inevitáveis, estas são minimizadas pelo fato de constarem as “balizas enegrecidas” contidas nos textos de Beatriz. A abordagem de Nascimento reforça as analogias e confluências apresentadas em *Pedra da Memória*.

Para Beatriz Nascimento o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste). Seus textos, sobretudo em *Ori*, apontam uma significativa preocupação com essa (re)definição corpórea. Neste tema, a encontramos discorrendo acerca da sua própria imagem, da “perda da imagem” que atingia os(as) escravizados(as) e da busca dessa (ou de outra) imagem perdida na diáspora. (RATTS, 2011, p.65)

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

*Pedra da Memória* tem como uma de suas principais virtudes traduzir esta ligação entre a ancestralidade, o corpo e as criações estéticas, e o discurso busca evitar uma exotização desses mesmos corpos. Robert Stam traça um panorama sobre as representações da cultura e da identidade negra no Brasil. Em um capítulo à parte, Stam trata da religião afro-brasileira e de suas criações estéticas, indo de encontro ao que é visto em *Pedra da Memória*.

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

Ao fim da sequência em questão, uma das médiuns atinge o encantamento, e então a música pára. O corte nos leva a um *superclose*<sup>54</sup> dos olhos de Pai Euclides, que começa a entoar outra cantiga, e neste momento outro corte leva o babalorixá ao Benin, onde inicia-se a próxima sequência. O plano que abre a sequência seguinte mostra Pai Euclides em frente a um monumento chamado *Portão do não-*

---

<sup>54</sup> Plano muito próximo que mostra, por exemplo, somente a cabeça de um ator, dominando praticamente toda a tela.

*retorno*<sup>55</sup> (fotograma 29)<sup>56</sup>, que foi erigido durante uma onda de patrimonialização da história da escravidão na década de 1990, pela Organização das Nações Unidas. Esta escolha demonstra a construção discursiva proposta pela diretora Renata Amaral. Ao filmar o sacerdote vindo do portal em direção ao oceano, trajado com roupas distintas da ritualística *jeje*, a autora imprime o peso de uma ancestralidade que cruzou o oceano e que é carregada pelo personagem.



Fotograma 29 - Pai Euclides atravessando o Portão do não-retorno

O percurso, porém, não o conduz ao oceano, mas sim à praia da cidade de Ouidah, na costa do Benin, e, para tecer a trama narrativa, leva Pai Euclides à festa anual dos Voduns do Benin. Na festividade, vemos elementos comuns aos da cerimônia inicial do filme. Os ritmos marcados pelos *ogans*<sup>57</sup> e entoados por participantes, as vestes tradicionais<sup>58</sup> e também dos médiuns que *recebem*<sup>59</sup> as entidades voduns, e também as

<sup>55</sup> O único monumento construído no quadro do projeto *Rota do Escravo* desenvolvido pela UNESCO é o *Portão do não-retorno*. Situado na praia, no fim da *Rota dos Escravos*, o imponente portão foi inaugurado no mês de novembro de 1995. O monumento, concebido e decorado pelo artista beninense Fortuné Bandeira, segue uma estética monumental à moda soviética, simbolizando o lugar onde os cativos eram embarcados em direção às Américas. (ARAÚJO, 2009, p.x)

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl> Acesso em: 19 Mai. 2019.

<sup>57</sup> O que define o ogan em oposição aos filhos de santo não é o fato de deixar de possuir um orixá (cada um de nós tem sempre o seu), e sim não poder ser possuído por ele. Todo candomblé compreende obrigatoriamente um conjunto de pessoas que não podem, de modo nenhum, cair em transe: os ogan do lado masculino, as ekedy do lado feminino, da mesma forma que também compreende obrigatoriamente uma confraria de filhas de santo que entram em êxtase. (BASTIDE, 1958, p.61)

<sup>58</sup> Cabe ressaltar que nos cultos de matriz africana, determinados postos hierárquicos e tempo de iniciação religiosa são delimitadores para uso de determinadas vestimentas.

<sup>59</sup> No sentido de incorporação

distinções hierárquicas habituais dos cultos de matriz africana vão sendo demonstrados plano a plano, permeadas por apresentações de dança e música de diferentes grupos do país. Esta sequência novamente é finalizada com o transe de um dos presentes na festividade. Neste momento, é iniciado o depoimento da *Yakekerê*<sup>60</sup> Isabel Onsemawyi, que viajou ao Benin junto de Pai Euclides e da equipe de filmagem. Ela narra suas impressões acerca do festival:

Eu achei assim, tudo muito bonito, os pontos de vodun, o vodun com os grupos também que se apresentaram lá, eu gostei muito. Mas o que mais me chamou a atenção, o que mais me mexeu, foi o povo, na beira da praia, com seus olhares, distantes, como se estivessem buscando vidas que se foram naquela praia, e que não voltaram mais. (08min18s)

O filme faz um retorno ao Maranhão, e traz as memórias das pessoas que conviveram com Pai Euclides, narradas pelo próprio. Nas imagens, a ilustração com figuras do cotidiano de terreiros de São Luís e também do Benin são mescladas e vão pontuando os nomes elencados pelo sacerdote. Durante esta enumeração de pessoas, faz-se crer que as imagens são referências aos nomes apontados por Pai Euclides, mas ao final, a introdução de fotografias antigas<sup>61</sup> (fotogramas 30 e 31) e a fala do babalorixá demonstram tratar-se de pessoas mortas, vivas apenas em sua memória.

---

<sup>60</sup> Chamada em língua africana *iyá kékêrê* ou *jibonam*, a qual substitui a mãe de santo em caso de impedimento e muitas vezes, mas não obrigatoriamente, toma-lhe o lugar quando morre. Se o candomblé for dirigido por um homem em lugar de uma mulher, por um "pai" em lugar de "mãe", seu papel é ainda mais importante; é a *iyá kékêrê* que se ocupa das candidatas à iniciação, que as acompanha ao banho matinal, lava-as com sabão africano, corta-lhes o cabelo à tesoura, depila-lhes o corpo, traça o *efun*, etc. (BASTIDE, 1958, p.60)

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 21 Mai. 2019.



Fotograma 30 - memórias de Pai Euclides



Fotograma 31 - retratos de eguns nas paredes

O documentário segue apresentando cerimônias e musicalidades fruto do sincretismo religioso dos cultos africanos com os povos originários do Brasil. Ao fim desta exibição, o som de um chocalho indígena é ligado por um corte seco ao som de um chocalho na Festa dos Voduns do Benin. A partir daí, uma sequência de festividades, cerimônias e estéticas vão sendo sobrepostas, utilizando-se, principalmente, do recurso da musicalidade enquanto fio condutor. Mesmo sendo fruto do *som direto*, as músicas destas estéticas possuem uma aproximação rítmica e de andamento tão acentuada que

possibilitou uma montagem na qual uma mesma faixa de áudio foi capaz de suportar imagens de diferentes locais e expressões. Podemos assim trazer mais duas categorias, além da etnográfica, para *Pedra da Memória*, primeiramente enquanto um documentário musical, inclusive coincidindo em conteúdo com a obra *Tourou et Bitti* (1967), de Jean Rouch.

Requisito óbvio para o documentário musical é, de fato, que a música desempenhe papel fundamental em sua construção estrutural e temática. Era o caso de obras hoje clássicas de Jean Rouch (Paris - 31 de Maio de 1917, Niger - 18 de Fevereiro de 2004) como *Tourou et Bitti* (1967) em que o toque dos tambores deflagra o transe mediúnico dos personagens. (RAMOS, 2012, p.129)

As *fusões* na faixa de áudio também colaboram na transição entre as estéticas. Para além das similaridades sonoras, a própria performance e os figurinos dos personagens das diferentes expressões apresentadas também é muito próxima, estabelecendo elos ancestrais adaptados às culturas locais ao longo da história. Desta forma, em segundo lugar, podemos atribuir também a categoria performática ao filme.

(...) o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver.

O documentário performático aproxima-se do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda, mas, finalmente, enfatiza menos a característica independente do filme ou vídeo do que sua dimensão expressiva relacionada com representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca de seu significado essencial. (NICHOLS, 2008, p.173)

Esta sequência causa um efeito de desterritorialização. No seu curso, o espectador perde rapidamente o referencial, e já não se torna possível a distinção entre África e Brasil. Neste processo, a diretora foi capaz de potencializar e exaltar a existência do Atlântico Negro, de suas matrizes e das suas trocas simbólicas.

Retornamos ao Benin, onde uma cerimônia Vodun acontece na Coletividade Kpengla, na cidade de Abomey. Desta vez temos uma sequência mais alongada apresentando o ritual, onde a diretora faz uso de alguns mecanismos de linguagem como câmera lenta e fusões dentro de um mesmo plano. Ao mostrar os *Kpengla*, a diretora já faz uma introdução aos escravizados libertos que retornaram ao Benin no século XVIII.

Pai Euclides relata sua admiração ao reconhecer o culto à mesma divindade a qual ele *pertence*<sup>62</sup>, no caso, *Obatalá*<sup>63</sup>. A partir deste relato, voltamos ao Maranhão na Casa Fanti-Ashanti, durante um ritual para esta mesma divindade, no qual o babalorixá encontra-se *vestido*<sup>64</sup> deste Orixá (fotograma 32). Todos participantes vestem exclusivamente branco, o que é regra nas festividades para *Obatalá*. Enquanto Pai Euclides versa sobre esta divindade, o plano de um pássaro voando é exibido (fotograma 33)<sup>65</sup>, e letreiros vão dispendo os principais *elementos* narrados, fundindo-se depois com o tronco do *Baobá* e com águas, e retornando às cenas do ritual.



Fotograma 32 - Pai Euclides vestido e incorporado de *Obatalá*

<sup>62</sup> Cada *Orí* ou cabeça tem um Orixá regente principal

<sup>63</sup> O termo varia entre os cultos, sendo que Pai Euclides utiliza Lissá (*vodun*), e nas nações mais difundidas no Brasil e na Umbanda é chamado Oxalá (yorubá)

<sup>64</sup> Após a incorporação de Orixás, os participantes que os recebem são vestidos com roupas relativas à cada Orixá.

<sup>65</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 21 Mai. 2019.



Fotograma 33 - letreiros e plano em fusão

A partir destas ligações com *Obatalá*, a narrativa migra para o Festejo do Divino Espírito Santo, sincretismo com o catolicismo pautado na correlação *Oxalá - Jesus Cristo - Senhor do Bonfim*. O babalorixá segue com explicações acerca deste sincretismo, e a filmagem retorna ao Benin na Festa do Senhor do Bonfim da Comunidade Agudá, em Porto Novo.

Os Agudás são descendentes diretos dos escravizados que retornaram ao Benin, e mantêm tradições e festejos que transitaram nos dois sentidos do Atlântico. Uma bandeira do Brasil é empunhada no cortejo da festividade, realçando esta conexão que perdura, enquanto as imagens seguem sendo mescladas entre o Festejo do Divino Espírito Santo, no Maranhão, e a Festa do Senhor do Bonfim, no Benin.

As imagens e sons vão migrando para as *Fanfarres*<sup>66</sup>, e com a música como fio condutor diversas estéticas vão sendo exibidas, passando pelo frevo do Clube de Bonecos do Recife, Festa da Burrinha dos Agudás, Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, Baião de Princesas da Casa Fanti-Ashanti, chegando até o Bumba-meu-boi do Maranhão, o qual Pai Euclides traça analogias com as pajelanças indígenas e também com os cultos Egungun e Geledés da costa ocidental da África. Cada vez mais as imagens migram para a comunidade dos Agudás, e então inicia um depoimento da Yakekerê Isabel sobre suas lembranças de infância, que coincidem com as práticas que ela reconhece no Benin. O manejo e o trato da mandioca (fotograma 34)<sup>67</sup> tornam-se o

<sup>66</sup> Ritmo híbrido encontrado na porção ocidental africana e também no território brasileiro, a Fanfarra.

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 21 Mai. 2019.

assunto principal do vídeo, em ambos continentes, denotando a potência e importância desta planta na subsistência dos povos de ambos os territórios, e também sublinhando o alimento como fator primordial da conexão com o sagrado.

Oferecer comida no santuário - *peji* -, junto a uma árvore sagrada e compor presentes às águas do mar, dos rios, nas matas, nas ruas são maneiras de estabelecer falas simbólicas fundamentais à compreensão de que comida identifica, informa e assume estéticas peculiares conforme o destino e o sentimento ali integrados. A comida é um dos mais notáveis meios de manter os laços sociais e hierarquizados de uma comunidade/terreiro. E é principalmente a união entre o homem e o sagrado. (SABINO, 2015, p.x)



Fotograma 34 - manejo da mandioca no Benin

Após as imagens do tratamento da mandioca, pontuada por um cântico dos *Agudás*, Pai Euclides inicia um relato sobre as funções de lavadeira de sua mãe e de pescador de seu pai, enquanto as imagens no Benin vão ilustrando as mesmas atividades. Cenas de feira no Benin vão sendo exibidas na continuidade do relato, onde se reforçam as semelhanças no modo de comercializar as produções agrícolas. Na sequência, o sacerdote fala sobre as vestimentas da infância. Ao final, o babalorixá diz não ter se sentido brasileiro ao estar naquelas terras, e sim como se pertencesse àquele local. Enquanto isso mulheres da comunidade *Agudá* vão entoando um cântico ao ritmo de suas palmas, acompanhando a câmera em *travelling*<sup>68</sup> (fotograma 35). O sacerdote

<sup>68</sup> Câmara em movimento na dolly acompanhando, por exemplo, o andar dos atores, na mesma velocidade. Também, qualquer deslocamento horizontal da câmera.

também é mostrado sendo vestido e benzido pelo sacerdote local (fotograma 36)<sup>69</sup>. Os créditos finais surgem em meio à novas cantigas, e Pai Euclides Talabyan sentencia:

*A minha faculdade mesmo ou universidade é o mundo, é o tempo.*

Pai Euclides Talabyan (1937-17/08/2015)



Fotograma 35 - Travelling final de *Pedra da Memória*



Fotograma 36 - Pai Euclides e sacerdote vodun

No contexto das religiosidades afro-brasileiras, não existe uma verdade única, mas sim uma verdade local e sagrada dentro de cada casa de axé.

Esta maleabilidade e também potência produzidas pela tradição oral permitiram à diretora Renata Amaral trafegar por expressões estéticas bastante distintas. Ainda que tenham raízes múltiplas, pelas múltiplas etnias e saberes extirpados de África,

---

<sup>69</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 21 Mai. 2019.

é bastante comum encontrar obras que tratem desta diversidade enquanto algo bastante unificado.

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

Além do documentário, o livro produzido durante a viagem e durante a residência de Renata Amaral na Casa Fanti-Ashanti é um documento fotográfico bastante relevante, e contém ainda depoimentos pormenorizados de Pai Euclides e de outros membros da casa. Mesmo não tendo atingido a projeção de *Atlântico Negro, na rota dos Orixás*, o trabalho ganhou projeções nos cinemas do Itaú<sup>70</sup> e no SESC-SP<sup>71</sup>. Cabe destacar também a continuidade das investigações da diretora, ponto em que difere de Renato Barbieri, ao seguir trabalhando com as culturas populares de matriz afro-brasileira<sup>72</sup> em seus projetos musicais *Ponto BR*, onde reúne mestres de diversas musicalidades afro-brasileiras, o já citado *A Barca*, e também em seu mais recente documentário: *Guriatã* (2018), no qual retrata a história de Humberto de Maracanã, um dos mais populares mestres do Boi maranhense.

A cultura popular no Brasil é um grande resultado de uma resistência ancestral afrodiaspórica sendo permanentemente posta em choque com as culturas originárias e europeias. Este choque é produzido por corpos que lutam por manter seus saberes e por aqueles que lutam por impor os seus.

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

*Pedra da Memória* é a mostra de uma história e de um leque cerimonialista que não trata de catalogar as expressões culturais de origem afro-brasileira, mas sim de reunir evidências dos seus traços religiosos e seus paralelismos encontrados em ambos os lados do *Atlântico Negro*.

---

<sup>70</sup>Disponível em: <http://www.itaucinemas.com.br/filme/pedra-da-memoria> Acesso em: 21 Mai. 2019.

<sup>71</sup>Disponível em:

[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9531\\_MOSTRA+PEDRA+DA+MEMORIA+UM+DIALOGO+ESTETICO+ENTRE+A+CULTURA+DO+BRASIL+E+BENIN](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9531_MOSTRA+PEDRA+DA+MEMORIA+UM+DIALOGO+ESTETICO+ENTRE+A+CULTURA+DO+BRASIL+E+BENIN) Acesso em: 22 Mai. 2019.

<sup>72</sup>Disponível em: <http://acervomaraca.com.br/> Acesso em: 22 Mai. 2019.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pesquisa que trilhe os caminhos do sagrado possui aspectos que, para além do trabalho de pesquisa em conjunto com o orientador, fontes ancestrais e demais partícipes da comunidade de asé, singularizam a experiência de um indivíduo que trafega entre os meios acadêmicos e religiosos durante sua jornada. Por este motivo, diferentemente do restante do texto apresentado, apresento a escritura destas considerações finais em primeira pessoa, fato que se dá também pela compreensão da suma importância de minha ligação com o candomblé, tanto como motivador inicial do projeto, quanto pelo processo iniciático pelo qual passei nos momentos finais de confecção dessa dissertação.

Tal proposição, ao meu ver, só tem cabimento neste momento do texto, pois coincide com um momento de maturidade religiosa e de encontro e nascimento de meu Orixá. Não haveria esta “competência” nos momentos anteriores, tampouco uma autoetnografia seria adequada para o trato da temática e no estudo comparado das obras.

Em meados de novembro de 2019, já com um andamento mais acentuado da pesquisa, me encontrava em uma “gira” de Exú no Ile Asé Baru, casa da qual sou filho há cerca de quatro anos. Em dado momento, em conversa com “Exú Caveira”, tradicional entidade das giras de umbanda no Brasil, quando mencionei meu trabalho de Mestrado e também meus planos de realizar minha iniciação no candomblé apenas no ano de 2021, ouvi que não seria possível finalizar meu Mestrado caso não realizasse minha iniciação antes. Não entrarei em méritos de crenças ou descrenças, mas a verdade é que tal afirmação continha uma pertinência completa com meu assunto, pois a própria iniciação, as conexões com a ancestralidade, e também a vivência de uma pessoa branca neste universo afro-brasileiro de certa maneira demandavam a antecipação deste processo.

Essa vivência a que me refiro é um lugar pelo qual os diretores dos objetos dessa pesquisa também passaram, ou ao menos, espera-se que tenham passado, ainda que não necessariamente pelo viés religioso. O ato de retratar o universo e a religiosidade afro-brasileira exige um deslocamento de posição social; requer uma ruptura com a compreensão branca de mundo que possuímos. É um deslocar que

perturba a identidade branca, fato que se dá não apenas no patamar psicológico, mas que é contundentemente pautado na corporeidade.

O corpo branco que move a pesquisa, que interage com os objetos documentados, que atravessa um oceano ao lado de um corpo ou de um imaginário negro, é um corpo que está retratando uma alteridade que foi constituída historicamente pela sua própria branquitude. Será possível a este corpo branco, durante este processo, deixar de ser universal, ou ainda, sentir-se enquanto alteridade?

Não assumirei a responsabilidade de dar uma resposta definitiva a um questionamento tão complexo, mas o inculcamento social a que somos submetidos não permite grandes desvios de nossa identidade branca, por mais que tomemos uma consciência de raça e de classe ao longo de nossa vida. O que acredito, porém, é em uma evolução cognitiva e social que se dá através da religião afro-brasileira, e mais especificamente, através do candomblé, em suas diferentes linhas.

Retorno aqui à contribuição do Babalorixá Pedro Almeida que utilizei acerca da “corpo-oralidade”. Para contextualizar, pai Pedro é filho carnal de minha Iyalorixá, mãe Edna de Baru, e publicou em 2019 o livro *Corpo-oralidade: memória e permanência no candomblé*, tratando, em suma, do que sinaliza o título de seu projeto principal: “o corpo como recurso-agente-veículo da memória, manutenção e permanência da cultura de terreiro” (ALMEIDA, 2019). O sacerdote, que reside em Curitiba, além da ligação carnal com minha Iyalorixá, se faz presente em diversos ritos da casa, onde seus ensinamentos são compartilhados e onde é possível averiguar a essência transposta no livro.

No ponto em que cito uma possível evolução cognitiva e social de um sujeito branco, trago a colocação de pai Pedro:

(...) posto que a iniciação evolui de rito de passagem para condição fundamental para viver as “Áfricas do Brasil, parece pertinente tratar o processo iniciático com a finalidade de reconhecer os processos co-evolutivos inerentes a estas relações. (ALMEIDA, 2019, p.37)

“Viver as Áfricas do Brasil” é o deslocar racial que cito a partir do processo iniciático. O corpo branco, tomado não somente por uma cosmovisão negra, mas também por um orixá, ancestral remoto negro, tem no momento do transe, em especial, sua identidade rompida e reconfigurada. Seus movimentos não mais lhe pertencem. Sua postura universal já não pode ser exercida.

O *incorporar* de um orixá não configura uma resposta ao “ponto oculto”, necessariamente. O “ponto oculto” está relacionado com uma forma de representação e com um olhar cristalizados. No momento pós-transe o sujeito branco volta a ser branco e toda sua carga social e audiovisual são retomadas, o que não impede que o processo do transe o faça evoluir e recondicionar lentamente essas amarras. A iniciação no candomblé, para além do transe, trata de um renascimento.

Fundamentalmente, a iniciação gera um novo indivíduo, pois a partir do momento que seu corpo é munido deste repertório ancestral ele passa a ver o mundo com outros olhos, ou seja, nasce com o novo iniciado um novo mundo, o mundo ancestral. Os nagôs usam uma expressão que se aproxima do termo casamento para representar a iniciação, uma metáfora da nova vida que o iniciado adentra. (ALMEIDA, 2019, p.40)

Essa “nova vida” traz um descortinar, bastante gradual, que conste, do “ponto oculto” em nós, sujeitos brancos, cristalizado. Ainda que nesta pesquisa o “ponto oculto” tenha sido utilizado como meio de leitura para as representações cinematográficas negras produzidas por sujeitos brancos, a relação social baseada no racismo abala-se da mesma forma, já que tanto a socialização quanto a representação da alteridade estão pautadas na construção identitária.

Como observou-se neste trabalho, o cinema brasileiro fez movimentos de progressão e também de regressão na representação negra. Após um período inicial de total exclusão, a elaboração dos estereótipos ocorrida nas chanchadas ainda tem reflexos no cinema e sobretudo na televisão, onde programas com pretensões “cômicas” renovam estereótipos que pareciam extintos. O período do Cinema Novo foi grande campo de batalha ideológica, onde o quesito raça não foi posto em primeiro plano, e por esse mesmo motivo, junto à organização e fortalecimento do movimento negro no Brasil, possibilitou uma articulação crítica e uma demanda histórica na representação racial no cinema brasileiro, onde a historiadora Beatriz Nascimento teve papel central.

*Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997) e *Pedra da Memória* (2011) não são escolhas casuais ou ocorridas pela proximidade dos enredos. Se eu afirmasse que “caíram no colo”, estaria sendo mais justo. Mas a verdade é que me foram “trazidas”, um presente e um indicativo de nossos deuses. No ano de 2015, enquanto membro de um grupo de maracatu da cidade de Foz do Iguaçu, fui um dos proponentes de um grupo de estudos para trazer questões da religiosidade afro-brasileira e dos fundamentos do maracatu de baque virado, assuntos indissociáveis. Em determinado encontro, sem meu conhecimento prévio, foi exibido *Atlântico Negro*, e assim o assisti pela primeira vez.

Minha capacidade crítica em relação às questões raciais ainda era bastante pequena, e minha ligação com a religião também viria no decorrer do mesmo ano.

No fim do ano de 2017, o projeto aqui citado de Renata Amaral, *Ponto BR*, apresentou-se na Feira Internacional do Livro de Foz do Iguaçu. Dona Zezé de Menezes, integrante do grupo, é *Eke di* da Casa Fanti-Ashanti. Ao fim da apresentação, nos conhecemos e fomos a um bar da cidade, onde pudemos (eu e minha companheira) conversar em particular por horas, sobre religião, musicalidades afro-brasileiras e sobre nossas práticas (naquele momento já havíamos fundado nosso próprio grupo de maracatu). Em dado momento, Dona Zezé nos indagou: -Vocês já assistiram *Pedra da Memória*? Respondemos que não, e ela nos indicou fortemente o filme, e o resumiu. Assistimos o filme, e gostamos bastante do documentário. Meses depois viria o propósito de ingressar no Mestrado, e meu desejo de estudar a religiosidade afro-brasileira atrelada de alguma forma ao audiovisual foi sanado com a proposta, alcançada em conjunto com minha companheira, de estudar estes dois documentários, e o resultado foi a aprovação no processo seletivo.

*Atlântico Negro* foi um documentário que causou certa comoção quando lançado. A presença do MNU e de Mãe Stella de Oxóssi, colaboradora e brevemente retratada no filme, chancelaram a estreia e conseqüentemente a distribuição do filme enquanto um produto de acordo com as demandas dos setores religiosos e ativistas. Não restam dúvidas de que a obra tem extrema importância cinematográfica, especialmente no período em que foi lançada. Contudo, quando são observados quesitos mais detalhados da religião e da historicidade da diáspora africana, os problemas surgem e a forma com que algumas “informações” foram produzidas despertam a necessidade de uma melhor revisão do documento. Assim vemos o “ponto oculto” seguir sua trajetória na produção nacional, e a “voz de Deus”, tão presente e marcante neste filme, faz ressaltar ainda mais a força autorizante branca. Para além destes problemas, entendo que expôr as práticas religiosas e o universo afro-brasileiro sem suscitar o tema do racismo é desperdiçar uma oportunidade potente, especialmente quando estão unidos setores distintos nessa jornada.

A mesma ausência de discussão é sentida em *Pedra da Memória*. Não existem no cinema quaisquer obrigações com a realidade ou com as reivindicações dos movimentos sociais e identitários. Ainda assim, dado o contexto único que se configura no Brasil, abordar o racismo, social e religioso, não pode ser visto como ponto facultativo quando a religião afro-brasileira é posta em cena. Em *Pedra da Memória* a diretora

Renata Amaral opta por traçar paralelos religiosos a partir de estéticas e manifestações da cultura popular, o que ameniza as tensões de se assumir um compromisso com a historicidade, como feito em *Atlântico Negro*. Entendo que este olhar de Renata seja advindo da sua vivência de terreiro, onde aprendemos que “os ritos justificam os mitos”, e que a transmissão de um saber pode ser feita de maneiras variadas, não sendo a dureza de uma narrativa ocidentalizada a melhor opção. Essas opções tomadas não se fundamentam apenas na criatividade ou profissionalismo de um diretor cinematográfico, mas na sua experiência social e religiosa, neste caso.

Esta pesquisa teve um desenvolvimento que aliou buscas acadêmicas, religiosas e raciais, e as reconformações do “eu” pesquisador moldaram a textualidade e as buscas referenciais durante o processo.

O fazer negro, quando invade a realidade branca, choca, incomoda, afronta. Mas também cativa, apaixona e faz com que nós questionemos a nossa própria construção enquanto sujeitos sociais ou mesmo enquanto seres vivos habitantes de um conglomerado de matéria. Essas consequências do fazer negro invadindo a vida e a sociabilidade branca ocorrem com mais preponderância em alguns segmentos da religião e também da cultura popular. Aqui, faço questão de adentrar em minha relação com o maracatu de baque-virado, ou maracatu *nação*.

Esse tipo de maracatu tem origem nas coroações dos reis do Congo, festividade e expressão negra que remontam ao século XVII no Brasil. Na década de 1990, após séculos de resistência e de refutar as previsões de extinção, o maracatu de baque-virado ganhou o Brasil e o mundo, e nessa avalanche que foi e segue sendo a expansão de tal expressão, a questão racial é constantemente posta em xeque.

A participação de sujeitos brancos em uma expressão tão oprimida é origem de diversos debates sobre racismo, protagonismo e apropriação dentro dos grupos e nações de maracatu. Gostaria, antes de dar continuidade, de fazer uma ressalva quanto à expressão “cultura popular”, ressalva não feita por mim, mas por Mestre Afonso Aguiar, mestre da Nação Leão Coroado, a mais antiga em atividade ininterrupta (1863), e falecido em abril de 2018. Mestre Afonso, dentre outras lutas e reivindicações, pessoalmente me apresentou o questionamento do termo popular, dizendo que: - popular é sertanejo e essas coisas, maracatu é cultura de resistência. (AGUIAR, 2018)

Em uma sentença aparentemente simplória, Mestre Afonso foi capaz de resumir os embates raciais e comerciais que tomam o maracatu de baque-virado atualmente. Afonso não foi de maneira alguma contra a popularização do maracatu, mas

sempre esteve disposto a ir contra a mercantilização e a usurpação das comunidades-sede dos maracatus. Jamais questionou a presença de pessoas brancas tocando maracatu, mas em contrapartida fez com que estas tomassem conhecimento do viés religioso e também das ortodoxias envolvidas nos procedimentos sagrados da expressão.

O exemplo da tensão racial que envolve os maracatus desde o fim do século XX faz-se próximo das tensões ocorridas no campo da representação cinematográfica. Sujeitos brancos, detentores dos meios de se produzir, cinema ou maracatu, raramente são capazes de vislumbrar a possibilidade de ceder seu espaço de privilégio, e especialmente, seu espaço de protagonismo. Este protagonismo nos é tão valioso que faz com que queiramos seguir sendo os oficiais relatores das vidas negras em nosso país. Relatores, condutores, canceleres. Seguimos, nós brancos, construindo para destruir, e tomando posse para aniquilar. Para finalizar, deixo aqui uma toada tradicional de maracatu, gravada por Mestre Toinho quando ainda estava à frente da Nação Encanto da Alegria, que para mim representa opressão e resistência, em poucas linhas:

*Mas que sonho, tão bonito,  
não me deixaram sonhar,  
lanceiro pega sua lança,  
vamos pra rua lutar.*

## Referências Técnicas

[https://www.ancine.gov.br/media/Termos\\_Tecnicos\\_Cinema\\_Audiovisual\\_29042008.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_29042008.pdf)

## Referências Bibliográficas

ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 23, n. 3, 2016.

ALMEIDA, Pedro. **Corpo-Oralidade**. Poncã Produção e Arte. Curitiba. 2019.

AMARAL, Renata. O Boi e a Pedra, Duas Temporadas de Residência Artística na Casa Fantí Ashanti. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v. 2, n. 2, 2013.

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

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda e a performatividade da baiana. **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 5, n. 1, p. 207, 2015.

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

BATISTA, P. Mauro. Evangelização ou Escravidão. **Vida Pastoral**, n. 138, p. 15-19, 1988.

BENTO, M. A. S. (2002). Branqueamento e branquitude no Brasil. In I. Carone & M. A. S. Bento. (Orgs.), **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil** (pp. 25-57). Petrópolis, RJ: Vozes.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

BERNARDINO, Joaze. Ação afirmativa e a rediscussão do mito da democracia racial no Brasil. **Estudos afro-asiáticos**, v. 24, n. 2, p. 247-273, 2002.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

CARNEIRO, Sueli. Gênero Raça e Ascensão Social. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 544, 1995.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 89, p. 377-394, 2017.

CARVALHO, Noel dos Santos. Imagens do Negro no Cinema Brasileiro - O Período das Chanchadas. **Cambiassu - Estudos de Comunicação**, v. 12, 2013.

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. **Plural (USP)**, São Paulo, v. 10, p. 155-179, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/68073> . Acesso em: 15 jan. 2019.

CHIAVENATO, Júlio José. **O Negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, Alexandre. Reflexões sobre o transe ritualístico no candomblé. **Ciencias Sociales y Religion/ Ciências Sociais e Religião**, Porto Alegre, ano 16, n.21, p.72-87, jul-dez de 2014

DA COSTA, Emília Viotté. **A Abolição**. São Paulo: Global Editora, 1986.

DA NÓBREGA, Joselito Eulâmpio. **Comunidade Talhado: um grupo étnico de remanescência quilombola. Uma identidade construída de fora?** Campina Grande. Universidade Estadual da Paraíba, 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Artes do Axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. **Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, n. 10, 2012.

DA SILVA, Vagner Gonçalves. **O antropólogo e sua magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras**. Edusp, 2000.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de Brancura**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

DE, Jeferson. **Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2005.

DE SOUZA. Fernando Antônio Ferreira. **Joga o Coco na Gira de Mestre: religião, ação humana e identidades no litoral de Pernambuco**. Tese de Doutorado em Ciências Musicais Área de Especialidade em Etnomusicologia. Universidade Nova de Lisboa, 2016.

