

Atlântico Negro - Na rota dos orixás. Brasília, 1997. Filme documentário 35mm., color. Duração: 53 min., 41 seg. Diretor: Renato Barbieri. Projeto e roteiro: Victor Leonardi e Renato Barbieri. Idealização e realização: Videografia; Instituto Itaú Cultural. Patrocínio: Ministério da Cultura; GDF-SCE; Pólo de Cinema e Vídeo do DF; Fundação Cultural do Distrito Federal.

Em 17 de novembro de 1998, uma terça-feira, foi apresentado no ICBA de Salvador o filme *Atlântico Negro - Na rota dos orixás*, dirigido por Renato Barbieri e Victor Leonardi. A estréia do filme na Bahia fez parte dos eventos organizados pelo movimento negro em torno do Dia da Consciência Negra. Estavam presentes nesse evento pessoas do MNU, do Ilê Aiyê e outras organizações do ativismo negro baiano. Depois da mostra, que suscitou o entusiasmo geral da audiência, falaram o diretor Renato Barbieri e a ialorixá Mãe Stella, que deu apoio ao projeto. O documentário, como sugere o título, trata das relações históricas e culturais que existem entre o Brasil e a África, com especial atenção para aspectos da religião dos orixás. O trabalho já merece reconhecimento por ser um dos poucos até agora produzidos na área do audiovisual tratando da questão afro-brasileira na sua dimensão transatlântica. Ele conta com a participação, através de entrevistas, de eminentes e significativos especialistas do tema — antropólogos, historiadores e líderes reli-

giosos —, o que lhe confere um interesse intrínseco. Executado em formato de documentário televisivo, possui uma boa qualidade técnica e demonstra o profissionalismo e domínio da linguagem cinematográfica do diretor e da equipe de produção. Uma boa fotografia, de grande plasticidade, junto com uma montagem rápida conferem ao produto um ritmo fluido comparável, às vezes, com a estética contemporânea do videoclipe. Esses fatores fazem do filme um produto de alto potencial comunicativo que deve facilitar a sua ampla divulgação.

A noção de um Atlântico Negro, expressão surgida a partir do livro de Paul Gilroy, *The Black Atlantic: double consciousness and modernity*, sobre a diáspora da comunidade caribenha no Reino Unido, tem recentemente ganho grande aceitação nos meios intelectuais afro-americanos.¹ Pelo seu caráter abrangente, resulta num paradigma conceitual que permite reformular muitas das dicotomias surgidas em torno da dualidade entre a África e suas diásporas transatlânticas. A noção de um Atlântico Ne-

¹ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: double consciousness and modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

gro, como uma área cultural única e interligada, coloca a cultura dos afrodescendentes nas Américas e na Europa em pé de igualdade com a cultura africana de origem, e lhes confere um *status* de autonomia que se opõe àquela visão nostálgica de uma África idealizada como terra-mãe, como origem perdida. A noção de um Atlântico Negro é, antes que tudo, uma reivindicação da diáspora, uma nova proposta de relacionamento com a sua história. O conceito, elaborado inicialmente por intelectuais de fala inglesa, não reivindica necessariamente a descontinuidade da diáspora com o seu passado africano, como defenderia o modelo interpretativo “creolizante”, mas, ao contrário, pressupõe, sobretudo, a existência de uma rede de comunicação intensa entre as comunidades da diáspora e a África, aliás, entre elas próprias também. O Atlântico Negro não vê mais um só movimento histórico de este a oeste, da África para as Américas, mas aponta também para o sentido inverso, para as apertações da diáspora na África e para o contínuo fluxo e refluxo que sempre existiu entre as duas costas. O mar, até recentemente visto como fronteira excludente e divisor de culturas, associado ao corte traumático do tráfico, é visto agora, na época da globalização, como laço de união e, implicitamente talvez, como o novo âmbito territorial de um potencial internacio-

nalismo negro que, além das fronteiras dos países, é capaz de comunicar e articular uma diversidade de grupos da diáspora negra em um diálogo frutífero, na procura de uma consciência comunitária.

