

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
27 a 29 de maio de 2009
Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

A VOZ DO DOCUMENTÁRIO E A EXPRESSÃO DO SUBALTERNO NOS FILMES: ORI, SANTO FORTE E ATLÂNTICO NEGRO - NA ROTA DOS ORIXÁS

Conceição de Maria Ferreira Silva¹

Resumo

Esse artigo visa propor a utilização da “voz” como instrumento de análise das representações das religiões afro-brasileiras e as possibilidades de expressão de grupos subalternos no cinema documentário, segundo as indicações de Bill Nichols. Para isso serão analisados os filmes: “Ori”, de Raquel Gerber; “Santo Forte”, de Eduardo Coutinho, e “Atlântico Negro: na rota dos orixás”, de Renato Barbieri.

Palavras-chave: cinema documentário; voz; representação; religiões afro-brasileiras.

1. Introdução

Ao abordar questões ligadas ao cotidiano, relações se desenvolvem nas mais diversas esferas de sociabilidade, ao retratar tudo que acontece ao nosso redor, o documentário expressa por meio de imagens e sons o ponto de vista do cineasta, apresenta sua visão de mundo sobre determinada temática.

A voz é um dos elementos de análise da representação no discurso cinematográfico, que inclui ainda outras categorias estruturantes, como os elementos sonoros, imagéticos, estilísticos e lingüísticos, entre outros.

A capacidade discursiva da voz do documentário e sua articulação com esses outros elementos possibilitam compreender como o cineasta constrói a representação sobre o assunto do filme, e como ele fala ou expressa seu argumento, com o qual busca convencer os espectadores.

Essa capacidade de representação implica numa grande responsabilidade sobre o cineasta, visto sua posição específica diante daqueles que serão representados e àqueles a quem se dirige o filme.

¹ Mestranda em Comunicação pela Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás. Email: ceicaferreira@gmail.com

Assim, esse artigo visa analisar a representação das religiões afro-brasileiras por meio da voz do documentário nos filmes: “Ori”, de Raquel Gerber; “Santo Forte”, de Eduardo Coutinho; e “Atlântico Negro – na rota dos orixás”, de Renato Barbieri.

Considerando as diferenças de estilo e as especificidades de cada filme, principalmente no que se refere ao período histórico, já que são documentários das décadas de 80 e 90, esse artigo busca analisar como essa voz do documentário se expressa, como ela constrói a representação do Outro. É possível identificar de quem é o poder da voz? O que e de que forma essa voz fala sobre as religiões afro-brasileiras?

Assim, analisar a questão da voz do documentário implica pensar na forma como o Outro se vê representado e como o poder da fala se configura um significativo mecanismo de poder e de reprodução de estereótipos e visões distorcidas.

2. Bill Nichols e a voz do documentário

Criado por Bill Nichols, um dos mais importantes teóricos do campo do documentário, a concepção de voz está intimamente ligada à forma como o cineasta expressa uma perspectiva, como ele transmite, representa sua visão sobre questões, problemas e características do mundo histórico.

Por voz, refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (NICHOLS, 2005, p.50).

A voz também está intrinsecamente relacionada ao estilo do filme, e configura um elemento determinante na diferença entre ficção e documentário. No caso do segundo, o estilo se refere à forma como o diretor busca traduzir sua visão sobre alguma questão do mundo histórico, e também seu envolvimento com a temática, ou seja, a voz serve para tornar concreto o engajamento do cineasta com o mundo.

Essa voz não está limitada a apenas o que é dito verbalmente, a narração ou a voz da autoridade, aspectos facilmente visíveis, mas abrange todos os mecanismos que o cineasta dispõe para criar seu argumento, a partir da seleção e arranjo de som e imagens, trabalho que pressupõe a decisão sobre qual será o enquadramento e quais ângulos o irão compor; o que será selecionado, descartado ou sobreposto; aproveitar o momento da filmagem para utilizar som direto ou acrescentar outros efeitos sonoros,

como por exemplo, a *voz-over*; seguir uma cronologia para a construção da narrativa; usar apenas imagens filmadas no local ou também fotos ou imagens de arquivo; escolher um modo de representação para se basear, ou seja, em que posicionamento o diretor se coloca. Ele fala dos outros para nós? Apenas observa ou também interage com o Outro? Participa dessa relação, desse encontro com seu tema?