DIWAN, Pietra. **Raça Pura. Uma história da eugenia no Brasil e no mundo**. São Paulo: Contexto, 2007.

DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: ANNABLUME, 2003.

DUARTE, Paulo de Queiróz. **Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai**. Brasília: Biblioteca do Exército, 1981

FERNANDES, Florestan. **O Negro no Mundo dos Brancos**. Difusão Européia do Livro, São Paulo. 1972.

FERNANDES, Nathalia Vince Esgalha. A raiz do pensamento colonial na intolerância religiosa contra religiões de matriz africana. **Revista Calundu**, v. 1, n. 1, p. 117-136, 2017.

FERRETTI, Mundicarmo. Pureza nagô e nações africanas no Tambor de Mina do Maranhão. **Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião**, v. 3, n. 3, p. 75-94, 2001.

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

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

FREIRE, Marcius. A questão do autor do cinema documentário. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 32, n. 24, p. 43-59, 2005.

HEIDER, Karl G. **Ethnographic film: Revised edition**. University of Texas Press, 2006

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia.\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória**. RJ: Aeroplano, Universidade Cândido Mendes, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, p. 9-40, 2000.

KLEIN, Herbert S. *Novas interpretações do tráfico de escravos no Atlântico*. In\_\_\_\_**R. História**, São Paulo, 120, p.3-25, Jan/jul, 1989.

LARA, Silvia Hunold. *Legislação sobre escravos africanos na América portuguesa*. In\_\_\_\_ ANDRÉS-GALLEGO, José (Coord.). **Nuevas aportaciones a la história jurídica Iberoamericana**. Madrid: Fundación Histórica Tavera/Digibis, 2000.

LAW, Robin; MANN, Kristin. West África in the Atlantic Community: the case of the Save Coast. **William and Mary Quarterly**, 56, 2, p. 304-334, 1999.

LIMA, Tânia (org.). **Griots – culturas africanas - linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009.

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

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

MUNANGA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. **Revista de Antropologia**, p.109-117, 1990.

MUNANGA, Kabengele. Negritude-usos e sentidos. **Autêntica**, 2015.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Editora Perspectiva SA, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **Toth I - Pensamento dos Povos Africanos e Afrodescendentes**. Brasília: Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 1997.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. **Opinião**, Rio de Janeiro, 15 out. 1976.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. O fenômeno do racismo religioso: desafios para os povos tradicionais de matrizes africanas. **Revista Eixo**, v. 6, n. 2, p. 51-56, 2017..

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

PARÉS, Luis Nicolau. Atlântico Negro - Na rota dos orixás. Brasília, 1997. Filme documentário 35mm. **Afro-Ásia**, n. 21-22, 1998.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira**. Belo Horizonte: Mazza Edições, Editora PUCMinas, 2001.

PINK, Sarah. **Doing visual ethnography**. Sage, 2013.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal - o que é mesmo documentário?**. Senac, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova História Do Cinema Brasileiro - Vol. 01**. Edições Sesc São Paulo. 2018.

RAMOS, Luciano. Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 12, p. 127-150, 2012.

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

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. *Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional: divindades africanas e santos católicos em tradução*. In \_\_\_\_\_ **Múltiplos horizontes da tradução na América Latina**, 2018.

- ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro experimental do negro: estratégia e ação**. 2007. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Pallas Editora, 2015.
- SANTIAGO Jr., Francisco das Chagas Fernandes. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e “pensamento negro” brasileiro durante a ditadura militar. **Topoi**, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 94- 110.
- SANTOS, Tadeu Pereira dos. **Entre Grande Otelo e Sebastião: tramas, representações e memórias**. 2016.
- SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. **Revista de Cultura Vozes**, ano 73, v.LXXIII, n.3, p.211-26, 1979
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Joyce Gonçalves da. **Corporeidade e Identidade, o corpo negro como espaço de significação**. Salvador BA: UCSal, 8 a 10 de Outubro de 2014, ISSN 2316-266X, n.3, v. 17, p.263-275
- SILVA, Martiniano José da. **Racismo à Brasileira**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.
- SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira. **São Paulo: o povo em movimento**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.
- SOUZA, Vanderlei Sebastião de; SANTOS, Ricardo Ventura. *O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates*. In \_\_\_\_\_ **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012.
- STAM, Robert; VUGMAN, Fernando S. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. Edusp, 2007.
- TULIO BAGGIO, Eduardo. O Pensamento Realista e Humanista de Linduarte Noronha. **Revista Científica/FAP**, [S.l.], jun. 2015. ISSN 1980-5071. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1412> . Acesso em: 04 Fev. 2019.

### Referências Fílmicas

- ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Rio de Janeiro: INCE, 1960. (21 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9uATt--ua0Y&t=917s> Acesso em: 20 ago. 2018.

ATLÂNTICO Negro: na rota do Orixás. Direção de Renato Barbieri. Brasília: Instituto Itaú Cultural/VGP Videographia, 1997. (53 min.) Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY>

Acesso em: 15 jul. 2018.

ORÍ. Direção de Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes Ltda., 1989. (93 min.) Disponível em:

<https://negrasoulblog.wordpress.com/2016/08/25/309/?fbclid=IwAR3bRMXYI9mLdkrfINVqX4DAopEJkbmi2bKQ6IWd41Q-Cbc-9Z8g3PJmk4M>

Acesso em: 23 ago. 2018.

PEDRA da Memória. Direção de Renata Amaral. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira, 2011. (59 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxI>

Acesso em: 20 jul. 2018.



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**CONCEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA E IDENTIDADE BRANCA: O “PONTO OCULTO” NOS DOCUMENTÁRIOS *ATLÂNTICO NEGRO*, *NA ROTA DOS ORIXÁS* (1997), E *PEDRA DA MEMÓRIA* (2011)**

**RODRIGO BIRCK MOREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu  
2020



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**CONCEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA E IDENTIDADE BRANCA: O “PONTO OCULTO” NOS DOCUMENTÁRIOS *ATLÂNTICO NEGRO*, *NA ROTA DOS ORIXÁS* (1997), E *PEDRA DA MEMÓRIA* (2011)**

**RODRIGO BIRCK MOREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu  
2020



FICHA CATALOGRÁFICA



**RODRIGO BIRCK MOREIRA**

**CONCEPÇÃO CINEMATOGRAFICA E IDENTIDADE BRANCA: O “PONTO OCULTO” NOS DOCUMENTÁRIOS *ATLÂNTICO NEGRO*, *NA ROTA DOS ORIXÁS* (1997), E *PEDRA DA MEMÓRIA* (2011)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho  
UNILA

---

Prof. Dr. Emerson Pereti  
UNILA

---

Profa. Dra. Janaína Oliveira  
IFRJ

Foz do Iguaçu, 15 de Abril de 2020.



## **AGRADECIMENTOS**

AGRADEÇO PRIMEIRAMENTE A MEU PAI OSALUFAN, DONO DE MEU ORÍ E ZELADOR DE MINHAS VIVÊNCIAS.

AGRADEÇO A MINHA IYALORIXÁ, POR CONDUZIR MEUS ELOS ANCESTRAIS E PELO CUIDADO COM NOSSAS

À MINHA COMPANHEIRA, IZABELA, E TAMBÉM SUA FAMÍLIA, POR ME ENSINAR TODOS OS DIAS SOBRE AS QUESTÕES DE CLASSE E RACIAL, E POR TER TIDO PAPEL FUNDAMENTAL NESTA PESQUISA, E TAMBÉM POR SER MÃE DE MARIÚ, NOSSA PEQUENA, A QUEM TAMBÉM AGRADEÇO PELOS ENSINAMENTOS DIÁRIOS.

AGRADEÇO A MEUS PAIS, POR TODAS OPORTUNIDADES QUE ME POSSIBILITARAM, E PELA SUA DEDICAÇÃO NA NOSSA EDUCAÇÃO.

AGRADEÇO AO MARACATU, SEUS MESTRES, BATUQUEIROS E CATIRINAS, POR TER ASSUMIDO UM PAPEL CENTRAL EM MINHA VIDA E ME CONDUZIDO AO ASÉ.

AGRADEÇO AO MEU ORIENTADOR PELA PACIÊNCIA E PELA LIBERDADE INTELECTUAL DURANTE TODO O PROCESSO.

AGRADEÇO AOS MEUS COLEGAS, POR TERMOS TEMPOS TRANQUILOS E PRODUTIVOS EM NOSSOS SEMINÁRIOS E DISCUSSÕES.

FINALMENTE, AGRADEÇO A TODOS AQUELES QUE, AO LARGO DA HISTÓRIA, RESISTIRAM, ENFRENTARAM, DERAM SUAS VIDAS, PARA MANTER SUAS CULTURAS VIVAS E QUE ATÉ HOJE RECHAÇAM AS FORÇAS EUROCÊNTRICAS.

*Nas profundezas do inconsciente europeu elaborou-se um emblema excessivamente negro, onde estão adormecidas as pulsões mais imorais, os desejos menos confessáveis. E como todo homem se eleva em direção à brancura e à luz, o europeu quis rejeitar este não-civilizado que tentava se defender. Quando a civilização européia entrou em contacto com o mundo negro, com esses povos selvagens, todo o mundo concordou: esses pretos eram o princípio do mal.*

*Franz Fanon*

## RESUMO

A pesquisa apresentada trata das formas com que a identidade branca atua nos processos construtivos do cinema documental de temática religiosa afro-brasileira. Numa perspectiva de comparatismo cinematográfico, os documentários *Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997), de Renato Barbieri, e *Pedra da Memória* (2011), de Renata Amaral, são observados a partir do que Beatriz Nascimento chamou de “ponto oculto”, ao criticar publicamente o diretor Carlos Diegues acerca das representações negras em *Xica da Silva* (1976). O “ponto oculto” indica o negro introjetado na construção do lugar social do homem branco, o que acarreta nas problemáticas ocorridas quando este homem branco representa sujeitos negros no cinema. A partir disso, é realizado um dimensionamento histórico destas representações e de suas construções e, posteriormente, o foco se volta para as representações cinematográficas das religiosidades afro-brasileiras. Os dois documentários são então enquadrados em uma análise fílmica, onde são priorizados os quesitos etnográficos e seu estudo a partir da premissa do “ponto oculto”.

**Palavras-chave:** Cinema. Documentário. Racismo. Religião. Candomblé.

## RESUMEN

La investigación presentada aborda las formas en que la identidad blanca actúa en los procesos constructivos del cine documental con un tema religioso afrobrasileño. En una perspectiva de comparativismo cinematográfico, los documentales *Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997), de Renato Barbieri, y *Pedra da Memória* (2011), de Renata Amaral, se observan desde lo que Beatriz Nascimento llamó "punto oculto", criticando públicamente al director Carlos Diegues sobre las representaciones negras en *Xica da Silva* (1976). El "punto oculto" indica el negro introyectado en la construcción del lugar social del hombre blanco, lo que lleva a las problemáticas que ocurrieron cuando este hombre blanco crea representaciones del negro en el cine. A partir de esto, se lleva a cabo un dimensionamiento histórico de estas representaciones y sus construcciones, y luego lleva el alcance a las representaciones cinematográficas de las religiones afrobrasileñas. Los dos documentales se enmarcan en un análisis cinematográfico, donde se da prioridad a los aspectos etnográficos y su estudio desde la premisa del "punto oculto".

Palabras clave: Cine. Documental. Racismo. Religión. Candomblé.

## LISTA DE FOTOGRAMAS

- Fotograma 01** - Carmen Miranda vestida de *baiana*  
**Fotograma 02** - *Também somos irmãos* (1949)  
**Fotogramas 03 e 04** - *Thesouro Perdido* (1927)  
**Fotograma 05** - produção de peças de barro em *Aruanda*  
**Fotograma 06** - Zezé Motta em *Xica da Silva* (1976)  
**Fotogramas 07 e 08** - letreiro inicial de *Barravento*  
**Fotograma 09** - rito iniciático em *Espaço Sagrado* (1976)  
**Fotograma 10** - Balbino *recebendo* Xangô  
**Fotogramas 11 e 12** - Lavagem das escadarias e Águas de Oxalá  
**Fotograma 13** - Balbino entoando cantiga no Benin  
**Fotogramas 14 e 15** - Pai Euclides Talabyan e Avimanja-Non  
**Fotograma 16** - indumentária de Pai Euclides  
**Fotogramas 17 e 18** - Renato Barbieri conduzindo o bastão - Ritual de recebimento  
**Fotogramas 19 a 22** - Agudás: cerimônias e festejos afro brasileiros  
**Fotograma 23** - sobreposição do desenho de Carybé  
**Fotogramas 24 a 27** - Desenho de Carybé enquanto cartela  
**Fotograma 28** - sobreposição do desenho de Carybé  
**Fotograma 29** - Pai Euclides atravessando o Portão do não-retorno  
**Fotograma 30** - memórias de Pai Euclides  
**Fotograma 31** - retratos de *eguns* nas paredes  
**Fotograma 32** - Pai Euclides vestido e incorporado de *Obatalá*  
**Fotograma 33** - letreiros e plano em fusão  
**Fotograma 34** - manejo da mandioca no Benin  
**Fotograma 35** - Travelling final de *Pedra da Memória*  
**Fotograma 36** - Pai Euclides e sacerdote vodun

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** - Teatro Experimental do Negro  
**Figura 02** - Grande Otelo sobre a Umbanda  
**Figura 03** - “*As noivas dos deuses sanguinários*” - Revista O Cruzeiro, 1951

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 O PONTO OCULTO NA CINEMATOGRAFIA NACIONAL</b> .....	20
2.1 HISTÓRIAS DE UMA REPRESENTAÇÃO IMPOSTA.....	20
2.2 CINEMA NOVO E A LUTA POR REPRESENTAÇÃO.....	40
2.3 PONTO OCULTO E BRANQUITUDE NO CINEMA NACIONAL.....	56
2.4 OS DIFERENTES RETRATOS DA RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA.....	61
<b>3 AS OBRAS E SEUS “PONTOS OCULTOS”</b> .....	75
3.1 ATLÂNTICO NEGRO, NA ROTA DOS ORIXÁS (1997).....	75
3.2 PEDRA DA MEMÓRIA.....	89
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	108

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa as formas com que a ótica da branquitude atua na concepção de obras no cinema brasileiro, mais especificamente em narrativas acerca da vivência negra. O escopo volta-se à religiosidade afro-brasileira, tomando como objeto duas obras cinematográficas, *Atlântico Negro (1997)*, de Renato Barbieri, e *Pedra da Memória (2011)*, de Renata Amaral, documentários que tratam desta conexão espiritual e ancestral e que traçam paralelos dentro da religiosidade e na etnografia de ambos os lados do Atlântico, palco da diáspora africana, constituindo nossa memória e história racial por meio da cultura audiovisual brasileira.

Estas produções fílmicas trazem semelhanças fortes quanto à premissa da obra, embora tracem diferentes linhas de abordagem e se utilizem de diferentes linguagens cinematográficas na construção de temas muito próximos. Não por acaso, um elemento central em ambos os filmes é Pai Euclides, babalorixá da casa Fanti-Ashanti, no Maranhão. O culto aos *voduns*, ligado ao candomblé da *nação jeje*, é a principal prática religiosa desta casa, mas a mesma também cultua os *orixás* e trabalha outras vertentes afro-brasileiras. Estas práticas e as expressões e manifestações artísticas relacionadas à prática religiosa são postas em comparação aos mesmos ritos praticados no Benin, na África Ocidental.

Aqui, destacamos o conjunto de práticas aniquiladoras de um povo, em verdade, de uma diversidade de povos e etnias complexas, no Brasil sintetizados enquanto “população negra”, com o intuito de trazer à tona a compreensão das práticas contemporâneas que trabalham no mesmo sentido. Expomos também as formas com que a religiosidade de matriz africana e seus zeladores têm trabalhado secularmente na manutenção de uma cultura, de uma forma de viver e de apreender o mundo. O estudo e a exposição desta dualidade fazem-se primordiais nos entendimentos atuais sobre a questão racial em nossa sociedade.

Tratar das temáticas raciais, particularmente no Brasil, é de delicadeza ímpar. Tal delicadeza acentua-se ainda mais quando quem discute o tema é um indivíduo

branco e de classe média, como no caso desta pesquisa, inegavelmente privilegiado por todas as formas de racismo cotidianamente praticadas em nossa sociedade.

Voltamos à *árvore do esquecimento*, local no qual os escravizados embarcados no porto de Ouidá (Benin) eram forçados a realizar um determinado número de voltas, no intuito de esquecerem suas memórias e para não amaldiçoarem os reinados locais. É utilizada aqui de forma simbólica enquanto uma construção permanente do apagamento das práticas culturais produzidas e acauteladas pela população negra, fora transplantada das margens atlânticas do Benin para este lado do oceano. Aqui, suas raízes encontraram solo fértil e aerado, solo branqueador e obcecado. Enraizou, teve rápido crescimento, floresceu e seus frutos jorram novamente ao solo, disseminando novas mudas do apagamento de uma existência que segue sendo invisibilizada, quando é grande formadora da identidade brasileira.

Difícil tarefa a de navegar pelos mares revoltos do Atlântico negro. Mar tantas vezes pintado de branco, descolorido de Europa, tingido de sangue. Sangue negro, africano, originário, cafuzo, caboclo. Das veias, da memória, dos orixás, voduns e inkisses. Do banzo, dos revoltosos, dos fugidos e dos capturados.

Sangue que representa uma vitalidade antiga e uma cosmovisão tão próxima da natureza e da própria materialidade. A ocidentalização salvadora de almas, com seu cristianismo purificador à tira colo, salvaguardando a violência do colonialismo das potências europeias em solo *americano*, baseou sua jornada na aniquilação das culturas e das *raças* que encontrou pela frente. Seu projeto jamais permitiu algo diferente disso. Sua proposição civilizatória versus a barbárie proclamada para a alteridade trabalhou como chancela permanente nessa sistemática, sendo replicada inescrupulosamente pelas elites coloniais desde o atracar das primeiras naus estupradoras. Estupradoras de corpos, de riquezas minerais, vegetais e animais.

As elites brancas, desde de sua chegada ao poder nas colônias, são potentes produtoras de mecanismos de apagamento e de construção da memória de nossa população. Utilizando-se do campo das artes, da imprensa, da economia e da política, hábil e facilmente podem manipular todo um imaginário coletivo que heroifica e endeusa figuras históricas que pertencem a linhagens imperiais e aristocráticas, enquanto demoniza o indígena, o negro e o mestiço.

As obras *Racismo À Brasileira - Um Novo Nível de Reflexão Sobre a História Social do Brasil*, de Martiniano José da Silva, e *Diploma de Brancura*, de Jerry Dávila, dão aporte, respectivamente, à discussão do mito da democracia racial no Brasil e

ao estudo do movimento eugenista brasileiro. Essas são nossas *árvores do esquecimento*, que nos utilizamos especialmente para balizar historicamente o contexto social das produções cinematográficas anteriores ao Cinema Novo, na subseção 2.1, intitulada *Histórias de uma representação imposta*. Nesse tópico contamos ainda com o aporte do estudo *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros (1997)*, de Robert Stam, que traça a representação negra na história do cinema brasileiro.

As disputas no campo da memória, quando analisadas dentro de uma perspectiva histórica do cinema no Brasil, começam a apresentar uma possível mudança apenas em tempos muito recentes. Os movimentos sociais e o movimento negro, a partir do fim dos anos setenta e durante os anos oitenta, começam a romper com lugares-comuns nos discursos políticos e academicistas, tão impregnados pelo eurocentrismo, pela branquitude e pelo elitismo. Nesse sentido, tomamos como ponto central desta inflexão o episódio das “patrulhas ideológicas”, protagonizado por Beatriz Nascimento e Cacá Diegues. Tal ruptura demonstra que nos países periféricos “a explosão do fim do século mostra, mais que a diversidade cultural e social, o intolerável contraste entre a miséria e a riqueza” (SARLO, 1997), contraste tão definido pela cor da pele no contexto brasileiro. O contexto dos embates em torno da representação é abordado na subseção 2.2, intitulada *Cinema Novo e a luta por representação*.

Observando o suporte audiovisual enquanto uma construção de signos, e atendo-se à teoria da recepção, podemos apreender como os processos de escolha na linguagem perpassam pela ótica do autor, conseqüentemente sendo moldados por um constructo social racializado. Tomando como referência as proposições de Robin DiAngelo, em seu artigo *Fragilidade Branca*, e de Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães com seu livro *Ardis da Imagem*, por exemplo, é possível compreender de que maneira o espaço de privilégio ocupado por pessoas brancas interfere nas representações por eles elaboradas nos filmes, e conseqüentemente na roteirização e adaptação cinematográfica. Na subseção 2.3, *Ponto Oculto e Branquitude no Cinema*, analisamos com que forma o “ponto oculto” é parte da construção da branquitude, e como isso se reflete nas produções cinematográficas, também enfatizando a elaboração de estereótipos, fator preponderante na questão da representação negra no cinema. Tomamos o “caso *Xica da Silva*” (ADAMATTI, 2016) como referência para tal discussão.

Esta análise passou pela ficção e apontou para o cinema documental, nosso interesse primordial, onde foi possível encontrar um documentário que traz pontos comuns com os enredos de nossos objetos, e veiculado pela Rede Globo de Televisão. *O Poder do Machado de Xangô* (1976), pouco conhecido e pesquisado, antecipa as tentativas de estabelecer elos transatlânticos que vemos nos documentários aqui observados, e mesmo supervisionado por um dos antropólogos que mais aprofundou-se na religiosidade dentro do contexto diaspórico africano, Pierre Verger, demonstra fragilidades em aspectos ligados às problemáticas raciais, que melhor descrevemos na subseção 2.4, *Os diferentes retratos da religiosidade afro-brasileira*.

Nossos dois objetos de estudo são discutidos na seção de número 3, onde apresentamos uma análise fílmica e informações relativas à produção, e onde também observamos as implicações do “ponto oculto” nas realizações. Para tanto, buscamos trazer estudos e críticas sobre os filmes, utilizando-se das proposições sobre etnografia fílmica a partir de Karl Heider e da resenha crítica de *Atlântico Negro*, realizada pelo pesquisador Luis Nicolau Parés

*Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997), observado na subseção 3.1, é um média metragem documental bastante consagrado por trazer a questão diaspórica como tema central, especialmente a partir do escopo da religiosidade. Mesmo trazendo um aprofundamento histórico mais satisfatório do que vemos em *O Poder do Machado de Xangô* (1976), o filme negligencia diversas questões relativas ao racismo religioso e também produz correlações não pré-existentes entre doutrinas brasileiras e africanas.

Em *Pedra da Memória* (2011), apresentado na subseção 3.2, vemos uma proposta estética diferente e com menor interferência na confecção do retrato destas culturas, mas ainda assim notamos a ausência de um aprofundamento nas problemáticas raciais que envolvem e crucificam a existência dessas epistemes. A impressão que temos, em ambos os filmes, é de que as expressões culturais representadas são naturalizadas na sociedade brasileira, quando sabemos dos estigmas e ataques que estas culturas sofrem cotidianamente.

Os debates que concernem às temáticas do racismo na produção fílmica nacional têm se intensificado no meio acadêmico, e não por acaso. As políticas públicas que trabalharam no acesso das chamadas minorias à Universidade, as chamadas ações afirmativas, embora sigam longe de atingir uma adequada reparação histórica, trouxeram e fortaleceram consigo militâncias secularmente oprimidas neste meio, e a pauta da representação do negro no cinema, que eclodiu em meados da década de 1970, neste

cenário pôde encontrar ampliação e possibilitar, também contando com o advento do acesso às novas tecnologias, novas produções que vieram a romper com o padrão prévio das realizações. O uso potencial das mídias sociais também colaborou para reacender e redesenhar o panorama da discussão racial no Brasil.

A pesquisa também evidencia, a partir do olhar dos diretores, como seu lugar social influencia na construção das personagens e dos espaços em que transcorrem as narrativas, e também na representação das práticas religiosas e cotidianas da população negra. Tomamos também o letramento racial enquanto figura chave na constituição deste lugar, através do *ponto oculto*, fator definido por Beatriz Nascimento, que aborda o privilégio branco como resultante da escravização do negro, apesar da não conscientização do branco a respeito.

Quando um indivíduo interage com a sociedade, tem sua interação pautada primordialmente na cor de sua pele, numa catalogação fenotípica sistêmica. Essa interação ocorre nas instituições, nas entrevistas de emprego, em operações policiais, ao cruzar com uma pessoa no passeio público. O privilégio branco de “ser, estar e permanecer” é bastante evidente, porém, o sujeito negro é capaz de se aperceber facilmente desta condição, pois seu cotidiano de violências sociais marca em sua psique a discriminação pautada no fenótipo. Já o sujeito branco, que não pode sentir este condicionamento, conhece apenas a naturalidade da não opressão, que deveria ser uma condição universal, e, portanto, lhe é conferida uma cegueira racial.

Tal cegueira não é apenas uma construção presente, mas historicamente realizada pela colonização e pela escravização dos povos africanos nas Américas. Os privilégios vieram como consequência das violências da escravidão e da sua manutenção com as leis póstumas ao período. Para cada sujeito branco que realiza obras cinematográficas, temos milhares de sujeitos negros no presente e num passado próximo que tornaram possível este lugar de realizador ao sujeito branco. O “ponto oculto” de Beatriz Nascimento trata desta configuração e desta incapacidade do sujeito branco em deslocar a sua tão condicionada cognição.

Sendo assim, parte da proposta dessa pesquisa é direcionada a um estudo comparado entre as duas obras citadas, como forma de debater e entender as influências da identidade dos diretores no retrato do contexto diaspórico e religioso da população afro-brasileira, observando-se as construções narrativas que permeiam as obras cinematográficas, e também entender a relação da construção da memória social com a recepção das obras. A escolha destes dois objetos deu-se tanto pela proximidade

dos enredos, o que nos possibilitou a construção de um embasamento histórico congruente, quanto pelo entendimento dos diretores enquanto pessoas brancas, o que possibilita uma análise conjunta da questão racial no cinema. Este entendimento balizou a análise histórica de filmes que tratam de vivências negras, permitindo um encontro com perspectivas racistas e com a elaboração de estereótipos, que apontamos enquanto estratégias da branquitude na manutenção do *status quo*.

Fazem-se cruciais, portanto, os estudos que enfoquem as historiografias e etnografias da memória do período escravista das Américas, como forma de revelar muitas das origens da estruturação social e racial das sociedades herdeiras deste mesmo período. O cinema foi uma das principais ferramentas de propaganda e construção desta estrutura e de um imaginário social que segue cristalizado.

Neste sentido, é possível observar em nossas obras e na história do cinema nacional, duas forças distintas, diametralmente opostas: de um lado, o esquecimento, aqui tratado simbolicamente desde a figura da *árvore do esquecimento*, monumento situado na costa do Benin, num dos principais portos de embarque de escravizados da região, até as mais recentes formas de silenciamento e apagamento das epistemes de matriz africana. Do outro, a resistência: a memória ancestral de povos múltiplos e complexos, traduzidos nesta abordagem na conformação dos cultos às divindades africanas já em solo brasileiro, e tendo como alicerce os pais e mães-de-santo destes cultos, nossas *pedras da memória*.

O estudo de obras e autores que desenvolveram estas temáticas canalizou as buscas deste trabalho e também os entendimentos das formas de representação da população negra no Brasil. Também embasou a compreensão das formas com que esta existência foi negada no decorrer da história.

Em meio às disputas dadas no campo social e no campo cinematográfico, e resistindo à *“árvore do esquecimento”*, os mestres e mestras da oralidade de matriz africana, nossas *“pedras da memória”*, travam incessantemente esta luta em suas comunidades, em seus aquilombamentos, e são, inegavelmente, os grandes responsáveis pela existência e guarda das tradições e práticas transatlânticas. Não houve lei, doutrina, ideologia, cinematografia ou didática que impôs fim aos seus conceitos e a sua filosofia. Tampouco há ou haverá uma força neopentecostal que o faça. Seus caminhos são abertos, sua companhia é de guerra, sua justiça não falha, suas folhas curam, suas águas renovam e renascem, seu barro molda e dá vida, sua tempestade

limpa e traz o novo. Parafraseando os finais de texto do nobre ex-senador Abdias do Nascimento:

LAROYÊ!<sup>1</sup>

## 2 O PONTO OCULTO NA CINEMATOGRAFIA NACIONAL

### 2.1 HISTÓRIAS DE UMA REPRESENTAÇÃO IMPOSTA

O cenário da produção de cinema no Brasil, no que tange às questões da representação negra nas telas, tem uma cronologia de alterações sutis entre seu período inicial (1898 a 1912), conhecido como Bela Época (STAM, 1997), e o período do *cinemanovismo* (início da década de 1960), no qual ocorrem mudanças de perspectiva e também se intensificam as lutas dos movimentos sociais por esta mesma representação.

Os dois objetos alvo do escopo desta pesquisa são *Atlântico Negro: na rota dos Orixás* (1997), de Renato Barbieri, e *Pedra da Memória* (2011), de Renata do Amaral, sendo que o panorama histórico exposto neste capítulo embasa a análise de ambos, pois precede e ancora historicamente o período em que os filmes foram realizados.

Para tentar entender e expor as maneiras com que a branquitude altera a realidade e o universo negro nestes filmes, traçamos aqui um panorama das produções brasileiras, observadas enquanto parte de um conjunto de criações imagéticas produzidas por autores de determinado nicho social e racial. Para tanto, tomaremos como aporte, além de bases bibliográficas, outros referenciais cinematográficos que corroborem com a hipótese proposta.

Propomos também o já citado *ponto oculto* enquanto chave de leitura para as obras audiovisuais analisadas na pesquisa. O *ponto oculto* surge a partir da historiadora Beatriz Nascimento que, ao debater publicamente com o cineasta Cacá Diegues sobre as formas de representação em seus filmes, afirma que “ele como um homem branco brasileiro possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua posição em termos de homem e de raça. Mas ele, como a maioria dos seus iguais, deve

---

<sup>1</sup> Saudação a Exu, orixá senhor dos caminhos.

ter um grande receio de descobrir esse *ponto oculto*” (NASCIMENTO, 1976). A partir desta colocação de Nascimento, observamos este *ponto oculto* operando irremediavelmente nas concepções fílmicas nacionais, e ainda mais contundentemente naquelas produzidas por indivíduos brancos.

As questões étnico-raciais e de diversidade religiosa são estopim para conflitos sociais no mundo todo. Mesmo com bases históricas pautadas em pseudo ciências<sup>2</sup>, a racialização da humanidade foi configurando-se de maneira bastante peculiar em algumas regiões do mundo, e o caso brasileiro é ainda mais específico, onde serviu como mecanismo base do colonialismo. Podemos apontar dois dos principais motivos, até certo ponto antagônicos, para tal especificidade: foi o território para o qual mais foram deslocadas populações escravizadas na era moderna<sup>3</sup>; e a idéia de democracia racial, elemento que tem uma construção histórica com ampla participação do próprio uso da imagem como meio propagador. Como observado por Fanon, estes fatores estão relacionados diretamente com a imposição “civilizatória” branca à qual foram sujeitados os milhões de cativos extirpados de África.

A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. Alguns meterão na cabeça que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretenciosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 2008, p.104)

Além do apagamento de todas as referências destes sujeitos e também da reprodução de suas historicidades através de mãos brancas, a forma com que se dá a distribuição e comercialização destas memórias é uma peça chave na engrenagem da representatividade. Os principais meios de comunicação, e cabe aqui destacar a potência da televisão enquanto meio distributivo de maior alcance no Brasil, têm em mãos o poder de eleger quais histórias contar, e por via de regra também detêm os meios de produção destas mesmas narrativas.

O espectador, principalmente das redes abertas, é conduzido sistematicamente a consumir a narrativa desenhada pelos editores-chefes das redes, que produzem elos narrativos entre as diferentes embalagens que utilizam para o mesmo

---

<sup>2</sup> ver Frenologia e Eugenia

<sup>3</sup> número estimado em 5,8 milhões de pessoas

Disponível em <<http://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>> acesso em 18 mar. de 2019

produto (novelas, telejornais, minisséries, etc.). Huyssen nos orienta quanto à forma com que consumimos nossas memórias.

Questões cruciais da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limiar entre a memória dramática e a mídia comercial. É muito fácil argumentar que os eventos de entretenimento e os espetáculos das sociedades contemporâneas midiaticizadas existem apenas para proporcionar alívio ao corpo político e social angustiado por profundas memórias de atos de violência e genocídio perpetrados em seu nome, ou que eles são montados apenas para reprimir tais memórias. O trauma é comercializado tanto quanto o divertimento e nem mesmo para diferentes consumidores de memórias. (HUYSSSEN, 2000, p.22)

Exercendo este amplo domínio no campo da memória social, a produção cinematográfica e televisiva nacional tem um histórico bastante linear quanto à questão da representação do negro. Diversos pesquisadores traçaram o perfil desta representação, na qual a estereotipificação e a subserviência são encontradas como via de regra nas produções audiovisuais.

