



UESB-UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

RAPHAEL FLORES DE AZEVEDO

**CANDOMBLÉ, DOCUMENTÁRIO E MEMÓRIA:  
O registro dos personagens no culto do segredo.**

**CANDOMBLÉ, DOCUMENTÁRIO E MEMÓRIA:  
O registro dos personagens no culto do segredo.**

Monografia apresentada ao Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Rogério Luiz Silva de Oliveira

Vitória da Conquista 2019  
RAPHAEL FLORES DE AZEVEDO

**CANDOMBLÉ, DOCUMENTÁRIO E MEMÓRIA:**

O registro dos personagens no culto do segredo.

Aprovado em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (Orientador)  
Área de Cinema e Audiovisual – UESB

---

Prof. Dr. Cristiano Figueira Canguçu Área de  
Cinema e Audiovisual – UESB

---

Prof. Dr. Itamar Pereira de Aguiar  
Área de Filosofia – UESB

*Sé todo em cada coisa. Põe quanto  
és no mínimo que fazes.*

Fernando Pessoa

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço à centelha inicial, às duas metades da cabeça, o começo de tudo. Aos quatro cantos da Terra. A Exu, a essência da comunicação, o movimento, aquele que matou o pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje. Mo dúpé! A Oxossi, a minha navalha, o Orixá que me tomou e que guia meu destino! A Obaluaiye que me acolheu e curou minhas dores, minhas angústias e me mostrou que os caminhos são diversos e nem tudo é tão fatídico como parece, meus respeitos!

Agradeço à minha mãe, Selma, por suportar meu *stress*, me apoiar e tentar me motivar para chegar ao lugar que estou. Às minhas tias que conviveram de perto com isso, Nai e Zéi (em memória), e às outras que mesmo um pouco mais de longe sempre torceram por mim: Nene, Lui, Taninha, Tia Teca; aos meus primos Allan, Carol, Camilla, Déia, Dito, Thaís e todos os outros familiares.

Sou grato pelo suporte dos meus amigos, em especial Thalia, Sara, Hellen, Paula, Sotero, Dan, Fred, Abel, Rosana, Xande, Mariana, Juliana Lobo, Juliana Rolemberg, Dannillo; aos meus colegas de sala e sobretudo aos que se tornaram amigos: Caio, Jisely e Ró. A Thathá, por tudo e principalmente por todas as correções dos meus trabalhos. Ao meu Babalorixá, Zé Hilton, que por tantas vezes me acalentou, que cuida de mim e do meu Orixá.

A Leonardo Lopes, que nos deixou na primeira semana de aulas, mas foi o meu grande incentivador de tudo, sem seu apoio eu não teria entrado no curso, não teria voltado a sentir felicidade estudando. Eu não vou parar aqui, Léo!

À balbúrdia que é a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e ao Colegiado de Cinema e Audiovisual. Aos professores, ESPECIALMENTE ao meu orientador Rogério Luiz, que com sua tranquilidade me acolheu, me conduziu, respeitou meu pensamento com uma generosidade sem igual; sem esquecer dos técnicos que estão no colegiado suportando a loucura dos discentes, principalmente Renatinho, que nunca se negou a ajudar.

A Tempo, que é senhor de todas as coisas, que leva e traz.

A todos que direta ou indiretamente ajudaram – ou pelo menos não atrapalharam – para eu concluir essa graduação, obrigado!

## RESUMO

O objetivo deste trabalho de conclusão da Graduação de Cinema e Audiovisual foi analisar o documentário *Pierre Fatumbi Verger: Mensageiro Entre Dois Mundos* (1999), observando os rigores normativos que costumam regular este tipo de produção, pensando a maneira como filmes com esse caráter podem ser ferramentas a serviço da memória. Para tanto, tomamos como ponto de partida os estudos praticados por Bordwell e Thompson (2010) combinados com as falas de Bill Nichols (2005), Sergio Puccini (2007) e Fernão Ramos, para construir o arcabouço teórico que nos permitiu articular com a história de vida de Pierre Verger e o seu envolvimento com as religiões de matriz africana, especialmente os cultos de Ifã na África e o Candomblé de Ketu no Brasil. Evidencia-se o modo como o segredo, dogma desse tipo de religião, é revelado e ocultado pelo fotógrafo, que se torna pesquisador, e pelo diretor que assina o filme.