É nessa ordem ideológica que se situa o filme de Barbieri e Leonardi. Não é por acaso que o documentário inicia o seu percurso com a apresentação de um caso contemporâneo dessa comunicação transatlântica estabelecida entre dois líderes religiosos, um do Maranhão e o outro do Benin. Vai ser a história desse intercâmbio, primeiro de mensagens gravadas em vídeo e depois de presentes rituais entre os dois líderes religiosos, o *leitmotiv* que vai pontuar e demarcar o discurso substantivo do filme. Na primeira cena, cronologicamente a última que foi gravada, Pai Euclides, babalorixá da Casa Fanti Ashanti, em São Luís, lê uma mensagem de 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.

Os conteúdos apresentados no documentário são variados mas orbitam

em torno de três grandes temas: a religião dos orixás, o tráfico de escravos e a comunidade dos Agudá (descendentes dos escravos africanos retornados à África). A primeira parte apresenta, de uma forma genérica, a natureza do culto dos voduns e orixás. Uma explicação mais demorada, dada por vários líderes religiosos, é dedicada a Exu, a entidade intermediária entre homens e divindades, tantas vezes associada erroneamente ao diabo cristão. Através desse exemplo, o espectador reconhece a similitude conceitual existente entre a religião africana e a brasileira. 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.

Depois dessa parte, através dos comentários de Alberto da Costa e Silva, historiador e ex-embaixador brasileiro na Nigéria, que atuou como consultor de assuntos africanos no documentário, e do historiador beninense Emmanuel Karl, há informações sobre o tráfico de escravos e o funcionamento do sistema escravocrata na Costa dos Escravos nos séculos 18 e 19. Antes de serem embarcados para as Américas, os escravos de Uidá eram obrigados a dar várias voltas em torno de uma árvore, conhecida como *l'arbre de l'oublie* (a árvore do esquecimento), onde, supostamente, os escravos deviam esquecer o seu passado, o que efetivamente nunca aconteceu, já que, apesar de todas as dificuldades, conseguiram preservar e reconstituir parte da sua cultura, especialmente a sua religião. Passa-se depois a introduzir a figura do baiano Felix de Souza, o Chachá, provavelmente o maior traficante de escravos de toda a história que, morador em Uidá e com a colaboração do rei daomeano Guêzo, estabeleceu, no início do século 19, um grande império comercial, deixando importante descendência nessa cidade. Milton Guran, fotógrafo e antropólogo que trabalhou no documentário como consultor na parte do Benin, comenta sobre essa polêmica figura histórica.

Salta-se de novo para o Brasil, numa seqüência um tanto confusa, onde al-

ternam-se imagens de Salvador e de São Luís. Imagens de grupos seculares, como o bloco Ilê Aiyê, são justapostas a festas religiosas de Tambor de Mina, no Maranhão, o que, implicitamente, leva o espectador leigo a pensar erroneamente que, sendo música e dança, trata-se tudo da mesma coisa. Passa-se logo a apresentar, brevemente, algumas das casas mais famosas do candomblé baiano, como o Gantois e o Axé Opô Afonjá. Mãe Stella, ialorixá do último terreiro, comenta a genealogia das ialorixás daquela casa. De novo salta-se a São Luís, à Casa das Minas, onde a atual zeladora, Dona Dent Prata Jardim, fala da fundadora desse terreiro, a africana Maria Jesuína que, segundo a hipótese de Pierre Verger, seria a mesma Na Agotime, rainha daomeana, mãe do rei Guêzo, vendida como escrava pelo rei Adandonzan. Sabe-se que Guêzo enviou várias embaixadas à América à procura de sua mãe, e essa estória é confirmada por testemunhas no Benin.