Essas várias possibilidades da voz do documentário demonstram que ela pode ser clara, explícita, quando fala diretamente com o espectador por meio do comentário. É o que Bill Nichols chama de a “voz de Deus” ou a “voz da autoridade”, também conhecida como a *voz-over*.

A capacidade de explicar a imagem dá ainda mais poder para a *voz-over*, que não só a interpreta como produz sua verdade. Fora do espaço visível da tela, a *voz-over* pode dispor da imagem em outro espaço.

A voz do documentário pode ser também implícita, quando alguns documentários preferem sugerir em vez de explicar, e diluem a voz e o argumento do filme nos vários mecanismos já citados. Essa voz é o que Nichols (2005, p.78) chama de voz da perspectiva, que apesar de algumas vezes parecer imparcial, usa outros meios para expressar sua opinião sobre o mundo, fala com o espectador por intermédio das entrevistas, por exemplo.

Sobre os modos de representação, Nichols (2005, p.135) identifica seis tipos principais de documentários como: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

O modo poético utiliza o mundo histórico como fonte, retira do universo cotidiano sua matéria-prima para depois transformá-la, utilizando padrões abstratos de forma, associações visuais e qualidades tonais ou rítmicas.

O modo expositivo pressupõe uma voz que fala diretamente com o espectador, pois os filmes desse modo utilizam o comentário com a voz de Deus, um orador que é apenas audível, jamais aparece. Esse modo compartilha algumas semelhanças com os noticiários televisivos, principalmente com relação à lógica informativa, transmitida verbalmente pelo comentário, que está fora da tela e dá a impressão de objetividade e onisciência.

O modo observativo propõe uma posição *voyeur* por parte do diretor. Ele apenas observa os outros, que envolvidos em suas atividades cotidianas, parecem ignorar a câmera e o cineasta. Essa observação é como olhar a vida no exato instante em que ela acontece. Logo, é importante destacar a questão da intromissão não admitida ou indireta

do cineasta, o que remete à necessidade do consentimento do ator ou grupo social seja entendido e concedido para se explicar as possíveis conseqüências da observação e representação feitas pelo Outro e para os outros.

O modo participativo se assemelha com a observação participante, metodologia de estudo das Ciências Sociais. Porém, em vez de comover o público, o documentário participativo tenta transmitir a sensação de como é estar em determinada situação, porém sem a noção pessoal do diretor. Esse modo pressupõe um envolvimento mais direto entre cineasta e tema, por isso utiliza principalmente as entrevistas.

[...] O cineasta despe o manto do comentário em *voz-over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos). (NICHOLS, 2005, p.154).

O modo reflexivo chama a atenção do espectador para ver o documentário como ele é, ou seja, uma construção ou representação. Rompendo assim com concepções realistas e demonstrando o poder que a câmera tem para representar os outros. “Esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do Outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação”. (NICHOLS, 2005, p.164).

Por último, o modo performático explora a complexidade do conhecimento, propicia um acesso à compreensão do mundo por meio de dimensões subjetivas e afetivas. Um tom autobiográfico e a capacidade de expressar essa subjetividade fazem com que esse tipo de documentário trabalhe com outras formas de representação e novas narrativas, baseadas em sujeitos específicos, como por exemplo, o próprio cineasta. Segundo Nichols (2005, p.176), “o documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político”.

Esses modos de representação documental estão ligados a um determinado período histórico da evolução do documentário. Contudo, apesar disso, exercem uma grande influência ainda hoje. Além disso, não existe uma rígida diferenciação entre esses modos, pois um documentário expositivo pode ter características dos tipos poético e performático.

Com base nessas características do gênero a partir da voz do documentário e suas articulações nos processos de representação é que foi realizada a análise dos filmes para este artigo.