**Palavras-chave:** Cinema, documentário, candomblé, segredo, memória.

## ABSTRACT

This completion Cinema and Audiovisual graduation work has as an objective analyzing documentar "*Pierre Fatumbi Verger: o mensageiro entre dois mundos*" (1999), observing the normative rigors that usually regulate this kind of a production, thinking how movies like that can be useful keeping the memory alive. To do so, we started by studying Bordwell e Thompson (2010) combined with the lines of Bill Nichols (2005), Sergio Puccini (2007) e Fernão Ramos to construct the theoretical framework that allowed us to articulate Pierre Verge's life story and his Africanborn religion involvement, specially Ifá's cult in Africa and Ketu Candombé in Brazil, taking care of the secret nature, dogma of this kind of religion, is revealed and hidden by the photographer, who becomes as researcher, and by the director who signs the movie.

**Keywords:** Cinema, documentary, candomblé, secret, memory.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	09
1. O DOCUMENTÁRIO .....	12
1.1. Aquilo que o documentário apresenta .....	17
1.2. A centralidade do personagem Pierre Verger e o segredo .....	22
2. A CHEGADA DO CULTO .....	25
2.1. Onde está a memória do culto? .....	31
2.2. Verger a fotografia, a etnografia e o Axé .....	33
2.3. O registro do culto .....	38
3. TUDO QUE A BOCA FALA .....	41
3.1. Aquilo que a boca não fala .....	53
PALAVRAS FINAIS .....	57
REFERÊNCIAS .....	60
APÊNDICE .....	63
Decupagem do filme .....	64

## INTRODUÇÃO

Quantas vezes eu tive que dar para chegar aqui. Estou quase perdendo as contas de quantas vezes li, reli, escrevi e apaguei, quantas hipóteses eu formulei, quantos caminhos eu pensei em tomar e não fui eu só, eu, meus orientadores, meus amigos, minha família, meu sacerdote, meus irmãos de fé, amigos e inimigos acompanharam esse caminho.

A motivação para esse trabalho parte do fato de eu ser adepto do culto de Candomblé, iniciado há 16 anos e me sinto na obrigação de militar pela minha religião. É necessário trazer o Candomblé para dentro da academia, sobretudo nos tempos atuais em que a repressão à diversidade parece estar ganhando cada vez mais espaço, as ideias conservadoras estão sendo difundidas com naturalidade.

Inicialmente surgiu o desejo de optar por um produto, era para ser um documentário que daria voz a um terreiro tradicional da cidade de Vitória da Conquista, mas o tempo passou, as dificuldades apareceram e a ideia foi migrar a modalidade, mas manter o foco nas religiões de matriz africana, no Candomblé.

O grande desafio, após entender que o objeto central desse estudo seria o Candomblé, foi determinar uma forma relevante de relacionar o cinema ao objeto, nos momentos iniciais a temática memória seria a estrutura de ligação, desse modo ficou estabelecido que a ideia giraria em torno de como o cinema pode ser uma ferramenta potente na preservação da memória do culto, sem invadir os limites do segredo que envolve o culto de Candomblé.

No decorrer do processo eu entendi que não existe uma real possibilidade de preservação da memória, entendi que o máximo que eu poderia e deveria fazer era apontar os elementos da memória, das construções, desconstruções, esquecimentos e apagamentos.

Ainda durante o processo de escolha de um objeto, foram assistidos diversos documentários, e, com isso, foi ficando claro como a presença das personalidades, nos documentários de personagem, no cenário Candomblé estavam ligadas à produção de uma memória.

A partir da percepção do modo como os fatos históricos estavam relacionados às pessoas que apareciam nos documentários, grandes personalidades do culto, e o modo como se isso se repetia nos filmes determinou que esse seria o objeto de observação,

filmes documentários – de personagem – com temática de Candomblé, entretanto, daí em diante o desafio seguinte foi estruturar o recorte.

