

Uma Representação De Si Para O Mundo: Afetos E Subjetividades No Documentário Performático

A Si Representation To The World: Affects And The Documentary Subjectivity Performative

Ceica Ferreira

Universidade de Brasília

ceicaferreira@gmail.com

Resumo

Este artigo aborda as representações da negritude na mídia e no cinema brasileiro. Aponta o cinema documentário como um campo no qual surgem novas relações entre alteridade e pluralidade de vozes e sujeitos, a partir do qual discute o conceito de documentário performático (proposto pelo teórico norte-americano Bill Nichols) e analisa do filme “Ôri”. Dirigido pela cineasta Raquel Gerber, esse documentário tem uma narrativa ancorada no texto poético, na narração e na trajetória de vida da historiadora e ativista negra, Beatriz Nascimento.

Palavras-chave: Representação. Documentário Performático. Negritude. Subjetividade.

Abstract

This article discusses the representations of blackness in media and in Brazilian cinema. It points the documentary film as a field in which new relationships emerge between otherness and plurality of voices and subjects, from which it discusses the concept of performative documentary (proposed by the American theorist Bill Nichols) and it analyzes the film "Ôri". Directed by filmmaker Rachel Gerber, this documentary has a narrative anchored in the poetic text, the narration and the life trajectory of historian and activist black Beatriz Nascimento.

Keywords: Representation. Performative Documentary. Blackness. Subjectivity.

Representações e relações de poder

Por sua capacidade de não apenas refletir, mas criar a realidade, é que os conteúdos midiáticos e as narrativas cinematográficas são considerados nas sociedades contemporâneas como um espaço privilegiado de reconhecimento das identidades culturais. Atuam como elementos representativos da ordem do mundo e constitutivos da subjetividade e das representações sociais, e assim contribuem ainda para a formação do imaginário, pois incidem na forma como o indivíduo pensa e lida com o mundo e com as pessoas.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência a aquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (Woodward, 2000, p.17).

Dessa forma, pode-se considerar que assim como a arte, a cultura, também o cinema (de ficção ou documentário) revela-se como um *continuum* das relações de poder e de desigualdade, que existem no contexto social, especialmente nos processos de representação de grupos minoritários². Conforme aponta Shohat e Stam (2006, p. 145), “como modelos narrativos cinematográficos não constituem meros microcosmos refletores de processos históricos, há que se frisar o papel que eles exercem, a saber, o de matrizes ou padrões empíricos nos quais a história pode ser moldada e a identidade nacional representada”.

Dada a existência de um processo de escolha, à medida que a visibilidade é dada a um determinado grupo ou tema tem-se ao mesmo tempo a invisibilidade de outro, tal processo demonstra a dimensão política das práticas de representação, visto que designa o poder que os grupos dominantes têm para falar sobre os outros grupos sociais. Nesse sentido, vale destacar a condição de subalternidade que predomina sobre a população negra no Brasil e mantém resquícios dos mais de três séculos de sistema escravista, nas mais diversas formas de racismo, em especial a violência simbólica, que ora pela invisibilidade, ora pelo estereótipo tem ensinado a mulher e ao homem negro que para serem aceitos, precisam negar a si mesmos.

Apesar de todas as transformações sociais e econômicas ocorridas na sociedade brasileira nota-se a continuidade nos processos de representação da negritude, como parte da criadagem e/ou mercadoria para consumo. Logo, é possível considerar que, diante da impossibilidade de ignorar efetivamente a presença do negro, a mídia e o cinema desenvolveram o que Pereira e Gomes (2001) denominam de “simulacro da inserção”, conceito que designa o trabalho de construção de estereótipos que consolidam a invisibilidade desse grupo social/racial.