3. Robert Stam e Ella Shohat : estudos sobre representação de minorias

No capítulo “Estereótipo, realismo e luta por representação”, do livro “Crítica da Imagem Eurocêntrica”, Robert Stam e Ella Shohat trabalham aspectos de grande relevância para a análise da representação de minorias, de grupos subalternos².

Primeiramente, ao tratar a questão do realismo, os autores destacam o poder da representação como um discurso, que ao apresentar uma visão unilateral ou mesmo perniciosos dos fatos pode causar conseqüências nocivas para as culturas marginalizadas, pois induz as platéias a acreditarem nessa versão da História. Além disso, o fato de não existir uma verdade absoluta, torna o alcance do real mais difícil de ser apreendido, o que reforça ainda mais a importância das representações, que se tornam um canal pelo qual se entra em contato com o “mundo real”.

A representação possui três dimensões: estética, teatral e política. A primeira se refere à arte como uma forma de representar os conteúdos e linguagens do “mundo”; a segunda se refere à capacidade de “atuar”, e por último, à sua dimensão política, como um discurso que tem o poder de nomear, julgar o Outro.

Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação da voz. (STAM, 2003, p.305)

Uma visão simplista é uma das características do estereótipo, visto que ao se pensar grupos subalternos como se todos fossem iguais, isso possibilita que qualquer comportamento negativo de um membro dessa comunidade seja tratado de forma generalizada, pois apenas reforça a imagem negativa pré-estabelecida de todo o grupo.

Apesar dos estereótipos serem negativos, eles não atuam de forma homogênea, em alguns casos podem apenas causar algum constrangimento, quando o grupo tem poder para combatê-lo. Contudo, quando o estereótipo é mais uma estratégia de políticas sociais preconceituosas, pode induzir a violência e causar um impacto negativo direto sobre a vida de comunidades negras na medida em que incidem na construção das representações sociais deste grupo social. Segundo Stam e Shohat (2006, p. 270) “A questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que

² O termo “subalternos” é utilizado aqui como referência a grupos sociais excluídos, marginalizados, que por motivo de ordem econômica ou simbólica estão subordinados nas relações sociais, são aqueles que não têm poder sobre sua representação.

grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua representação”.

Assim, a luta pela representação tem correspondência com a luta na esfera política, ou seja, no caso da população negra norte-americana, que é retratada no livro, apesar de ser uma parcela significativa do público, a discriminação racial faz com o sejam minoria na indústria de entretenimento. Os negros desempenham principalmente funções que são supervisionadas por brancos, compõem espetáculos dirigidos pelos outros. Panorama semelhante existe também no Brasil.

Os equívocos e distorções presentes em vários filmes têm causado um profundo ressentimento nessas comunidades minoritárias, para quem a escolha de um não-membro do grupo “minoritário” representa um triplo insulto, que implica (a) a incapacidade de auto-representação; (b) a incapacidade de outros membros da sua comunidade de representá-lo; (c) a total falta de sensibilidade por parte dos produtores dos filmes, que detêm o poder e contra os quais nada se pode fazer. (STAM & SHOHAT, 2006, p.279).

A capacidade de criar sua própria representação não garante as esses grupos subalternos uma representação que seja isenta de estereótipos, visto em alguns casos, Carmem Miranda, por exemplo, essa representação toma uma versão caricata, sem um poder significativo, apenas reproduz as imagens e conteúdos existentes.

A discussão sobre o racismo na mídia é também abordada pelos autores. Segundo eles, ao se transferir o racismo da esfera política para o individual, ele é reduzido a apenas um problema de atitude, e não um discurso que se reproduz continuamente. Nesse contexto, apresentam como os meios de comunicação reproduzem a visão eurocêntrica sobre as religiões africanas, que são vistas como orais, ou seja, “falta-lhes” o refinamento cultural; politeístas; supersticiosas mais do que científicas; corpóreas e lúdicas; pouco sublimadas; e gregárias. (STAM & SHOHAT, 2006, p.294).