A escolha de *Pierre Fatumbi Verger: O Mensageiro entre dois mundos*, filme de 1998, dirigido por Lula Buarque de Hollanda se deu em função do personagem passear por mais de um universo, além de ser mensageiro entre Brasil e África, Verger esteve do lado de dentro do culto de Candomblé como iniciado, como sacerdote e do lado de dentro do universo acadêmico, assim é intencional legitimar esse lugar do povo de santo que cabe no pátio da universidade e no terreiro de Candomblé.

A metodologia aplicada partiu da análise sistemática do documentário através da decupagem das sequências e a partir disso o diálogo com autores da antropologia, comunicação, memória e cinema, por um lado observamos o conteúdo do documentário e por outro elencamos a técnica aplicada ao produto.

No decorrer do texto serão encontradas referências bibliográficas do próprio Pierre Fatumbi Verger (2002), bem como Lisa Castillo, Marco Aurelio Luz, Reginaldo Prandi, Bill Nichols, Francisco Teixeira, Santos entre outros que em suas áreas compõem a tessitura dos pensamentos que lançamos mão para desenvolver essa análise.

O material foi organizado em três seções. No primeiro momento o objetivo é dar conta de apresentar ao leitor o que é um documentário, mostrar o documentário em questão articulando a partir de quais locais o produto foi construído.

Nesse momento também articularemos a maneira como a argumentação no filme é construída em cima de suposição de retórica, mas a discussão vai além disso uma vez que mesmo o documentarista tendo o poder de corte e o poder de conduzir uma entrevista o *ator social* ainda está dotado de um *êthos* discursivo.

Na segunda parte do trabalho a centralidade é deslocada para o tema Candomblé, o processo de “vinda” dos diversos cultos africanos (e a forja dos cultos praticados aqui no Brasil), os primeiros terreiros, articulações básicas da métrica professada, a localização de Verger nesse espaço e o registro dentro do culto.

No terceiro momento o trabalho se propõe a analisar o documentário a partir de seu conteúdo, tomando como base o processo de decupagem dos planos, realizado previamente, nos propomos a apontar os entrevistados e destacar os temas que são construídos pela sequência de depoimentos a fim de formar o personagem de Pierre Verger, a seção final deste trabalho se atenta à construção do personagem e a observação dos segredos do culto, onde eles aparecem, como são citados ou velados.

No decorrer do desenvolvimento dos textos tentaremos apresentar o personagem Pierre Verger, seu envolvimento com o culto, seu papel no lugar de fotógrafo / etnógrafo e seu trânsito no culto, apontamos em diversos momentos o modo como Fatumbi registra o Candomblé para tentarmos argumentar algo que possa tornar relevante o registro do Candomblé e, como isso pode ser feito dentro de filmes documentários, apontamos também, para lugares frágeis quando tratamos de Candomblé, uma vez que é uma religião estabelecida na oralidade que está preparada para desconhecer outra forma de registro que não seja a lembrança, a memória determinada a partir da oralidade.

Anexado às demais seções desse trabalho, apresento o esforço de decupagem do filme que foi realizada para mapear os planos, quase que como um movimento inverso, uma vez que o comum é decupar as cenas em planos quando está se construindo o produto, nos dedicamos a transformar o produto pronto em sequências determinadas por conteúdo, levamos em consideração a variedade dos temas abordados, falas que apontavam as mesmas questões. Esse processo foi de absoluta importância para compreendermos, de fato, como o filme estava estruturado, a disposição de temas, personagens e o papel de cada um na formação da história contada a respeito de Pierre Fatumbi Verger.