[...] Power in representation; power to mark, assign and classify; of symbolic power; of ritualized expulsion. Power, it seems, has to be understood here, not only in terms of economic exploitation and physical coercion, but also in broader cultural or symbolic terms, including the power to represent someone or something in a certain way – within a certain ‘regime of representation’. It includes the exercise of symbolic power through representational practices. Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence. (Hall, 1997, p.259)

Empregadas, jagunços, prostitutas, escravos, “mulatas” são algumas das “imagens” atribuídas ou reproduzidas pelos meios de comunicação e pelo cinema a homens e mulheres negras, ao longo da História. Em sua pesquisa sobre a representação

e a participação da população negra na telenovela brasileira, no período de 1963 a 1997, Araújo (2000) reafirma a cumplicidade desse veículo com o ideal de branqueamento dos brasileiros, que se expressa na tentativa de confirmar o mito da democracia racial³.

Em um estudo recente sobre as relações raciais no Brasil nos discursos midiáticos, Sovik (2009), propõe uma reflexão a partir do conceito de afeto, característica historicamente utilizada como metáfora da identidade nacional. Embora historicamente tenha sido e ainda é utilizada para enfatizar a maneira brasileira de lidar com a diferença interna em um contexto de mistura, também é uma estratégia que mascara e silencia a hegemonia da branquitude, um mecanismo que pela ênfase na mestiçagem, na hierarquia e na desvalorização do ser negro (mesmo quando “raça” não é mencionada), reforça um controle dos sentidos e naturaliza a posição de poder do sujeito branco na sociedade brasileira.

É no discurso da mestiçagem, nos silêncios e na invisibilidade da branquitude brasileira, veiculados nos meios de comunicação e na cultura, que a autora encontra estratégias sutis, que predominantemente ancoram-se no afeto, e tentam negar a diferença e as desigualdades de gênero e raça, enfatizando apenas o aspecto “generoso” de nossa complexidade cultural.

Portanto, analisar processos de representação contidos nas narrativas midiáticas e cinematográficas pode evidenciar as relações de poder, e a forma como a negritude é inserida em tais discursos. Ancorada no conceito de documentário performático, de Nichols (2005), propõe-se a análise do documentário “Ôrí” (Direção: Raquel Gerber/ Textos e Narração: Beatriz Nascimento).

Cinema, alteridade e documentário performático

Tanto na ficção, quanto no documentário a relação com a alteridade se faz presente no cinematografia brasileira. Porém, segundo Bernardet (2003, p.09) “as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem”, a partir da qual, segundo o autor é possível observar os filmes como um palco de conflitos ideológicos e estéticos.

Vale indicar as especificidades do documentário, especialmente em sua relação com o mundo e com as pessoas, e por isso revela diferentes possibilidades de representação. Segundo Morcazel (2003), o documentário é um espaço de resistência contra a tirania dos textos que em off falam pelos outros, contra o didatismo das imagens do jornalismo televisivo, contra uma visão massificada do povo brasileiro. Por isso, o autor ressalta que a palavra, a fala do Outro por mais que direcionada por um entrevistador, é uma das poucas possibilidades que ele tem para se reinventar, para falar e ser ouvido.

Para Jean-Louis Comolli (2008), o que define a prática do cinema documentário não é a forma ou as configurações narrativas, mas sua relação direta com os corpos reais que se prestam ao jogo do filme, o embate entre a *mise-en-scène* do cineasta (quem filma) e a *mise-en-scène* do Outro (quem é filmado). Por tal razão, o autor defende que pensar em documentário é pensar em alteridade, exatamente por isso, tal relação se coloca como desafio ao cineasta, que depende do desejo, do desejo do “Outro” em ser

filmado; e constantemente se questiona sobre como dar conta da força desse combate, como representar o Outro, sem dominá-lo nem reduzi-lo.

*A mise-en-scène é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. (Comolli, 2008, p. 60)*

Nesse sentido, pode-se considerar cinema documentário como um campo do qual emergem novas relações entre alteridade e pluralidade de vozes e sujeitos. Por tal razão, este trabalho investiga os processos de representação da população negra brasileira numa modalidade documental específica, o documentário performático, proposto por Nichols (2005) e que constitui ponto central para análise do documentário “Ôrí”, dirigido por Raquel Gerber.