Depois dessa parte sobre a escravidão e os seus vínculos com a religião, o narrador do documentário protesta contra as representações da África que não mostram o lado cotidiano da vida dos seus habitantes e, como alternativa a essa tendência, passa-se a mostrar a festa de recebimento dada à equipe do filme pela comunidade Agudá em Uidá. Apesar de a espontaneidade dessa cena ser enganosa, já

que é óbvia a consciência dos participantes de estarem sendo filmados, ela serve para explicitar no filme a presença da equipe de realização, um ponto de reflexividade que ajuda a relativizar a usual invisibilidade dos autores. A cena serve também para introduzir os Agudá, a comunidade formada pelos descendentes dos traficantes brasileiros e os libertos africanos que voltaram à África no século 19. Milton Guran, professor da UNB que escreveu uma tese sobre o assunto, e a Agudá Madame Amégan, entre outros informantes, comentam sobre esse segmento da sociedade beninense e sobre a sua função como intermediários entre a população autóctone e a administração francesa durante a época colonial. Complementa-se essa parte com comentários sobre a influência brasileira na arquitetura de Porto Novo, onde a mesquita construída pelos Agudá islamizados reproduz os padrões estéticos das igrejas católicas brasileiras. Esse fato serve de ponte para voltar à Bahia e comentar a presença dos Malês em Salvador e sua participação na revolta de 1835. O historiador João Reis explica que foi a partir desses acontecimentos que muitos escravos e libertos africanos foram deportados para a África. Sem aparente conexão com a narrativa, a não ser o nome, nessa parte mostram-se imagens do bloco Malê de Balê.

De volta ao Benin, as imagens dão

conta da presença dos Agudá no Benin através de uma breve entrevista com o responsável pelo vodun pessoal de Felix de Souza, de um discurso do atual Chachá VIII (líder da comunidade dos Agudá e herdeiro do título honorífico de Felix de Souza), e da celebração, em Porto Novo, da Festa do Bonfim e do desfile da Bourian (réplica Agudá das festas do bumba-meu-boi). 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.

Depois da parte dos Agudá, seguem, a modo de interlúdio, imagens do mar que nos levam de volta à Bahia, nessa ocasião à tradicional festa de Iemanjá, no bairro do Rio Vermelho, onde vemos os presentes às águas. Após esse ir e vir entre as duas cos-

tas do Atlântico, em que o espectador foi informado de variados aspectos históricos e culturais, segue uma parte, talvez a mais original do ponto de vista de um documentário, em que se mostra o intercâmbio de mensagens audiovisuais entre líderes religiosos do Benin e do Brasil. Esse evento funciona, na narrativa do filme, como evidência e confirmação de que o diálogo entre as duas bandas do mar (mesmo que gerenciado pela equipe do filme) segue vivo. Pai Euclides e a mãe pequena do terreiro cantam uma cantiga em fon em São Luís. Intercalam-se imagens do Avimanjenon e do Adjahô Houmassé frente ao monitor de vídeo vendo essa mensagem, o primeiro no seu templo de Uidá, o segundo na sua residência em Abomey. Significativamente, o Avimanjenon diz que entendeu a cantiga, e o velho Adjahô também a reconhece e começa a cantá-la, o que confere a esse belo momento um alto tom emotivo. Segundo comentários do diretor Barbieri, quando chegou ao Benin e descobriu que a cantiga era reconhecida por várias pessoas foi que se deu conta da importância do material gravado em São Luís. Foi esse fato que o levou a concentrar seus esforços no Benin e não na Nigéria, como estava planejado inicialmente, e, depois, a dar especial relevância a essa parte na estrutura do filme, o que também não figurava no roteiro original. O Avimanjenon

responde com outra mensagem audiovisual que inclui uma outra cantiga, e com um presente, um bastão cerimonial que a equipe do filme leva ao Maranhão. Pai Euclides recebe o presente de forma ritual, com várias filhas da casa vestidas para a ocasião de Tobossi (a moda do Jeje maranhense), jogando o obi e lavando o bastão com uma mistura de folhas maceradas. Esse emblemático intercâmbio é considerado pelo narrador como um exemplo do “respeito e admiração mútua que o Brasil e a África mantêm entre si”.