## 1. O DOCUMENTÁRIO

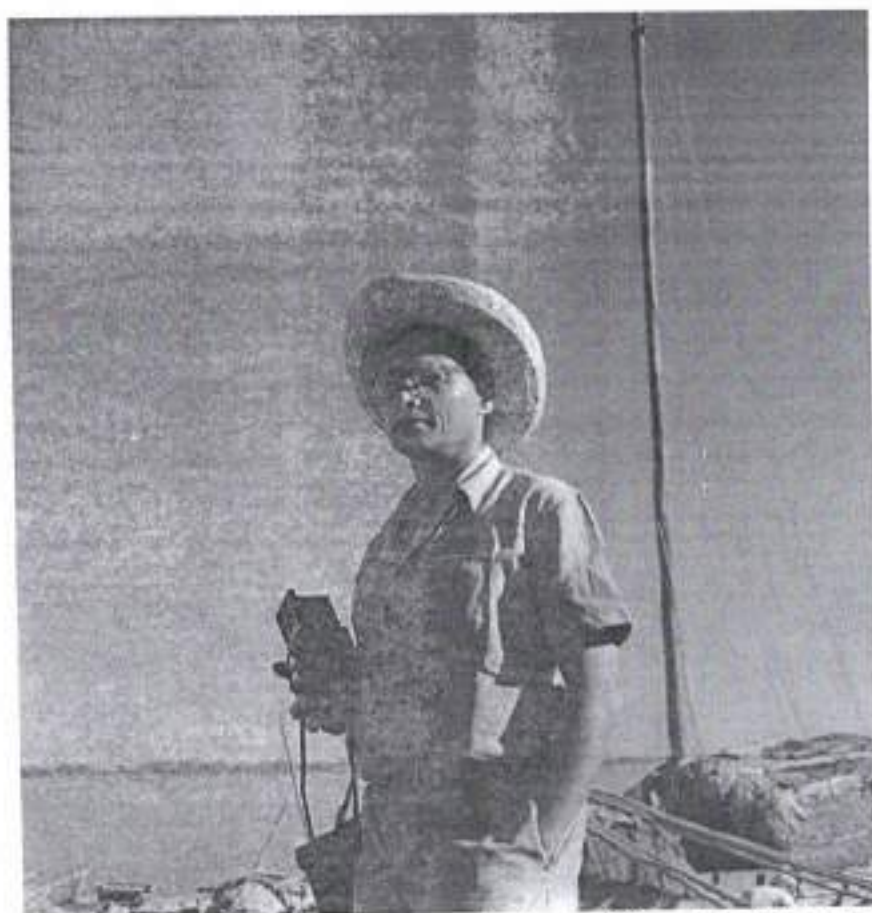


Figura 1 Pierre Verger - Bom Jesus da Lapa, 1950 – Foto Marcel Gautherot  
Fonte: Site Fundação Pierre Verger

O primeiro desafio que encontramos nesse trabalho é apresentar o que seria ou não um documentário, para tanto vamos fazer uma viagem através de pensamentos diferentes e vocês entenderão que não é uma tarefa fácil definir o que chamar de documentário, existem diversos conceitos e não há exatamente um consenso do que é ou não um documentário, mas aqui observaremos, antes de tudo, a fala do cientista social Francisco Elinaldo Teixeira, que aponta:

A palavra documentário, usada para nomear um domínio específico do cinema, começou a se estabelecer no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, sobretudo com a escola documental inglesa (...) Ela traz as marcas de sua significação, surgida na segunda metade do século XIX no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de "prova" a respeito de uma época.

Possui, desse modo, uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu num tempo e espaço dados. Aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então disputou com a palavra “ficção” essa prerrogativa de representação da realidade e, conseqüentemente, de revelação da verdade (TEIXEIRA, p.253, 2012)

Assim, aqui entendemos que documentário seria um compromisso com a verdade com as informações pautadas em acontecimentos reais, uma transcrição do real à tela com um caráter comprobatório de um evento, um cinema verdade ou um cinema olho em que a câmera é apenas um equipamento de registro, mas, por outro lado, Bordwell e Thompson defendem que “os espectadores e os cineastas consideram uma encenação legítima em um documentário se ela servir ao propósito nobre de apresentar informações (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 532), sendo assim, aqui já percebemos disposições diferentes, uma vez que os últimos autores consideram a atuação, a representação. Mas, se propusermos outra disposição de interpretação, também, conseguiremos apontar que os autores querem dizer é que cenas cotidianas e repetitivas têm legitimidade quando encenadas para reproduzir uma verdade, como exemplo um trabalhador que executa o mesmo trabalho todos os dias e é importante para o filme mostrar aquela ação, embora forjada, ela foi reproduzida realmente como acontece. É possível pensar nessa questão se atentando ao filme “*Um homem com uma câmera na mão*” (1929) de Dziga Vertov; o operador de câmera encena ações programadas, mas ele não deixa de ser um operador de câmera, ele não faz algo além do que a encenação de uma ação real e pertinente.