No livro “Introdução ao Documentário” (2005), o teórico norte-americano Bill Nichols sistematiza a partir do conceito de voz seis principais tipos de documentário (poético, expositivo, participativo ou interativo, observativo, reflexivo e performático). A “voz” do documentário designa a forma como o cineasta nos transmite seu ponto de vista, como constrói e expressa seu argumento ou sua perspectiva, evidenciando assim suas escolhas e seu relacionamento com o mundo.

De acordo com Silva (2004, p.43), “a voz nos informa sobre o relacionamento do documentarista e seu tempo, seu mundo; uma mistura de influências técnicas e conjunturais – onde são variáveis determinantes as ideologias, os equipamentos, valores e linguagens”, ou seja, a voz designa os mecanismos disponíveis para o cineasta na construção do filme, como por exemplo, os tipos de enquadramento e ângulos; a escolha de som direto ou não; o uso de entrevistas ou narração em *off*; e a escolha de um modo de representação que direciona a organização do filme.

Tal modo pode ser: (1) poético, quando utiliza padrões abstratos de forma, associações visuais e qualidades tonais ou rítmicas para transformar o universo cotidiano; (2) expositivo, quando pressupõe uma voz que fala diretamente com o espectador, a voz de Deus, um orador que é apenas audível, jamais aparece; (3) observativo, quando o diretor assume uma posição de *voyeur*, e apenas observa os outros, que parecem ignorar sua presença e a da câmera; (4) participativo, quando apresenta um envolvimento mais direto entre quem filma e quem é filmado, por isso utiliza principalmente as entrevistas, nas quais o diretor dilui seu ponto de vista; (5) o reflexivo chama a atenção do espectador para ver o documentário como ele é, ou seja, uma construção; e por último, (6) performático, tipo que se caracteriza por uma abordagem essencialmente subjetiva, trazendo o próprio documentarista e suas inquietações para o centro do filme.

Para Nichols (2005), o performático é muito utilizado como forma de expressão dos sub-representados ou mal representados, das mulheres ou das minorias étnicas, dos *gays* e das lésbicas, por meio do qual constroem estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas, e assim incorporam a subjetividade como elemento mediador e integrador entre homem e mundo.

Lançado em 1989, o documentário *Ôrí* (palavra de origem iorubá, que significa cabeça) é o encontro da pesquisa cinematográfica da socióloga e cineasta de origem judaica, Raquel Gerber, sobre a identidade negra no Brasil, com a investigação histórica da historiadora e ativista negra, Beatriz Nascimento acerca dos quilombos como organizações políticas e de resistência cultural negra de matriz africana (bantu), recriadas no Brasil.

Durante 11 anos de produção, *Ôrí* registra ainda o processo de formação dos movimentos negros das décadas de 1970/80, e articula o quilombo, a religiosidade de matriz africana e outras espacialidades, como por exemplo, a escola de samba, o terreiro de candomblé⁴, e o movimento negro enquanto elementos capazes de restituir a humanidade negada na escravidão, e reconstruir as identidades negras.

Na narrativa desse documentário, que alia a direção de uma mulher, Raquel Gerber e ancora-se no texto poético e na narração de Beatriz Nascimento, mulher negra e nordestina, acompanhamos a história de vida dessa mulher negra e nordestina, que narra fatos de sua família, sua atuação no Movimento Negro, e principalmente, compartilha com o espectador sua luta pessoal e acadêmica contra a invisibilidade.