A produção foi bastante expressiva nas primeiras décadas, período também conhecido como Bela Época do Cinema Brasileiro, que compreendeu parte do período do “cinema silencioso”, entre 1898 e 1912, no qual “os filmes brasileiros dominavam o mercado interno, atingindo a marca de 100 produções por ano” (STAM, 1997).

Em seu trabalho *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros* (1997), o pesquisador em cinema estadunidense Robert Stam realiza uma análise aprofundada das questões raciais no cinema brasileiro. Para abordar o período do cinema silencioso, pela questão de má preservação ou inexistência do acervo, pauta sua pesquisa em “artigos de imprensa, foto-still, memoriais, propagandas e materiais de arquivo” (STAM, 1997).

As primeiras aparições de negros em documentários, ainda segundo inferências de STAM (1997), aconteceram nos filmes *Dança de um Baiano* (Afonso Segreto, 1899), *Dança de Capoeira* (Afonso Segreto, 1905), *Carnaval na Avenida Central* (1906), *Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos* (1909), *O Carnaval Cantado* (1918). Os documentários deste período que ainda possuem registro, apresentam características segregadoras do ponto de vista imagético. As principais referências para a análise que segue são “*Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte* (1921), *Inauguração da Exposição de Animais no Posto Zootécnico* (1910) e *Cidade de Bebedouro* (1911). Sobre estas obras, o pesquisador Noel dos Santos Carvalho ressalta:

Os documentários no começo do século tinham a função de registrar os eventos realizados pelas autoridades políticas e pela burguesia como visitas, inaugurações, festas comemorativas, desfiles de carnaval etc. De um modo geral, esses filmes são retratos e discursos visuais dos poderes instituídos na política, economia e ciência da época.

O negro aparece neles de forma lateral, isto é, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática. A impressão que temos dessas imagens é que elas “escapam” ao controle do cinegrafista. (CARVALHO, 2003, p.162)

A direção de todas as obras citadas acima coincide com as buscas desta pesquisa. Porém, é bastante óbvio apreender, por questões de classe e composição social deste período histórico no Brasil, que todos os diretores que retrataram personagens negros neste momento eram brancos e de classe alta, o que já apresenta a estruturação racializada da sociedade de então. É necessária uma compreensão histórica acerca das dinâmicas utilizadas para gerar tal estrutura, tanto nos primórdios da colonização quanto no período antecessor ao início do cinema. A forma com que o racismo colonial se alicerçou no viver diário da sociedade brasileira engloba todo um conjunto de práticas e detalhes, complexificando e naturalizando sua existência. A introdução do racismo colonial é refletida por Munanga:

A desvalorização do negro colonizado não se limitará apenas a esse racismo doutrinário, transparente, congelado em ideias, à primeira vista quase sem paixão. Além da teoria existe a prática, pois o colonialista é um homem de ação, que tira partido da experiência. Vive-se o preconceito cotidianamente. Conjunto de condutas, de reflexos adquiridos desde a primeira infância e valorizado pela educação, o racismo colonial incorporou-se tão naturalmente aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece constituir uma das mais sólidas estruturas da personalidade colonialista. (MUNANGA, 2009, p.33)

As variadas formas de apagamento cultural, desde aquelas chanceladas por legislações ainda vigentes até as práticas humilhantes do cotidiano escravista e pós-abolicionista, conformam uma face ainda mais violenta do escravismo: não bastava o sequestro de suas origens, o trabalho forçado e não remunerado, as indescritíveis violências físicas e psicológicas: foi e ainda é necessário apagar os traços africanos da cultura brasileira, tão majoritariamente composta por estes mesmos traços, como apontado por Beatriz Nascimento.

Todos sabemos que o estupro foi brutal e implacável. A primeira medida do escravagista direto ou indireto era produzir o esquecimento do negro, esquecimento de seus lares, de sua terra, de seus deuses, de sua cultura, para transformá-lo em vil objeto de exploração. Esse estupro cultural teve transformação para sempre apresentar-se mascarado. O negro, esquecido na sua

condição propriamente humana, era objeto de estudo da Antropologia no sentido de medir as dimensões de sua cabeça, de sua condição fálica, de seus instintos, de seu comportamento reflexo. Ao estupro do esquecimento, dirigido às origens, sucedeu a chamada aculturação, outra forma sinistra de cortar os laços religiosos e culturais com as mesmas origens. (NASCIMENTO, 1997, p.159-160)

O esquecimento era uma preocupação já na origem dos escravizados. “Os escravizados provinham de diversas regiões africanas e seguiam religiões – em geral politeístas – às vezes semelhantes, outras vezes bastante distintas entre si” (ROMÃO, 2018). Os reinados, que trabalhavam estas religiosidades, tinham um temor em comum: uma possível maldição a partir da memória dos escravizados.

Os reinados da chamada *Costa dos Escravos*, território que hoje compreende os países do Togo, Benin e Nigéria, utilizavam como um dos seus principais portos de embarque dos navios negreiros o *Porto de Ajudá* (Ouidá), na costa do Benin (ROMÃO; MANN, 1999). A cidade de Ouidah passou, durante os anos 90, por um processo de patrimonialização do período da escravização no continente africano, onde foram erigidos, dentre outros, memoriais como o *Portal do não retorno* e a *Árvore do Esquecimento*.

Este último, é um dos poucos a evocar a memória do cativo, que, em teoria, devia esquecer suas origens. O monumento conta ainda com uma explicação textual, que absurdamente trata o cativo como inerte e aceitador da sua condição, o que é rechaçado pelos estudos atuais que abordam as rebeliões e o aquilombamento dos escravizados. Em *Atlântico Negro* (1997), são exibidas entrevistas com pesquisadores e cidadãos beninenses sobre esses pontos cruciais da sua história. O historiador beninense Karl Emanuel descreve o monumento da árvore do esquecimento:

Neste lugar se encontrava a árvore do esquecimento. Os escravos homens deviam dar nove voltas em torno dela. As mulheres sete. Depois disso supunha-se que os escravos perdiam a memória e esqueciam seu passado, suas origens e sua identidade cultural, para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar. Que aberração! Que contradição! Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração? Mas ele não esquecia nada, porque quando chegava lá recriava suas divindades, mas na metafísica daqui o esquecimento devia segui-lo, pois se não esquecesse ele poderia amaldiçoar o país. Ora, o rei não queria jamais que os escravos o amaldiçoassem. Cerimônias eram feitas para terminar com as maldições. Saindo da boca de alguém que morre ou de alguém que parte para sempre essas maldições eram temíveis, segundo nossa ideologia religiosa. E então rezavam pelos escravos na praia para que eles fizessem uma boa viagem. (ATLÂNTICO NEGRO, 1997)

Após a longa travessia transatlântica, que no início do século XVIII durava entre trinta e cinquenta dias (KLEIN, 1998), acorrentados, mal alimentados, sem qualquer

condição de higiene e com altas taxas de mortalidade, os escravizados já na chegada sucumbiam às condições do apagamento. Por terem destinações diversas ao serem entregues a diferentes mercadores e senhores de escravos, novamente separavam-se os cativos dos possíveis pertencentes a uma mesma etnia.

Os batismos, promovidos pela Igreja Católica, já impunham novos nomes e sobrenomes aos indivíduos, estraçalhando já neste primeiro momento sua identidade e suas memórias. Consta do texto das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, no artigo 99, livro V das Ordenações, ser responsabilidade, primeiramente, dos senhores mandar batizar seus escravos. Caso houvesse denúncia do não-cumprimento da ordem, os senhorios perderiam a posse para aqueles que denunciaram. Além disso, o clero local deveria zelar para que todos recebessem o sacramento (LARA, 2000).

O filósofo Jacques Derrida, em sua série de conferências intitulada *Memoires for Paul de Man*, versa sobre o poder do nome:

Tanto a história como a memória retomam o passado dentro da ordem do nome e o poder de nomear é a única possibilidade. O ato de dar nomes significa estar inscrito em traços ou sobrevivências do passado, que marcam cada inscrição do presente. (DERRIDA *apud*. DOS SANTOS, 2003, p.173)

A catequização dos cativos abarcava uma série de fatores, e toda uma nova doutrinação e forma de vivenciar o mundo lhes era imputada. Em seu livro *Racismo à Brasileira*, o advogado e historiador Martiniano José da Silva faz um levantamento histórico sobre as origens e as formas de manutenção do racismo no Brasil. O capítulo *O Aspecto Religioso* revê as formas com que a catequização e evangelização eram praticadas em prol de conformações de servidão e paternalismo, fatores que foram amplamente reproduzidos e disseminados em toda a produção cinematográfica brasileira. “Um padre aconselhou aos fazendeiros: ‘a confissão é o antídoto das insurreições, porque o confessor faz ver ao escravo que seu senhor está no lugar de seu pai e, portanto, lhe deve amor, respeito e obediência’” (SILVA, 2009).

Na década de 1890, quando da criação do cinema e da primeira produção nacional, a sociedade brasileira encontrava-se nos primeiros momentos do período pós-abolicionista. Ainda que a abolição tenha sido um movimento mais simbólico e político do que uma mudança na estruturação social, as consequências de uma série de legislações e de mecanismos que garantiam a permanência da população negra em condição de miséria refletiam-se nas questões da representatividade.

Tal panorama apresentava-se no início do cinema nacional. Como qualquer tecnologia de ponta, o cinema, seus equipamentos produtivos e de distribuição, só eram acessíveis a uma determinada elite. Os encontros com perspectivas racistas, para além da estruturação social racializada, não tardam em saltar aos olhos. Nas primeiras décadas, eram comuns os editoriais nos cinemas, e seu conteúdo era embebido em racismo. Em um destes trechos, o editor desferiu:

(...) o cinema brasileiro deve ser um “ato de purificação de nossa realidade”, com ênfase no “progresso”, na “engenharia moderna”, e na “nossa bela gente branca”... (...) nós devemos evitar documentários, pois não permitem um controle total sobre o que é mostrado, e portanto podem possibilitar a infiltração de elementos indesejáveis: nós precisamos de um estúdio de cinema, como aqueles de Hollywood, com interiores bem decorados e frequentados por boas pessoas. (STAM, 1997, p.66)

A despeito das recomendações, eventos históricos no início do século XX levariam à aparição de negros em documentários e filmes de ficção. A Revolta da Chibata (1910), liderada por João Cândido, foi um destes eventos com maior repercussão, e gerou “uma enxurrada de documentários. De acordo com Vicente de Paulo Araújo, ao menos quatro diretores filmaram eventos ligados ao incidente” (STAM, 1997), dos quais destaca-se *A Vida do Cabo João Cândido (1912)*, dirigido por Carlos Lambertini, talvez o mais emblemático de todos por ter sido o primeiro filme censurado pelas autoridades brasileiras. Ainda de acordo com Stam, o episódio ainda seria referencial para a discussão do “*cronotopo do navio*”, desenvolvida por Paul Gilroy em seu livro *Atlântico Negro*, fonte teórica do documentário homônimo em análise nesta pesquisa.

A memória de João Cândido como o marinheiro negro lutando por justiça em alto-mar, e sua literal participação em um comício em apoio aos marinheiros, antecipou a discussão de Paul Gilroy sobre o “*cronotopo do navio*” como um condutor para a comunicação e revolta pan-africanista sobre a história do Atlântico Negro. (STAM, 1997, p.63)

A Bela Época viria a declinar, em especial pela entrada massiva dos filmes norte-americanos no mercado de distribuição. Segundo Stam, “em 1921 a proporção de filmes norte-americanos exibidos no Brasil chegaria a 71%, e atingiria 86% em 1929”. O autor ainda define as principais condições para a exclusão racial nas produções:

Apesar de uma alta proporção de cidadãos negros e mulatos, afro-brasileiros não figuravam proeminentemente no cinema simbolicamente “branco” das primeiras décadas do século XX. Um número de fatores somou-se para esta “ausência

estrutural”. Primeiramente, o início do Cinema Brasileiro coincide com o ápice do imperialismo Europeu. As nações pioneiras no cinema (Inglaterra, França, Estados Unidos e Itália) eram todas potências colonialistas, que premeditadamente pintavam o colonizado enquanto preguiçoso e vilão, e portanto diretamente submetido às regras benevolentes européias. A tendência para o Brasil era representar o país enquanto mero apêndice tropical da Europa, no qual não-europeus poderiam apenas ter um papel menor e subalternizado.” (STAM, 1997, p.63)

Ao abordar tal período, é de extrema importância ressaltar o papel do colonialismo na construção imagética do século XX, em especial nas primeiras décadas do mesmo. O amplo domínio territorial desempenhado a ferro e fogo pelas potências europeias nos séculos antecedentes, e agora convertido em imperialismo, também alcançado pela emergência do império norte-americano, refletiu-se nas construções fílmicas das primeiras décadas, que acompanharam a explosão do cinema no mundo.

A criação do ser universal, branco e eurocentrado, segue perpetuando-se neste período. Em seu trabalho *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, os pesquisadores Robert Stam e Ella Shohat delineiam historicamente tal construção. Os autores tratam a conversão do colonialismo em imperialismo como

(...) uma fase ou forma específica de colonialismo que cobre os períodos de aproximadamente 1870 a 1914, quando a conquista de territórios esteve ligada a uma busca sistemática por mercados e à exportação expansionista de capital, assim como, de um modo geral, a uma política de intervenção do Primeiro Mundo nas nações recém-emancipadas. (STAM, 2006, p.41)

Revisar tal período histórico nos permite observar a relevância do uso da construção das imagens e representações no cinema como forma de avanço e cristalização das hegemonias mundiais. Ao estabelecer “uma tentativa de submeter o mundo a um regime único e “universal” de verdade e poder” (STAM, 2006), as potências imperialistas herdaram o racismo colonial ao imporem um “etnocentrismo armado, institucionalizado e globalizado”. (Idem) A construção de uma dualidade luz/trevas é fundamentada pelo cristianismo colonizador atracado nas Américas, discussão aprofundada por Fanon.

É preciso avançar lentamente, nós o sabemos, mas é difícil. O carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral. Ficaríamos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos condenados a falar em vão do “problema negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da

inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loura, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada de comparável com uma magnífica criança negra, algo absolutamente insólito. Não vou voltar às histórias dos anjos negros. Na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro. (FANON, 2008, p.160)

No cinema, tal dualidade ganhou status de realidade nas consciências dos espectadores. Os mecanismos discursivos do racismo já se encontram bastante consolidados em seu período inicial, e suas práticas são facilmente identificáveis na cinematografia brasileira, independente do período de realização. O poder discursivo retido nas mãos de homens brancos elitizados autoriza-os a delimitar o lugar social e moral dos indivíduos de uma sociedade. Stam versa sobre o pensamento racista:

O racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo. O insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador. O pensamento racista é tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos. Também é essencialista, a-histórico e metafísico, pois projeta a diferença através da temporalidade histórica: "Eles são todos assim, e assim continuarão sendo". (STAM, 2006, p.45)

Na esteira da construção colonial do racismo, um outro fator político, social e educacional de enorme potência também se somaria aos já citados. O Movimento Eugenista Brasileiro teve seu surgimento e expansão nas duas primeiras décadas do mesmo século, e tinha como principal bandeira o branqueamento populacional e cultural da sociedade. Pautados na pseudociência da Eugenia, proposta pelo antropólogo britânico Francis Galton, os eugenistas brasileiros encontravam-se em posições governamentais e sociais estratégicas, o que permitiu com que tal projeto de sociedade atingisse uma vasta camada populacional.

Com tal tipo de pensamento regendo a política estatal de segregação e de supressão cultural, novas formas de violência no âmbito psicológico e educacional ganharam força. O movimento eugenista brasileiro articulou-se de tal maneira que seus tentáculos atingiram a educação fundamental, em forma de livros didáticos, contaminados pela participação de ministros da cultura e secretários de educação no movimento, marcadamente na região Sudeste.

Ao partir pela via da saúde e da higiene pública, políticas que buscavam embranquecer a população do país através da imigração europeia passaram a ter em sua companhia novas diretrizes que almejavam um branqueamento das condições sociais e

comportamentais. Os pivôs do movimento tinham as escolas como laboratórios para a eugenia, onde seus ideais raciais eram imputados às crianças.

A eugenia tornou-se a justificativa para expandir e alocar recursos educacionais. Práticas curriculares e extracurriculares casaram-se à eugenia em formas que continuam a ecoar hoje. Os eugenistas consagravam seus objetivos como o ideal de uma 'raça brasileira'. A raça era um processo em desenvolvimento - uma etnicidade comum a que todos os brasileiros iriam pertencer assim que removessem as condições culturais e higiênicas inferiores. Os professores ensinavam aos alunos que ser parte da raça era a chave para a cidadania e o sucesso. Na prática, isso significava o branqueamento comportamental: ou seja, descartar as práticas culturais africanas e indígenas. (Idem, p.54)

Com tal imaginário sendo consolidado nas novas gerações brasileiras, especialmente através do ensino público, entende-se a potência com a qual a estereotipificação da população negra difundiu-se em nosso cotidiano e alastrou-se para as produções artísticas vindouras. *Também somos irmãos* (1949) e *Matar ou correr* (1954) são exemplos desta sequência histórica onde o racismo replicou-se, até pelas tentativas do cinema em escondê-lo. As conformações deste período acabaram refletindo, por exemplo, em escolhas de elenco embranquecido para representar narrativas negras, como podemos observar em toda cinematografia nacional e contundentemente nas produções atuais da Rede Globo de televisão. Refletiram também na forma com a qual foram construídas as representações da população negra no cinema, como demonstraremos a seguir.

As “chanchadas”, gênero cinematográfico preponderante nas décadas de 1930, 1940 e 1950, viriam para reconfigurar o mercado nacional e a forma de produzir filmes no Brasil. Segundo os pesquisadores Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, a profissionalização e a industrialização foram essenciais para o surgimento do gênero:

Esse esquema industrial sustentado por uma controlada economia representou uma experiência inédita de produção de uma série de filmes voltados exclusivamente para o mercado, em sua maioria apoiados na repetição de fórmulas de sucesso comprovado, articulado a outros ramos da indústria cultural, como rádio, o teatro, o circo e a imprensa. Consolidava-se a chanchada como gênero, incluindo, além da repetição formal e narrativa, o desenvolvimento de uma política de estrelismo. (RAMOS-SCHVARZMAN, 2018, p.X)

As narrativas utilizadas nas chanchadas trariam um outro ambiente e novas perspectivas para a representação do negro. Deixando a marginalidade ou a exclusão completa dos enquadramentos da câmera, os personagens negros ganharam espaço e visibilidade, mas de forma violenta e indesejável.

Os estereótipos construídos e cristalizados no período das chanchadas repercutem até os dias de hoje no imaginário social e na própria representação do negro no cinema. Atribuindo características físicas e morais aos personagens negros, as chanchadas consolidaram o racismo nas telas e garantiram uma enorme propagação desses desvalores. Jeferson De, propositor do *Dogma Feijoadada*, aponta as construções mais comuns nesse sentido.

A representação do negro na chanchada foi estereotipada. Estereótipos são valores, ideias, opiniões generalizadas sobre grupos sociais. Não raramente, eles se dão numa relação de dominação em que o grupo dominado recebe os estereótipos de interiorização. Os estereótipos mais comuns são os que o caracterizam o negro como infantil, cômico, bondoso, irracional e assexuado. (DE, 2005, p.28)

Esses estereótipos retroalimentam estigmas construídos no ocidente desde o período da colonização, encerrando um círculo no qual a imagem do negro não encontra escape, já que o imaginário social se vê corroborado nas representações midiáticas, como aponta Muniz Sodré.

Com referência ao negro, a mídia, a indústria cultural, constroem identidades virtuais a partir, não só da negação e do recalcamento, mas também de um saber de senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições. Da identidade virtual nascem os estereótipos e as folclorizações em torno do indivíduo de pele escura. (SODRÉ, 1999, p.246)

Com relação à religiosidade afro-brasileira, temos dois tipos de personagens a ela vinculados nas chanchadas. A figura do *malandro*, embora não configure uma relação direta com a religião, pode ser atribuída a uma das entidades mais tradicionais dos terreiros de umbanda no Brasil, o *Zé Pilintra*. Já no caso das *baianas*, a relação com a religiosidade do candomblé é direta e expressa em música, figurinos, verbetes, comidas, dentro outros. Um dos maiores fenômenos musicais e cinematográficos do período lançou ao mundo a figura da *baiana*.

Carmen Miranda teve uma carreira meteórica, e sua popularidade no rádio foi transposta ao cinema por meio da chanchada, como observamos nos filmes da produtora Cinédia, tais quais *A voz do Carnaval* (1933) e *Alô, Alô, Carnaval* (1936), ambos dirigidos por Adhemar Gonzaga. A personagem da *baiana* que ganharia Hollywood viria três anos depois, no filme *Banana da Terra* (1939), dirigido por Ruy Costa e produzido pela Sonofilms.

As *baianas* tornaram-se uma representação negra e candomblecista amplamente difundida em imagens, grupos carnavalescos e no imaginário brasileiro. A interpretação de Carmen Miranda da composição *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, contida no filme *Banana da Terra*, fez com que esta representação ganhasse tamanha projeção. As *baianas* não são constituídas pela simples origem de uma mulher negra da Bahia, mas sim por toda uma composição das praticantes de candomblé. Elementos como o pano-da-costa, o abará, os *balangandãs*, entre outros, descritos na música de Caymmi, são fundamentos religiosos da diáspora africana.

Em pleno auge do movimento eugenista no Brasil, seria surpreendente que um personagem com tais características ganhasse qualquer projeção. Carmen Miranda<sup>4</sup> (fotograma 1), utilizando-se de toda sua popularidade prévia, pôde realizar esta proeza, “incorporando aspectos próprios à cultura afro-brasileira e popular, mas com as tensões raciais suspensas em sua interpretação pela atriz branca de olhos claros chamativos” (BALIEIRO, 2015).

A estilização da baiana de Carmen Miranda não apenas incorporava signos nacionais como também lidava com tensões raciais e de classe, na medida em que a figura da baiana apontava para uma imagem negra e das classes populares. Amplamente sintonizada com moda hollywoodiana e com experiência na área de costura, a estilização de Carmen a possibilitou incorporar uma imagem que denotava autenticidade nacional, sem se associar com o que era tido por vulgaridade por meio do recurso à “branquitude”, por sua vez compreendida não apenas em termos cromáticos, mas também simbólicos. (BALIEIRO, 2015, p.211)



Fotograma 01 - Carmen Miranda vestida de *baiana*

Vemos, neste caso específico, a branquitude operando enquanto fator autorizante para a existência negra e candomblecista, ao vestir elementos dessa

<sup>4</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c>.

existência em um corpo branco que já possuía uma enorme aceitação por parte do público.

Neste período, o movimento negro no Brasil já se encontrava articulado, e no ano de 1944, surgiria o Teatro Experimental do Negro (figura 01). Teve como um de seus fundadores Abdias do Nascimento, e contou com reivindicações que atingiram o campo do cinema, “filiando o grupo ao movimento de luta do negro brasileiro do pós-abolição e configurando-o como herdeiro de outras iniciativas de anos anteriores como a Imprensa Negra e a Frente Negra Brasileira” (ROSA, 2007).

(...) fundamos em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro - TEN - com os seguintes objetivos básicos: a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante "branca", recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente européia, cristã, branca, latina e ocidental; c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pai Joões e lacrimogêneas Mãe Pretas; e) desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade. (NASCIMENTO, 1978, p.129)



Figura 01 - Teatro Experimental do Negro<sup>5</sup>

Como observamos, as figuras estereotipadas já são alvo de críticas pelo movimento neste momento, e encontramos também a reivindicação da ancestralidade através dos vínculos religiosos de matriz afro-brasileira, como vemos nas peças *Aruanda* (1948) e também em *Filhos de Santo* (1949), realizadas poucos anos após a fundação do grupo.

*Filhos de Santo* de José de Moraes Pinho, é levada à cena em 27 de março de 1949 no Teatro Regina (cedido por Bibi Ferreira, novamente com temporada às segundas feiras) no Rio de Janeiro, dirigido por Abdias do Nascimento, (...) A ação deste drama em três atos transcorre em um subúrbio pobre do Recife e trata da história de Ana, uma lavadeira negra e sua filha, Lindalva, que está sendo cortejada por um médico não negro casado. Ana tenta convencê-la a aceitá-lo, mas Lindalva, que também é amada por Josias, um amigo de infância também negro, e Lindaura, uma amiga da casa que nutre feição especial por ela. Roque, um pai de santo negro, acaba enganando sua mãe Ana prometendo torná-la mãe-de-santo em um terreiro que pretendia abrir, mas se real interesse é em Lindalva que o rejeita. (ROSA, 2007, p.54)

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.teatronaescola.com/index.php/noticias/item/433-teatro-experimental-do-negro-ten>  
Acesso em: 19 de Jan. 2020.

Ainda que críticos posteriores ao período tenham apontado questões problemáticas na obra, o filme *Também somos irmãos* (1949), de João Carlos Burle, conta com o Teatro Experimental do Negro, que “(...) teve influência e participação no filme. A temática racial era parecida com as peças que o grupo encenava. Os principais atores do TEN fizeram parte do elenco como Ruth de Souza, Agnaldo Camargo e Marina Gonçalves” (CARVALHO, 2013, p.91).

Ainda segundo Noel dos Santos Carvalho, *Também somos irmãos*<sup>6</sup> (fotograma 02) foge dos estereótipos da chanchada. “Os personagens são complexos, mais próximos do tratamento que o negro receberia nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1954) e *Rio zona norte* (1957).” (CARVALHO, 2013).



Fotograma 02 - *Também somos irmãos* (1949)

Este filme ainda nos liga com outra figura de suma importância na questão racial no cinema do período: Sebastião Prata, também conhecido como Grande Otelo. Burle evita a estereotipação na sua completude, pois “embora o personagem de Otelo seja um malandro sambista, ele não é cômico, vive um drama interno e se transformará no decorrer da história” (CARVALHO, 2013).

<sup>6</sup> Disponível em: <https://carmattos.com/2011/06/06/nota-dissonante-em-tempos-de-chanchada/>  
Acesso em: 23 de Fev. 2020.

Grande Otelo é reconhecido como um dos maiores atores da história do Cinema Brasileiro, e sua carreira foi marcada pela própria insurgência contra o enquadramento do negro enquanto inferior e alicerce para a escalada do branco, como visto em muitos de seus filmes em parceria com Oscarito. Desmistificando também possíveis proposições de que produções brancas não necessariamente trazem um olhar equivocado sobre o negro, os mecanismos de racismo utilizados são diversos.

Na chanchada a dupla formada pelo branco Oscarito e o negro Grande Otelo foi outro exemplo de disputa por representação. Por um lado, ela representou o alegre convívio entre negros e brancos no Brasil da democracia racial. Por outro, revelou as assimetrias, tensões e lutas travadas em torno da representação. Nos créditos iniciais dos filmes da dupla, o nome de Otelo vinha sempre depois do de Oscarito. Seu salário era menor que o do parceiro. Tal situação sempre incomodou Otelo, que se queixava abertamente do status subordinado dos seus personagens, segundo ele uma forma de racismo. Recusava-se a ser “escada” para as cenas cômicas do amigo e, em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro numa aberta subversão da ordem do roteiro e até da direção, uma vez que muitas cenas da dupla eram improvisadas. (CARVALHO, 2013, p.86-87)

Além de sua luta pela igualdade de condições nas produções, Otelo teve sua ligação com a religiosidade posta em xeque em distintos momentos de sua carreira. No minucioso trabalho *Entre Grande Otelo e Sebastião: Tramas, Representações e Memórias*, tese de doutorado do pesquisador Tadeu Pereira dos Santos, a vida espiritual de Otelo e a forma com que ela fora publicizada são abordadas, e são notáveis as tentativas de invisibilização da matriz afro-brasileira em sua vida. Empunhando sua *guia*, em uma entrevista no ano de 1971, temos uma das poucas oportunidades em que Grande Otelo (figura 02) afirma sua ligação com a umbanda:



Figura 02 - Grande Otelo sobre a Umbanda

O pesquisador ainda aponta a utilização da dubiedade religiosa de Grande Otelo<sup>7</sup>, por vezes também declarado enquanto católico, como fator utilizado para justificar determinados atos ou fatos de sua vida.

A exposição de suas práticas religiosas ocorre em situações relacionadas às crises existenciais ou por sua conduta social, seja no campo do trabalho ou mesmo no que tange à sua vida íntima. Os seus desencontros tanto profissionais quanto pessoais são objetos que fazem com que o seu "ser negro" entre em descompasso com sua condição de figura pública. Tal veio o ajusta a uma paisagem que pinta os negros e populares por meio de tintas da desqualificação e reforçam condições que os destituem de suas experiências enquanto sujeitos históricos. (SANTOS, 2016, p.448)

A desqualificação a que o autor se refere foi norma no período. O âmbito do cinema ficcional das chanchadas fez-se importante na construção de um imaginário social e trabalhou na permanência da negatividade e subalternização da população negra.

<sup>7</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/109835/per109835\\_1971\\_00460.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/109835/per109835_1971_00460.pdf)  
Acesso em: 23 de Fev. 2020.

Tal negatização também viria a refletir na produção dos filmes documentais brasileiros das décadas posteriores ao gênero. Essa construção imagética se dá de formas variadas, e, como postula Hall, encontra significação e se potencializa ainda mais no âmbito fantasioso, contagiando a imaginação dos espectadores.

O ponto importante é que os estereótipos se referem tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como “real”, e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade - o significado mais profundo - encontra-se no que não está sendo dito, mas está sendo fantasiado, o que está implícito, mas não pode ser mostrado.

Até agora, nós afirmamos que a “estereotipagem” tem sua própria poética - suas próprias maneiras de trabalhar - e sua política - as maneiras com as quais ela está investida de poder. Também afirmamos que se trata de um determinado tipo de poder - uma forma de poder hegemônico e discursivo que opera tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da representação, quanto por outros meios. Além disso, é circular: implica os “sujeitos” do poder, bem como aqueles que estão “submetidos a ele”. (HALL, 2013, p.200)

Esse poder descrito pelo sociólogo jamaicano nos parece de fácil apreensão quando tratamos de cinema ficcional, pois os mecanismos criativos são de certa maneira mais palpáveis. Ao tratarmos de documentários, devemos buscar compreender as motivações dos realizadores, já que “muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica” (NICHOLS, 2010).

A produção de documentários à época das chanchadas, era basicamente constituída por filmes estatais e educativos, atingindo números expressivos através do Instituto Nacional de Cinema Educativo<sup>8</sup> (INCE), com destaque para o cineasta Humberto Mauro. Humberto Mauro foi um dos diretores com maior produção filmográfica na história brasileira, com cerca de 260 filmes<sup>9</sup>, tendo produções desde o Período Silencioso, passando pelas Chanchadas e chegando até o Cinema Novo, onde foi considerado como fonte inspiradora para a então nova geração de diretores. Filho de pai italiano e mãe mineira, nasceu em Volta Grande, Minas Gerais<sup>10</sup>, e teve uma infância simples, porém estimulada e privilegiada quando comparada às infâncias negras da época. Mesmo sendo

<sup>8</sup> O órgão foi criado em 1936, no Governo Getúlio Vargas, e estava subordinado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, cujo ministro era Gustavo Capanema. Seu primeiro diretor foi o antropólogo Roquette-Pinto, que dirigiu o Instituto até 1947. Roquette também foi o responsável pelo Projeto de Lei que deu organização ao INCE - Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/historia-e-cinema/113-fernanda-caraline-de-a-carvalho>> Acesso em: 20 Out. 2019

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://ctav.gov.br/acervo/filmografia-humberto-mauro/>> Acesso em: 02 Jul. 2019.

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4704.pdf>> Acesso em: 28 Mar. 2019.

um dos maiores referenciais cinematográficos brasileiros, as evidências de racismo estão presentes em sua obra, e num de seus primeiros filmes a violência estética é flagrante. (fotogramas 03 e 04)

(...) em *Tesouro Perdido*<sup>11</sup> é importante observar a presença de uma cena que - mimetizando uma construção cômica de aparente origem americana - traz à tona o recorrente e então habitual racismo em relação ao negro, impregnado na sociedade e na cultura brasileira. Em uma das cenas iniciais do filme, crianças estão brincando. Há um corte, e vemos em primeiro plano um sapo com um cigarro na boca. No plano seguinte, em um enquadramento semelhante, um menino negro está fumando, sugerindo uma comparação pejorativa entre o menino e o sapo. Mauro reproduz com a inserção dessa cena, entendida então como “cômica”, a naturalização dos preconceitos em relação aos negros, que pode, inclusive, nesse caso, ter a inspiração no cinema americano, mas é reiterada à brasileira, pelo diretor. (RAMOS-SCHVARZMAN, 2018, p.X)



Fotogramas 03 e 04 - *Thesouro Perdido* (1927)

Para além deste exemplo e da potência de Humberto Mauro enquanto cineasta de alta produtividade, encontramos no INCE uma figura com a qual diversas frentes de produção e distribuição de “conhecimento” foram conectadas.