Esses estereótipos também contribuem para que as religiões de matriz africana, como por exemplo, as afro-brasileiras sejam constantemente caricaturadas nas várias expressões da cultura dominante. Isso se deve principalmente a uma abordagem moralista, na qual se opta por um cinema que os autores chamam das “imagens positivas”, o que demonstra não uma preocupação em se pensar novas perspectivas de eliminação do racismo, e sim a preferência por uma máscara de perfeição.

4. Análise da voz do documentário em Ori, Santo Forte e Atlântico Negro: na rota dos orixás

4.1. Atlântico Negro – na rota dos orixás e a voz do filme etnográfico

É a voz de um narrador que explica as imagens e as falas dos dois sacerdotes, Pai Euclides, da Casa Fanti Ashanti, no Maranhão e Avimanjé, de Uidá no Benin, faz isso quando tenta situar o filme, ao afirmar seu papel como um elo de comunicação entre esses dois mundos: Brasil e África. Essas são as cenas iniciais do documentário Atlântico Negro: na rota dos orixás, do diretor Renato Barbieri, lançado no Brasil em 1998, e que recebeu em 2000, o Prêmio Pierre Verger de filme etnográfico, da Associação Brasileira de Antropologia.

O filme etnográfico é um importante marco na história da Pesquisa antropológica, utilizado para o registro fílmico de culturas e sociedades estudadas ele mostra seu contato com o cinema. Paralelo ao desenvolvimento do documentário, esse tipo de filme também passou por transformações.

No final dos anos de 1980, quando tendências pós-modernas redefiniam a pesquisa etnográfica, fazendo repensar a autoridade do texto antropológico, questionando as relações sujeito/objeto na pesquisa e enfatizando o caráter construído do seu texto, parece que o filme etnográfico ganhou um novo lugar. (MONTE-MOR, 2004, p.111).

Vale ressaltar a influência de novas tecnologias nessa evolução histórica do filme etnográfico. O vídeo possibilitou a criação de novas perspectivas narrativas, que incluem não apenas a co-autoria com o Outro, mas também a produção de filmes em que o Outro se torna sujeito e constrói sua própria representação. Assim, o filme etnográfico como registro do exótico, do diferente dá lugar a uma produção documental peculiar, que explora as suas múltiplas possibilidades das narrativas audiovisuais como estratégia de autodeterminação.

Voltando às características do modo expositivo, a voz de “Deus” é uma presença marcante durante todo o filme. Ela informa e esclarece a relação entre o continente africano e o Brasil: tenta mostrar a “África” que existe aqui por meio das expressões culturais e religiosas; fala da história dos grandes reinos e das tradições do continente africano. Essa é uma característica fundamental desse tipo de representação, na qual a voz desse narrador enfatiza a impressão de objetividade, já que o argumento é feito de maneira sucinta em forma de palavras.

[...] O comentário com *voz-over* parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência [...] (NICHOLS, 2005, p.144).

Assim, diante dessa economia de análise, o documentário expositivo corre o risco de, sem uma contextualização adequada, mostrar a cultura do Outro como espetáculo, como uma atração. Essa hegemonia da voz está intimamente ligada a seu poder discursivo. Segundo Stam e Shohat (2006, p. 311) “A noção de voz é aberta à pluralidade; uma voz nunca é somente uma voz individual, é uma soma de discursos, uma polifonia de vozes”.

É possível perceber esse discurso na construção narrativa de “Atlântico Negro: na rota dos orixás”, que alia a *voz-over* com a voz do especialista, visto que além da narração, sempre após as entrevistas, a voz do Outro, há a voz de um antropólogo, sociólogo ou historiador, que confirma ou complementa as informações dadas por sacerdotes, sacerdotisas e praticantes da religião. Esse mecanismo utilizado, talvez com o objetivo de facilitar a compreensão do filme, demonstra as relações de poder a que estão submetidas a voz e a representação de grupos marginalizados.