Acerca das características do documentário performático, Silva (2004.) compreende-o como um formato híbrido (em função da quantidade de elementos de diversas origens), no qual se destacam: a recorrência da primeira pessoa como eixo central; uma estrutura bastante fragmentária, com o uso de material de arquivo (que inclui filmes e fotos antigos, revistas, livros, recortes, anotações pessoais, objetos de uso pessoal); a justaposição de imagens em divergência a uma narração; a incorporação do próprio diretor no quadro, cartelas e legendas, reencenações, trilha sonora, entrevistas e edição videoclipada, entre outros. Para a autora, “todas essas características colaboram para a produção de um filme altamente pessoal”.

Ao considerar o filme “*Ôrí*” nesta classificação, busca-se por meio da metodologia de análise fílmica analisar como aqueles e aquelas que frequentemente são objeto, ignorados ou tratados de forma estereotipada nas narrativas dominantes, têm nesse tipo de documentário a possibilidade de assumir o lugar de sujeito, de falar, expor os aspectos subjetivos de suas experiências, de suas memórias, dirigindo-se aos espectadores de maneira emocional, e dividindo com eles suas angústias e conflitos, convidando-os a experimentar seu “lugar de fala”.

Memórias, afetos e subjetividades em “*Ôrí*”

A utilização constante de três tipos de enquadramento: primeiro plano, primeiríssimo plano e plano de detalhe pode ser relacionada a necessidade de homens e mulheres negras resgatarem sua imagem perdida na diáspora, de reencontrarem um referencial histórico com o qual possam construir suas identidades. Logo, pode-se considerar que esse documentário evidencia um posicionamento que se diferencia dos processos de representação dominantes, há nele uma relação de proximidade entre quem constrói a representação e quem é representado (Fig.01). Segundo Bill Nichols (2005, p.173), 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.



Se nas telenovelas ou no cinema brasileiro a religiosidade negra é frequentemente representada por distorções e simplificações, como aponta Araújo (2000)⁵, no documentário “Ôrí”, é enfatizado o caráter complexo e plural da religiosidade afro-brasileira, compreendida aqui como uma filosofia de vida, outra visão de mundo e de poder, uma possibilidade de reencontro com os elementos materiais e simbólicos que restituem, por meio de um contínuo renascimento, a humanidade negada na escravidão.

O sentido do termo ôrí não é apenas uma alusão direta à religiosidade afro-brasileira, ele é ressignificado, e designa também espacialidades onde homens e mulheres negras são capazes de reconstruir sua identidade, encontrar seu núcleo.

Por meio da imagem fílmica, tal documentário parece colocar o espectador no lugar daquele que foge, compartilha a situação dos africanos que segundo a narração, no século XVII adentram-se na floresta tropical em busca da terra, do quilombo. Os movimentos da câmera que também entra no mato, corre, revive a fuga e o desejo pela terra, por um novo destino.

Diferente da *voz-over*, a narração de Beatriz Nascimento em “Ôrí” não é explicativa. Ela se configura como elemento central desse filme, pois é partir da voz dessa mulher, negra e nordestina que se constrói toda narrativa que vai ao encontro de suas origens no continente africano; que tenta dar conta de seu contexto histórico e a constituição dos movimentos negros no Brasil; e principalmente, expressa de forma emocionada sua procura por si mesma. Nesta busca por visibilidade, ela afirma: “A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi, que pra mim era o herói”⁶.

Também à procura de uma imagem, é que esse filme apresenta uma postura crítica com relação à representação, ao questionar a imagem estereotipada da população negra, como por exemplo, quando Beatriz, revela enquanto pesquisadora,

sua reação com o interesse da Universidade pelo negro apenas como escravo, como se a contribuição desse grupo social/racial fosse somente como mão-de-obra.

Ao colocar o indivíduo, suas subjetividades e experiências em “primeiro plano”, e possibilitar que se faça o caminho inverso, ou seja, que se construa uma representação de si para o mundo, o documentário performático propõe um desvio na representação realista do mundo (marcante na concepção de documentário tradicional). Segundo Silva (2004, p.68), “esses filmes são baseados nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica – e que sublinham a complexidade do conhecimento sobre o mundo ao privilegiar as dimensões subjetivas e afetivas da narração”.