Edgar Roquette-Pinto dirigiu o INCE desde o ano de sua criação, 1936, até o ano de 1947, e foi responsável pela estruturação e regulamentação do instituto. Roquette-Pinto teve um papel proeminente nas esferas do poder científico no Brasil. Presidiu o primeiro congresso de eugenia brasileiro, ainda no ano de 1929. Dirigiu também o Museu Nacional de 1926 a 1935, sendo este o principal polo de produção científica do período.

A mudança de perspectiva na representação do negro no cinema brasileiro teria início nos filmes considerados precursores do Cinema Novo. As obras que trouxeram esta alteração são bastante reconhecidas pelos teóricos e pelos próprios realizadores. Em *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), Nelson Pereira dos

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kv9oW8jS9aY>> Acesso em: 28 Mar. 2019.

Santos estabelece uma nova relação entre as personagens negras, buscando uma aproximação com a realidade urbana e com a alienação vivenciada pelas mesmas, mas, como será visto a seguir, sem distanciar-se de problemáticas essenciais na representatividade.

## 2.2 CINEMA NOVO E A LUTA POR REPRESENTAÇÃO

Ao fim da década de 1950, uma nova estética transformaria o cinema nacional. Com o declínio das chanchadas, e com uma nova construção ideológica das representações imagéticas, o movimento chamado *Cinema Novo* traria uma série de reformulações, que iam desde mudanças estruturais nos roteiros até inovações nos movimentos de câmera e na captura de som direto. Tanto nas novas proposições de autoria quanto em termos de inovação na linguagem cinematográfica, o *cinemanovismo* andaria ao lado da *Nouvelle Vague* francesa, movimento cinematográfico que também possuía cunho contestatório quanto aos formatos pré-estabelecidos e no campo político.

(...) é preciso haver uma modificação total no cinema brasileiro. Não é possível melhorar exclusivamente o nível dos filmes. É preciso mudar todo o maquinismo do nosso cinema. Como por exemplo: o caso da crítica brasileira na sua maioria é um caso de alfabetização de adultos. Para um novo cinema é necessário uma nova crítica. Essa que está aí deve morrer junto com a chanchada. (ROCHA, 2004, p.58)

É preciso delimitar o contexto geopolítico global e local no qual estes movimentos tiveram vez. Se na França a *Nouvelle Vague* traria inovação ao romper com modelos cristalizados na produção cinematográfica, pois no “período precedente, depois da guerra (1945-1958), é caracterizado, ao contrário, por uma grande continuidade de regras de produção industrial de filmes e dos caminhos de acesso à profissão” (MARIE, 1997); no Brasil o Cinema Novo compunha um movimento mais amplo, de dimensões continentais, com grande influência da revolução cubana em sua gênese.

O cinema cubano nutriu um estreito diálogo político, estético e intelectual com Glauber Rocha e com outros cineastas brasileiros de sua geração. O cinema revolucionário do ICAIC recebeu influência do cinema brasileiro e este último alimentou, com a Revolução Cubana, a esperança de tornar real a utopia de uma cinematografia livre para a América ibérica, onde o “homem latino” fosse o centro dessa busca de liberdade. (LISBOA, 2010, p.152)

Buscando discutir nossa herança colonial e com viés anti-imperialista, o movimento brasileiro teve como matiz uma “atitude política no campo da cultura e da economia” (ROCHA, 2004). Ao articular produção, distribuição e por criar um “público novo que começa a se desligar dos vícios do cinema comercial nacional e estrangeiro para preferir o filme brasileiro de caráter cultural” (ROCHA, 2004), o Cinema Novo, até mesmo por ser sediado numa colônia ibérica, reivindica um viés de liberação que jamais seria possível aos franceses.

Na década de 50 se falava do cinema mexicano. No princípio da década de 60 se falava do cinema argentino, depois em cinema cubano, em seguida de cinema brasileiro. Agora se fala de cinema latino. Quando se fala de cinema latino, a significação ultrapassa o sentido puramente cinematográfico. A consciência latina começa a se popularizar. A descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia etc. fazem parte do mesmo bloco de exploração norte-americana e de que esta exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento se concretizar a cada dia que passa e, o mais importante, se populariza. A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problema comuns. (ROCHA, 2004, p.83)

Ao adotar o viés ideológico de uma esquerda ortodoxa (CARVALHO, 2017), a geração do Cinema Novo viria a manter enquanto escopo a luta de classes e a categoria “povo”, o que pode ser verificado nas obras dos principais expoentes do movimento, como Glauber Rocha e Carlos Diegues.

O cineasta e crítico Orlando Senna, também pertencente ao movimento, publicou em 1979 um artigo no qual analisa esta reformulação na representação do negro, e quanto ao marco que estipula para a mudança, define:

No que diz respeito ao negro, a linha adotada pelo Cinema Novo é estabelecida em Rio Zona Norte, ou seja: denunciar a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos. (SENN, 1979, p.216)

No campo do cinema documental, o curta-metragem *Aruanda (1960)*, de Linduarte Noronha, também é tido como um dos pilares fundacionais do Cinema Novo, especialmente quanto à proposta estética e ao formato de produção, como assinala Glauber Rocha em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro (2003)*. Esta obra pode ser apontada enquanto marcador de uma alteração na forma da produção de documentários no Brasil, que, segundo Glauber, era até então “a burrice dos propagandistas comerciais

fartamente pagos pelo Estado” (ROCHA, 2003), e também na representação de histórias negras por autores brancos.

É necessário pontuar, assim como feito pelo pesquisador Douglas Kellner em seu livro *A Cultura da Mídia* (2001), a forma com que as representações midiáticas alicerçam a noção de realidade da sociedade em geral. O lugar de espectador/receptor é estatisticamente dado a ampla maioria da população, seja via as redes de TV abertas, seja via web, etc. Com isto, as noções do real e das identidades sociais é moldada conforme o interesse das elites dominantes.

Segundo o relatório do grupo Repórteres sem Fronteiras, que apresenta dados do *Kantar Ibope 2016 Share TLE*, mais de 70% da audiência televisiva no Brasil está concentrada na mão de 4 redes, todas controladas por famílias que detém diversos setores de comunicação<sup>12</sup>. Para além disso, um vasto número de meios de comunicação está sob domínio de deputados e senadores da república, perfazendo um círculo vicioso adequado às elites.

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global. (KELLNER, 2001, p.9)

O controle sob o campo da memória social também é exercido em grande parte pela própria cultura da mídia. A disputa pela representação é parte de uma luta maior: a disputa pela memória e pelo direito à memória. A batalha travada neste período reside aí, no direito das minorias de reescreverem a própria história, onde, como formula Huysen, possam garantir a memória futura.

Assim como a historiografia perdeu a sua antiga confiança em narrativas teleológicas magistrais e tornou-se mais cética quanto ao uso de marcos de referência nacionais para o desenvolvimento do seu conteúdo, as atuais culturas críticas da memória, com sua ênfase nos direitos humanos, em questões de

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://brazil.mom-rsf.org/br/midia/tv/>> Acesso em: 20 out. 2018

minorias e gêneros e na reavaliação dos vários passados nacionais e internacionais, percorrem um longo caminho para proporcionar um impulso favorável que ajude a escrever a história de um modo novo e, portanto, para garantir um futuro de memória. (HUYSSSEN, 2000, p.34)

A intenção em *Aruanda* foi de realizar o retrato de uma família negra em meio a um ambiente ermo, na comunidade quilombola de Serra do Talhado (PB), destacando a produção de peças de barro pelas mulheres do local<sup>13</sup> (fotograma 05). Tal realização e sua roteirização rígida “foi feita a partir de uma reportagem bastante detalhada feita pelo próprio cineasta, além das informações coletadas a partir de um período de observação e pesquisa fotográfica na Serra do Talhado” (BAGGIO, 2015, p.90)



Fotograma 05 - produção de peças de barro em *Aruanda*

Ainda que seja um marco, quando é investigada a autoria com mais afinco, alguns velhos paradigmas são reencontrados, e as configurações para uma discussão que cruze autoria e lugar de fala são estabelecidas.

Em seu artigo *África e Sertão da Paraíba: Luanda, Aruanda*, o professor Elio Chaves Flores, do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI) da Universidade Federal da Paraíba, apresenta sua recensão crítica do filme *Aruanda*, fazendo uma investigação para além do mito e da repercussão causados pela obra, ampliando a discussão sobre autoria. O pesquisador seleciona ensaios e depoimentos prévios de estudiosos e realizadores, dos quais aqui é destacado João Batista de Brito, crítico de literatura e cinema.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9uATt--ua0Y>  
Acesso em: 23 Out. 2018.

Uma interpretação original da produção e recepção de *Aruanda* foi realizada pelo crítico de literatura e cinema, João Batista de Brito. Para ele, o filme de Noronha “está longe de ser um mero registro dessa comunidade de negros que sobrevivem da cerâmica: ele é conscientemente, e para o bem ou para o mal, um ‘discurso’ de um estranho sobre esse povo”. João Batista está se referindo ao sentido semiótico inerente à “sétima arte”, isto é, um “discurso em oposição à história”, uma autoridade externa à comunidade do Talhado, “voz autoral que interfere no assunto de que trata e o modifica” (FLORES, 2015, p.93)

*Aruanda* é componente fundacional do Cinema Novo, e é necessário situá-lo em meio a questão da luta por representação. O desconhecimento por parte de Noronha acerca das teorias do quilombismo, já então propostas, invocam também a falta de letramento racial predominante entre autores brancos. Em entrevista a um programa televisivo, Linduarte faz referência a Nina Rodrigues:

Para Linduarte Noronha, o médico baiano foi “o maior estudioso da cultura negra”, o que demonstra seu desconhecimento dos trabalhos sobre a história do negro do Brasil, especialmente a “tradição quilombola”, como os escritos de Edison Carneiro, Clóvis Moura e Abdias Nascimento, entre outros, com obras publicadas na mesma década da realização de *Aruanda*. (FLORES, 2015, p.90)

O período ainda merece destaque por ter gerado obras que abordaram a temática da religiosidade afro-brasileira, ponto essencial desta pesquisa. *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, e *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos são dois filmes centrais neste quesito, sendo que o último destes foi fortemente criticado pelo movimento negro.

A historiadora Beatriz Nascimento publicou no jornal *Opinião* artigos condenando as representações negras em *Tenda dos Milagres* e também em *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues. Nascimento adverte que Nelson Pereira dos Santos trabalhou em defesa da mestiçagem e na promoção do embranquecimento da população brasileira.

O debate acerca de *Xica da Silva*<sup>14</sup> (fotograma 06) seria ainda mais aprofundado. Beatriz Nascimento assume um papel crucial nas discussões sobre a representatividade negra, que viria a culminar na eclosão dos movimentos sociais em 1978. Naquele mesmo ano, houve, por exemplo, a unificação dos movimentos negros (SINGER-BRANT, 1982). A historiadora atinge em cheio as problemáticas do lugar de fala e da própria estruturação do racismo. Para a pesquisadora Margarida Maria Adamatti, as

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IQMGk7LQ1AA>  
Acesso em: 15 Jan. 2020.

reivindicações de Beatriz Nascimento sobrepõe-se às possíveis defesas da questão artística.

A argumentação de Nascimento (1976) não gira só em torno da necessidade de veracidade histórica na arte, mas reclama a falta de conhecimento da cultura negra. Ela se incomodou com a conversão do comportamento típico de mulher africana “prepotente” e “dinâmica” em mito da sexualidade. A autora não falou em nome da veracidade histórica somente. Ela exigiu que o intelectual-cineasta respeitasse os mitos populares. É como se parte da cultura popular surgisse na figura de Beatriz Nascimento para reclamar ao realizador a representação do povo negro. O debate não toma o ponto de vista da discussão artística, porque a motivação é a do movimento social, que luta para se livrar dos estereótipos mostrados no cinema. Para ela, Diegues não deveria ter a pretensão de abordar tais temas porque não faz parte deste universo. Aqui há um limite muito tênue e polêmico entre a autonomia da arte e a recepção do público. Para Nascimento, colocar na tela um assunto tabu sem criticá-lo é endossar os preconceitos. Neste caso, o imperativo político estava à frente da autonomia estética. (ADAMATTI, 2016, p.10)



Fotograma 06 - Zezé Motta em *Xica da Silva* (1976)

Em 1978, Carlos Diegues reagiria, e em uma entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, definiria como *patrulhas ideológicas* tais críticas direcionadas ao seu filme. O episódio pontua um momento histórico no qual a autorialidade no cinema é posta em xeque. Para Diegues, a patrulha ideológica era qual uma “polícia ideológica” encarregada de vigiar a produção dos artistas e de submeter a arte aos imperativos políticos” (ADAMATTI, 2016).

A luta pela representação, mais pontualmente pelo direito e voz da própria representação, ocorre neste período como forma de reação à chancela intelectual auto-concedida dos diretores da época. Este pedestal, que historicamente deu voz e poder à chamada classe intelectual, teria suas bases questionadas neste período.

Ao trazer a luta de classes nas premissas das realizações cinematográficas do período, os diretores aglutinaram uma vasta heterogeneidade de

populações e comunidades brasileiras em uma grande categoria “povo”, atribuindo a esta debilidades e caminhos ideais a percorrer na luta por uma melhor realidade.

A incapacidade, mais contundentemente nas culturas ocidentais, de romper com uma petrificação na sua própria visão de mundo e de suas multiplicidades, fez com que toda a inovação do movimento em questão fosse posta em xeque por pensadores e críticos cinematográficos.

Ao retornarmos para a luta de Beatriz Nascimento e do movimento negro brasileiro nas questões da representatividade, a problemática da *intelectualidade* apresenta uma dualidade que atinge a própria insurgência. O lugar de fala potencializado pelo status acadêmico já era alvo de críticas dentro do movimento, assim como causa de um afastamento com as bases do grupo. A própria Beatriz Nascimento foi um exemplo desta dualidade. Ao mesmo tempo em que a academia amplificou a voz, a pesquisa e o pensamento de Nascimento, a historiadora também sentiu a necessidade de denunciar as rupturas causadas por esta máscara da intelectualidade.

(...) um dos grandes dramas do intelectual, do negro que ascende na mobilidade social, é justamente a perda da ligação com seu grupo. Eu tenho a impressão que dentro desse grupo soul isso pode acontecer, mas em doses muito menores. Quer dizer, vai poder se estabelecer um grupo onde existam diferenças econômicas, diferenças ideológicas, existem várias diferenças. Eu conheço muita gente de soul no Rio que o pessoal sempre me pergunta se eles são alienados. Então, eu digo: não. Eles não são alienados, eles estão vendo o outro, na medida em que eles estão junto com os outros, não são alienados. Porque o grande drama da gente, a grande tragédia, é justamente a perda da compreensão do nosso passado, a perda do contato com o outro. Isso é fundamental. (RATTS, 2006, p.67-68)

O contato, a circularidade, o *ajô*<sup>15</sup>. Toda uma percepção originária, de uma cosmovisão totalmente diversa da que rege o homem branco ocidentalizado, foi apagada sistematicamente pelas instituições brasileiras e pela intelectualidade que pauta a arte nacional. É no limiar entre este lugar *intelectual* e este *ajô* que reside também a luta por representação ocorrida nos fins da década de 1970 no Brasil. Ainda que muitos estudos apontem neste período o simples enquadramento do negro enquanto *povo*, ignorando as construções racializadas da nossa sociedade, o Cinema Novo tampouco foi capaz de superar as estereotipificações, e, podemos lamentavelmente observar, jamais teve uma real preocupação com este problema. Para além dos estereótipos que podemos considerar como mais caricatos ou expansivos, tais quais os do período das chanchadas, neste período foi propagado com mais constância o estereótipo de uma limitação do negro, tanto de intelecto quanto de protagonizar histórias e escolhas.

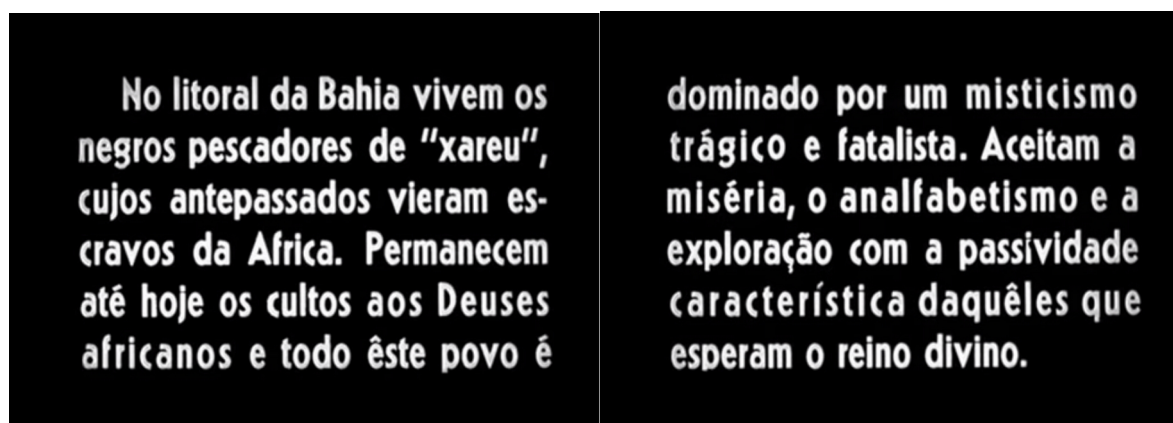
<sup>15</sup> Termo iorubano usado no candomblé brasileiro para designar união, ou a potência da união

A Xica da Silva diegueana é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênica, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal - não me refiro ao nível político em função de sua raça - mas ao nível de sua reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona.

(...) Xica da Silva vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar. Seu comportamento com o contratador é o de uma criança piegas que não atina com o que quer. A Xica da Silva da História é uma mulher prepotente e dinâmica, atenta ao seu redor, o que está de acordo com a situação da mulher em determinadas estruturas africanas e que em parte foi transferido para o Brasil. (1976: 20). (RATTS, 2006, p.74)

*Xica da Silva* de Diegues não é exceção. Em diversos filmes do período são detectáveis toda a gama de estereótipos herdados da chanchada. O aqui já citado *Barravento* (1962), obra referência do Cinema Novo e da carreira de Glauber Rocha, é uma coletânea de estereótipos, além de tratar a religiosidade afro-brasileira como algo puramente alienante e como fator para a desgraça do povoado em que se passa o enredo do filme. A visão marxista da religião como força alienadora do povo não é restrita a uma doutrina específica, mas o que ocorre em *Barravento*<sup>16</sup> (fotogramas 07 e 08) reforça uma ideia de incapacidade intelectual dos negros, utilizando-se do candomblé enquanto ponto fundamental desta incapacidade. Tais desvios são comuns na representação também da religiosidade afro-brasileira nas duas décadas onde mais se produziram obras enquadradas no movimento do Cinema Novo. Glauber Rocha

(...) chega a afirmar com todas as letras, fundamentado na visão marxista da religião como ópio do povo, que seu filme é contra o candomblé e as manifestações tradicionais. Apesar de ver nos candomblés "valor inestimável", não os considera legítimos em si, submetendo-os à consciência histórica do socialismo científico. (FLORENCIO, 2011, p.5)



Fotogramas 07 e 08 - letreiro inicial de *Barravento*

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=18z3Ppo9ISw>  
Acesso em: 12 Fev. 2020.

O final da década de 1970 é marcado por estes embates representativos, e este campo de luta e de ruptura abre espaço para novas perspectivas nos estudos culturais. A década seguinte proporcionou uma nova visão acerca de questões identitárias e também aprofundou a investigação acerca das estruturas da cultura midiática de massa. O principal proponente destes novos olhares, não coincidentemente, foi o pesquisador jamaicano Stuart Hall. Negro, diaspórico (radicado na Inglaterra), e proveniente de um país também vitimado pelo colonialismo, Hall desenvolveu uma série de estudos, que culminariam em duas obras referenciais para esta pesquisa: *Cultura e representação* (2013) e *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003).

Entre as diversas contribuições de Hall para os estudos da representação e da luta pela representação, podemos enfatizar suas proposições sobre a “prática que ficou conhecida como *transcodificação*: a tomada de um significado existente e sua colagem em um novo significado” (HALL, 2016).

Ao abordar a transcodificação, Hall aponta três vias principais adotadas como estratégias na luta pela representação. Na primeira, ele descreve a *inversão dos estereótipos*, fenômeno observado na cinematografia norte-americana nos anos 1960 e 1970, no qual os “filmes conseguiram realizar uma contraestratégia com um único objetivo - inverter a avaliação dos estereótipos populares - e provaram que tal estratégia era capaz de oferecer sucesso de bilheteria e identificação da audiência” (Idem).

O público negro adorava os filmes, pois contavam com um elenco de atores negros em papéis glamorosos, “heroicos” e “durões”; a audiência branca também começou a gostar deles porque continham todos os elementos dos gêneros cinematográficos populares. No entanto, entre os críticos, o reconhecimento do sucesso desses filmes como uma contraestratégia representacional não tem sido unânime. Eles passam a ser vistos por muitos como filmes de “blaxploitation” (exploração negra). (Idem, p.214)

A segunda proposta trata das *imagens positivas e negativas*, onde a estratégia de transcodificação é a substituição das “imagens ‘negativas’, que continuam a dominar a representação popular, por várias imagens ‘positivas’ de pessoas negras, de sua vida e cultura” (Idem). Esta positivação foi instrumento de uma série de campanhas publicitárias em diferentes países, e apesar de seu alcance e potência, também apresenta fragilidades.

O problema da estratégia do positivo/negativo é que, embora a adição de imagens positivas ao repertório amplamente negativo do regime dominante de representação aumente a diversidade com que “ser negro” é representado, o

aspecto negativo não é *necessariamente* deslocado. Já que os binários não foram deslocados, o significado continua a ser enquadrado por eles. A estratégia desafia os binários - mas isso não os prejudica. Os rastafáris pacíficos, que tomam conta de crianças, ainda podem aparecer no jornal do dia seguinte como um estereótipo de negro exótico e violento” (Idem, p.218)

Hall nos apresenta ainda a estratégia que se utiliza da própria representação já cristalizada como forma de depreciação da mesma. Ao conceituar “*através do olhar da representação*” como tal categoria, o pesquisador jamaicano nos insere na forma de luta por representação na qual a impossibilidade de fixar o significado é a abertura encontrada para a resistência.

Em vez de evitar o corpo do negro, por estar ele tão absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia o toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios. Em vez de evitar o perigoso terreno aberto pelo entrelaçamento entre sexualidade, gênero e “raça”, contesta de forma deliberada as definições sexuais e de gênero dominantes da diferença racial que *operam* sobre a sexualidade dos negros. (Idem, p.219)

Novamente podemos elencar a cultura da mídia enquanto modo de construção da realidade. Tomando um viés mais contemporâneo, podemos apreender também seu potencial de combater estigmas gerados por ela mesma. A modernização das mídias e seus novos alcances contribuem na produção de conteúdos independentes e com características de denúncia, como é tratado por Kellner:

A cultura da mídia pode constituir um entrave para a democracia quando reproduz discursos reacionários, promovendo o racismo, o preconceito de sexo, idade, classe e outros, mas também pode propiciar o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como as formas de segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo. (KELLNER, 2001, p.13)

As novas relações entre as mídias e a produção de uma memória coletiva também concentram novas disputas. A quem é dado o poder, no momento presente, de elencar qual estrutura do passado pretende carregar para o futuro? Certamente há um deslocamento da estrutura de poder, que se antes tinha o completo domínio sobre a produção dos registros de memória, tanto oficiais quanto artísticos, agora encontra-se no poder e propriedade dos dados eletrônicos que retém as novas memórias geradas. Huyssen desenvolve o pensamento sobre a produção e a alocação dessas novas memórias.

A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças - políticas, geracionais e individuais -, ela não pode ser armazenada para sempre, nem protegida em monumentos; tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade. Se o sentido de tempo vivido está sendo renegociado nas nossas culturas de memória contemporâneas, não devemos esquecer de que o tempo não é apenas o passado, sua preservação e transmissão. Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis. (HUYSEN, 2000, p.37)

O período do Cinema Novo, mesmo por vezes repetindo as estereotipificações da chanchada, trouxe com ele novas representações da população negra, porém, ao não se deter às questões raciais, acabou impulsionando novos debates e reivindicações por parte da intelectualidade negra. Como consequência das denúncias de Grande Otelo, do *Teatro Experimental do Negro* de Abdias do Nascimento e das *Rebeliões da Senzala* de Clóvis Moura, “a nova retórica da raça estava alicerçada num contínuo movimento histórico que atingira o campo cinematográfico depois de ter tomado forma em outros campos sociais e culturais” (SANTIAGO Jr, 2012).

Pesquisar as veias do racismo estrutural brasileiro é chocar-se com uma história nítida, contundente, porém magistralmente velada. As séries de movimentos no campo da legislação e da educação foram forças de controle e opressão da população negra, impedindo possíveis avanços sociais e atravancando uma meta mínima de cidadania. Isto não se encontra num passado longínquo ou perdido numa estante poeirenta. No campo da representação do negro no cinema, as coisas não mudam de tom.

A cinematografia brasileira expressa com fidelidade a visão aristocrática, branca e racista daqueles que a produziram. O simples fato de que estes autores se propunham a seguir repetindo o silenciamento histórico do negro ao falarem por ele e ao delegarem determinados lugares sociais, já deveria bastar para determinar a voz racista dos diretores brasileiros. Não basta. O próprio embarreiramento existente ao apontar-se atos racistas é parte de um projeto instaurado e aperfeiçoado desde o período colonial no Brasil.

Num primeiro momento, evitar, excluir completamente. Num segundo, satirizar e estereotipar. No terceiro, enquadrar enquanto povo e falar por ele. Assim é possível resumir a trajetória do cinema brasileiro quanto à representação do negro. Quando são aglomeradas as diretrizes destes diferentes períodos, temos o conjunto de práticas base do racismo e que também sustentam o mito da democracia racial. A

discussão dos privilégios, onde classe e raça são indissociáveis, assim como tratada por Florestan Fernandes, é necessária quando analisamos os mecanismos de fomento e possibilidades produtivas do audiovisual brasileiro.

O privilégio é tão “justo e necessário”, para as camadas dominantes, e também para as suas elites culturais, que as formas mais duras de desigualdade e de crueldade são representadas com algo natural e, até, democrático. Está nessa categoria o mito da democracia racial, tão entranhado na visão conservadora do mundo no Brasil. (FERNANDES, 1972, p.265)

As mudanças de perspectiva ocorridas no andamento desta pesquisa corroboram com as percepções do quanto embranquecida é nossa sistemática acadêmica. Ao iniciar uma investigação sobre cinema que traga representação negra na sua narrativa, o processo de deslocamento e de diligência sobre a própria branquitude torna-se útil e de maior valia para uma produção intelectual que busque o mínimo de crítica ao sistema posto, e que não se acomode em seu conforto sistêmico tão bem planejado.

Confesso que perdi as esperanças quanto à compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro. (...) se o senhor Diegues descesse um pouco da sua onipotência e fizesse uma reflexão sobre si mesmo e a implicação da história do seu povo em si antes de confeccionar o filme, entenderia que, devido às relações sociais e culturais, ele como um homem branco brasileiro possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua posição em termos de homem e de raça. Mas ele, como a maioria dos seus iguais, deve ter um grande receio de descobrir esse ponto oculto. (NASCIMENTO, 1976, p.20-21)

A partir desta colocação de Beatriz Nascimento, indicamos este “*ponto oculto*” enquanto marcador dos caminhos desta pesquisa. Essa proposição é dada ao identificarmos, nas obras em comparação neste trabalho, como este “ponto” molda a forma com que os diretores dos filmes expõem os conteúdos de suas obras.

Se em *Atlântico Negro* é tão pujante, como demonstraremos mais adiante, a mão branca e universalizadora do diretor, em *Pedra da Memória* encontramos uma outra forma de fluidez narrativa, espacial e temporal, onde a circularidade é dada pelo próprio ritmo do filme, mas ainda assim segue ausente o debate sobre a questão racial e suas implicações na própria representação da religiosidade.

Em *Aruanda*, como demonstram os estudos mais aprofundados (FLORES, 2015), a ação de mecanismos racistas é fruto de uma série de fatores, dentre os quais podemos apontar o elitismo de Noronha enquanto um *modus operandi* do *ponto*

*oculto*. É uma forma de entender a circularidade entre racismo e elite. Nem todo racista pertence à elite. Mas toda a elite brasileira é racista. De alguma forma, em algum ponto de sua vida, história familiar, profissional, a elite é beneficiada pelo racismo, e *oculta* de sua consciência esse benefício. Como dito por Nascimento, não querem mexer aí, ainda que no discurso se mostrem consternados. Neste limiar entre a descoberta do próprio *ponto oculto* e o receio de abri-lo é que reside nosso problema.

Linduarte Noronha perfaz com exatidão a figura do branco paternalista para com o negro. Nas entrevistas cedidas ao longo do tempo, as relações que manteve com os atores locais demonstram como o diretor os objetifica, como fossem serviçais de sua obra: “o “negrinho nu” que se chamava Eric, uma criança de cinco anos, que foi seduzido para a filmagem mediante um “saco cheio de bombons vermelhos” que, segundo depoimento do próprio cineasta, “foi o salário dele”” (FLORES, 2015). No decorrer das análises que vêm a seguir, utilizaremos estas possibilidades de engrenagens do *ponto oculto* como fator de construção de tipos de proposições fílmicas.

Em *Orí* (1989), filme de Raquel Gerber, temos uma apresentação, partindo da cosmovisão africana dos textos de Beatriz Nascimento. Ao fazer esta aproximação, a diretora adentra um universo que não é o habitado pela sua realidade social, o que acaba por tornar seu olhar mitificador da existência e da religiosidade afro-brasileira. Estas aproximações percebidas em *Orí* e *Pedra da Memória* podem ser vistas como positivas, ainda que não vejamos o racismo sendo debatido e equacionado no discurso. A discussão racial não é viável sem problematizar o *lugar* dos sujeitos, tanto os retratados quanto os que retratam. Muniz Sodré discorre sobre as formas com que os sujeitos podem ser localizados no sistema.

O afeto capaz de levar à abolição do racismo é o sentimento (visão e ação) que abole a distância ontológica (psíquica e territorial) entre o Mesmo e o Outro. Nasce, portanto, de uma comunidade, de uma parceria (trocas, interações, trabalho conjunto, convivência prolongada) entre singularidades e não de uma cívica e piedosa tolerância democrática. Não se trata apenas de *isonomia* (igualdade perante o sistema jurídico e social), mas principalmente de *isotopia* - igualdade dos lugares. (SODRÉ, 1999, p.262)

Esta batalha, que é travada em muitas direções, entre a consciência racial e a ignorância, como já foi aqui apontado, está presente nas diferentes formas de expressão e produção de conhecimento. Num país de racismo estrutural e estruturante, qualquer cadeia produtiva, seja ela de produção científica, artística, política, entre outras, está contaminada com uma hierarquização social na qual a inferioridade da pessoa negra

é tida como provável e natural. Este fenômeno é patológico, pois o mesmo branco que nega ou prefere não ver o quanto a racialização o beneficia, é que naturaliza ou “prevê” esta inferiorização, e veremos como ele atua no tópico que segue.

## 2.3 PONTO OCULTO E BRANQUITUDE NO CINEMA NACIONAL

As engrenagens que ditam o funcionamento da representatividade no meio audiovisual são controladas por grupos específicos, e sua força motriz age para muito além do binômio emissor/receptor. Quando uma mensagem é produzida neste meio, as forças estruturantes de nosso modelo social colonizado e racista atuam, interferindo na condução dessa mensagem, pois moldam por completo a bagagem psíquica e social do emissor.

Este posto de emissor podemos atribuir com mais contundência ao diretor, mas também poderíamos emplacar responsabilidades ao roteirista e ao produtor, e de maneira simplista podemos afirmar que é neste tripé que reside e que faz refletir na obra o *ponto oculto*. A concepção desta mensagem é produzida por muitas mãos/olhares, e esta carga do *ponto oculto* é potencializada já na formação das equipes de pré-produção, de produção e de pós-produção, onde também atua a estrutura racista, já que o acesso à formação acaba por embranquecer estas equipes, e conseqüentemente todo o pensamento e visão adotados sobre o assunto em pauta.