Certo, 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.² 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 necessa-

riamente negativa, já que, às vezes, pode levar a gerar situações capazes de revelar informações que não seriam acessíveis de outro modo. Esse é o caso do chamado cinema participativo, do qual Jean Rouch é um dos mais claros expoentes. No entanto, do ponto de vista etnográfico e a serviço do rigor científico, é preciso que o documentário seja explícito quanto às suas estratégias de construção no processo de representação, já que, por trás das imagens montadas, existe sempre outra história que não é contada.

O filme termina com o *leitmotiv* de que “o mar, em vez de separar, uniu povos e culturas diferentes”, e com vários dos entrevistados enunciando frases conclusivas. Aparece a antropóloga Juanita Elbein dos Santos reivindicando a necessidade de superar a memória traumática da escravidão e de considerar os aspectos positivos do legado da ancestralidade. O antropólogo Júlio Braga salienta que na época da globalização só vão se salvar aqueles que puderem conservar a sua identidade. Talvez o comentário mais emotivo seja o do Adjahô que, em bela metáfora, resume a história das relações entre África e América como a de duas crianças que foram separadas e que nunca mais se viram, mas

² O documentário também não explica a natureza da relação preexistente entre Pai Euclides e o Avimanjenon, mas posso dizer que 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. Esse primeiro contacto foi seguido por uma troca de cartas escritas em francês, e outras fotografias.

que, um dia, a ocasião foi dada a seus descendentes para se encontrarem. “Esse reencontro seria alguma coisa de inexplicável. Sua alegria será inestimável e nós nem poderíamos qualificá-la. É alguma coisa extraordinária”.

Como já foi dito, o documentário quer ser um produto de divulgação dirigido a um público amplo mas, em função de sua temática e orientação ideológica, está especialmente dirigido à comunidade afro-brasileira. O filme já foi mostrado na TV GNT e vai ser distribuído nas escolas e outras redes institucionais, como festivais, congressos, terreiros, etc. Também uma versão francesa deve ser distribuída no Benin. Não foi, portanto, a intenção dos autores produzir um filme etnográfico ou científico para especialistas, mesmo que utilize material e conteúdos suscetíveis de serem analisados do ponto de vista antropológico, sociológico ou histórico. Porém o filme pretende uma certa seriedade na elaboração dos conteúdos que garanta a legitimidade do discurso. Prova disso é a participação, como entrevistados, de relevantes especialistas nessas áreas. A finalidade última do filme é, talvez, contribuir para a elaboração de uma identidade étnica dos afro-descendentes, reforçando e procurando gerar uma melhor compreensão de certos referentes histórico-culturais. Tendo sido o segmento social dos afro-des-

cedentes tradicionalmente privado de uma história própria, essa iniciativa deve ser bem vinda. O produto audiovisual resultante tem qualidades provadas para atingir o seu objetivo e deve receber o reconhecimento merecido.

Para atingir o alvo primordial de alta comunicabilidade, o projeto recorre ao formato do documentário televisivo, com as vantagens e desvantagens que esse método de representação comporta. Como já foi dito, tecnicamente o filme está belamente executado, a qualidade e o colorido das imagens são ótimos, a montagem, na qual é raro um plano durar mais de cinco segundos, tem bom ritmo e o encadeamento das seqüências narrativas flui sem dificuldades. Formalmente, talvez, deva-se criticar a dependência excessiva da narração verbal, o que dá ao documentário um certo tom didático. A necessidade de explicar uma história complexa leva os autores a utilizarem o artifício convencional da narração oral, articulada nos comentários dos entrevistados e na voz do narrador, esta sempre onisciente e onipotente, imbuída de uma autoridade *a priori* inquestionável. Esse recurso relega o visual a mero suporte ilustrativo que, na sua fluida plasticidade, só serve para hipnotizar a atenção do espectador, sem deixar as imagens se mostrarem por si sós. O visual não é utilizado como recurso narrativo autônomo. Em ge-