Por meio da cronologia, a *voz-over* tenta reconstruir a história de povos africanos no continente africano, sua vinda forçada para Brasil e a preservação de vínculos com a terra de origem. Vínculos que unem as religiões afro-brasileiras com sua matriz africana, no caso específico do filme o tambor-de-mina no Maranhão com o culto aos Voduns³ no Benin. E também as semelhanças entre manifestações da cultura brasileira e a dos agudás, brasileiros descendentes do poderoso traficante de escravos, Francisco Félix de Souza, mais conhecido como “Xaxá” e de negros escravizados que conseguiram retornar à África.

É possível observar uma constante referência ao mar, seja na narração ou nas imagens desse “Atlântico Negro”, que levou milhões de africanos à diáspora, mas que é também o elo que une o Brasil ao continente africano, principalmente por meio da religiosidade. O cineasta enfatiza a figura de Iemanjá, divindade do culto aos orixás, considerada a grande mãe e rainha do Atlântico, adorada tanto no Brasil, como no Golfo do Benin.

³ Divindades dos povos Jeje, grupo étnico da região do antigo Daomé, hoje Benin.

Na cena em que o diretor do filme leva um presente do sacerdote Avimanjé, do Benin para Pai Euclides, da Casa Fanti Ashanti, no Maranhão, a voz do documentário reitera o objetivo inicial do documentário, ser um elo de comunicação entre Brasil e África. Vale ressaltar, porém, que a explicação e até mesmo repetição do argumento na *voz-over* durante todo o filme, reduzem aspectos significativos desse documentário ao didatismo, assim como a fala dos especialistas, uma estratégia de legitimar o que falam as “pessoas comuns”.

4.2 Santo Forte e o documentário de Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho é considerado um dos mais importantes documentaristas brasileiros da atualidade, e isso se deve principalmente a sua capacidade de falar com as pessoas, entender e mostrar suas diferenças, razões e multiplicidades. A principal característica de seu “jeito de fazer” documentário é a entrevista.

A religião é um tema freqüente na filmografia de Coutinho. Vale ressaltar o filme “Fio da Memória” (1989/1991), no qual utiliza uma abordagem clássica, uma voz explicativa dos rituais das religiões afro-brasileiras no Brasil faz com que imagens e falas significativas desapareçam na estrutura didática do filme. Em entrevista a Lins (2004, p. 80), o diretor destaca: “talvez tenha sido isso que tenha me levado a não querer explicar nada em Santo Forte, porque a explicação é sempre insuficiente. Ou ela é demais e mata o filme, ou é de menos e não adianta. Ela nunca é justa [...]”.

Assim, parcialmente gravado em 1997, quando o Papa João Paulo II fez uma visita ao Brasil, “Santo Forte” é um filme baseado essencialmente nas falas dos “personagens”, pelas quais o cineasta busca entender e mostrar como a sua vida cotidiana está impregnada de religião e como as pessoas se relacionam com ela.

De acordo com a definição dos modos de documentário, Santo Forte se enquadra no modo participativo, visto que Eduardo Coutinho não só interage com as pessoas como compartilha com elas seu poder como autor, pois é a com a habilidade narrativa de cada personagem que o filme será montado.

Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. [...] (NICHOLS, 2005, p.162).

Em “Santo Forte”, Coutinho deixa bem claro que o documentário é uma construção. As imagens da equipe, da câmera e do próprio diretor mostram como o documentário é um discurso fabricado. Além disso, o pagamento em dinheiro pela entrevista demonstra essa negociação com os personagens, com os quais o diretor também negocia um importante elemento da representação, a voz.

“Dar voz ao Outro” é uma questão muito presente na tradição documental brasileira a partir dos anos 60, pela qual o entrevistado deixa de ser “objeto” e passa a ser “sujeito” do filme. Ao observar um filme baseado essencialmente em entrevistas, poderia até se pensar “Santo Forte” nessa perspectiva. No entanto, ao lembrar o processo de negociação que envolve as entrevistas, é possível perceber que o cinema de Eduardo Coutinho vai muito além dessa visão. Segundo Consuelo Lins (2004, p.108) desde a década de 70, Coutinho já fazia filmes “com os outros”, e não “sobre os outros”.