Apresentaremos duas frentes que se somam nessa estruturação. Na primeira trataremos o *ponto oculto* enquanto um resultado psíquico da construção da alteridade. Na segunda, decorrência da primeira, veremos a elaboração de estereótipos como arma de defesa para as *fragilidades brancas* (DiANGELO, 2018).

“Um grande receio de descobrir esse ponto oculto”. Assim resumiu Beatriz Nascimento ao tratar das fobias e fragilidades do homem branco em relação ao negro e à construção social e cultural que lhe permitiu um lugar de privilégio. (NASCIMENTO, 1976). Este receio reside exatamente no medo da descoberta de si, já que nos processos históricos que foram a gênese deste privilégio, atribuir ao outro as próprias debilidades físicas ou morais foi o alicerce psicossocial do racismo. Franz Fanon traz a psicanálise clássica em sua argumentação a esse respeito.

Normalmente Jung assimila o estrangeiro à obscuridade, à má tendência: e tem perfeitamente razão. Este mecanismo de projeção, ou de transativismo, foi descrito

pela psicanálise clássica. Na medida em que descubro em mim algo de insólito, de repreensível, só tenho uma solução: livrar-me dele, atribuir sua paternidade ao outro. Assim, ponho fim a um circuito tensional que poderia comprometer meu equilíbrio. (FANON, 2008, p.161)

Se tal mecanismo é tão presente na vivência social destes sujeitos, de que forma seria possível uma não reprodutibilidade destas *projeções* na construção das representações negras por diretores brancos? Assim como apontado por Fanon, utilizando-se de Jung, a escritora portuguesa Grada Kilomba descreve o lugar do negro na dinâmica mental do branco.

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito Negro torna-se não apenas o 'Outro' – o diferente em relação ao qual o 'self' da pessoa branca é medido – mas também 'alteridade' – a personificação de aspectos repressores do 'self' do sujeito branco. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o sujeito branco não quer se parecer. (KILOMBA, 2010, p.174-175)

Sendo a construção do sujeito negro esta representação mental acima apontada, o sujeito branco, este sim detentor do poder social da representatividade, projeta para si um padrão e um status ético e físico completamente idealizado e discrepante. A universalização do sujeito branco tem aí suas fontes. Ao projetar no meu diferente tudo aquilo que considero errôneo em mim, busco me enquadrar em características louváveis a partir de pontos de vista eurocentrados e católicos, criações que considero minhas, mas que em verdade são muito distantes cronológica e territorialmente. A esta conformação da identidade branca no Brasil são dedicados os estudos da *branquitude*.

Se por um lado a *negritude* apresenta valores identitários pautados “na retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar” (MUNANGA, 1990), a *branquitude* “é um conceito ideológico, no qual o branco se vê e classifica os não brancos a partir de seu ponto de vista. Ela implica vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não brancos” (SILVA, 2017). O recorte de Silva nos apresenta dois pontos essenciais na construção cinematográfica.

Ao entender as *vantagens materiais* dos brancos, resultado direto do colonialismo e conseqüentemente do racismo, como forma de acesso aos meios produtivos do cinema, assim como já afirmamos anteriormente, vemos novamente uma retroalimentação do racismo no cinema, uma vez que as *vantagens simbólicas* podem

seguir sendo construídas pelo mesmo grupo. Esta identidade construída a partir de um *locus* de privilégio e símbolo da dominação (MALOMALO, 2014), embora prossiga com seu status inalterado, por vezes apresenta abalos em sua estrutura.

Assim como no embate do *ponto oculto* travado entre Nascimento e Diegues, vemos que a universalização do sujeito branco cria uma debilidade cognitiva neste grupo, e esta debilidade é traduzida nas suas concepções de mundo e conseqüentemente nas suas criações artísticas. Por terem sua construção de mundo a partir da segregação e do seu local universal (DiANGELO, 2018), “os brancos não tiveram a necessidade de construir as habilidades cognitivas ou afetivas ou desenvolver a resistência que permitiria o engajamento construtivo sobre divisões raciais” (DiANGELO, 2018).

O *Caso Xica da Silva* descrito pela pesquisadora Margarida Maria Adamatti proporciona um vislumbre empírico aos comportamentos brancos durante ocasiões em que são retirados de sua zona de conforto racial. No artigo *Fragilidade Branca*, da pesquisadora estadunidense Robin DiAngelo, percebemos toda a série de reações e posturas adotadas por Cacá Diegues durante as discussões em torno das críticas feitas ao seu filme.

Aqueles que conduzem os brancos em discussões sobre raça podem achar familiar o discurso da autodefesa. Através desse discurso, os brancos se posicionam como vitimados, feridos, culpados, atacados e sendo usados como “saco de pancada[s]” (DiANGELO, 2006a). Os brancos que descrevem as interações dessa maneira estão respondendo à articulação de contra-narrativas; nada fisicamente fora do comum jamais ocorreu em qualquer discussão interracial que eu saiba. Essas alegações de autodefesa funcionam em vários níveis para: posicionar os falantes como moralmente superiores, enquanto obscurecem o verdadeiro poder de suas localizações sociais; culpar os outros com menos poder social pelo desconforto; falsamente posicionar esse desconforto como perigoso; e reinscrever imagens racistas. Esse discurso de vitimização também permite que os brancos evitem a responsabilidade pelo poder e privilégio racial que exercem. Posicionando-se como vítimas de esforços antirracistas, não podem ser os beneficiários do privilégio branco. Alegando que eles foram tratados injustamente através de um desafio à sua posição ou uma expectativa de que ouvem as perspectivas e experiências de pessoas não brancas, eles são capazes de exigir que mais recursos sociais (como tempo e atenção) sejam canalizados em sua direção para ajudá-los a lidar com esse maltrato. (DiANGELO, 2018, p.49-50)

A *autodefesa* de Diegues foi pautada num suposto autoritarismo por parte de Beatriz Nascimento e demais críticos de *Xica da Silva*. (DIEGUES, 2014) O cineasta, quase quarenta anos após sua entrevista ao jornal Estadão, na qual definiu as críticas como *patrulhas ideológicas*, reafirmou suas entrevistas, nas quais também seguiu

negligenciando a questão racial, seguindo a abordagem de classes sociais em primeiro plano. (DIEGUES, 2014)

“Então qual é a diferença entre um sujeito que te cassa os direitos políticos e outro que cassa os direitos profissionais de um cara fazer um filme?” (DIEGUES, 1978). Essa foi a proporção da autovitimização de Diegues para com as colocações de Beatriz Nascimento. Esta *fragilidade branca* definida por DiAngelo dialoga com o *ponto oculto* proposto por Nascimento à medida em que as estratégias de *autodefesa* trabalham enquanto mantenedoras da ocultação dos privilégios brancos.

Nos processos brancos de criação artística, quanto às representações raciais, a elaboração de estereótipos funciona, consciente ou inconscientemente e da mesma forma com que se dá no convívio social, como um duplo mecanismo de justificação histórica, e onde também está incrustado o *ponto oculto* que aqui tratamos.

No caso específico dos negros brasileiros, a elaboração de estereótipos resulta de uma articulação que os situa dentro e fora da sociedade, de acordo com as conveniências dos grupos mais influentes. Os negros se tornam uma representação conhecida e desconhecida, na medida em que o estereótipo informa à sociedade que eles são o agente negativo, mas a deixa em suspense por não lhe revelar as outras faces que os negros podem assumir. Na tentativa de preencher as lacunas dessa ambivalência, sociedade e indivíduos se empenham na reiteração dos estereótipos como se fosse uma estratégia para justificar o processo histórico baseado nas práticas de exclusão e para sustentar um sentido de verdade para esse mesmo processo. (PEREIRA, 2018, p.49-50)

Esta produção e endossamento dos estereótipos acaba por ser um diálogo entre mídia e sociedade, já que a primeira alimenta a segunda com novas possibilidades de subalternização, e também cumpre o papel de cancelar as aberrações do imaginário social, produto da segunda. Como aponta o pesquisador Edimilson de Almeida Pereira, este mesmo diálogo se configura em uma estratégia da branquitude na construção de seu lugar social, e a ferramenta audiovisual, especialmente a de massa, como já avaliamos, é unanimemente operada por sujeitos brancos.

A mídia, embora não seja a sociedade, apresenta-se como fruto da sociedade e nos permite observar que vários aspectos da representação dos negros, antes de chegarem aos meios de comunicação de massa, já estavam organizados e repercutiam no interior dos grupos sociais. Nesse sentido, é pertinente notar que o imaginário acerca dos negros teve, e tem, o seu terreno fértil no senso comum que orienta, de um modo geral, a vida dos indivíduos e dos grupos(...) é possível rastrear a convivência entre a mídia e o público no processo de exclusão dos negros, uma vez que a primeira cria novos estereótipos, mas também reitera antigos estereótipos difundidos no cotidiano da população brasileira. (PEREIRA, 2018, p.50)

Ainda sobre esta relação, nota-se que esta operação tão majoritariamente realizada por pessoas brancas não é observada de modo crítico, já que “o senso comum parece não possuir sujeitos que o manipulam” (PEREIRA, 2018). Assim, dotando-se das mais variadas linguagens de propagação e conformação dos lugares sociais, “a sociedade aceita como naturais as práticas de exclusão que são veiculadas através da linguagem verbal (histórias, chistes, piadas, frases feitas, etc.) e da linguagem visual (caricaturas, fotografias, filmes, etc.)” (PEREIRA, 2018).

A respeito das construções da estereotipificação, vemos, assim como afirmam os pesquisadores João Carlos Rodrigues e Edimilson de Almeida Pereira, que estas se dão prioritariamente por duas vias: a partir da etnicidade (neste ponto como consequência da escravidão) e a partir da religiosidade afro-brasileira.

As elaborações discursivas que acentuam a exclusão por motivos étnicos, tanto quanto aquelas que acentuam o caráter do sagrado, solicitam um tipo de análise abrangente. Ou seja, os modos de construção das identidades dos negros brasileiros incluem suas experiências simbólicas com a religião ou a arte, por exemplo, bem como suas experiências históricas relacionadas ao corpo e à cor de sua pele. (PEREIRA, 2018, p.56)

Nos caminhos desta construção a partir da religião, temos, ao longo da história audiovisual brasileira, uma série de personagens e estereótipos reproduzidos à exaustão, em especial nas obras fílmicas da década de 1970 e 1980, onde constatamos que “as religiões diaspóricas sincréticas de origem africana são quase invariavelmente caricaturadas na mídia dominante” (STAM, 2008).

A seguir, apontaremos uma historicidade destas reproduções, e migraremos ao segmento do cinema documental, foco principal de nosso interesse em função de nossos objetos.

## 2.4 OS DIFERENTES RETRATOS DA RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA

Neste tópico apresentaremos um breve histórico das representações candomblecistas no audiovisual brasileiro, onde, para além da discussão da sacralidade e das matrizes culturais africanas, foi possível a redescoberta de obras que já haviam exposto previamente as propostas encontradas nos objetos desta pesquisa.

Dentro do universo da prática das religiões afro-brasileiras, temos uma potente conexão entre o fazer sagrado e o *segredo*. Termos verbalmente tão próximos, que embora tenham diferente etimologia, na ritualística do candomblé se aproximam na medida em que determinados fazeres litúrgicos são permitidos para praticantes de determinados postos hierárquicos. Podemos afirmar, de maneira rudimentar, que quanto mais próximo ao orixá seja praticada alguma forma de cultuá-lo, maior será o segredo em torno deste cultuar, de suas receitas, de seus pequenos detalhes.

A documentação de certas sacralidades, até mesmo pelo caráter oral e ancestral do candomblé, nunca foi alvo de publicações de quaisquer tipos até o século XX. Enquanto as religiões com os maiores índices de praticantes no mundo sempre tiveram um determinado livro enquanto base para sua crença e para seus ensinamentos, o candomblé tem na oralidade e na prática cotidiana dos terreiros sua doutrina e a recondução dos seus saberes sagrados. Ainda que já estivesse presente em obras literárias como as de Jorge Amado, por exemplo, e também em matérias jornalísticas, de forma totalmente desfigurada e estigmatizada na grande maioria das vezes, estas documentações sempre mantiveram-se da porta do *roncó*<sup>17</sup> para fora. Em 1951, duas matérias romperam esses limites do sagrado. Em 15 de setembro deste ano, a revista *O Cruzeiro*, de grande circulação nacional na época, publicou a reportagem intitulada *As noivas dos deuses sanguíneos*, com registros fotográficos de José Medeiros e textos de Arlindo Silva (figura 03). Mais cedo, no mesmo ano, a publicação de uma reportagem pela revista francesa *Paris Match* teria sido o fator propulsor para a publicação brasileira, e também para desdobramentos e reflexões nas cúpulas religiosas da Bahia.

A reportagem intitulada *Les Possédées de Bahia* (As Possuídas da Bahia), tornou-se então o encontro com a motivação fotográfica responsável pela ida de José Medeiros para a Bahia, e do empenho desafiador em relação à uma importante publicação estrangeira. A publicação na qual a Federação Baiana de Cultos Afro-brasileiros clama por uma audiência pública, demonstra ainda mais que nesse período existiu uma grande polêmica animada pelos jornais baianos sobre a documentação e publicação de imagens de candomblé. Recortes de jornais encontrados nos arquivos de Pierre Verger mostram que essa acirrada discussão pública deu-se também em torno da *Paris Match*, e demonstra principalmente o fato de que o famoso fotógrafo e etnólogo estava muito bem informado do que acontecia, apesar de manter-se em silêncio público sobre os acontecimentos. (TACCA, 2003, p.154-155)

Esta repercussão popular, e mais contundente entre as autoridades religiosas da Bahia, ocorreu pois o conteúdo de ambas as matérias extrapolava os limites

<sup>17</sup> Quarto onde recolhem-se os filhos-de-santo em processo de iniciação

aqui já citados. Os relatos e documentações das *saídas de Yawo*, momento em que o iniciado é retirado da reclusão e renascido perante sua comunidade litúrgica são de certa maneira mais habituais, pois tratam-se de cerimônias públicas. Já os registros das *feituras de santo*, ou seja, do processo de iniciação em si, desde o recolhimento até a saída, pertencem aos sacerdotes e aos yawos.

As imagens veiculadas por *Paris Match* e pela revista *O Cruzeiro*, obtidas de forma bastante duvidosa, como pode ser visto no artigo *Candomblé - Imagens do Sagrado*, de Fernando Tacca, poderiam ter gerado precedentes destrutivos para a religiosidade, mas pela própria força das autoridades desta religião estes registros não se tornaram algo habitual, e são raros os paralelos que podemos encontrar no campo do cinema.

O tom sensacionalista da matéria de *O Cruzeiro*, a iniciar pelo título da reportagem, toma formas ainda mais extravagantes pela forma com que as imagens são empregadas, dando destaque, por exemplo, a partes da iniciação que envolvem sacrifício animal, e, conseqüentemente, sangue, sendo que as iniciações envolvem diversas conexões entre o iniciado e a natureza, com diversos tipos de *comida-de-santo*, folhas, banhos e rezas. A opção pelo sangue é nitidamente sensacionalista e marqueteira, pouco levando em conta toda completude do ritual retratado.



Figura 03 - "As noivas dos deuses sanguinários" - Revista O Cruzeiro, 1951

A matéria<sup>18</sup> da revista *O Cruzeiro* seria base para a publicação do livro *Candomblé*, no ano de 1957, com autoria do próprio Medeiros e lançado pela editora da mesma revista, onde também foi ampliado o número de imagens do ritual. Cabe aqui lembrar o trabalho fotográfico do antropólogo Pierre Verger, que também registrou, entre 1946 e 1953, ritos de iniciação da casa Cosme, também na Bahia, mas que seriam publicadas mais de 30 anos depois, e curiosamente em diversas referências na *web* são encontradas fotos de José Medeiros atribuídas erroneamente a Verger. Até este período, as aparições de elementos relacionados ao candomblé no cinema brasileiro eram raras, resumidas às figuras das *baianas*, a toques de atabaque e jogos de búzios. Em 1960, *Bahia de Todos os Santos*, homônimo da obra de Jorge Amado e dirigido por Trigueirinho Neto, traria todos estes elementos reunidos e localizados na cultura soteropolitana, e em 1962 Glauber Rocha centralizou a religião afro-brasileira na temática de *Barravento*, como já vimos anteriormente. Temos também em 1962 o tão premiado "O Pagador de Promessas", dirigido por Anselmo Duarte, mas, como em tantos outros casos, "embora o

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/2014/08/josemedeiros1.jpg>  
Acesso em: 11 Jan. 2020.

candomblé motive a trama, já que o filme inteiro flui em cima do fato de a promessa de Zé ter sido feita num terreiro, em outro sentido o candomblé é periférico, pois que o filme nunca chega a nos conduzir para o seu universo” (STAM, 2008). Neste âmbito ficcional, o número de produções seguiria aumentando, em especial nas décadas de 1970 e 1980, com destaque para adaptações das obras de Jorge Amado, como *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, que também realizou o premiado *O Amuleto de Ogum* (1974). A lista se estende, e ainda que estas e outras obras do período tomem a religião como pano de fundo ou como mero apetrecho, a presença deste fator nos filmes começa um processo de visibilização da religião afro-brasileira, processo na maioria das vezes disposto de forma estereotipada, assim como já vimos com relação às personagens negras ao longo da história do cinema.

Tomando agora os documentários como questão central, tivemos uma boa sorte de produções com esta temática também a partir da década de 1970, e mais recentemente obras com o evidente intuito de romper estigmas impostos secularmente em nosso território. Podemos citar *Brincando com os Deuses* (2012), *Dança das Cabaças - Exu no Brasil* (2006) e *A Boca do Mundo - Exu no Candomblé* (2009) como exemplos dessa busca por novos paradigmas para a representação do candomblé.

Um dos principais expoentes na produção documental envolvendo a temática desta pesquisa é o cineasta baiano Geraldo Sarno. Nos anos de 1975 e 1976, o diretor lançou dois filmes referenciais na abordagem das práticas e espacialidades candomblecistas. *Espaço Sagrado* (1975) e *Iaô* (1976), um curta e um longa-metragem, respectivamente, documentam as simbologias e a organização que compõe nossos terreiros de candomblé. Em ambos também são descortinados momentos sagrados de iniciação<sup>19</sup> (fotograma 09) e de outros ritos, com maior ênfase em *Iaô*, que tem como subtítulo “a iniciação num terreiro gêge nagô”.

---

<sup>19</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Vl8qqK7\\_cJc](https://www.youtube.com/watch?v=Vl8qqK7_cJc). Acesso em: 14 Dez. 2019.



Fotograma 09 - rito iniciático em *Espaço Sagrado* (1976)

Desta forma, aproximamo-nos novamente às matérias jornalísticas do início deste tópico, e ainda que não se apresentem de maneira sensacionalista, vemos a questão do sagrado posta em evidência no debate cinematográfico.

Geraldo Sarno, um dos membros do Cinema Novo havia se tornado uma grande referência no cinema brasileiro quando se tratava de filmes dedicados ao Candomblé. Nos anos 1970, ele realizara e lançara dois filmes dedicados ao tema, *Espaço Sagrado* (1974) e *Iaô* (1976), sendo que, neste último, o cineasta mostrara cenas de uma Iniciação de um terreiro nagô baiano, ritual secreto jamais filmado. O filme causou grande comoção entre os antropólogos, principalmente os ligados a pesquisas na área do que, então, se chamava de religiões africanas ou afro-brasileiras. Um deles, em especial, a chilena Juana Elbein dos Santos, criticou duramente Sarno por não respeitar os rituais, costumes e o pensamento dos descendentes de africanos no Brasil. A cosmogonia nagô e seus rituais não permitiam a presença de olhares estrangeiros nas iniciações e o que o cineasta havia feito era um desrespeito à comunidade nagô. Juana Elbein tornou-se, no que se refere ao documentário, um dos maiores adversários de uma postura invasiva dos cineastas em zonas “proibidas”. (SANTIAGO JR., 2009, p.97)

A antropóloga chilena Juana Elbein dos Santos foi uma das principais expoentes do SECNEB, Sociedade de Estudos da Cultura Negra, um programa que “reuniu inúmeros membros da comunidade negra do Brasil aos esforços de cientistas sociais, intelectuais e artistas interessados em desenvolverem uma compreensão mais profunda da “civilização negro-africana” na sociedade brasileira” (SANTIAGO JR., 2009). O programa pautou uma série de debates sobre as produções cinematográficas brasileiras com a temática da religiosidade afro-brasileira, culminando no seminário “*Cinema e descolonização*”, ocorrido em janeiro de 1981, onde encontramos, conforme

apresenta o pesquisador Santiago Júnior, discussões que novamente atestam os apontamentos feitos nos capítulos iniciais de nossa pesquisa.

No evento, os críticos de cinema e cineastas foram confrontados com a denúncia do racismo na tradição cinematográfica na qual era possível, segundo Marco Aurélio Luz, observar a ideologia do “recalcamento da cultura negra” em que a cultura produzida pelo branco construiu uma imagem que se mostrava correlata aos interesses da dominação branca do negro no Brasil. O próprio Cinema Novo estaria ligado à herança colonialista, e, segundo Aurélio, os exemplos se multiplicavam: o único personagem negro em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* assassinava um menino branco; *Bye Bye Brasil* mostrava o negro como uma força bruta a serviço do branco; *Tenda dos Milagres* colocaria que o negro só teria salvação se casasse com uma branca (sic); e, finalmente, *Xica da Silva* mostrava uma mulher desrespeitosa e agressiva como mulher negra. (SANTIAGO JR. 2009, p.102)

É bastante óbvio apreender que, embora academicamente e dentro do movimento negro tenha gerado uma série de desdobramentos e reivindicações, o SECNEB e o seu seminário sobre cinema pouco ou em nada alcançou a massa populacional. Os filmes, por sua vez, ainda que possam ter atingido bilheterias impactantes, como em *Xica da Silva*<sup>20</sup>, sempre estão reservados a um espaço de privilégio: as salas de cinema. Não buscamos aqui uma proposta de que diretores ou intelectuais brancos não possam ou não devam contribuir na luta antirracista. Em diversos estudos sociológicos e antropológicos, como os de Roger Bastide e de Florestan Fernandes, por exemplo, encontramos colaborações cruciais no entendimento da cultura afro-brasileira. No cinema, como busca evidenciar essa pesquisa, o processo desta contribuição se deu muito mais pela exposição dos olhares branqueados dos diretores do que pela concepção de suas obras em si. Durante este processo de pesquisa sobre os documentários prévios a *Atlântico Negro* e à *Pedra da Memória*, foi possível descobrir uma série de pequenos filmes sobre a religiosidade afro-brasileira, na sua maioria produzidos de forma bastante amadora. Contudo, nos deparamos com uma obra pouco difundida no contexto atual e com escassas pesquisas a respeito. *O Poder do Machado de Xangô* (1976) foi uma coprodução franco-brasileira, realizada especialmente para o programa televisivo Globo Repórter. A produção foi dirigida por Paulo Gil Soares, e o trabalho foi supervisionado pelo antropólogo Pierre Verger, e nela nos debruçaremos com maior atenção em função de suas características. Paulo Gil foi um dos principais organizadores do Globo Repórter e de seu formato característico, iniciado no ano de

---

<sup>20</sup> 3.183.582 de espectadores.

Fonte: [https://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por\\_publico\\_1.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf)

1973. Anteriormente, havia sido assistente de direção de Glauber Rocha e premiado enquanto diretor com *Memória do Cangaço* (1964), produzido por Thomas Farkas.

A redescoberta deste documentário se faz de suma importância na análise dos objetos desta pesquisa, pois, como veremos a seguir, a questão da diáspora africana também é temática central, de onde podemos atribuir um pioneirismo e um referencial para a concepção de *Atlântico Negro* e de *Pedra da Memória*. O *Poder do Machado de Xangô* antecipa os comparatismos na cultura popular e na religiosidade traçados de forma transatlântica nos três documentários, o que faz, como também vemos em seus sucessores, a partir de um partícipe do candomblé que *incorpora* orixá. Outro eixo central já trazido neste filme, e que permeia os nossos objetos de estudo, é a questão da sincretização de religiosidades enquanto peça chave na formação cultural brasileira, que veremos com Roger Bastide mais adiante.

O programa inicia com o apresentador Sérgio Chapelin enunciando um texto bastante positivador acerca das matrizes raciais e culturais da sociedade brasileira:

“O 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. Um dos pontos onde essa herança mais foi preservada, num verdadeiro processo de resistência cultural, está na Bahia, mais especificamente, no candomblé. É ali que melhor pode ser sentida a visão de mundo de uma cultura transplantada para o Brasil e assimilada, pura ou sobreposta a outras formas culturais, por uma parcela importante da nossa população. Esse é o tema do Globo Repórter Pesquisa de hoje. Realizado por uma equipe da televisão francesa sob orientação do antropólogo Pierre Verger, o *Poder do Machado de Xangô* mostra pessoas em busca de suas raízes, no Brasil e na África.”

Apesar deste tom positivador e afirmativo da essência africana em nossa cultura, já de início questões que estavam em pleno debate no campo das ciências sociais ainda são apresentadas de forma falha, e que mesmo atualmente não atingiram um ponto evolutivo satisfatório. É o caso do termo “escravo”, que à despeito das lutas por conscientização através do movimento negro e da crescente inserção acadêmica, ainda engatinha no ensino de história e no linguajar cotidiano.

Enquanto o termo escravo reduz o ser humano à mera condição de mercadoria, como um ser que não decide e não tem consciência sobre os rumos de sua própria vida, ou seja, age passivamente e em estado de submissão, o vocábulo escravizado modifica a carga semântica e denuncia o processo de violência subjacente à perda da identidade, trazendo à tona um conteúdo de caráter histórico e social atinente à luta pelo poder de pessoas sobre pessoas, além de

marcar a arbitrariedade e o abuso da força dos opressores. (SANTOS, 2012, p.8-9)

Durante o restante do documentário este tratamento passivo é atribuído aos ancestrais dos negros baianos, e proclama um tom histórico, inverídico, de amistosidade para com a situação.

Na sequência inicial, Salvador é apresentada em imagens e na narração em *off* de Chapelin, que não tarda a realimentar o mito da democracia racial aqui já tratado, ao afirmar que “seu povo, alegre e místico, é constituído por uma mistura de brancos, mulatos e negros, que vivem na mais completa harmonia”. Mito este de fácil desconstrução no período do documentário, já que, por exemplo, encontrava-se em notória ascensão e organização, a partir exatamente de razões opostas a esta proclamada harmonia, o bloco afro Ilê Aiyê, marcado por sua potência enquanto afirmação e valorização da negritude do povo baiano.

Lançando mão de um discurso de valorização do referencial étnico, o grupo fundador desencadearia entre os participantes a disseminação de um sentimento de orgulho racial, dotando o bloco da força simbólica responsável pelo seu notável poder de agregação. Sem um engajamento expressamente político, o núcleo fundador do Ilê compartilhou, entretanto, as preocupações de lideranças negras da década de 70 que, abraçando um projeto de militância, voltariam seus esforços para a articulação de um Movimento Negro, em sintonia com os movimentos de contestação do exterior. Face ao momento crítico do panorama político e cultural do país, de repressão e luta pela mobilização de diferentes setores sociais, o grupo militante passaria a questionar os mecanismos e conseqüências da discriminação racial vigente. (MORALES, 1991, p.79)

O narrador inicia então um histórico da vinda dos escravizados para a Bahia, situando os principais territórios envolvidos na diáspora, e mais especificamente a Nigéria e o Benin. A diáspora africana é apresentada como palco migratório para os cultos religiosos africanos, já que, segundo a narrativa, “entre os negros transportados, alguns eram sacerdotes e tinham um conhecimento profundo do ritual de adoração dos seus deuses, os orixás.” (04min46s).

Antes de adentrar a questão religiosa com mais vigor, o filme ainda estipula as relações de troca entre ambos os lados do Atlântico:

(...) e na troca de produtos por escravos, lucrativas ligações comerciais desenvolveram-se entre as duas regiões, durante cerca de trezentos anos, e em todos esses anos, África e Bahia eram quase duas localizações de uma mesma cultura. Terminado o tráfico, e mais tarde abolida a escravidão, restou na Bahia, e no seu povo, a marca indelével da resistência cultural dos negros. (05min16s)

Neste sentido, podemos afirmar, tal qual Gilroy, que as identidades resultantes da diáspora africana na Bahia e no Brasil não podem ser resumidas a uma “marca indelével”, tampouco a um resultado equacional de uma hibridização, já que “a história do Atlântico negro fornece um vasto acervo de lições quanto a instabilidade e a mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas” (GILROY, 2001). Embora o filme se utilize desse argumento apenas como preâmbulo para adentrar a questão do candomblé e do sincretismo, é uma típica simplificação de uma problemática complexa e que perpassa de forma ininterrupta a vivência das pessoas negras na nossa sociedade. A proposição de que “África e Bahia eram quase duas localizações de uma mesma cultura” também negligencia territorialidades, organizações políticas e outros processos da colonização que invariavelmente interferem na composição desta cultura.

Na sequência seguinte é apresentado Balbino, vendedor ambulante e “consagrado a um deus africano, ele é um sacerdote de Xangô” (06min05s). A vida religiosa de Balbino vai sendo apresentada, com imagens do mesmo incorporando Xangô<sup>21</sup> (fotograma 10), e em seguida também é apresentado enquanto católico praticante, fato este que gera espaço para que a narrativa migre para algumas abordagens questionáveis a respeito do sincretismo religioso.



Fotograma 10 - Balbino recebendo Xangô

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gJrCyge5TI&t=419s>  
Acesso em 12 Dez. 2019.

Chapelin cita a questão dos batismos forçados na chegada dos escravizados, e comenta que “cada etnia africana escolhia uma paróquia para sua devoção”, e a partir deste lugar católico argumenta que surgiria um “candomblé”, fundado pelos nagôs “à sombra” da Igreja da Barroquinha. Ainda que a chamada Casa Branca, como é conhecido este *terreiro ketu*<sup>22</sup> até hoje em Salvador, tenha sido criada pelos nagôs de ketu que “pertenciam à irmandade local. O terreiro teria sido assentado em um terreno arborizado, situado logo atrás da igreja e arrendado em data desconhecida” (SILVEIRA, 2006). A expressão utilizada, subalternizando o enorme prestígio dos ketu naquele período, faz com que sintamos uma hierarquização entre o catolicismo e o candomblé. Uma série de outras apresentações a respeito do sincretismo vão sendo exibidas na sequência, sempre pautando a igreja católica como um lugar seguro para os candomblecistas. Um padre católico, negro, é quem fala a respeito da chegada dos escravizados e dos primeiros momentos deste processo. É marcante a fala deste personagem exatamente por acentuar o negro, pobre e descendente de escravizado enquanto outridade, enquanto “eles”, e também por afirmar que estes mesmos ao cultuarem, por exemplo, Omulu, “eles também veneram São Lázaro”. A partir desta fala, o narrador vai apresentando as “relações” entre orixás e santos católicos. A questão do sincretismo, porém, é de outro nível de complexidade. Não há como simplificar um processo que envolveu diversas etnias, territórios e a própria escravização.

O sincretismo não pode definir-se mediante a simples adição, ou pela confusão, das civilizações em contato: é ele uma atividade de homens reunidos em grupos divergentes ou solidários; traduz, em dogmas ou ritos, o próprio movimento das estruturas sociais que se fazem e tornam-se a fazer. Podem as civilizações se encontrar sem se penetrar; quando se interpenetram, essa interpenetração não se faz ao acaso; ela segue certas leis, que são as de aproximações ou de conflitos entre as coletividades portadoras dessas civilizações heterogêneas. (BASTIDE, 1960, p.466-467)

Ao aprofundar os processos sincréticos das religiões africanas no território brasileiro, o sociólogo francês Roger Bastide, em seu trabalho *As Religiões Africanas no Brasil*, também buscou compreender as questões de classe e das complexas relações entre negros, ameríndios e brancos, delimitando territorialidades e também movimentos de poder em torno do problema. O sincretismo é tema importante tanto em *O Poder do Machado de Xangô* quanto em *Pedra da Memória*, neste último retratando uma

---

<sup>22</sup> Ver *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*, de Renato da Silveira.

Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/download/21206/13791>

Acesso em 12 Dez. 2019.

maior diversidade de cultos e utilizado mais como artifício estético do que enquanto problematização. Em *Atlântico Negro*, o sincretismo é visto com maior ênfase na comunidade beninense descendente de escravizados no Brasil, demonstrando um movimento supostamente contrário ao da diáspora africana. Bastide cita a conformação das práticas religiosas a partir do sincretismo.