A ideia de um cinema documental sonoro e externo era extremamente arrojada para a época<sup>1</sup>, os quereres de Vertov chocavam diretamente com as impossibilidades técnicas, entretanto, “Se Vertov antecipou em várias décadas as condições necessárias à filmagem em som direto, vindo a satisfazer a maior parte delas, nem por isso seu cinema pode ser identificado como a “estética do real” defendida por certos cineastas nos anos 1960” (DA-RIN, 2004m p.126). O dilema que gira em torno do que seria o real, do que seria verídico vai além da possibilidade do registro dos fatos no momento que acontecem, haja visto que a ideia girava ao redor de um registro fiel do que estava se passando diante da câmera.

---

<sup>1</sup> Estamos falando das primeiras décadas do século XX.

Mais uma vez afirmamos que não é uma tarefa simples responder o que é, de fato, um documentário. Nem mesmo os estudiosos da área conseguem ser assertivos ao apontar que tipo de produto pode realmente ser classificado ou não como documentário, Bill Nichols defende que “é possível argumentar que o documentário nunca teve uma definição muito precisa” (NICHOLS, 2016, p.30), ponderando a respeito das complicações de se limitar o que é documentário.

Existe uma parcela de dramaticidade nos atores sociais, pois diante da câmera as pessoas mudam, Nichols (2016) diz que a apresentação diante da câmera poderia ser chamada de performance e ele mesmo trata de desmistificar essa comparação.

O que acontece no documentário difere de uma performance no palco ou na tela no sentido usual. Pessoas reais, ou atores sociais, como Erving Goffman enfatizou há muitas décadas em seu livro *The presentation of self in everyday life* (1959), apresentam-se no cotidiano de maneiras que diferem de um papel adotado conscientemente ou de uma performance ficcional [...] Em outras palavras, a pessoa não se apresenta exatamente da mesma maneira a um namorado num encontro romântico, a um médico num hospital, aos filhos em casa ou a um cineasta numa entrevista. E as pessoas não se apresentam da mesma maneira durante todo o desenvolvimento de uma interação; seu comportamento modifica-se à medida que a situação evolui [...] esperamos que os atores sociais se apresentem assim, não que desempenhem o papel de um personagem criado pelo cineasta, mesmo que o ato de filmar exerça uma influência evidente sobre a maneira como eles se apresentam (NICHOLS, 2016, p.32)

Ramos, por sua vez nos diz claramente que ,

a narrativa documental possui traços estilísticos recorrentes e um nome (*documentário*), abrangendo a diversidade. A principal vantagem do nome é termos um conceito carregado de conteúdo histórico, movimentos estéticos, autores, forma narrativa, transformações radicais, mas em torno de um eixo comum. Dentro desse eixo comum, podemos afirmar que o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas de muitas vezes imagens de animação, carregadas de ruído, música, fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserção* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são construídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2013, p. 22)

Sendo assim, aos olhos de Ramos (2013) o documentário é aquilo que é registrado através da câmera e assumido pelo espectador, entretanto o modo de fazer isso é diverso e variável, reafirmando em certa medida a ideia de que é difícil definir exatamente o que é um documentário, mas desenhando com certa clareza o que pode ser um documentário, do que pode ser pensado ao redor de documentário.



Figura 2 Capa do DVD de distribuição do documentário

Em *Mensageiro entre dois mundos* não é diferente, ainda que Pierre Verger seja um personagem real e que o filme não trata de um falso-documentário ou um doc-fic, tanto o personagem-tema como todos os outros que se apresentam no decorrer da obra são afetados, em alguma medida, diante da câmera. Esse fato pode ser comparado a uma explanação oral e um texto escrito, diante da caneta e do papel os rigores e formalidades, naturalmente, são exaltados, o que não acontece, necessariamente, no instante da fala.