Tais dimensões estão presentes na ênfase dada pelo documentário ao corpo, enquanto um elemento fundamental para a construção da identidade negra. (Fig.02). Isso porque o corpo é individual, traz marcas e lembranças da dor e da subalternização histórica que classifica o corpo negro como exótico, feio, inferior; mas é também coletivo, é mapa de um país longínquo; é registro de sua história e de suas migrações, desde a diáspora até as fugas.

O corpo é também memória que se revive em ritmo e movimento, seja nos bailes *black*, no carnaval ou na religiosidade afro-brasileira (Fig 02). Por isso, Beatriz afirma: *“a memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um fundamento de libertação. O negro não pode ser liberto, enquanto ele não esquecer o cativoiro, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo”*.



Figura 02 – Corpo e espacialidades negras
Fonte: Documentário Ori. Direção: Raquel Gerber, 1989.

Beatriz Nascimento também assume o lugar de personagem, revela sua experiência pessoa com a falta da imagem. Ela afirma não se reconhecer na foto de sua carteira de identidade (Fig. 03), ao mesmo tempo em que narra sua relação com outras imagens, como a foto da irmã (Carmem), ícone de trajetória intelectual; e com a imagem da estrela de cinema, Marilyn Monroe, ideal eurocêntrico de beleza; e relata ainda sua busca por Deus e seu distanciamento do pensamento cristão, mesmo em uma foto de sua primeira comunhão.

Os movimentos de câmera, que se aproximam das fotografias, podem ser considerados uma tentativa de enfatizar essa intensa procura de Beatriz por sua identidade, da qual emergem lembranças, dúvidas e afetos, que ela compartilha com o espectador.

É pela força da oralidade e pelo o uso dessas fotos de arquivo, que essa narradora expressa a riqueza de sua vivência, de seus sentimentos e emoções, que conjugam passado e presente, mostrando assim sua dupla função no filme: como narradora e como sujeito do relato. Embora este seja núcleo para sua intervenção poética e subjetiva, também se articula com o mundo, se expande, porque coloca aqui sua experiência, enquanto mulher negra como elemento fundamental para questionar a perda da imagem para a população negra, e também a imposição de um modelo cultural eurocêntrico.



Figura 03 – Beatriz e sua imagem perdida
Fonte: Documentário Ori. Direção: Raquel Gerber, 1989.

Nesse sentido, e conforme já mencionado o uso de estereótipos e simplificações na representação do homem e da mulher negra, bem como suas referências culturais, artísticas e religiosas, vale lembrar a oportuna afirmação do jornalista e escritor Muniz Sodré, de que a situação do negro na mídia brasileira é como a de um vampiro, que se olha no espelho, mas não se reconhece, não se vê.

Outra sequência bastante significativa deste filme é a entrevista de Beatriz Nascimento à diretora Raquel Gerber. Neste momento, não apenas a narradora, mas também a mulher negra e quilombola constrói seu relato, ri para a câmera; narra sua visita a Serra Barriga, em Alagoas, onde se localizava o quilombo de Palmares.



Figura 09 – Beatriz e o quilombo
Fonte: Documentário Ori. Direção: Raquel Gerber, 1989.

Beatriz revela a alegria e emoção desse encontro com o quilombo, que segundo ela “é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano”. É onde seu corpo negro, mesmo que simbolicamente se reconstrói, se confunde com a paisagem. Por isso, Beatriz, afirma ter medo de perder a terra, o pó, o fundamento para o negro, para o africano, esse homem que é ligado a terra, à ancestralidade ali existente (Fig.09).

Nessa conversa, evidenciam-se as qualidades subjetivas da experiência e da memória, pois afetos e lembranças são suscitados, e principalmente a afetividades ganham contornos na justaposição de fotos de Beatriz Nascimento, que revelam suas expressões faciais; imagens da Serra da Barriga (a lama, ao rio, a serra e o pôr-do-sol), e sua narração em *off* dizendo que se sente parte daquele lugar, se reconhece entre os seus antepassados, ou seja, se apropria da história e evoca-a a partir daquilo que sente e acredita.