A integração numa classe, que é a forma que toma a integração do negro à sociedade global, não trunca por completo as religiões africanas, mas induz o sincretismo ao seu máximo, desnaturando-as e corrompendo-as. Esta desfiguração toma, aliás, diferentes formas, quer se processe em meios rurais, ou em grandes cidades, isto é, segundo a integração do negro no campesinato ou no proletariado urbano. (BASTIDE, 1960, p.392)

O grande problema que apontamos no trato do sincretismo nestas obras não está no simples ato de constatá-lo, mas sim na forma e na hierarquização recorrentes. *O Poder do Machado de Xangô* segue nesta linha, e apresenta a lavagem das escadarias do Senhor do Bomfim (fotograma 11) enquanto um ritual sincrético, mas na próxima sequência apresenta as *Águas de Oxalá* (fotograma 12), o ritual de abertura dos trabalhos do candomblé no ano, taxando-o como “em tudo semelhante à festa católica”. Ora, a origem da lavagem das escadarias é a própria celebração das Águas de Oxalá<sup>23</sup>. Esta inversão demonstra novamente a universalização do indivíduo branco, mesmo quando se trata de um culto milenar, é dado a entender que a origem é branca/católica.



Fotogramas 11 e 12 - Lavagem das escadarias e Águas de Oxalá

O filme retorna para Balbino, agora enfocando seu desejo de ir à África conhecer a terra de seus ancestrais, sonho rapidamente realizado pela produção, pois ele

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gJrCyge5TI&t=419s>  
Acesso em: 12 Nov. 2019.

consegue um trabalho a bordo de um navio para pagar sua viagem. Junto à família, Balbino comunica sobre a viagem e sobre as possibilidades comerciais da mesma, o que pode ser entendido tanto pela precariedade de sua situação quanto por um intuito de apresentar uma rememoração das relações de troca transatlânticas.

Chegando no Benin, o narrador aponta para a busca de Balbino pelo culto ao seu orixá e também por alguém de sua família, possibilidade um tanto absurda, mas que entendemos como posta meramente para ilustrar a questão diaspórica e apontar o trauma da separação. Este ideal de reconectar ou de estabelecer pontos comuns entre os dois lados do Atlântico, utilizando-se principalmente de uma comparatividade religiosa, é a grande pauta desses filmes, apesar de não ampliarem a discussão sobre os movimentos pan-africanistas, como feito por Paul Gilroy.

A desejável reconciliação com um passado traumático se transformou uma vez que a idéia de reconquistar a pátria africana foi tacitamente abandonada. Os conhecidos padrões de autoridade e de hierarquia que caracterizaram o primeiro estágio da construção nacional foram eclipsados por princípios de pseudo-solidariedade e conexão que atuam através de noções de proximidade e presença conectadas de um lado pelo consumismo e pelo estilo de vida e de outro pelo ideal pós-moderno de caridade. As simulações atuais, pós-modernas, de pan-africanismo atuam em cima da idéia de igualdade e semelhança, mas não aspiram a solidariedade. E, embora possam estender o turismo aos antepassados, a lugares de memória tais como a costa sul-africana, Gorée [Senegal] ou mesmo Salvador e Cachoeira, não envolvem normalmente a idéia de permanente reterritorialização. Se há uma conexão residual com a África ali, é como se ela fosse apresentada como uma associação mítica e sentimental com uma grandeza perdida que necessita urgentemente ser restaurada. (GILROY, 2001, p.22-23)

Neste ponto do filme nos deparamos com questões cruciais a respeito de diversos elementos incutidos nas obras, como identidade, diáspora africana e branquitude. Ao analisarmos obras de temáticas próximas, em um número considerável, dirigidas exclusivamente por pessoas brancas, refletimos, primeiramente sobre esta constante superficialidade no trato diaspórico. É possível atribuir tal superficialidade a uma questão identitária, movida por uma orientação embranquecida que impede uma empatia e uma voz adequadas ao assunto, já que o traço fenotípico é que movimenta as estruturas racistas da nossa sociedade, moldando a personalidade desses diretores a partir de suas experiências de vida. Nos indagamos também sobre o quanto a proximidade com a religiosidade afro-brasileira pode conferir aos diretores maior propriedade sobre o tema, ao propiciar uma visão a partir do interior dos terreiros.

Neste sentido, sabemos do distanciamento de diretores como Renato Barbieri, Geraldo Sarno e do fotojornalista José Medeiros, e também da proximidade de

Renata Amaral e Pierre Verger, este último iniciado na religião e ocupante de cargo no Ilê Axé Opó Afonjá<sup>24</sup>. Chapelin, ainda no primeiro bloco, cita a incorporação nos iniciados como a vinda de um antepassado remoto, o próprio orixá. Será esta busca por retratar o transe e a iniciação a própria solução dos diretores no intuito de reconstruir o elo transatlântico? Ou será apenas exotização? *O Poder do Machado de Xangô* segue na sua busca por estes elos. Balbino, ao encontrar uma casa de Xangô no Benin<sup>25</sup> (fotograma 13), entoando uma cantiga do candomblé ketu, onde a manutenção da tradição é constatada.

(...) até que a mágica se realiza, os sacerdotes africanos reconhecem os cânticos de Balbino e cantam com ele. E aquilo que era memória conservada, se transforma em identificação. A memória que a escravidão não conseguiu destruir. A tradição cultural preservada, defendida nos mistérios dos negros baianos. (29min13s)



Fotograma 13 - Balbino entoando cantiga no Benin

O ritual beninense segue sendo exibido, e após isso Balbino retorna para a Bahia, onde vemos novamente asserções sobre o sincretismo, mais uma vez reiterando o mito da democracia racial, a partir da festa de Iemanjá. Na sequência final, Balbino é visto dentro de seu terreiro, incorporando Xangô, de onde novamente são retiradas impressões da diáspora a partir do próprio transe.

(...) e é assim, consequência imprevista do tráfico de escravos, que Xangô, deus do trovão e quarto rei dos iorubás, retorna a terra regularmente para dançar na

<sup>24</sup> Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/textos-e-entrevistas-online/pesquisas-sobre-verger/pierre-fatumbi-verger-e-sua-obra-homenagem/verger-uma-vida-em-muitos-planos.html>

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gJrCyge5TI&t=419s>  
Acesso em: 15 Nov. 2019.

Bahia, no Brasil, brandindo seu machado de duas lâminas. Ele se manifesta no corpo em transe de um de seus filhos, Balbino. Negro baiano agora transfigurado como reflexo do poder do orixá nele incorporado, poderosa herança de seus antepassados. (41min20s)

Como veremos a seguir, este panorama dado por *O Poder do Machado de Xangô* antecipa boa parte da problematização a ser abordada em nossos objetos de pesquisa, pois já em 1976 a proposta de realizar este retorno de um personagem real e ligado ao candomblé ao continente africano foi executada pelo Globo Repórter. Nossas proposições acerca do *ponto oculto* enquanto fator que molda a composição fílmica também são corroboradas.

### 3 AS OBRAS E SEUS “PONTOS OCULTOS”

#### 3.1 ATLÂNTICO NEGRO, NA ROTA DOS ORIXÁS (1997)

Homônimo da obra referencial sobre a diáspora africana *Atlântico Negro* (1993), do pesquisador britânico Paul Gilroy, *Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997), é um documentário etnográfico brasileiro produzido pela Videografia (produtora de Renato Barbieri que viria a se chamar Gaya Filmes)<sup>26</sup> e pelo ISER (Instituto de Estudos da Religião), tendo sido também idealizado e realizado com apoio do Instituto Itaú Cultural. Consideramos importante aqui pontuar o tamanho do aporte obtido para a realização, algo em que difere da outra obra em foco nesta pesquisa. O filme contou com o apoio cultural e institucional de uma série de entidades, entre elas o Ministério das Relações Exteriores, a Embaixada do Brasil na Nigéria, Embratur, Bahiatura, Maratur, Fundação Cultural Palmares, Unesco, Grupo de Trabalho Interministerial para Valorização da População Negra, Office de Radiodiffusion et Télévision du Benin e Comissão Nacional V Centenário. Recebeu ainda patrocínio do Ministério da Cultura (Fundo Nacional de Cultura), do Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal e da Fundação Cultural do Distrito Federal. O diretor Renato Barbieri, formado em 1986 em Psicologia pela PUC/SP,

<sup>26</sup>Disponível em: <http://www.gayafilmes.com/wp-content/uploads/2018/10/Filmografia-Completa-Renato-Barbieri.pdf>

Acesso em: 19 Nov. 2019.

diferentemente de Renata Amaral, já possuía uma considerável experiência prévia na direção à época da realização de *Atlântico Negro*.

Iniciou-se na direção em 1983, na produtora paulista “Olhar Eletrônico”, ao lado de Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Tas, Toniko Mello e Marcelo Machado, dentre outros. Na “Olhar” dirigiu quase duas centenas de matérias especiais para revistas eletrônicas semanais e realizou os premiados curtas *Do Outro Lado da Sua Casa*, *Duvideo* e *Expição*. Depois da “Olhar” dirigiu programas de televisão em rede nacional, com destaque para o telejornal diário *Jornal de Vanguarda*, na Band, e os programas semanais *Fórum* e *TV Folha* na TV Cultura. (GAYA FILMES)<sup>27</sup>

A relevância dessa experiência, sobretudo televisiva, parece estar diretamente relacionada à forma com que *Atlântico Negro* foi produzido. O filme inicia com uma troca de mensagens entre Pai Euclides Talabyan (30/05/1937- 17/08/2015) (fotograma 14), então dirigente da Casa Fanti-Ashanti, no Maranhão, e um sacerdote beninense, Avimanjenon (fotograma 15)<sup>28</sup>. As trocas ocorridas foram muito antes uma iniciativa da produção do que dos sacerdotes, diferentemente do que vemos no documentário e das informações obtidas a partir da resenha de Parés.



Fotogramas 14 e 15 - Pai Euclides Talabyan e Avimanja-Non<sup>29</sup>

O pesquisador Luis Nicolau Parés, poucos meses após o lançamento do documentário, produziu uma resenha crítica da obra, na qual destrincha pormenores da produção e também traz apontamentos etnográficos importantes.

Na primeira cena, cronologicamente a última que foi gravada, Pai Euclides, babalorixá da Casa Fanti Ashanti, em São Luís, lê uma mensagem de

<sup>27</sup> Idem

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY&t=2871s>

Acesso em: 22 Nov. 2019.

<sup>29</sup> optamos pela grafia apresentada por Parés no decorrer de nosso texto, em função de ser a usual nas pesquisas acadêmicas

agradecimento em língua africana enviada ao seu amigo, o *vodunon* Avimanjenon, chefe do Templo de Avimanje, em Uidá. Essa abertura emblemática vai introduzir toda uma série de seqüências onde, através da voz de um narrador, comentários dos entrevistados e imagens da vida, rituais e festas ora do Benin, ora do Brasil, se faz uma apresentação, ou melhor, representação da história e vínculos culturais entre os dois países. (PARÉS, 1998, p.368)

Desta introdução de Parés ao filme em si, retiraremos dois pontos que consideramos cruciais no trato desta pesquisa. Primeiramente, a “voz de um narrador” citada, e em um segundo momento a alternância entre os termos “apresentação” e “representação” da história.

Esta voz de um narrador é bastante marcada durante o filme, apresentando um tom didático e também trabalhando no que Nichols define como “evocar um tom ou estado de ânimo poético”.

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 voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético. (...) A voz de Deus e a correspondente voz da autoridade - alguém que vemos e ouvimos, que fala em nome do filme, (...), persistem como característica dominante do documentário (e também dos noticiários televisivos). (NICHOLS, 2005, p.40-41)

Embora *Atlântico Negro* não tenha em seu expediente o formato “voz de Deus” exclusivamente, a forma autorreflexiva adotada pende muito mais para essa estrutura autoritária, já que as entrevistas e demais apresentações de conteúdo nesta obra são utilizadas como elos narrativos e para sublinhar e corroborar o que a voz do narrador propõe.

A auto-reflexividade pode conduzir facilmente a uma regressão infinita. Pode se revelar altamente atraente para uma intelligentsia mais interessada na “melhor forma” do que em mudanças sociais. No entanto, o interesse pelas formas autorreflexivas não é uma questão puramente acadêmica. O cinema direto e suas variantes procuraram resolver certas limitações da tradição “voz-de-Deus”. O filme de entrevistas buscou resolver as limitações de grande parte do cinema direto, e o documentário auto-reflexivo tenta resolver as limitações contidas na assunção de que a subjetividade e o posicionamento social e textual do ego (como cineasta ou espectador) não são, em última instância, problemáticos. (NICHOLS, 1983, p.64)

Esta voz, logo após às trocas iniciais de mensagens entre os sacerdotes, já cai em generalizações do tipo “a África está presente no Brasil em quase todas as dimensões de nossa sociedade”, singularizando o continente africano e também a sociedade brasileira. O filme segue apresentando o Benin e suas características

geopolíticas, seguido por uma fala de Avimanjenon sobre a existência do culto aos voduns nos dois lados do oceano, e por uma narração atrelando os cultos religiosos afro-brasileiros com os praticados no Benin e na Nigéria. Esta ligação é ilustrada por imagens, onde erros fundamentais são cometidos.

Cabe notar que as imagens de diversas atividades rituais que dão suporte ao discurso oral são bastante desconexas e estão montadas num ritmo rápido, que em algum momento leva a certa confusão. Quando se fala, por exemplo, do culto dos orixás e voduns, mostram-se imagens dos egunguns, culto de origem iorubá dos ancestrais, que não é considerado propriamente culto de orixás; quando se fala de Exu, mostram-se imagens de um Heviosso, vodun do trovão. Essas imprecisões podem passar despercebidas aos olhos do não-especialista, e poderiam ser consideradas licenças criativas a serviço da narrativa verbal, mas, na verdade, são esses detalhes que põem em questão a fidelidade etnográfica do documentário e que podem suscitar críticas dos participantes da religião. (PARÉS, 1998, p.369)

Tais impropriedades já denotam o distanciamento do diretor e da equipe com o assunto tratado. As religiões afro-brasileiras, sobretudo o candomblé, são caracterizadas por seus detalhamentos e pela rigidez nos seus processos litúrgicos e iconográficos. Podemos compreender aí a carga atuante do “ponto oculto”, já que a não aproximação de Barbieri e do co-realizador e roteirista Victor Leonardi, mesmo em se tratando de um documentário, produz uma representação disforme e equivocada de tais práticas. Cabe ressaltar que, à época da produção, diversos estudos antropológicos, como os de Roger Bastide e de Muniz Sodré, e até mesmo publicações de autoria de sacerdotes e sacerdotisas, vide Mestre Didi e Mãe Stella de Oxóssi, já se encontravam disponíveis para a pesquisa.

A dimensão dessas inconformidades ultrapassa o simples não reconhecimento do próprio “ponto oculto”, e a ocultação de informações relevantes quanto à produção e quanto à forma com que são construídos os elos transatlânticos não pode ser pormenorizada quando tratamos de uma representação tão singular dos costumes afro-brasileiros. A pesquisadora Mundicarmo Ferretti traz informações sobre um cântico entoado por Pai Euclides.

Não é difícil perceber que Pai Euclides foi visto, por aqueles sacerdotes beninenses, como descendente de dahomeanos escravizados que trouxeram o vodum para o Brasil e que, inegavelmente, a “chave” daquela interpretação foi o canto entoado por Pai Euclides. Mas, embora não tenha sido ali declarado, aquele canto não foi deixado no Maranhão pela fundadora da Casa das Minas que, conforme afirmado no vídeo, foi fundado por uma dahomeana, que pode ter sido a mãe do Rei Guezo (onde Pai Euclides “foi dado ao vodum Lissá no ventre de sua mãe”). Não lhe foi também ensinado no Terreiro do Egito, onde Pai Euclides

começou a receber Rei dos Mestres (“Lissá”) e de onde sempre afirmou ser a sua raiz africana do Tambor de Mina (fanti-ashanti), que nem foi citado no vídeo entre os que deram origem aos terreiros de São Luís que hoje conservam “as tradições jeje de culto aos voduns”. Segundo Olivier Gbegan, beninense radicado no Brasil, a música apresentada por Pai Euclides foi cantada em São Luís no ano de 1985, por sacerdotes de vodum que participaram de um Colóquio da UNESCO realizado em São Luís (UNESCO 1985). Foi cantada primeiro na Casa das Minas homenageando os ancestrais e a sua fundadora, então reconhecida como a mãe do Rei Guezo, vendida como escrava. Depois foi cantada na Casa Fanti-Ashanti, a pedido de Pai Euclides. (FERRETTI, 2001, p.83-84)

Não buscamos afirmar, com isto, que toda e qualquer produção de documentário deva seguir regras rígidas ou que deva travar um compromisso de total fidelidade com a realidade. Porém, os principais estudiosos das casas maranhenses de religiões afro-brasileiras, Sérgio e Mundicarmo Ferretti, são enfáticos ao descortinarem as incongruências apresentadas por Barbieri no tocante ao cotidiano da casa Fanti Ashanti.

Apesar de *Na rota dos orixás* ter sido muito premiado como documentário, as imagens da Casa Fanti-Ashanti por ele veiculadas foram demasiado produzidas e nele ela aparece muito maquiada e afastada de sua realidade. Fora as cenas de Candomblé e de Mina, pouco do que foi gravado na Casa Fanti-Ashanti corresponde à realidade da Casa ou pode ser reconhecido pelos que leram as teses de antropólogos e os livros escritos por Pai Euclides sobre ela. Apesar de ter aparecido no documentário com algumas características da Casa das Minas, mostradas no livro *Querentã de Zomadonu*, de Sergio Ferretti (FERRETTI, S. 1996) (foto das tobôssi etc), a indumentária de Pai Euclides recebendo os presentes, que se afirma terem sido enviados por Avimanjenon, não tem nada com a tradição jeje do Maranhão e nem com a tradição da Casa, pois, em vez de se assemelhar à usada por ele quando oficia rituais de Mina ou Candomblé, em louvor a voduns e orixás, lembra a que é por ele usada quando recebe boiadeiro, no Samba Angola (calça estampada, sem camisa etc), ou quando recebe caboclo da linha de Cura/Pajelança, como Antônio Luiz, o “Corre Beirada” (chapéu de feltro, semelhante ao do caboclo). (FERRETTI, 2001, p.85) (fotograma 16)



Fotograma 16 - indumentária de Pai Euclides<sup>30</sup>

Estas reconstruções produzidas em *Atlântico Negro* com finalidades dramáticas e no intuito de alinhar narrativas históricas desconexas, trazem novamente a problemática da representação negra e da religiosidade afro-brasileira no cinema documental nacional. Mesmo que não possamos qualificar essa inconformidade na representação enquanto uma estereotipificação, a interferência do cineasta, contando com a conivência do retratado, gera uma alteração na historicidade e acaba até por causar mudanças futuras no próprio rito em questão, como veremos em seguida.

Como apontado por Claudine de France, neste caso “a *mise en scène* do cineasta toma, até certo ponto, o rumo contrário em relação àquele dos mestres do rito” (FRANCE, 1998). Apesar dessas ocorrências e dos apontamentos feitos por antropólogos sobre as inconformidades, o documentário recebeu uma série de prêmios, dentre eles o Prêmio Pierre Verger, conferido pela Associação Brasileira de Antropologia.

Pai Euclides aparece, portanto, em *Na rota dos orixás*, encenando uma história que não é propriamente a sua, o que leva o vídeo a enveredar pelos caminhos da ficção, contribuindo para difundir informações errôneas sobre as relações existentes entre Maranhão e Benin, pois o vídeo é apresentado como documentário. Por essa razão, embora a obra tenha sido muito premiada, tenha emocionado muitos filhos-de-santo e muitos pesquisadores e tenha sido aplaudida por todos pelo seu mérito artístico, não foi bem recebida pela Casa das Minas e pelos que conhecem melhor a história da religião afro-brasileira no Maranhão e de suas relações com o Benin (PERÉS 1998-1999). O prêmio Pierre Verger-2000, conferido a ela como documentário pela ABA (Associação Brasileira de

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY&t=2871s>  
Acesso em: 21 Jan. 2020.

Antropologia), provocou grande perplexidade nos antropólogos que escreveram ou deram crédito a teses e livros produzidos sobre a Casa das Minas e sobre a Casa Fanti-Ashanti, inclusive, porque se apoia numa versão muito diferente da que foi dada por Pierre Verger sobre as relações Benin-Maranhão (VERGER 1952; 1990). (FERRETTI, 2001, p.85-86)

Luis Nicolau Parés, referência em estudos nas relações históricas com o Benin, utiliza o conceito de “índice de etnograficidade” para qualificar *Atlântico Negro*. Cabe resgatar algumas discussões sobre a etnografia fílmica, como as propostas pelo antropólogo visual Karl Heider, e também suscitar os contrapontos trazidos pela pesquisadora em etnografia digital e também realizadora cinematográfica Sarah Pink.

Heider, em seu livro *Ethnographic Film (1976-2006)*, após pautar-se nas realizações concebidas até o primeiro período de sua pesquisa, faz uma revisão de sua obra no ano de 2006, e nos traz um capítulo intitulado “*Making Ethnographic Film*”<sup>31</sup>, do qual podemos extrair questões centrais sobre a atuação de Barbieri e de sua equipe. Ainda no prefácio da edição revisada, o autor busca não criar uma hierarquia entre etnografia e cinema e entres distintas obras, mas enfatiza que suas postulações são aplicáveis a quaisquer filmes que se proponham enquanto etnográficos.

Although we are thinking about ethnographic film, and developing ways to judge ethnographicness in film, this does not imply any moral superiority for one sort of film over another. There are many worthy sorts of films. This book is about one sort, namely, ethnographic film.<sup>32</sup> (HEIDER, 1976-2006, p.X)

No capítulo de nosso interesse, o subtópico “*The ethics of Ethnographic Filmmaking*”<sup>33</sup> apresenta questões relativas à interação do cineasta com seu “objeto” fílmico. Consideramos que este debate, envolvendo a ética na produção de filmes etnográficos posto em intersecção com o “ponto oculto” e sua carga de racismo velado, é a chave para a compreensão de *Atlântico Negro* e na observação da atuação dos realizadores da obra. Há, porém, como já apontamos, a peculiaridade da participação, até certo ponto consciente, de Pai Euclides em algumas das opções tomadas, o que torna a abordagem de maior complexidade.

The problem is that at the moment of shooting no one can really know how the footage will turn out or how he or she will appear. And the subject certainly cannot

<sup>31</sup> “Realizando filme etnográfico” (tradução nossa)

<sup>32</sup> “Embora estejamos tratando de filmes etnográficos, e desenvolvendo formas de julgar a etnograficidade fílmica, isso não implica em nenhuma superioridade moral de um tipo de filme sobre outro. Existem muitos tipos de filmes válidos. Este livro é sobre um deles, chamado de filme etnográfico.” (HEIDER, 1976-2006, p.X) (tradução nossa)

<sup>33</sup> “A Ética na realização de filme etnográfico” (tradução nossa)

anticipate what will be preserved, omitted, or juxtaposed during the editing. And also it turns out that even when people see themselves in a finished film, they cannot anticipate how that film will affect others. It is especially true with the subjects of ethnographic films, who for the most part have never been in a film before.<sup>34</sup> (HEIDER, 1976-2006, p.111)

Euclides Talabyan certamente não poderia saber o que seria “preservado, omitido ou justaposto na montagem” (HEIDER, 1976-2006), mas sua colaboração no intuito de deliberadamente aproximar hábitos da Casa Fanti-Ashanti aos costumes beninenses do culto aos voduns, além de sobressaltar aos olhos dos antropólogos e conhecedores da casa, traria um efeito de migração nas práticas desta comunidade. Estas alternâncias não são de sobremaneira exceções nos terreiros brasileiros, mas não costumam ocorrer com tamanha frequência sob a liderança de um mesmo sacerdote.

Depois daquela experiência Pai Euclides parece mais interessado em estabelecer laços com o Benin do que em reforçar sua ligação com o jeje-mahi, através de Raminho de Oxossi. E há quem diga em São Luís que Pai Euclides está se “desencantando” com o ketu e modificando o repertório do Candomblé para introduzir músicas jeje, que ele aprendeu ao longo dos anos e que em breve estará lançando um CD com o novo repertório da Casa. O certo é que hoje já não se afirma a identidade africana da Casa como fanti-ashanti e o fanti-ashanti tende a se transformar em um nome escolhido em homenagem à fundadora do Terreiro do Egito, onde Pai Euclides começou a dançar Mina. (FERRETTI, 2008, p.87)

Não buscamos aqui fazer qualquer tipo de juízo sobre as condutas de Pai Euclides Talabyan, até porque este mesmo pluralismo e potencial sincrético da Casa Fanti-Ashanti foi responsável por uma visibilização muito positiva das religiosidades afro-brasileiras, especialmente através da gravação de cânticos do tambor de mina, onde curiosamente temos a participação crucial da diretora de nosso outro objeto de pesquisa, Renata Amaral, com seu projeto *A Barca*.

Contudo, a relação objeto/realizador em documentários etnográficos provoca desdobramentos imprevisíveis, e que por diversas vezes geram reconfigurações memoriais na comunidade em questão. Isso nos traz de volta à *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Dentre as principais problemáticas ocorridas após a realização e do grande alcance do filme, parte da comunidade absorveu forçosamente a idealização, a partir do documentário, de que sua história é a de um quilombo remanescente, o que não condiz com a realidade. A pesquisa realizada por Joselito Eulâmpio da Nóbrega trata do caso com especificidade.

<sup>34</sup> “O problema é que no momento da filmagem ninguém pode saber qual será o resultado ou como ela aparecerá. E o objeto certamente não pode prever o que será preservado, omitido ou justaposto durante a montagem. E o que também ocorre é que mesmo quando as pessoas se vêem num filme finalizado, elas não podem prever como o filme afetará outros. Isso é verdade especialmente com objetos dos filmes etnográficos, que na maioria das vezes nunca antes estiveram em um filme” (tradução nossa).

(...) verifica-se que a comunidade em si não tem a consciência de ser um quilombo (mesmo no sentido de remanescência quilombola) o que mostra que historicamente o conceito foi sendo construído de fora para dentro, antes tomados como rejeição e, gradativamente assumido (por alguns) como conhecimento, principalmente a partir de discursos construídos por grupos externos ao Talhado. (NÓBREGA, 2007, p.94)

Este grau de interferência a que se é possível chegar com a realização de um documentário é uma das principais pautas de Karl Heider no trato da ética na realização de um filme etnográfico. Um diretor e sua equipe captam seu material, criam relações, na maioria das vezes efêmeras, lançam seu produto final (que por vezes não chega na comunidade retratada), e as comunicações se encerram por aí. Heider ainda nos aponta a ideia de responsabilidade atrelada ao ato de registrar e estudar um grupo étnico.

The great problem, of course, is to anticipate the potential damage a film might do to people's physical, social, and psychological welfare, as well as to the "safety, dignity, or privacy of the people" with whom we work. The ethnographic filmmaker, as well as the ethnographer, must be aware of the considerable responsibility that accompanies the license to study and to film.<sup>35</sup> (HEIDER, 1976-2006, p.111)

Em *Atlântico Negro*, a "ocultação" de informações relativas à produção não é mera negligência ou artefato fílmico; acaba por criar uma realidade e um elo de amizade do qual não conhecemos a origem. Parés, por exemplo, afirma que a relação entre os dois sacerdotes "se iniciou em 1995, quando, após uma viagem ao Benin, levei a Pai Euclides uma carta e uma fotografia do Avimanjenon, assim como um vídeo das festas celebradas no seu templo de Uidá." (PARÉS, 1998)

Em uma das sequências finais do documentário, a equipe de Barbieri chega à Casa Fanti-Ashanti, e o diretor é visto empunhando um bastão cerimonial, enquanto a narração descreve que "Avimanjenon, de Ouidá, mandou por intermédio da equipe deste documentário, vários presentes para Pai Euclides de São Luís do Maranhão<sup>36</sup>" (fotogramas 17 e 18).

<sup>35</sup> "O grande problema, é claro, é prever o dano potencial que um filme pode causar ao bem-estar físico, social e psicológico das pessoas, assim como à "segurança, dignidade ou privacidade das pessoas" com quem trabalhamos. O cineasta etnográfico, assim como o etnógrafo, devem estar atentos à considerável responsabilidade que acompanha sua permissão para estudar e para filmar." (tradução nossa)

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY&t=2871s>  
Acesso em: 21 Jan. 2020.



Fotogramas 17 e 18 - Renato Barbieri conduzindo o bastão - Ritual de recebimento

Nesta sequência, fica bastante evidente o potencial de construção histórica e ideológica contido na linguagem cinematográfica. O narrador segue reiterando uma proximidade e uma relação entre os sacerdotes: “O valor simbólico deste presente, expressa bem o respeito e a admiração mútua que a África e o Brasil mantêm entre si” (46min00s). Parés, por sua vez, nos traz informações que minam esta construção.

(...) mas é aí que a linguagem cinematográfica, com sua inevitável construção e recorte da realidade, joga a favor da intencionalidade ideológica do filme. O documentário não fala, por exemplo, que foi Pai Euclides quem pediu o bastão cerimonial, e que foi a equipe do filme que teve que pagar o presente, e assim por diante. A cena de recepção do bastão cerimonial foi obviamente representada para ser filmada e não parece responder a nenhuma tradição ritual da casa, o que, de novo, evidencia a capacidade que tem a produção de um documentário para alterar ou gerar novas realidades. Essa capacidade intrínseca e manipuladora do filme não deve ser necessariamente negativa, já que, às vezes, pode levar a gerar situações capazes de revelar informações que não seriam acessíveis de outro modo. (PARÉS, 1998, p.372)

A partir das informações que Parés possuía sobre a relação entre os sacerdotes e sobre pormenores da produção, o pesquisador faz uma avaliação do quesito etnográfico em *Atlântico Negro*, voltando ao conceito de “índice de etnograficidade” de Karl Heider.

O diretor de um documentário deve tomar uma infinidade de opções de realização e é no conjunto dessas escolhas (conscientes ou inconscientes) que reside o grau de fidelidade, autenticidade ou “realismo” do produto. Uma série de escolhas, como a utilização de planos longos, respeito ao som original das imagens, podem acrescentar o “índice de etnograficidade” de um documentário. No caso de *Atlântico Negro*, diríamos que o “índice de etnograficidade”, dadas as escolhas realizadas, não é muito alto. (PARÉS, 1998, p.374)

Assim como feito por Claudine de France, o principal contra-argumento elaborado por Sarah Pink, referente à registros etnográficos, concerne à intrínseca

inexatidão do registro visual, e também aponta a necessidade de se contextualizar a “etnograficidade” do material em relação ao público que o recebe.

Here I propose three main criticisms of this approach. First, it is usually impossible or inappropriate to video-record people or culture ‘undisturbed’; people in a video are always ‘people in a video’. Moreover, like any ethnographic representation, research footage is inevitably constructed. Secondly, ethnographic knowledge does not necessarily exist as observable facts. (...) I argued that ethnographic knowledge is better understood as originating from fieldwork experiences. Knowledge is produced in conversation and negotiation between informants and researcher, rather than existing as an objective reality that may be recorded and taken home in a notebook, camera film or tape. Thirdly, (...), the question of the ‘ethnographicness’ of video footage does not depend entirely on its content or on the intentionality of the video maker, but it’s ethnographicness is contextual. In the broadest sense a video is ‘ethnographic’ when its viewer(s) judge that it represents information of ethnographic interest. Therefore video footage can never be purely ethnographic: a video recording that ethnographers see as representing ethnographic knowledge about an event and how it is experienced might, in their informants’ eyes, be a video of a birthday party. This broad and contextual definition of ethnographic video invites the possibility for a range of different genres of video to be ‘ethnographic’. This includes not only ethnographers’ video footage, but (for example) home movies, events videoed by informants for ethnographers, indigenous videos made for self-representation to external bodies and documentary videos made through collaborations between researchers and informants as part of applied research. None of these recordings are essentially ethnographic, but may become so when they are implicated in an ethnographic project.<sup>37</sup> (PINK, 2007, p.98)

No caso de *Atlântico Negro*, tendemos a priorizar as proposições de Heider e também as críticas desenvolvidas por Parés, por entendermos que a forma com que o material foi manipulado extrapola questões sagradas e ancestrais, tão importantes para a vivência negra no Brasil. Este extrapolamento demonstra duas coisas: a falta de aprofundamento em relação ao assunto tratado e o desprezo às matrizes da cultura afro-

---

<sup>37</sup> Aqui, proponho três críticas principais a essa abordagem. Primeiro, geralmente é impossível ou inapropriado gravar pessoas ou cultura 'inalterados'; as pessoas em um vídeo são sempre "pessoas em um vídeo". Além disso, como qualquer representação etnográfica, as filmagens da pesquisa são inevitavelmente construídas. Em segundo lugar, o conhecimento etnográfico não existe necessariamente como fatos observáveis. (...) argumentei que o conhecimento etnográfico é melhor entendido como originário de experiências de trabalho de campo. O conhecimento é produzido nas conversas e negociações entre os informantes e o pesquisador, em vez de existir como uma realidade objetiva que pode ser gravada e levada para casa em um caderno, filme ou fita. Em terceiro lugar, (...), a questão da 'etnograficidade' das imagens de vídeo não depende inteiramente de seu conteúdo ou da intencionalidade do criador de vídeo, mas sua etnografia é contextual. No sentido mais amplo, um vídeo é "etnográfico" quando seus espectadores julgam que representam informações de interesse etnográfico. Portanto, as imagens de vídeo nunca podem ser puramente etnográficas: uma gravação de vídeo que os etnógrafos vêem como representando conhecimento etnográfico sobre um evento e como ele é vivenciado pode, aos olhos de seus informantes, ser um vídeo de uma festa de aniversário. Essa definição ampla e contextual de vídeo etnográfico convida a possibilidade de vários gêneros de vídeo serem "etnográficos". Isso inclui não apenas as filmagens de etnógrafos, mas (por exemplo) filmes caseiros, eventos gravados por informantes para etnógrafos, vídeos indígenas feitos para auto-representação a órgãos externos e vídeos documentais feitos por meio de colaborações entre pesquisadores e informantes como parte da pesquisa aplicada. Nenhuma dessas gravações é essencialmente etnográfica, mas pode se tornar assim quando estão envolvidas em um projeto etnográfico. (tradução nossa)

brasileira. O primeiro ponto está diretamente ligado ao “índice de etnograficidade”. Já o segundo, evoca novamente a problematização do “ponto oculto”, desde a concepção da obra até a composição de equipe.