Os filmes documentários são classificados em seis tipos, segundo Nichols (2016), consistindo em seis estilos ou seis naturezas que apontam maneiras de se construir um documentário que determinam uma afiliação (Expositivo, Poético, Observativo, Participativo, Reflexivo e Performático). Ao passo que não estamos falando de uma posição hermética de sentido dos modos, tanto que, não é incomum que um mesmo

produto possa ser composto por mais de um modo, são no mínimo seis possibilidades diferentes de se contar uma mesma história e a escolha de qual caminho trilhar depende do lugar em que se quer chegar.

No documentário aqui apontado o modo participativo parece ser o que mais se assimila ao resultado final, uma vez que esse modo tem como características a presença das inferências do documentarista através do apresentador, Marcelo Macaue nos diz que a definição é simples: como o próprio nome lembra, esse tipo de produto é conhecido pela presença participativa do documentaristas com a sua equipe o que faz com que este se torne um sujeito ativo, até mesmo um personagem do documentário e há um motivo para isso, é ele quem instiga as argumentações, inquirere, pergunta, confronta para que o entrevistado se manifeste (MACAUE, 2012). No filme em questão, Gilberto Gil se coloca no lugar do cineasta e fala com os personagens por nós, ele dialoga, constrói pensamentos, inquirere e provoca seus interlocutores, junto com isso, outra marca é o som. Parte expressiva do som está a serviço da gravação, da entrevista, sendo apontado pelo fator diegético<sup>2</sup>.

No entanto, ainda que esses e outros fatores nos levem a entender o produto como um documentário de modo participativo, não poderíamos enquadrar, encaixotar o documentário em um único modelo. Não são poucas as sequências em que modo poético é apresentado, são as músicas, as abstrações, as metáforas – e aqui chamamos atenção para as passagens geográficas entre Brasil e África, sempre marcadas pelas imagens de barcos – a abstrações, algumas quebras de continuidade da imagem e o apelo à afetividade.

Outra dimensão que produz efeito nesse filme é a montagem. Segundo Pudovkin “a montagem é a força criativa básica. Por meio de seu poder as fotografias (planos isolados) passam por uma engenharia que lhes dá uma forma cinematográfica” (PUDOVKIN in BORDWELL, THOMPSON, p.349, 2013), depois dos planos filmados eles precisam ser organizados, precisam ganhar sentido, a montagem é o momento de fazer as escolhas do que fica e do que vai ser suprimido.

---

<sup>2</sup> Diegese é o universo da própria narrativa, aquilo que está aparecendo em cena. A palavra tem origem no grego e faz referência à dimensão da ficção, o universo que compõe aquela história. (AUMONT, MARIE, 2008, p.23)

## 1.1. Aquilo que o documentário apresenta

É interessante pensar que esse documentário que nos debruçamos tem algumas características específicas importantes de serem pensadas. Estamos falando de um produto biográfico que, como Sérgio Puccine nos diz, pode ser arquitetado antes da execução, é possível, ainda que não em sua totalidade, escrever e roteirizar esse tipo de produto, diferente de outros modelos, assim o autor diz:

Documentários de arquivo, históricos ou biográficos, que tratam de eventos passados, podem muito bem ser "escritos" antes do início das filmagens. O mesmo já não ocorre se a abordagem do assunto exigir o registro de um evento que não esteja necessariamente vinculado à vontade de produção do filme, como documentários que exploram um corpo-a-corpo com o real, aspecto que define a estilística do documentário direto. (SOARES, 2007, p.65)

A narração é um elemento absolutamente presente nesse filme, visto que a voz de Gilberto Gil passeia entre as imagens,

a narração em voz over possui um poder de síntese maior do que cartelas de texto estampadas na tela. Uma narração é capaz de fornecer um maior número de informações sem que obrigue o espectador a um longo exercício de leitura. Ao utilizar o recurso da narração, que ocupa a faixa sonora do filme, o diretor deixa livre a faixa de imagem podendo assim ampliar os recursos expressivos, ou informativos, do filme (SOARES, 2007, p.117)

Desse modo a voz vai conduzindo a história, as vezes em som direto e outras como voz over, ao que parece Buarque concedeu a Gil muita autonomia para fazer as abordagens, o narrador que também é apresentador do documentário utiliza um tom suave e cheio de intimidade com os entrevistados e isso cai muito bem no contexto do produto, respeitando o objetivo, já que "A formalidade, ou informalidade, do discurso depende muito do tipo de assunto abordado e do público alvo do documentário" (SOARES, 2007, p.195).