[...] Não há como “dá voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário [...] (LINS, 200, p.104).

A postura de Coutinho durante as entrevistas é a de quem provoca, instiga os personagens a lembrar e falar de histórias interessantes. E os entrevistados aproveitam o momento da fala para recriar sua história, aliando talvez o que gostariam de ser e também o que consideram que o diretor gostaria de ouvir. Logo, o diretor não se enquadra nem na perspectiva de dar voz ao outro, nem mesmo de tirar das pessoas os que elas têm a dizer. Ele demonstra sua capacidade de ser o intercessor dessa fabulação de cada personagem, que cria e narra esse encontro com o diretor.

As entrevistas feitas enquanto as pessoas assistem a missa celebrada pelo Papa na televisão mostram como cada pessoa seja espírita, católica ou umbandista, se relaciona com o Catolicismo e é influenciado pela figura do Papa. A entrevista do personagem Braulino expressa o poder hegemônico que o sumo sacerdote exerce, mesmo na forma de conteúdo midiático, pois na primeira entrevista ao falar ao lado de uma televisão que transmite uma missa celebrada pelo Papa aqui no Brasil, e ser questionado sobre o nome do seu santo, ele responde secamente e diz que prefere não acrescentar sobre essas coisas; na segunda entrevista em que assiste a primeira, Braulino

fala abertamente dos guias que o protegem e das semelhanças entre a entidade e sua personalidade.

Outro aspecto significativo dessa postura do diretor é a sensibilidade em não julgar o Outro, para Coutinho pouco importa se o que a pessoa está falando é verdade ou delírio. Ele tenta entender o imaginário do Outro, mas mantendo uma distância, ou seja, sem se render a ele. Além das entrevistas, são mostradas no filme também imagens de entidades da Umbanda, o que podem ser lidas como uma tentativa de mostrar a possível tangibilidade de algo tão abstrato como a fé; e as cenas dos locais vazios, onde os entrevistados vivenciam suas relações com a religiosidade passam a idéia de que a religião está em todo lugar sem que seja preciso explicar.

As poucas cenas de rituais, usadas especificamente para complementar uma determinada entrevista revelam que essa economia de imagens significa uma opção do diretor. Eduardo Coutinho prefere trabalhar com o que ele chama de “teologia da palavra”, por meio da qual tenta mostrar a impossibilidade de se definir, ou qualificar determinados temas, ou seja, nem tudo deve ou pode ser representado, como por exemplo, essa relação subjetiva do indivíduo com as várias referências religiosas que existem atualmente no Brasil. Em entrevista a Consuelo Lins, Coutinho justifica essas escolhas:

[...] Até que ponto uma lavadeira que diz que é lavadeira precisa estar na imagem lavando roupa? No fundo é isso: as pessoas deveriam usar as imagens pensando porque estão fazendo isso. Proliferação de imagens e sons onde nada vale nada, por que isso? Por exemplo, em Santo Forte: por que vou usar a imagem de um menino soltando pipa? Até que ponto preciso utilizar a imagem de um culto religioso para provar que é verdadeiro? O mundo das imagens vai ficando tão pobre e tão restrito que, quando coloco em Santo Forte espaços vazios, essas imagens ganham uma força tremenda, justamente porque são raras dentro do filme. (LINS, 2004, p.118).

4.3 Ori: quando a voz da narração é a voz do “outro”

Após onze anos de produção, “Ori” foi lançado em 1989, um documentário dirigido pela socióloga Raquel Gerber, com textos e narração de Beatriz Nascimento, historiadora, poetisa e ativista do movimento negro.

Diferente da *voz-over*, a narração de Beatriz no filme “Ori” não é explicativa, muito menos didática. Por meio de um texto poético, essa ativista coloca ao espectador algumas questões sobre essa relação África – Brasil, causada pela diáspora e responsável pela criação do que ela chama de “Civilização Transatlântica”.