As escolhas nesta composição são bastante peculiares. Observamos que a trilha sonora é assinada por Kodiak Bachine, artista branco ligado à música eletrônica na década de 1980, opção incompreensível tratando-se de um tema tão tocante às africanidades e no qual temos a musicalidade negra brasileira como uma das grandes referências mundiais. Fato semelhante ocorre na escolha dos historiadores e antropólogos entrevistados no lado do Brasil, com a exceção de uma breve fala do antropólogo Júlio Braga apenas.

Essa construção de vozes brancas narrando a diáspora africana nos remete novamente à *árvore do esquecimento*, que é apresentada no documentário pelo historiador beninense Karl Emanuel:

Neste lugar se encontrava a árvore do esquecimento. Os escravos homens deviam dar nove voltas em torno dela. As mulheres sete. Depois disso supunha-se que os escravos perdiam a memória e esqueciam seu passado, suas origens e sua identidade cultural, para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar. Que aberração! Que contradição! Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração? Mas ele não esquecia nada, porque quando chegava lá recriava suas divindades, mas na metafísica daqui o esquecimento devia segui-lo, pois se não esquecesse ele poderia amaldiçoar o país. Ora, o rei não queria jamais que os escravos o amaldiçoassem. Cerimônias eram feitas para terminar com as maldições. Saindo da boca de alguém que morre ou de alguém que parte para sempre essas maldições eram temíveis, segundo nossa ideologia religiosa. E então rezavam pelos escravos na praia para que eles fizessem uma boa viagem. (ATLÂNTICO NEGRO, 1997, 15min54s)

Entendemos que esse apagamento segue em curso quando as vozes negras são silenciadas ou marginalizadas em um documentário em que são o tema central. Em outro ponto central do documentário, também percebemos, em concordância com Parés, um silenciamento nas questões raciais e históricas da diáspora no Brasil. A temática dos Agudás (fotogramas 19, 20, 21 e 22), brasileiros alforriados que retornaram ao Benin, ocupa um grande trecho na parte central do documentário, e traz um aprofundamento deste fluxo, embora não o faça do lado de cá.

A ênfase dada à representação dos Agudá é talvez um dos aspectos mais notáveis do documentário, já que, em consonância com a ideologia do Atlântico Negro, aponta para as repercussões da diáspora brasileira na África e apresenta um tema pouco conhecido do público brasileiro. Porém, essa ênfase no lado africano, tanto na questão da escravidão como no tema dos Agudá, minimiza importantes aspectos históricos do lado brasileiro, como, por exemplo, o processo

de adaptação e resistência dos afro-descendentes no Brasil, e a iniciativa de alguns desses afro-brasileiros, como Martiniano Eliseu do Bonfim, na dinâmica de comunicação transatlântica e a sua contribuição na configuração do candomblé contemporâneo. (PARÉS, 1998, p.371)



Fotogramas 19, 20, 21 e 22 - Agudás: cerimônias e festejos afro brasileiros

Algumas cerimônias e ritos dos Agudás vão sendo exibidos<sup>38</sup>, assim como uma contextualização do período de seu retorno até a época de realização do documentário. Nota-se uma prevalência do catolicismo entre os Agudás, e os festejos do Senhor do Bonfim são “a mais importante celebração dos Agudá em relação às suas raízes brasileiras”. (36min42s) A partir do *Carnaval do Bonfim*, a imagem do oceano nos remete à Bahia, mais precisamente nos festejos de Iemanjá. Parés ainda relaciona outras questões desconexas no filme, mas o principal fator ausente no documentário é o debate sobre a questão do racismo religioso. Não há sequer uma fala, seja do narrador, seja dos entrevistados, que aponte para qualquer preconceito sofrido pelas religiões de matriz afro-brasileira. Toda a exposição é feita como se houvesse uma grande harmonia nacional em torno das diferentes religiosidades praticadas. O fato é que localizar uma prática negra afrodiáspórica em um contexto histórico e geopolítico, como busca fazer Barbieri em *Atlântico Negro*, sem resgatar a demonização ou mesmo a proibição legal dessas religiosidades, nos apontam algumas possibilidades. Pode representar uma estratégia

<sup>38</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY&t=2871s>  
Acesso em: 21 Jan. 2020.

marqueteira para melhor aceitação e popularização do filme, e pode também indicar a falta de sensibilidade com a questão racial por parte dos idealizadores.

No Brasil, os gestos violentos contra as “religiões” de matrizes africanas se configuram em meio a uma dupla marca negativa: a) a exotização e demonização, por serem crenças não-cristãs ou não ligadas à cultura que a Europa – e suas projeções no “mundo desenvolvido” – adotou para si (e isso incluiria, inclusive, uma convivência menos atritante com religiões judaicas ou islâmicas, por exemplo); b) o racismo, por serem estas “religiões” constituídas por pessoas negras e formadas por elementos africanos e indígenas. Ambas as dimensões estão interligadas, de modo que, na maioria dos casos, a própria exotização e demonização é um produto do racismo. (FLOR DO NASCIMENTO, 2017, p.53)

*Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997) não é passível apenas de críticas. Enaltecer as africanidades enquanto essência da cultura brasileira jamais pode ser visto como uma ação negativa, pelo contrário. Porém, tal ação, esvaziada de sentido e de recortes adequados ao patamar atual de racismo em que nossa sociedade ainda se encontra, tende a não trazer alterações desse patamar, mas sim naturalizar a existência das religiosidades afro-brasileiras sem abordar que tal naturalização não se dá sem uma crítica contundente ao racismo, seja ele religioso, estrutural, estruturante, etc.

O filme, contudo, teve uma boa acolhida nas comunidades religiosas afro-brasileiras e também dentro do MNU (Movimento Negro Unificado), presentes na estreia do documentário (PARÉS, 1998). É possível também encontrá-lo em diversos planos de ensino de cursos de graduação no Brasil e como referência no portal do MEC e da TV Escola, além de uma premiação considerável<sup>39</sup>. Esse alcance e aceitação da obra a conferem um status referencial nas produções audiovisuais sobre a religiosidade afro-brasileira. Veremos a seguir que *Pedra da Memória* (2011) traça um percurso diferente na questão etnográfica, e utiliza-se de uma linguagem documental distinta de *Atlântico Negro*, mas também não busca uma reflexão quanto às questões raciais que compõem sua temática.

---

<sup>39</sup> Prêmio Pierre Verger: Excelência – ABA-Associação Brasileira de Antropologia, 2000; Prêmio Margarida de Prata – CNBB, 1999; Prêmio Manuel Diegues Jr. – 6º Festival Internacional do Filme Etnográfico; Prêmios do Júri Oficial e de Público – 6º Festival de Cinema de Cuiabá; Prêmios de Melhor Documentário e Fotografia – 6º Vitória CineVÍdeo; Prêmio Câmera de Cinema – 31º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; filme finalista do Grande Prêmio Brasileiro de Cinema – Documentário, 1999. - Fonte: Gaya Filmes - disponível em <http://www.gayafilmes.com/filme/atlantico-negro-na-rota-dos-orixas/>

### 3.2 PEDRA DA MEMÓRIA (2011)

As incontáveis influências culturais oriundas do continente africano são, em verdade, a essência da construção do povo brasileiro. As expressões estéticas que resultam do culto à divindades das nações *jeje, nagô e banto*<sup>40</sup>, inundam a musicalidade, a corporeidade e a própria gastronomia nacional. Esta óbvia e ainda assim tão invisibilizada realidade é exibida no documentário *Pedra da Memória* (2011), de Renata Amaral. O filme religa os continentes do Atlântico Negro, a partir da figura de Pai Euclides de Talabyan, *babalorixá*<sup>41</sup> da casa *Fanti Ashanti*<sup>42</sup>, de São Luís do Maranhão (MA). Ao conduzir o pai de santo ao *Benin*, os paralelismos entre as religiosidades e suas práticas são traçados, e diferentes estéticas, sobretudo na música e na dança, são sobrepostas em ambos os lados do oceano, conduzindo a uma homogeneização *estético-territorial*. Renata Amaral é pesquisadora musical, e em seus projetos realiza incursões na cultura popular brasileira, rearranjando e difundindo musicalidades de comunidades tradicionais do Brasil, sobretudo do estado do Maranhão. Entendemos que, diferentemente de Renato Barbieri, não só o tempo de pesquisa para a realização do documentário, mas especialmente a relação de Renata com a Casa Fanti-Ashanti por uma década previamente à produção, onde inclusive é detentora do cargo de *lyabassê*<sup>43</sup> da casa<sup>44</sup>, faz com que a perspectiva da diretora seja diferenciada. Neste aspecto, vemos o “ponto

<sup>40</sup> “A nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. Nação passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia estes sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs, - sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através os tempos e a mudança nos tempos” LIMA, Vivaldo da Costa. *O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia*. In \_\_\_\_\_ Afro-ásia n.12. Salvador: UFBA, 1976, p.77.

<sup>41</sup> Acima de todos se encontra o *babalorixá*, ou pai de santo, sacerdote supremo se a seita é dirigida por homem - ou a *ialorixá*, ou mãe de santo, sacerdotisa suprema se a seita é dirigida por mulher”. O *babalorixá* é o chefe do culto; tem por conseguinte toda autoridade sobre o conjunto dos fiéis, indo até à possibilidade de açoitá-los se faltam com seus deveres; é quem prepara os objetos sagrados, quem dirige as festas públicas ou privadas, quem identifica as divindades que então se manifestam, quem controla os sacrifícios e as iniciações, quem consulta os *obi* (e algumas vezes os búzios) para conhecer a vontade dos orixá. (BASTIDE, 1958, p.66)

<sup>42</sup> A Casa Fanti-Ashanti, apesar de não ser um dos terreiros de mina mais antigos de São Luís, é um dos mais conhecidos. Foi fundada em 1954, por Euclides Menezes Ferreira, mas só começou a funcionar, como casa de mina em 1958, após a inauguração do barracão construído para a realização de rituais, no sítio do Igapara (às margens do rio Bacanga). O terreiro, denominado na época de sua fundação: “Tenda de São Jorge Jardim de Ueira”, funcionou durante seis anos no sítio do Igapara. Em 1964 transferiu-se para o bairro Cruzeiro do Anil, na época ainda pouco urbanizado, onde se tornou mais conhecido como Fanti-Ashanti - nome de 'nação' africana popularizada no Brasil depois de Introdução à Antropologia Brasileira (s.d), de Arthur Ramos, e que aparece no estatuto do terreiro publicado em 1974, ao lado de seu nome antigo. Segundo Pai Euclides, sua casa é Fanti-Ashanti porque ele foi iniciado na mina no, já desaparecido, terreiro do Egito (Ilê Nyame) - fundado por uma africana de Cumassi (Gana) de nome Basília Sofia (Massinocô Alapong) - por ele considerado berço da mina fanti-ashanti. (FERRETTI, 1991, p.2)

<sup>43</sup> Responsável pela cozinha nas casas de asé (BASTIDE, 1960)

oculto” posto em xeque, já que ocorre uma busca pelo “negro introjetado em si” (NASCIMENTO, 1976), através de uma busca espiritual e ancestral por parte de Renata. Desta forma, diminuem as possibilidades de um olhar exotizador, diferentemente do que percebemos em *Atlântico Negro, na rota dos Orixás*. O “ponto oculto” jamais se anula, mas é minimizado quando há um movimento feito no sentido de sair de uma zona de privilégio racial (ainda que socialmente este não seja passível de anulação) e de se partilhar de uma vivência e de uma cosmovisão às quais pessoas brancas não estão ambientadas.

(...) através da religião os afro-brasileiros conservaram os traços de uma cosmovisão africana; encontraram uma alternativa para os sistemas hegemônicos que negavam dignidade aos negros e um modo de reconstruir sua identidade nas Américas. Se os quilombos foram uma forma de resistência política, as religiões afro-brasileiras foram uma forma de resistência cultural. (STAM, 2008, p.302)

Este rompimento se torna mais viável a partir da religiosidade afro-brasileira, pelas suas próprias concepções hierárquicas e onde a humildade e o respeito aos “mais velhos” (com maior tempo de iniciação) são a base para a vida comunitária. É neste sentido de *relação* que se dá uma ótica exotizada ou com relação de pertencimento, assim aproximando-se da realidade. Esta presença é descrita por Fernão Pessoa Ramos ao citar o diretor estadunidense Robert Flaherty. “Flaherty engravida-se longamente de presença, para depois condensá-la em imagem e articulá-la em narrativa, de modo que a intensidade original seja preservada” (RAMOS, 2001). Ainda assim, essa relação estabelecida também pode tornar-se um desafio para a realização.

Para alguns antropólogos que têm experiências de aproximação e familiaridade com as religiões afro-brasileira (como simpatizantes, frequentadores ocasionais ou adeptos) em períodos anteriores à realização da pesquisa etnográfica, a observação participante pode assumir outros significados pois, para eles, a imersão no campo não tem a função, propriamente, de propiciar a familiaridade com o universo dos seus observados, mas tornar aquilo que aparentemente lhes é “familiar” em “estranho”. Se, por um lado, o antropólogo pode contar com uma maior segurança em estabelecer contato e conviver no ambiente da pesquisa, pois parte do código de comportamento do grupo ele conhece, por outro, seu esforço será redobrado para não restringir a pesquisa às relações e posições mais contingenciais à sua própria experiência de vida na religião. (SILVA, 2000, p.69)

Neste ponto podemos compreender um choque entre o que tomamos por um “ponto oculto” minimizado e a busca por um olhar não romantizado na produção

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida à Rádio Cultura disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/renata-amaral-tradicao-musical-e-memoria>

documental. Documentários antropológicos, e mais especificamente os etnográficos, como os aqui estudados, possuem uma especificidade no que tange às possíveis utilizações da linguagem cinematográfica, e a questão da autoria, tão central em nossa pesquisa, é de complexa aferição em registros das práticas religiosas afro-brasileiras.

(...) sabemos que qualquer atividade humana se desenvolve no espaço e no tempo segundo um programa mais ou menos estabelecido. A grande maioria das atividades da cultural material obedece a programas mais rígidos, com pequena margem de imponderável. Já algumas manifestações de caráter ritual como os ritos de possessão, por exemplo, partem de uma base pré-determinada, mas evoluem de maneira mais ou menos imprevisível. À maneira como os agentes do processo manejam o espaço e o tempo para implementar sua atividade chamamos de *auto-mise en scène*. Por outro lado, para realizar o seu registro o cineasta deve jogar com os elementos específicos da linguagem cinematográfica que também concernem o espaço e o tempo, como ângulos, enquadramentos, duração dos planos, etc. Com essa operação estará efetuando a sua própria *mise en scène*. Diferentemente do que acontece com a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas (atores) no filme de ficção que é toda ela modelada pelo diretor, sendo mesmo o resultado a *mise en scène* deste, no filme etnográfico ela é, em princípio, assunto apenas das pessoas filmadas e só a elas diz respeito. Em termos cinematográficos, portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer se traduz em um processo de interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. É da combinação desses dois processos que nasce o documentário antropológico. (FREIRE, 2005, p.56-57)

Por ser um documentário pautado em uma grande diversidade de estéticas e manifestações culturais afro-brasileiras, poderíamos esperar que a resultante desta combinação de *mise en scènes* em *Pedra da Memória* apresentaria uma grande variabilidade. O que notamos, porém, é um resultado harmônico em meio à tamanha diversidade, fator que atribuímos exatamente à “*mise en scène do cineasta*” e ao “ponto oculto” minimizado. Vemos, em *Pedra da Memória*, um maior “índice de etnograficidade”, especialmente pela maior voz cedida aos partícipes da religião e pela completa ausência da “voz-de-Deus”.

O projeto partiu desta comunhão de Renata com Pai Euclides, onde a reminiscência de *Atlântico Negro* alimentou os anseios do babalorixá em realizar a conexão com o Benin fisicamente. Encontramos nos créditos do documentário a menção da produtora Videografia, do diretor de nosso outro objeto, fato curioso que provavelmente se deve a um apoio nas questões da produção e contatos no Benin, e também acesso aos arquivos de *Atlântico Negro*.

A proposta foi levada adiante com o aporte de um prêmio da Funarte, além de contar com o patrocínio da CHESF (Companhia Hidrelétrica do São Francisco). Anteriormente, a diretora realizava um projeto cultural na casa, “chamado Boi de

Encantado, tinha como proposta trabalhar com as crianças e adolescentes da comunidade, reorganizando o grupo de Bumba Boi da Casa” (AMARAL, 2013), também financiado pela Funarte.

(...) o desejo há muito acalentado por Pai Euclides de ir à África deram forma ao projeto seguinte, Pedra da Memória, o qual tinha como proposta uma nova residência artística na Casa, precedida de uma viagem ao Benin (África Ocidental), tendo como objetivo uma investigação estética entre os gêneros tradicionais cultivados no Brasil e no país africano, revelando seus vínculos e particularidades. Propondo ainda a continuidade do trabalho com as crianças e a finalização de um documentário, Pedra da Memória recebeu novamente, em 2010, o Prêmio Interações Estéticas da Funarte, dessa vez para uma residência artística mais longa, de seis meses. (AMARAL, 2013, p.223)

O documentário inicia com o plano do tronco de uma árvore (*Baobá*, também conhecida como árvore da vida), com diversas raízes, entra em *fade in*<sup>45</sup>, com um movimento de *tilt*<sup>46</sup> *up*, ao passo que um letreiro de introdução é descortinado:

O babalorixá Euclides Talabyan, chefe da Casa Fanti Ashanti, um dos principais templos afro religiosos do Brasil, e sua yakekerê Isabel Onsemawyi, viajaram pela primeira vez ao Benin (África ocidental), indo ao encontro da cultura de seus ancestrais, com a qual dialogam cotidianamente. Em contraponto, na outra margem, este diálogo acontece com os Agudás, descendentes de ex escravos brasileiros retornados ao Benin após a abolição, que cultivam também, há mais de um século, a cultura brasileira de seus antepassados. (PEDRA DA MEMÓRIA, 00min57s)

Aqui temos o uso da palavra escrita com a imagem, com o reforço do sentido do tronco enraizado com a ancestralidade em questão. Na sequência, a voz de pai Euclides em *off*<sup>47</sup> narra as influências desta ancestralidade desde o seu nascimento e durante sua infância, ao passo que o vídeo apresenta a silhueta de um menino, com uma construção típica de *pau-a-pique*<sup>48</sup> compondo o fundo do quadro. Aos poucos é traçado um desenho sobre esta silhueta, e não por acaso. O desenho é do artista argentino Carybé, e esta confluência ocorre em diversos pontos do documentário. Trataremos brevemente da presença dos desenhos de *Carybé* (Lanús, 7 de fevereiro de 1911 —

<sup>45</sup> O surgir da imagem a partir de uma tela escura ou clara, que gradualmente atinge a sua intensidade normal de luz.

Disponível em:

[https://www.ancine.gov.br/media/Termos\\_Tecnicos\\_Cinema\\_Audiovisual\\_29042008.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_29042008.pdf)

Acesso em: 6 Mai. 2019.

<sup>46</sup> Movimentação da câmara no sentido vertical, sobre o seu eixo horizontal.

<sup>47</sup> Texto que acompanha a ação do filme, pronunciado por um locutor ou locutora que não aparecem em cena

<sup>48</sup> Técnica construtiva que utiliza a terra crua como principal componente, juntamente com madeira, bambu ou cipó para criar uma trama que sustentará a construção, amplamente utilizada na região Nordeste do Brasil.

Salvador, 2 de outubro de 1997) em *Pedra da Memória*. Hector Julio Páride Bernabó nasceu na Argentina, mas desenvolveu a maior parte de seu trabalho artístico no Brasil, onde viveu a partir de 1950 e envolveu-se com as práticas das religiosidades de matriz afro-brasileira. Ao lado de outros artistas, compôs um grupo de projeção que frequentou e até mesmo ocupou cargos dentro do Ilé Asé Opô Afonjá, conduzido por uma das lalorixás mais respeitadas no candomblé brasileiro, Mãe Senhora.

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

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

O primeiro deles (fotograma 23) aparece em Pedra da Memória em 01min42s, e compõe a introdução do filme, e também é capa da publicação de Carybé. Diversos outros desenhos do mesmo trabalho são utilizados também na composição dos letreiros que identificam as festividades e cerimônias que estão em curso no vídeo (fotogramas 24 a 28)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 7 Mai. 2019.



Fotograma 23 - sobreposição do desenho de Carybé



Fotogramas 24 a 27 - Desenho de Carybé enquanto cartela



Fotograma 28 - sobreposição do desenho de Carybé

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

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

A segunda sequência apresenta o título do filme, e é o registro de um trecho de uma cerimônia religiosa de *tambor de mina*<sup>50</sup>, umas das principais expressões da Casa Fanti Ashanti, conhecida por seu sincretismo entre as diferentes *nações* de culto afro-brasileiro. A letra da cantiga entoada é a própria expressão que dá nome ao filme:

*Eu fui marcado pela Pedra da Memória  
Eu fui marcado pela Pedra da Memória  
Pelo Pai senhor dos Mestres, pelo Pai senhor da glória,*

<sup>50</sup> Tambor de mina, ou simplesmente mina, é uma manifestação religiosa de origem africana que, surgindo no Maranhão, difundiu-se amplamente no Pará, Amazonas, Piauí, Rio de Janeiro, São Paulo e outros Estados brasileiros, levada, principalmente, por pais e mães-de-santo do Maranhão e do Pará ou por pessoas por eles iniciadas. Os terreiros de mina mais antigos de São Luís foram fundados por africanas antes da abolição da escravidão: a Casa das Minas-jeje, consagrada ao vodun Zomadonu, e a Casa de Nagô, consagrada ao orixá Xangô, ambas ainda em funcionamento. Embora a mina tenha tomado aquelas duas casas como modelo, incorpora elementos de outras 'nações' africanas, de culturas européias e ameríndias.(FERRETI, 1991, p.2)

*Pelo Pai senhor dos Mestres, pelo Pai senhor da glória.*

Tambor de Mina - Casa Fanti Ashanti - São Luís do Maranhão

Durante a cerimônia, é possível identificar as convergências características dos cultos de matriz africana, envolvendo dança, percussão e o entoar das cantigas. Essa sincronia, porém, não é vazia de significado e de propósito. No tambor de mina, assim como em outras religiosidades oriundas do ocidente africano, o toque dos tambores somado aos pontos cantados e à dança, tem como função conduzir os *médiuns* presentes ao *transe*<sup>51</sup>, ou, no caso do tambor de mina, à chegada das *encantadas*<sup>52</sup>. Tanto Pai Euclides quanto outros partícipes iniciam a *rodar*<sup>53</sup>, movimento característico das danças candomblecistas e que costumeiramente conduz ao encantamento. “A possessão do fiel por seres espirituais é, assim, uma importante expressão sacramental em torno da afro-diáspora” (STAM, 2008), e aqui abrimos espaço para avaliar este *veículo ancestral*, o corpo, enquanto meio para diversas manifestações e memórias da ancestralidade. A grande jornada dos escravizados e de todas as gerações descendentes destes povos é a luta pela manutenção de tradições milenares e de sua cosmovisão. Por serem culturas de cunho majoritariamente oral, um outro veículo torna-se indispensável nestes processos de permanência e de continuidade da ancestralidade.

O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões. (SODRÉ, 1988, p.123)

O corpo negro afrodiaspórico é tanto baluarte de resistência quanto portal memorial das *nações*. É corpo de orixá, é corpo de combate à espada colonizadora. Este meio, tão potente mas também tão delicado e finito, é visto em *Pedra da Memória* enquanto propagador estético, enquanto elo entre as musicalidades, as danças e o transe. A estes corpos coube a carga e a proeza de salvaguarda dos cultos religiosos africanos, pois os cativos aqui chegados e as gerações vindouras “contavam somente

<sup>51</sup> O Transe de possessão é prototípico das religiões chamadas mediúnicas, ou seja, aquelas práticas religiosas em que há uma manifestação corpórea do metafísico, de uma entidade ou divindade - A rigor, este fato social é de ordem fenomenológica, pelo menos em sua aproximação inicial. (COSTA, 2014, p.73)

<sup>52</sup> O canto e a dança tornam-se mais animados depois da 'descida' das encantadas e várias delas aproveitam os pequenos intervalos entre uma música e outra para cumprimentar pessoas da casa ou da assistência. (FERRETI, 1991, p.6)

<sup>53</sup> Os médiuns que incorporam entidades são também chamados de *rodantes*

com o corpo e a memória, que traziam como referências, revivendo e reativando identidades no contexto perverso da escravidão no Brasil” (SABINO, 2015).

Embora não aborde o *transe*, no intuito de afirmar o corpo enquanto objeto construtivo e delineador das nossas racionalidades, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, propondo uma dinâmica constante na percepção de mundo do indivíduo, não fossilizada, explana a mediação do corpo nestes processos.

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

Essa corporeidade criativa e construtiva é o ponto de onde tudo parte em *Pedra da Memória*. “O corpo inteiro se torna um simulacro da divindade” (BASTIDE, 2001), portanto o mesmo veículo que recebe as entidades voduns e orixás é o corpo que pede e cria ou replica as musicalidades para as santidades. Como define o Babalorixá Pedro Almeida, a corpo-oralidade é fator que “fundamenta as relações de permanência, visto que as tensões diaspóricas forjaram o corpo como principal ambiente de todo o Candomblé” (ALMEIDA, 2019). O cultivar e preparar dos alimentos para os cultos é produto do corpo em movimento e em transformação. A construção dos tambores, desde a cura das peles dos animais utilizados nos rituais até o corte e trabalho dos troncos de madeira e afins, até o toque ritualístico que acaba por se converter em cultura popular. O corpo neste documentário é a fonte direta do saber ancestral.

São muitas as ações repetidas das tradições ancestrais, outras foram adaptadas, algumas criadas ou fundidas, mas têm sempre no corpo possível, no corpo do trabalho, o principal elemento-base para realizar, nos momentos permitidos, a celebração da pessoa com a sua história, sempre marcada pela música e dança. (SABINO, 2015, p.x)

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

branca sejam inevitáveis, estas são minimizadas pelo fato de constarem as “balizas enegrecidas” contidas nos textos de Beatriz. A abordagem de Nascimento reforça as analogias e confluências apresentadas em *Pedra da Memória*.

Para Beatriz Nascimento o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste). Seus textos, sobretudo em *Ori*, apontam uma significativa preocupação com essa (re)definição corpórea. Neste tema, a encontramos discorrendo acerca da sua própria imagem, da “perda da imagem” que atingia os(as) escravizados(as) e da busca dessa (ou de outra) imagem perdida na diáspora. (RATTS, 2011, p.65)

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

*Pedra da Memória* tem como uma de suas principais virtudes traduzir esta ligação entre a ancestralidade, o corpo e as criações estéticas, e o discurso busca evitar uma exotização desses mesmos corpos. Robert Stam traça um panorama sobre as representações da cultura e da identidade negra no Brasil. Em um capítulo à parte, Stam trata da religião afro-brasileira e de suas criações estéticas, indo de encontro ao que é visto em *Pedra da Memória*.

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

Ao fim da sequência em questão, uma das médiuns atinge o encantamento, e então a música pára. O corte nos leva a um *superclose*<sup>54</sup> dos olhos de Pai Euclides, que começa a entoar outra cantiga, e neste momento outro corte leva o babalorixá ao Benin, onde inicia-se a próxima sequência. O plano que abre a sequência seguinte mostra Pai Euclides em frente a um monumento chamado *Portão do não-*

---

<sup>54</sup> Plano muito próximo que mostra, por exemplo, somente a cabeça de um ator, dominando praticamente toda a tela.

*retorno*<sup>55</sup> (fotograma 29)<sup>56</sup>, que foi erigido durante uma onda de patrimonialização da história da escravidão na década de 1990, pela Organização das Nações Unidas. Esta escolha demonstra a construção discursiva proposta pela diretora Renata Amaral. Ao filmar o sacerdote vindo do portal em direção ao oceano, trajado com roupas distintas da ritualística *jeje*, a autora imprime o peso de uma ancestralidade que cruzou o oceano e que é carregada pelo personagem.



Fotograma 29 - Pai Euclides atravessando o Portão do não-retorno

O percurso, porém, não o conduz ao oceano, mas sim à praia da cidade de Ouidah, na costa do Benin, e, para tecer a trama narrativa, leva Pai Euclides à festa anual dos Voduns do Benin. Na festividade, vemos elementos comuns aos da cerimônia inicial do filme. Os ritmos marcados pelos *ogans*<sup>57</sup> e entoados por participantes, as vestes tradicionais<sup>58</sup> e também dos médiuns que *recebem*<sup>59</sup> as entidades voduns, e também as

<sup>55</sup> O único monumento construído no quadro do projeto *Rota do Escravo* desenvolvido pela UNESCO é o *Portão do não-retorno*. Situado na praia, no fim da *Rota dos Escravos*, o imponente portão foi inaugurado no mês de novembro de 1995. O monumento, concebido e decorado pelo artista beninense Fortuné Bandeira, segue uma estética monumental à moda soviética, simbolizando o lugar onde os cativos eram embarcados em direção às Américas. (ARAÚJO, 2009, p.x)

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl> Acesso em: 19 Mai. 2019.

<sup>57</sup> O que define o ogan em oposição aos filhos de santo não é o fato de deixar de possuir um orixá (cada um de nós tem sempre o seu), e sim não poder ser possuído por ele. Todo candomblé compreende obrigatoriamente um conjunto de pessoas que não podem, de modo nenhum, cair em transe: os ogan do lado masculino, as ekedy do lado feminino, da mesma forma que também compreende obrigatoriamente uma confraria de filhas de santo que entram em êxtase. (BASTIDE, 1958, p.61)

<sup>58</sup> Cabe ressaltar que nos cultos de matriz africana, determinados postos hierárquicos e tempo de iniciação religiosa são delimitadores para uso de determinadas vestimentas.

<sup>59</sup> No sentido de incorporação

distinções hierárquicas habituais dos cultos de matriz africana vão sendo demonstrados plano a plano, permeadas por apresentações de dança e música de diferentes grupos do país. Esta sequência novamente é finalizada com o transe de um dos presentes na festividade. Neste momento, é iniciado o depoimento da *Yakekerê*<sup>60</sup> Isabel Onsemawyi, que viajou ao Benin junto de Pai Euclides e da equipe de filmagem. Ela narra suas impressões acerca do festival:

Eu achei assim, tudo muito bonito, os pontos de vodun, o vodun com os grupos também que se apresentaram lá, eu gostei muito. Mas o que mais me chamou a atenção, o que mais me mexeu, foi o povo, na beira da praia, com seus olhares, distantes, como se estivessem buscando vidas que se foram naquela praia, e que não voltaram mais. (08min18s)

O filme faz um retorno ao Maranhão, e traz as memórias das pessoas que conviveram com Pai Euclides, narradas pelo próprio. Nas imagens, a ilustração com figuras do cotidiano de terreiros de São Luís e também do Benin são mescladas e vão pontuando os nomes elencados pelo sacerdote. Durante esta enumeração de pessoas, faz-se crer que as imagens são referências aos nomes apontados por Pai Euclides, mas ao final, a introdução de fotografias antigas<sup>61</sup> (fotogramas 30 e 31) e a fala do babalorixá demonstram tratar-se de pessoas mortas, vivas apenas em sua memória.