ral, a rápida edição não dá tempo ao espectador para olhar, para ver e daí elaborar a sua própria interpretação. A combinação desses fatores faz de *Atlântico Negro* um texto que, utilizando as categorias de Umberto Eco, poderia ser catalogado de “fechado” (em oposição a um texto “aberto”), já que o espectador, submetido como está à tirania da palavra, não tem espaço para tirar as suas próprias conclusões.³ Ele fica certamente seduzido pelo fluir das imagens, mas é a voz que comanda e impõe as diretrizes interpretativas.

O gênero do documentário distingue-se por enquadrar-se dentro do que Olivier de Sardan chama de “pacto realista”.⁴ O suposto “realismo”, convencionalmente atribuído às imagens de documentários, confere ao produto um grau de autoridade que permite legitimar certas realidades históricas e culturais de um modo que o gênero de ficção, por exemplo, raramente atinge. O espectador tende a acreditar na “verdade” das imagens documentais. No entanto, o documentário não deixa de ser um artefato construído que utiliza a mesma linguagem cinematográfica e artifícios do gênero da ficção. Portanto, é importante questionar os métodos de representação e construção utilizados para avaliar a fidelidade do texto

audiovisual. 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. Dado o limite temporal do documentário, a multiplicidade de temas tratados impede uma apresentação detalhada, e é inevitável uma certa superficialidade na análise. Porém, o “índice militante”, isto é, a intencionalidade ideológica e política subjacentes à construção do texto audiovisual, a vontade de projetar uma mensagem de valorização da cultura do afro-descendente, parecem prioritárias e mais marcantes.

A representação da religião está na base dessa construção de identidade. Mas essa representação não deixa de ser bastante fragmentada e descontextualizada, às vezes com enganosas justaposições que, do ponto de vista do rigor antropológico e também religioso, são questionáveis, como essa mania de pôr música tenebrosa quan-

³ Umberto Eco. *The role of the reader*. Bloomington, Indiana University Press, 1979.

⁴ Jean Pierre Olivier de Sardan, “Pacte ethnographique et film documentaire”, *Xoana, Images et sciences sociales*, 2 (1994), pp. 51-64.

do se mostram os altares dos voduns, mostrar os egunguns da Nigéria quando se fala de voduns, passar das imagens do Ilê Aiyê a um tambor de Mina, etc. A religião, sendo o aspecto cultural destacado, recebe, ao menos visualmente, um tratamento mais bem impressionista, o que poderia ser considerado contraproducente, se o que se quer é um melhor conhecimento e valorização dessa realidade.

Feitas essas ressalvas, vale salientar que *Atlântico Negro* apresenta enfoques novos, como a ênfase nos Agudá e mesmo o protagonismo dado ao Tambor de Mina do Maranhão frente ao hegemônico Candomblé baiano. A seleção, no documentário, de Pai Euclides como o principal representante religioso no Brasil, como já foi apontado, resultou da conveniência mesperada dos seus laços com o Avimanjenon e do fato de que a cantiga por ele cantada fosse

conhecida no Benin. Esse protagonismo de um babalorixá maranhense poderia, até certo ponto, ser ressentido por alguns religiosos baianos, mas, na verdade, favorece a representação da religião afro-brasileira na sua heterogeneidade e riqueza. É evidente que um documentário de conteúdo tão amplo vai deixar sempre alguns insatisfeitos por não ter comentado ou mostrado este ou aquele outro aspecto. Porém, no seu conjunto, o trabalho é um esforço comprometido e sério que vai contribuir com eficácia para a divulgação de alguns dos assuntos mais relevantes da cultura afro-brasileira, e que, sem dúvida, tem um importante potencial educativo.

Luis Nicolau

Universidade Federal da Bahia
Professor Visitante
na Faculdade de Comunicação