Não há a voz do comentário, nem mesmo a do especialista, Exu se mostra diretamente, sem interlocutores. Essa perspectiva do negro falar por si, ter o poder da fala é que será trabalhada durante todo o filme.

A necessidade de se construir a identidade negra a partir desse encontro com a cultura e religiosidade africana está intimamente ligada à necessidade do negro se libertar da subalternidade. Esse discurso é percebido em vários momentos, como na fala de um homem negro que encara a câmera e exige a eliminação dessa imagem do negro como sinônimo de cachaça, carnaval e briga.

A fala de intelectuais é constante, mas eles não se posicionam como detentores do conhecimento, se mostram como pessoas comuns. Expressam seus conflitos e angústias, e se propõem a discutir esse processo de invisibilidade do negro e principalmente, buscar novas perspectivas para o “ser” negro no Brasil.

A cosmovisão africana é retratada no texto e na voz de Beatriz Nascimento, seja na relação com a ancestralidade, com os elementos naturais, com a fuga, o quilombo, ou com o sentido de comunidade que ela perpassa todos esses espaços e se afirma como o grande eixo do filme, base para essa busca de identidade e visibilidade do negro.

No filme Ori, a câmera subjetiva nos coloca no lugar daquele (a) que foge mata adentro, nos deixando pressupor uma pessoa “só com a roupa do corpo”, com pouca ou nenhuma bagagem material, alguém que corre e talvez se arranha e se machuca na fuga. (RATTS, 2007, p.66)

Durante toda a narrativa, o filme enfatiza a construção ou reconstrução desse quilombo, que pode ser por meio da escola de samba, dos blocos afro, do terreiro e da articulação no movimento negro, dos bailes *black*, dos concursos de beleza e das várias expressões da cultura negra, como a música e dança que o negro vai conseguir recuperar sua imagem, tornar-se visível para outros e fazer com que seu corpo também seja o reflexo dos outros. Esses espaços são retratados como a recriação de reinos africanos em um meio totalmente adverso.

“Ori” é a cabeça, um centro que articula o corpo com a origem e o futuro. Esse filme retrata e também perpassa a história de Beatriz, ela narra fatos de sua vida, a infância e a família, de sua luta contra a invisibilidade, sua busca constante por Deus. Assim, ela enfatiza “Ori” como uma descoberta, um renascer pela religião ou pela consciência do que é ser negro.

Por abordar essa reconstrução da identidade negra a partir de uma origem africana e principalmente, utilizar formas de representação baseadas nas subjetividades do negro, e nesse caso, uma mulher, nordestina e negra é que “Ori” pode ser definido como um documentário de modo performático. Beatriz Nascimento faz com o espectador se coloque no lugar dela, experimente sua posição social, e assim ela o atinge de maneira emocional e significativa.

O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes que proclamam “nós falamos sobre nós para vocês” ou “nós falamos sobre nós para nós”. O documentário compartilha uma tendência reequilibradora e corretiva com a auto-etnografia [...] Ele adota um modo de representação distinto, que sugere que conhecimento e compreensão exigem uma forma inteiramente diferente de envolvimento. (NICHOLS, 2005, p.173)

Assim, em comparação com os outros dois documentários analisados, é possível observar em “Ori” o quanto essa forma diferente de envolvimento do cineasta, isto é, quando quem fala é o Outro, que é mulher, nordestina e negra possibilitam uma representação mais complexa de seu grupo social, na qual se articulam não apenas as evidências visíveis, mas principalmente as subjetividades.

5. Conclusão

A análise de discursos simbólicos, neste caso, dos processos de representações das religiões afro-brasileiras no cinema mostra-se relevante diante do papel significativo que os conteúdos e as narrativas midiáticas desempenham na sociedade contemporânea como matriz cultural para a produção de subjetividade e para as estratégias de legitimação na esfera social.