Essa complexidade emocional é destacada nos filmes performáticos exatamente por que eles tem como foco a construção da narrativa, a partir da perspectiva do autor. Para Silva (2004, p.70), “isso acontece porque esses filmes remetem à própria ideia do encontro; são acontecimentos íntimos, discretos e subjetivos, que marcam um momento único. [...] O documentário performático é determinado pelo encontro num certo tempo e espaço na vida de quem filma e de quem (ou o que) é filmado”.

Construindo sua própria história

A perspectiva autobiográfica do documentário “Orí”, na qual a história de Beatriz Nascimento se junta às migrações, aos conflitos, às tensões e às angústias de homens e mulheres negras evidencia a capacidade do documentário performático em construir novas formas de representação, que tem como diferencial o fato de incorporarem na imagem a identidade do realizador.

O documentário em primeira pessoa retoma o vínculo afetivo entre imagem, realizador e espectador. O sujeito é desdobrado e encarnado, recluso na intimidade do seu pensamento. Percorre a geografia do seu dominador. Organiza a narrativa de forma tal que sua identidade é objeto, objetivo e método do filme, bússola e âncora, narrador e referente; em soma, autobiográfico (MOLFETTA, 2002, p.74).

Atravessado pela experiência de Beatriz Nascimento, que compartilha com o espectador a dúvida, a dor e a poesia, “Orí” opta por enquadramentos nos quais rostos e corpos negros estão de forma predominante no centro ou em destaque, talvez com o intuito de oferecer-lhes a visibilidade negada historicamente; utiliza imagens, falas de personagens, voz em *off* e trilha sonora com o intuito de expor a riqueza e pluralidade da cosmovisão de matriz africana, recriada e cotidianamente revivida por homens e mulheres negras brasileiras.

De forma poética, a narração e a participação de Beatriz Nascimento articulam a religião, o corpo, a relação com a terra, com os ancestrais e com o quilombo, enquanto sentido de comunidade e de espacialidade negra, atualizada na escola de samba, no terreiro, nos bailes *black* e no movimento negro.

A narradora, a ativista, a mulher negra e a personagem Beatriz Nascimento assumem o lugar de sujeito, que compartilha com a diretora Raquel Gerber, a construção de sua representação; e com o espectador suas angústias e inquietações, a busca por sua própria imagem, por Deus e também pelo mito de Zumbi dos Palmares. Para além de uma visão romantizada, ela discute a função desse herói civilizador, destaca sua importância como a crítica de um grupo excluído ao sistema dominante, aponta sua continuidade como um sinônimo de resistência.

Essa capacidade de apresentar dimensões que estão relacionadas à memória e às emoções do indivíduo reafirmam a natureza performática de “Orí”. É por esse tipo de representação, capaz de fazer com o espectador se coloque no lugar do Outro é que se revelam vozes, afetos e expressões que se evidenciam a grandeza do individual, do pessoal como meio para a compreensão do mundo.

[...] uma questão pertinente aos filmes performáticos: não é apenas a cultura, nem a história, que produzem narrativas envolventes, mas a idéia de que essa narrativa é produto de uma vivência histórica, uma apropriação do mundo sob determinado olhar, faz toda diferença. Filmes performáticos, como viemos estabelecendo através dos textos, rejeitam fórmulas de representação do mundo e se concentram na peculiaridade da interpretação, extraindo relevância das experiências em si. (Silva, 2004, p.150)

“Ôrí” pode ser considerado um novo olhar, um diálogo profundo entre essas duas autoras. E especialmente para Beatriz, trata-se de uma perspectiva de auto representação. Essa dimensão performática e pessoal vai na contramão da História oficial, escrita pelos vencedores e desapropriadas dos anônimos e oprimidos.