---

<sup>60</sup> Chamada em língua africana *iyá kékêrê* ou *jibonam*, a qual substitui a mãe de santo em caso de impedimento e muitas vezes, mas não obrigatoriamente, toma-lhe o lugar quando morre. Se o candomblé for dirigido por um homem em lugar de uma mulher, por um "pai" em lugar de "mãe", seu papel é ainda mais importante; é a *iyá kékêrê* que se ocupa das candidatas à iniciação, que as acompanha ao banho matinal, lava-as com sabão africano, corta-lhes o cabelo à tesoura, depila-lhes o corpo, traça o *efun*, etc. (BASTIDE, 1958, p.60)

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 21 Mai. 2019.



Fotograma 30 - memórias de Pai Euclides



Fotograma 31 - retratos de eguns nas paredes

O documentário segue apresentando cerimônias e musicalidades fruto do sincretismo religioso dos cultos africanos com os povos originários do Brasil. Ao fim desta exibição, o som de um chocalho indígena é ligado por um corte seco ao som de um chocalho na Festa dos Voduns do Benin. A partir daí, uma sequência de festividades, cerimônias e estéticas vão sendo sobrepostas, utilizando-se, principalmente, do recurso da musicalidade enquanto fio condutor. Mesmo sendo fruto do *som direto*, as músicas destas estéticas possuem uma aproximação rítmica e de andamento tão acentuada que

possibilitou uma montagem na qual uma mesma faixa de áudio foi capaz de suportar imagens de diferentes locais e expressões. Podemos assim trazer mais duas categorias, além da etnográfica, para *Pedra da Memória*, primeiramente enquanto um documentário musical, inclusive coincidindo em conteúdo com a obra *Tourou et Bitti* (1967), de Jean Rouch.

Requisito óbvio para o documentário musical é, de fato, que a música desempenhe papel fundamental em sua construção estrutural e temática. Era o caso de obras hoje clássicas de Jean Rouch (Paris - 31 de Maio de 1917, Niger - 18 de Fevereiro de 2004) como *Tourou et Bitti* (1967) em que o toque dos tambores deflagra o transe mediúnic dos personagens. (RAMOS, 2012, p.129)

As *fusões* na faixa de áudio também colaboram na transição entre as estéticas. Para além das similaridades sonoras, a própria performance e os figurinos dos personagens das diferentes expressões apresentadas também é muito próxima, estabelecendo elos ancestrais adaptados às culturas locais ao longo da história. Desta forma, em segundo lugar, podemos atribuir também a categoria performática ao filme.

(...) o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver.

O documentário performático aproxima-se do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda, mas, finalmente, enfatiza menos a característica independente do filme ou vídeo do que sua dimensão expressiva relacionada com representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca de seu significado essencial. (NICHOLS, 2008, p.173)

Esta sequência causa um efeito de desterritorialização. No seu curso, o espectador perde rapidamente o referencial, e já não se torna possível a distinção entre África e Brasil. Neste processo, a diretora foi capaz de potencializar e exaltar a existência do Atlântico Negro, de suas matrizes e das suas trocas simbólicas.

Retornamos ao Benin, onde uma cerimônia Vodun acontece na Coletividade Kpengla, na cidade de Abomey. Desta vez temos uma sequência mais alongada apresentando o ritual, onde a diretora faz uso de alguns mecanismos de linguagem como câmera lenta e fusões dentro de um mesmo plano. Ao mostrar os *Kpengla*, a diretora já faz uma introdução aos escravizados libertos que retornaram ao Benin no século XVIII.

Pai Euclides relata sua admiração ao reconhecer o culto à mesma divindade a qual ele *pertence*<sup>62</sup>, no caso, *Obatalá*<sup>63</sup>. A partir deste relato, voltamos ao Maranhão na Casa Fanti-Ashanti, durante um ritual para esta mesma divindade, no qual o babalorixá encontra-se *vestido*<sup>64</sup> deste Orixá (fotograma 32). Todos participantes vestem exclusivamente branco, o que é regra nas festividades para *Obatalá*. Enquanto Pai Euclides versa sobre esta divindade, o plano de um pássaro voando é exibido (fotograma 33)<sup>65</sup>, e letreiros vão dispendo os principais *elementos* narrados, fundindo-se depois com o tronco do *Baobá* e com águas, e retornando às cenas do ritual.



Fotograma 32 - Pai Euclides vestido e incorporado de *Obatalá*

<sup>62</sup> Cada *Orí* ou cabeça tem um Orixá regente principal

<sup>63</sup> O termo varia entre os cultos, sendo que Pai Euclides utiliza Lissá (*vodun*), e nas nações mais difundidas no Brasil e na Umbanda é chamado Oxalá (yorubá)

<sup>64</sup> Após a incorporação de Orixás, os participantes que os recebem são vestidos com roupas relativas à cada Orixá.

<sup>65</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 21 Mai. 2019.



Fotograma 33 - letreiros e plano em fusão

A partir destas ligações com *Obatalá*, a narrativa migra para o Festejo do Divino Espírito Santo, sincretismo com o catolicismo pautado na correlação *Oxalá - Jesus Cristo - Senhor do Bonfim*. O babalorixá segue com explicações acerca deste sincretismo, e a filmagem retorna ao Benin na Festa do Senhor do Bonfim da Comunidade Agudá, em Porto Novo.

Os Agudás são descendentes diretos dos escravizados que retornaram ao Benin, e mantêm tradições e festejos que transitaram nos dois sentidos do Atlântico. Uma bandeira do Brasil é empunhada no cortejo da festividade, realçando esta conexão que perdura, enquanto as imagens seguem sendo mescladas entre o Festejo do Divino Espírito Santo, no Maranhão, e a Festa do Senhor do Bonfim, no Benin.

As imagens e sons vão migrando para as *Fanfarres*<sup>66</sup>, e com a música como fio condutor diversas estéticas vão sendo exibidas, passando pelo frevo do Clube de Bonecos do Recife, Festa da Burrinha dos Agudás, Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, Baião de Princesas da Casa Fanti-Ashanti, chegando até o Bumba-meu-boi do Maranhão, o qual Pai Euclides traça analogias com as pajelanças indígenas e também com os cultos Egungun e Geledés da costa ocidental da África. Cada vez mais as imagens migram para a comunidade dos Agudás, e então inicia um depoimento da Yakekerê Isabel sobre suas lembranças de infância, que coincidem com as práticas que ela reconhece no Benin. O manejo e o trato da mandioca (fotograma 34)<sup>67</sup> tornam-se o

<sup>66</sup> Ritmo híbrido encontrado na porção ocidental africana e também no território brasileiro, a Fanfarra.

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 21 Mai. 2019.

assunto principal do vídeo, em ambos continentes, denotando a potência e importância desta planta na subsistência dos povos de ambos os territórios, e também sublinhando o alimento como fator primordial da conexão com o sagrado.

Oferecer comida no santuário - *peji* -, junto a uma árvore sagrada e compor presentes às águas do mar, dos rios, nas matas, nas ruas são maneiras de estabelecer falas simbólicas fundamentais à compreensão de que comida identifica, informa e assume estéticas peculiares conforme o destino e o sentimento ali integrados. A comida é um dos mais notáveis meios de manter os laços sociais e hierarquizados de uma comunidade/terreiro. E é principalmente a união entre o homem e o sagrado. (SABINO, 2015, p.x)



Fotograma 34 - manejo da mandioca no Benin

Após as imagens do tratamento da mandioca, pontuada por um cântico dos *Agudás*, Pai Euclides inicia um relato sobre as funções de lavadeira de sua mãe e de pescador de seu pai, enquanto as imagens no Benin vão ilustrando as mesmas atividades. Cenas de feira no Benin vão sendo exibidas na continuidade do relato, onde se reforçam as semelhanças no modo de comercializar as produções agrícolas. Na sequência, o sacerdote fala sobre as vestimentas da infância. Ao final, o babalorixá diz não ter se sentido brasileiro ao estar naquelas terras, e sim como se pertencesse àquele local. Enquanto isso mulheres da comunidade Agudá vão entoando um cântico ao ritmo de suas palmas, acompanhando a câmera em *travelling*<sup>68</sup> (fotograma 35). O sacerdote

<sup>68</sup> Câmara em movimento na dolly acompanhando, por exemplo, o andar dos atores, na mesma velocidade. Também, qualquer deslocamento horizontal da câmera.

também é mostrado sendo vestido e benzido pelo sacerdote local (fotograma 36)<sup>69</sup>. Os créditos finais surgem em meio à novas cantigas, e Pai Euclides Talabyan sentencia:

*A minha faculdade mesmo ou universidade é o mundo, é o tempo.*

Pai Euclides Talabyan (1937-17/08/2015)



Fotograma 35 - Travelling final de *Pedra da Memória*



Fotograma 36 - Pai Euclides e sacerdote vodun

No contexto das religiosidades afro-brasileiras, não existe uma verdade única, mas sim uma verdade local e sagrada dentro de cada casa de axé.

Esta maleabilidade e também potência produzidas pela tradição oral permitiram à diretora Renata Amaral trafegar por expressões estéticas bastante distintas. Ainda que tenham raízes múltiplas, pelas múltiplas etnias e saberes extirpados de África,

---

<sup>69</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxl>  
Acesso em: 21 Mai. 2019.

é bastante comum encontrar obras que tratem desta diversidade enquanto algo bastante unificado.

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

Além do documentário, o livro produzido durante a viagem e durante a residência de Renata Amaral na Casa Fanti-Ashanti é um documento fotográfico bastante relevante, e contém ainda depoimentos pormenorizados de Pai Euclides e de outros membros da casa. Mesmo não tendo atingido a projeção de *Atlântico Negro, na rota dos Orixás*, o trabalho ganhou projeções nos cinemas do Itaú<sup>70</sup> e no SESC-SP<sup>71</sup>. Cabe destacar também a continuidade das investigações da diretora, ponto em que difere de Renato Barbieri, ao seguir trabalhando com as culturas populares de matriz afro-brasileira<sup>72</sup> em seus projetos musicais *Ponto BR*, onde reúne mestres de diversas musicalidades afro-brasileiras, o já citado *A Barca*, e também em seu mais recente documentário: *Guriatã* (2018), no qual retrata a história de Humberto de Maracanã, um dos mais populares mestres do Boi maranhense.

A cultura popular no Brasil é um grande resultado de uma resistência ancestral afrodiaspórica sendo permanentemente posta em choque com as culturas originárias e europeias. Este choque é produzido por corpos que lutam por manter seus saberes e por aqueles que lutam por impor os seus.

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

*Pedra da Memória* é a mostra de uma história e de um leque cerimonialista que não trata de catalogar as expressões culturais de origem afro-brasileira, mas sim de reunir evidências dos seus traços religiosos e seus paralelismos encontrados em ambos os lados do *Atlântico Negro*.

---

<sup>70</sup>Disponível em: <http://www.itaucinemas.com.br/filme/pedra-da-memoria> Acesso em: 21 Mai. 2019.

<sup>71</sup>Disponível em:

[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9531\\_MOSTRA+PEDRA+DA+MEMORIA+UM+DIALOGO+ESTETICO+ENTRE+A+CULTURA+DO+BRASIL+E+BENIN](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9531_MOSTRA+PEDRA+DA+MEMORIA+UM+DIALOGO+ESTETICO+ENTRE+A+CULTURA+DO+BRASIL+E+BENIN) Acesso em: 22 Mai. 2019.

<sup>72</sup>Disponível em: <http://acervomaraca.com.br/> Acesso em: 22 Mai. 2019.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pesquisa que trilhe os caminhos do sagrado possui aspectos que, para além do trabalho de pesquisa em conjunto com o orientador, fontes ancestrais e demais partícipes da comunidade de asé, singularizam a experiência de um indivíduo que trafega entre os meios acadêmicos e religiosos durante sua jornada. Por este motivo, diferentemente do restante do texto apresentado, apresento a escritura destas considerações finais em primeira pessoa, fato que se dá também pela compreensão da suma importância de minha ligação com o candomblé, tanto como motivador inicial do projeto, quanto pelo processo iniciático pelo qual passei nos momentos finais de confecção dessa dissertação.

Tal proposição, ao meu ver, só tem cabimento neste momento do texto, pois coincide com um momento de maturidade religiosa e de encontro e nascimento de meu Orixá. Não haveria esta “competência” nos momentos anteriores, tampouco uma autoetnografia seria adequada para o trato da temática e no estudo comparado das obras.

Em meados de novembro de 2019, já com um andamento mais acentuado da pesquisa, me encontrava em uma “gira” de Exú no Ile Asé Baru, casa da qual sou filho há cerca de quatro anos. Em dado momento, em conversa com “Exú Caveira”, tradicional entidade das giras de umbanda no Brasil, quando mencionei meu trabalho de Mestrado e também meus planos de realizar minha iniciação no candomblé apenas no ano de 2021, ouvi que não seria possível finalizar meu Mestrado caso não realizasse minha iniciação antes. Não entrarei em méritos de crenças ou descrenças, mas a verdade é que tal afirmação continha uma pertinência completa com meu assunto, pois a própria iniciação, as conexões com a ancestralidade, e também a vivência de uma pessoa branca neste universo afro-brasileiro de certa maneira demandavam a antecipação deste processo.

Essa vivência a que me refiro é um lugar pelo qual os diretores dos objetos dessa pesquisa também passaram, ou ao menos, espera-se que tenham passado, ainda que não necessariamente pelo viés religioso. O ato de retratar o universo e a religiosidade afro-brasileira exige um deslocamento de posição social; requer uma ruptura com a compreensão branca de mundo que possuímos. É um deslocar que

perturba a identidade branca, fato que se dá não apenas no patamar psicológico, mas que é contundentemente pautado na corporeidade.

O corpo branco que move a pesquisa, que interage com os objetos documentados, que atravessa um oceano ao lado de um corpo ou de um imaginário negro, é um corpo que está retratando uma alteridade que foi constituída historicamente pela sua própria branquitude. Será possível a este corpo branco, durante este processo, deixar de ser universal, ou ainda, sentir-se enquanto alteridade?

Não assumirei a responsabilidade de dar uma resposta definitiva a um questionamento tão complexo, mas o inculcamento social a que somos submetidos não permite grandes desvios de nossa identidade branca, por mais que tomemos uma consciência de raça e de classe ao longo de nossa vida. O que acredito, porém, é em uma evolução cognitiva e social que se dá através da religião afro-brasileira, e mais especificamente, através do candomblé, em suas diferentes linhas.

Retorno aqui à contribuição do Babalorixá Pedro Almeida que utilizei acerca da “corpo-oralidade”. Para contextualizar, pai Pedro é filho carnal de minha Iyalorixá, mãe Edna de Baru, e publicou em 2019 o livro *Corpo-oralidade: memória e permanência no candomblé*, tratando, em suma, do que sinaliza o título de seu projeto principal: “o corpo como recurso-agente-veículo da memória, manutenção e permanência da cultura de terreiro” (ALMEIDA, 2019). O sacerdote, que reside em Curitiba, além da ligação carnal com minha Iyalorixá, se faz presente em diversos ritos da casa, onde seus ensinamentos são compartilhados e onde é possível averiguar a essência transposta no livro.

No ponto em que cito uma possível evolução cognitiva e social de um sujeito branco, trago a colocação de pai Pedro:

(...) posto que a iniciação evolui de rito de passagem para condição fundamental para viver as “Áfricas do Brasil, parece pertinente tratar o processo iniciático com a finalidade de reconhecer os processos co-evolutivos inerentes a estas relações. (ALMEIDA, 2019, p.37)

“Viver as Áfricas do Brasil” é o deslocar racial que cito a partir do processo iniciático. O corpo branco, tomado não somente por uma cosmovisão negra, mas também por um orixá, ancestral remoto negro, tem no momento do transe, em especial, sua identidade rompida e reconfigurada. Seus movimentos não mais lhe pertencem. Sua postura universal já não pode ser exercida.

O *incorporar* de um orixá não configura uma resposta ao “ponto oculto”, necessariamente. O “ponto oculto” está relacionado com uma forma de representação e com um olhar cristalizados. No momento pós-transe o sujeito branco volta a ser branco e toda sua carga social e audiovisual são retomadas, o que não impede que o processo do transe o faça evoluir e recondicionar lentamente essas amarras. A iniciação no candomblé, para além do transe, trata de um renascimento.

Fundamentalmente, a iniciação gera um novo indivíduo, pois a partir do momento que seu corpo é munido deste repertório ancestral ele passa a ver o mundo com outros olhos, ou seja, nasce com o novo iniciado um novo mundo, o mundo ancestral. Os nagôs usam uma expressão que se aproxima do termo casamento para representar a iniciação, uma metáfora da nova vida que o iniciado adentra. (ALMEIDA, 2019, p.40)

Essa “nova vida” traz um descortinar, bastante gradual, que conste, do “ponto oculto” em nós, sujeitos brancos, cristalizado. Ainda que nesta pesquisa o “ponto oculto” tenha sido utilizado como meio de leitura para as representações cinematográficas negras produzidas por sujeitos brancos, a relação social baseada no racismo abala-se da mesma forma, já que tanto a socialização quanto a representação da alteridade estão pautadas na construção identitária.

Como observou-se neste trabalho, o cinema brasileiro fez movimentos de progressão e também de regressão na representação negra. Após um período inicial de total exclusão, a elaboração dos estereótipos ocorrida nas chanchadas ainda tem reflexos no cinema e sobretudo na televisão, onde programas com pretensões “cômicas” renovam estereótipos que pareciam extintos. O período do Cinema Novo foi grande campo de batalha ideológica, onde o quesito raça não foi posto em primeiro plano, e por esse mesmo motivo, junto à organização e fortalecimento do movimento negro no Brasil, possibilitou uma articulação crítica e uma demanda histórica na representação racial no cinema brasileiro, onde a historiadora Beatriz Nascimento teve papel central.

*Atlântico Negro, na rota dos Orixás* (1997) e *Pedra da Memória* (2011) não são escolhas casuais ou ocorridas pela proximidade dos enredos. Se eu afirmasse que “caíram no colo”, estaria sendo mais justo. Mas a verdade é que me foram “trazidas”, um presente e um indicativo de nossos deuses. No ano de 2015, enquanto membro de um grupo de maracatu da cidade de Foz do Iguaçu, fui um dos proponentes de um grupo de estudos para trazer questões da religiosidade afro-brasileira e dos fundamentos do maracatu de baque virado, assuntos indissociáveis. Em determinado encontro, sem meu conhecimento prévio, foi exibido *Atlântico Negro*, e assim o assisti pela primeira vez.

Minha capacidade crítica em relação às questões raciais ainda era bastante pequena, e minha ligação com a religião também viria no decorrer do mesmo ano.

No fim do ano de 2017, o projeto aqui citado de Renata Amaral, *Ponto BR*, apresentou-se na Feira Internacional do Livro de Foz do Iguaçu. Dona Zezé de Menezes, integrante do grupo, é *Eke di* da Casa Fanti-Ashanti. Ao fim da apresentação, nos conhecemos e fomos a um bar da cidade, onde pudemos (eu e minha companheira) conversar em particular por horas, sobre religião, musicalidades afro-brasileiras e sobre nossas práticas (naquele momento já havíamos fundado nosso próprio grupo de maracatu). Em dado momento, Dona Zezé nos indagou: -Vocês já assistiram *Pedra da Memória*? Respondemos que não, e ela nos indicou fortemente o filme, e o resumiu. Assistimos o filme, e gostamos bastante do documentário. Meses depois viria o propósito de ingressar no Mestrado, e meu desejo de estudar a religiosidade afro-brasileira atrelada de alguma forma ao audiovisual foi sanado com a proposta, alcançada em conjunto com minha companheira, de estudar estes dois documentários, e o resultado foi a aprovação no processo seletivo.

*Atlântico Negro* foi um documentário que causou certa comoção quando lançado. A presença do MNU e de Mãe Stella de Oxóssi, colaboradora e brevemente retratada no filme, chancelaram a estreia e conseqüentemente a distribuição do filme enquanto um produto de acordo com as demandas dos setores religiosos e ativistas. Não restam dúvidas de que a obra tem extrema importância cinematográfica, especialmente no período em que foi lançada. Contudo, quando são observados quesitos mais detalhados da religião e da historicidade da diáspora africana, os problemas surgem e a forma com que algumas “informações” foram produzidas despertam a necessidade de uma melhor revisão do documento. Assim vemos o “ponto oculto” seguir sua trajetória na produção nacional, e a “voz de Deus”, tão presente e marcante neste filme, faz ressaltar ainda mais a força autorizante branca. Para além destes problemas, entendo que expôr as práticas religiosas e o universo afro-brasileiro sem suscitar o tema do racismo é desperdiçar uma oportunidade potente, especialmente quando estão unidos setores distintos nessa jornada.

A mesma ausência de discussão é sentida em *Pedra da Memória*. Não existem no cinema quaisquer obrigações com a realidade ou com as reivindicações dos movimentos sociais e identitários. Ainda assim, dado o contexto único que se configura no Brasil, abordar o racismo, social e religioso, não pode ser visto como ponto facultativo quando a religião afro-brasileira é posta em cena. Em *Pedra da Memória* a diretora

Renata Amaral opta por traçar paralelos religiosos a partir de estéticas e manifestações da cultura popular, o que ameniza as tensões de se assumir um compromisso com a historicidade, como feito em *Atlântico Negro*. Entendo que este olhar de Renata seja advindo da sua vivência de terreiro, onde aprendemos que “os ritos justificam os mitos”, e que a transmissão de um saber pode ser feita de maneiras variadas, não sendo a dureza de uma narrativa ocidentalizada a melhor opção. Essas opções tomadas não se fundamentam apenas na criatividade ou profissionalismo de um diretor cinematográfico, mas na sua experiência social e religiosa, neste caso.

Esta pesquisa teve um desenvolvimento que aliou buscas acadêmicas, religiosas e raciais, e as reconformações do “eu” pesquisador moldaram a textualidade e as buscas referenciais durante o processo.

O fazer negro, quando invade a realidade branca, choca, incomoda, afronta. Mas também cativa, apaixona e faz com que nós questionemos a nossa própria construção enquanto sujeitos sociais ou mesmo enquanto seres vivos habitantes de um conglomerado de matéria. Essas consequências do fazer negro invadindo a vida e a sociabilidade branca ocorrem com mais preponderância em alguns segmentos da religião e também da cultura popular. Aqui, faço questão de adentrar em minha relação com o maracatu de baque-virado, ou maracatu *nação*.

Esse tipo de maracatu tem origem nas coroações dos reis do Congo, festividade e expressão negra que remontam ao século XVII no Brasil. Na década de 1990, após séculos de resistência e de refutar as previsões de extinção, o maracatu de baque-virado ganhou o Brasil e o mundo, e nessa avalanche que foi e segue sendo a expansão de tal expressão, a questão racial é constantemente posta em xeque.

A participação de sujeitos brancos em uma expressão tão oprimida é origem de diversos debates sobre racismo, protagonismo e apropriação dentro dos grupos e nações de maracatu. Gostaria, antes de dar continuidade, de fazer uma ressalva quanto à expressão “cultura popular”, ressalva não feita por mim, mas por Mestre Afonso Aguiar, mestre da Nação Leão Coroado, a mais antiga em atividade ininterrupta (1863), e falecido em abril de 2018. Mestre Afonso, dentre outras lutas e reivindicações, pessoalmente me apresentou o questionamento do termo popular, dizendo que: - popular é sertanejo e essas coisas, maracatu é cultura de resistência. (AGUIAR, 2018)

Em uma sentença aparentemente simplória, Mestre Afonso foi capaz de resumir os embates raciais e comerciais que tomam o maracatu de baque-virado atualmente. Afonso não foi de maneira alguma contra a popularização do maracatu, mas

sempre esteve disposto a ir contra a mercantilização e a usurpação das comunidades-sede dos maracatus. Jamais questionou a presença de pessoas brancas tocando maracatu, mas em contrapartida fez com que estas tomassem conhecimento do viés religioso e também das ortodoxias envolvidas nos procedimentos sagrados da expressão.

O exemplo da tensão racial que envolve os maracatus desde o fim do século XX faz-se próximo das tensões ocorridas no campo da representação cinematográfica. Sujeitos brancos, detentores dos meios de se produzir, cinema ou maracatu, raramente são capazes de vislumbrar a possibilidade de ceder seu espaço de privilégio, e especialmente, seu espaço de protagonismo. Este protagonismo nos é tão valioso que faz com que queiramos seguir sendo os oficiais relatores das vidas negras em nosso país. Relatores, condutores, canceleres. Seguimos, nós brancos, construindo para destruir, e tomando posse para aniquilar. Para finalizar, deixo aqui uma toada tradicional de maracatu, gravada por Mestre Toinho quando ainda estava à frente da Nação Encanto da Alegria, que para mim representa opressão e resistência, em poucas linhas:

*Mas que sonho, tão bonito,  
não me deixaram sonhar,  
lanceiro pega sua lança,  
vamos pra rua lutar.*

## Referências Técnicas

[https://www.ancine.gov.br/media/Termos\\_Tecnicos\\_Cinema\\_Audiovisual\\_29042008.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_29042008.pdf)

## Referências Bibliográficas

ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 23, n. 3, 2016.

ALMEIDA, Pedro. **Corpo-Oralidade**. Poncã Produção e Arte. Curitiba. 2019.

AMARAL, Renata. O Boi e a Pedra, Duas Temporadas de Residência Artística na Casa Fantí Ashanti. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v. 2, n. 2, 2013.

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

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda e a performatividade da baiana. **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 5, n. 1, p. 207, 2015.

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

BATISTA, P. Mauro. Evangelização ou Escravidão. **Vida Pastoral**, n. 138, p. 15-19, 1988.

BENTO, M. A. S. (2002). Branqueamento e branquitude no Brasil. In I. Carone & M. A. S. Bento. (Orgs.), **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil** (pp. 25-57). Petrópolis, RJ: Vozes.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

BERNARDINO, Joaze. Ação afirmativa e a rediscussão do mito da democracia racial no Brasil. **Estudos afro-asiáticos**, v. 24, n. 2, p. 247-273, 2002.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

CARNEIRO, Sueli. Gênero Raça e Ascensão Social. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 544, 1995.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 89, p. 377-394, 2017.

CARVALHO, Noel dos Santos. Imagens do Negro no Cinema Brasileiro - O Período das Chanchadas. **Cambiassu - Estudos de Comunicação**, v. 12, 2013.

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. **Plural (USP)**, São Paulo, v. 10, p. 155-179, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/68073> . Acesso em: 15 jan. 2019.

CHIAVENATO, Júlio José. **O Negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, Alexandre. Reflexões sobre o transe ritualístico no candomblé. **Ciencias Sociales y Religion/ Ciências Sociais e Religião**, Porto Alegre, ano 16, n.21, p.72-87, jul-dez de 2014

DA COSTA, Emília Viotté. **A Abolição**. São Paulo: Global Editora, 1986.

DA NÓBREGA, Joselito Eulâmpio. **Comunidade Talhado: um grupo étnico de remanescência quilombola. Uma identidade construída de fora?** Campina Grande. Universidade Estadual da Paraíba, 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Artes do Axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. **Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, n. 10, 2012.

DA SILVA, Vagner Gonçalves. **O antropólogo e sua magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras**. Edusp, 2000.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de Brancura**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

DE, Jeferson. **Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2005.

DE SOUZA. Fernando Antônio Ferreira. **Joga o Coco na Gira de Mestre: religião, ação humana e identidades no litoral de Pernambuco**. Tese de Doutorado em Ciências Musicais Área de Especialidade em Etnomusicologia. Universidade Nova de Lisboa, 2016.

DIWAN, Pietra. **Raça Pura. Uma história da eugenia no Brasil e no mundo**. São Paulo: Contexto, 2007.

DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: ANNABLUME, 2003.

DUARTE, Paulo de Queiróz. **Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai**. Brasília: Biblioteca do Exército, 1981

FERNANDES, Florestan. **O Negro no Mundo dos Brancos**. Difusão Européia do Livro, São Paulo. 1972.

FERNANDES, Nathalia Vince Esgalha. A raiz do pensamento colonial na intolerância religiosa contra religiões de matriz africana. **Revista Calundu**, v. 1, n. 1, p. 117-136, 2017.

FERRETTI, Mundicarmo. Pureza nagô e nações africanas no Tambor de Mina do Maranhão. **Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião**, v. 3, n. 3, p. 75-94, 2001.

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

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

FREIRE, Marcius. A questão do autor do cinema documentário. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 32, n. 24, p. 43-59, 2005.

HEIDER, Karl G. **Ethnographic film: Revised edition**. University of Texas Press, 2006

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia.\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória**. RJ: Aeroplano, Universidade Cândido Mendes, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, p. 9-40, 2000.

KLEIN, Herbert S. *Novas interpretações do tráfico de escravos no Atlântico*. In\_\_\_\_**R. História**, São Paulo, 120, p.3-25, Jan/jul, 1989.

LARA, Silvia Hunold. *Legislação sobre escravos africanos na América portuguesa*. In\_\_\_\_ ANDRÉS-GALLEGO, José (Coord.). **Nuevas aportaciones a la história jurídica Iberoamericana**. Madrid: Fundación Histórica Tavera/Digibis, 2000.

LAW, Robin; MANN, Kristin. West África in the Atlantic Community: the case of the Save Coast. **William and Mary Quarterly**, 56, 2, p. 304-334, 1999.

LIMA, Tânia (org.). **Griots – culturas africanas - linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009.

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

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

MUNANGA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. **Revista de Antropologia**, p.109-117, 1990.

MUNANGA, Kabengele. Negritude-usos e sentidos. **Autêntica**, 2015.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Editora Perspectiva SA, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **Toth I - Pensamento dos Povos Africanos e Afrodescendentes**. Brasília: Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 1997.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. **Opinião**, Rio de Janeiro, 15 out. 1976.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. O fenômeno do racismo religioso: desafios para os povos tradicionais de matrizes africanas. **Revista Eixo**, v. 6, n. 2, p. 51-56, 2017..

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

PARÉS, Luis Nicolau. Atlântico Negro - Na rota dos orixás. Brasília, 1997. Filme documentário 35mm. **Afro-Ásia**, n. 21-22, 1998.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira**. Belo Horizonte: Mazza Edições, Editora PUCMinas, 2001.

PINK, Sarah. **Doing visual ethnography**. Sage, 2013.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal - o que é mesmo documentário?**. Senac, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova História Do Cinema Brasileiro - Vol. 01**. Edições Sesc São Paulo. 2018.

RAMOS, Luciano. Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 12, p. 127-150, 2012.

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

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. *Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional: divindades africanas e santos católicos em tradução*. In \_\_\_\_\_ **Múltiplos horizontes da tradução na América Latina**, 2018.

- ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro experimental do negro: estratégia e ação**. 2007. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Pallas Editora, 2015.
- SANTIAGO Jr., Francisco das Chagas Fernandes. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e “pensamento negro” brasileiro durante a ditadura militar. **Topoi**, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 94- 110.
- SANTOS, Tadeu Pereira dos. **Entre Grande Otelo e Sebastião: tramas, representações e memórias**. 2016.
- SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. **Revista de Cultura Vozes**, ano 73, v.LXXIII, n.3, p.211-26, 1979
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Joyce Gonçalves da. **Corporeidade e Identidade, o corpo negro como espaço de significação**. Salvador BA: UCSal, 8 a 10 de Outubro de 2014, ISSN 2316-266X, n.3, v. 17, p.263-275
- SILVA, Martiniano José da. **Racismo à Brasileira**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.
- SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira. **São Paulo: o povo em movimento**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.
- SOUZA, Vanderlei Sebastião de; SANTOS, Ricardo Ventura. *O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates*. In \_\_\_\_\_ **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012.
- STAM, Robert; VUGMAN, Fernando S. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. Edusp, 2007.
- TULIO BAGGIO, Eduardo. O Pensamento Realista e Humanista de Linduarte Noronha. **Revista Científica/FAP**, [S.l.], jun. 2015. ISSN 1980-5071. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1412> . Acesso em: 04 Fev. 2019.

### Referências Fílmicas

- ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Rio de Janeiro: INCE, 1960. (21 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9uATt--ua0Y&t=917s> Acesso em: 20 ago. 2018.

ATLÂNTICO Negro: na rota do Orixás. Direção de Renato Barbieri. Brasília: Instituto Itaú Cultural/VGP Videographia, 1997. (53 min.) Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY>

Acesso em: 15 jul. 2018.

ORÍ. Direção de Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes Ltda., 1989. (93 min.) Disponível em:

<https://negrasoulblog.wordpress.com/2016/08/25/309/?fbclid=IwAR3bRMXYI9mLdkrfINVqX4DAopEJkbmi2bKQ6IWd41Q-Cbc-9Z8g3PJmk4M>

Acesso em: 23 ago. 2018.

PEDRA da Memória. Direção de Renata Amaral. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira, 2011. (59 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6lxI>

Acesso em: 20 jul. 2018.