Nesse sentido, a representação de grupos subalternos deve ser pensada juntamente com sua influência no senso comum e na construção das representações sociais, ou seja, deve-se analisar a mídia, ou o cinema não apenas em sua capacidade estética de representar conteúdos discursivos, mas principalmente por sua dimensão política, pois na medida em que por motivos sociais, políticos ou econômicos esses grupos subalternos não possuem poder sobre sua representação, essa função foi assumida ou apropriada pelos grupos hegemônicos, que a fazem de acordo com seus interesses.

No caso do cinema documentário, a “voz” se configura como um elemento para se compreender essas relações de poder nos processos de representação, como por

exemplo, com relação a quem fala, ao utilizar a fala do especialista como uma forma de legitimar a fala das “pessoas comuns”; e também o que o fala, esse discurso pode contribuir ou não para a compreensão, nesse caso, das religiões afro-brasileiras. Além disso, a partir da “voz” também podem ser desenvolvidos estudos sobre outros elementos, como a presença do outro dentro do plano, como é retratado nos movimentos de câmera, na cenografia, no figurino, e nos discursos verbais e imagéticos que compõem a representação na imagem fílmica.

Vale refletir também sobre a relação entre cineasta e o Outro nesse gênero, que propõe uma nova linguagem, uma concepção estética diferenciada da ficção e do estilo televisivo na forma de representar esse encontro, mas que pode ser utilizado apenas para falar pelos outros ou de forma mais fundamentada quando visa construir um diálogo.

Os documentários estudados mostram diferenças marcantes quanto às possibilidades de discursos dessa voz, que estão intimamente ligadas com o sujeito que constrói a representação, o cineasta que demonstra engajamento social com o tema; o cineasta que negocia, compartilha com o outro esse processo, ou o cineasta que é o outro que não fala dos “outros”, por que é esse Outro, fala de si, de sua experiência, de sua vivência enquanto indivíduo e grupo subalterno.

Em um momento histórico marcado pelo excesso de informação, de visibilidade, o didatismo ou mesmo a falta de atenção sobre o poder discursivo das imagens na representação do outro, se torna muito relevante a postura cautelosa que Eduardo Coutinho demonstra na escolha das imagens para o filme “Santo Forte”, o que reafirma a necessidade de uma reflexão sobre os significados de sons e imagens que serão utilizados, pois mesmo quando são ilustrativas, é um discurso. Nem tudo deve ou pode ser representado de qualquer forma.

Ao analisar as representações dessas religiões é buscar compreender como o cinema trata essa temática, de que maneira, como se posicionam com relação a essa religiosidade de caráter popular, e principalmente, como posicionam o Outro dentro de seus discursos.

Nesse sentido, a perspectiva autobiográfica do filme “Ori” expressa a complexidade e profundidade discursiva dos processos de representação em que o Outro é o sujeito. Isso não significa uma defesa de um essencialismo racial, mas a compreensão de que em filmes como “Ori”, o Outro fala de sua vivência e do enfrentamento de seus medos e angústias, ou seja, por meio do filme o Outro leva ao espectador toda a sua subjetividade.

Ao retratar a experiência pessoal, aborda também uma questão coletiva, que é a dificuldade de se construir uma identidade negra. Por tais razões é que “Ori” se revela uma voz política capaz de agregar as várias visões e perspectivas de homens e mulheres negras que, juntamente com Beatriz Nascimento também compartilham um histórico de exclusão, que lutam cotidianamente contra a histórica condição de subalternidade, contra as inúmeras formas (sutis ou não) de racismo e principalmente, contra a violência simbólica, pois demonstra também a possibilidade do negro se tornar visível, ao se apropriar da mídia ou ao criar novas formas de comunicação que respondam às suas demandas de justiça social e participação política, que abre a possibilidade da população negra não ser representada, mas de ser reconhecida como sujeito capaz de criar seus próprios discursos.

5. Referências

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004.

MONTE-MOR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: **Documentário no Brasil: tradição e transformação.** Francisco Elinaldo Teixeira (org). São Paulo: Summus, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narrativa ficcional.** Volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: _____ . **Crítica da Imagem Eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006. Cap.05.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** Campinas, SP: Papyrus, 2003.