Beatriz Nascimento compartilha com outras mulheres, inclusive a própria diretora, Raquel Gerber, o “ser” mulher, negra, nordestina e diaspórica. Narra sua própria história, aposta no valor da experiência como matéria da produção de mensagem, e revela neste filme uma escrita íntima, uma representação de si para o mundo.

Referências Bibliográficas

- Araújo, J. Z. (2000). *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Bernardet, J.C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo. Cia das Letras, 2003. Comolli, J.L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008. 373 p.
- Gomes, N.L. (2005) Alguns termos e conceitos presentes no debate das relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.824*. (pp.39-62). Brasília: MEC/BID/UNESCO.
- Hall, S. (1997). The spectacle of the ‘other’. In Hall, Stuart (org.) *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices* (pp.223-290). London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University,
- Molfetta, A. (2002). Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sulamericano. In: *Revista Sinopse*. São Paulo, INUSP, (9), 73-78.
- Morcazel, E. (2003). A palavra no documentário. In: *Cinemais – Especial Documentário: Objetivo Subjetivo*. Rio de Janeiro, 71-77.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus.
- Prandi, R. (2004). *O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso*. Estudos Avançados, 52, 223-238.
- Pereira, E. & Gomes, N.P.M.(2001). *Ardis da Imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: Mazza Edições, Editora PUCMinas.
- Sodré, Muniz (2005).“Por um conceito de minoria”. In Paiva, R. & Barbalho, A. (Orgs.) *Comunicação e cultura das minorias* (pp. 11-14). São Paulo: Paulus.
- Silva, P. R. (2004). *Documentários Performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*, Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, UFRJ/ ECO.
- Sovik, L. (2009). *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Shohat, E.& Stam, R. (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify.

Woodward, K. (2000) . Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In Silva, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 07-72. Petrópolis: Vozes.

Notas

¹ Conceição de Maria Ferreira Silva (Ceíça Ferreira) é jornalista e doutoranda em Comunicação na Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Imagem e Som. Atua nas áreas de cinema e culturas negras. Email: ceicaferreira@gmail.com.

² De acordo com Sodré (2005), uma minoria abrange os grupos sociais que não possuem voz, que estão impossibilitados de falar, de ter voz e intervir nas esferas de tomada de decisão e poder; e uma elite, constituída por grupos hegemônicos que detêm poder sobre a maior parte dos recursos econômicos.

³ O mito da democracia racial pode ser compreendido como uma corrente ideológica que pretende negar a desigualdade racial entre brancos e negros no Brasil como fruto do racismo, afirmando que existe entre estes dois grupos raciais uma situação de igualdade de oportunidade e de tratamento (Gomes, 2005, p.57).

⁴ Religiosidade de matriz africana, recriada no Brasil, na qual se cultuam os orixás, divindades que

Religião brasileira dos orixás e outras divindades africanas que se constituiu na Bahia no século XIX – e demais modalidades religiosas conhecidas pelas denominações regionais de xangô, em Pernambuco, tambor-de-mina, no Maranhão, e batuque, no Rio Grande do Sul (Prandi, 2004).

⁵ Segundo Araújo (2000, p. 307), assim como outros elementos da cultura africana, “as religiões negras tiveram também pouco destaque nas novelas e, em algumas delas, sofreram referências negativas, associadas à ignorância ou ao mal”.

⁶ Zumbi foi líder do Quilombo dos Palmares, um modelo de nação aberta a todos os oprimidos da

sociedade (negros, índios e brancos), e que resistiu por um século aos ataques portugueses. Foi morto em

20 de novembro de 1695, e como uma conquista dos Movimentos Negros nos anos de 1970/ 80, esta data foi instituída como o Dia Nacional da Consciência Negra, em reverência a esse ícone da luta pela libertação do povo negro, que como muitos e muitas heróis e heroínas foi invisibilizado pela história oficial, escrita pela ótica dos opressores.