A percepção humana costuma classificar as experiências buscando ordem e sentido e desse modo o cérebro vai buscando padrões e se atentando às quebras de padrões. Assim vai sendo formada a possibilidade de se prever acontecimentos, fazer associações, o modo como as informações são organizadas para que o espectador preveja ou mesmo para que um evento, dentro do filme, se torne imprevisível é organizado pela forma filmica.

Bordwell e Thompson (2013) nos afirmam que a forma fílmica é um conjunto de elementos que se comunicam ainda que com pesos independentes, mas que no entanto existem princípios a serem seguidos para desenvolver a relação entre esses elementos, a partir disso é possível dizer que existe uma sistematização da experiência, haja visto que a arte, nesse caso um filme, é delimitada, produzida por alguém que tem um objetivo, um jogo de manipulação de expectativas.

Essa manipulação é equacionada por um sistema, a produção de sentido que é construído em camadas. Superficialmente está o sentido referencial, uma espécie de sinopse do filme, o primeiro contato do espectador com o filme. Outras camadas são objeto de trabalho do cineasta: o significado explícito vai apresentar o juízo de valor, os implícitos são significados que o espectador não tem exata certeza, são nuances, subtextos, além disso, o diretor tem que pensar para fora da tela, fazer associações com a história.

Mediante a identificação do sistema que compõe a forma fílmica é possível se identificar recursos utilizados na composição de um filme, seu funcionamento e as motivações aplicadas através de recursos de similaridade e repetição, diferença e variação, desenvolvimento, unidade e desunião. Ao falarmos desse documentário, estamos falando de um modelo não-narrativo, um modelo retórico na maior parte do tempo, haja visto que o diretor se esmera em construir uma imagem do personagem, usando de artifícios para convidar o leitor a apoiá-lo. "O objetivo desse tipo de filme é fazer com que o público tenha uma opinião sobre o assunto e, talvez, atue de acordo com essa opinião."<sup>3</sup> (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p.112, tradução nossa)

É importante lembrar que esse tipo de modelo apresenta algumas premissas. Por exemplo, o fato de se tratar de opinião, não são enqueridas verdades científicas ou a tecnicidade dos trabalhos com os quais o personagem se propôs ao longo da vida, o filme fala da opinião sobre o personagem, expostas e articuladas de diversas formas e por várias pessoas com credenciais diferentes e apelando pela credibilidade em diferentes esferas, incluindo emoção e empatia "Normalmente, o filme apresentará seus argumentos como se fossem simplesmente observações ou conclusões objetivas. O filme não tenderá a apontar outras opiniões Existem três tipos fundamentais de argumentos que um filme pode

---

<sup>3</sup> "El objetivo de este tipo de películas es conseguir que el público tenga una opinion sobre el tema y, quizás, actue de acuerdo con dicha opinion"

usar: relacionado à fonte, ao assunto ou ao espectador”<sup>4</sup> (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p.113, tradução nossa).

O documentarista, ao colocar em cena uma determinada narrativa, “cria para si uma imagem, ou seja, ele projeta éthos discursivos. Ao mesmo tempo, dependendo do espaço disponibilizado por esse cineasta, há, também, a construção da imagem do ator social” (ARCANJO, 2017, p.4).

Isso nos oferece a possibilidade de pensar que mesmo diante da construção de um documentário organizado pelo modo retórico é possível que exista um conflito na construção que vai precisar aparado pelo diretor no momento do corte ou mesmo na montagem para atender as necessidades de sua criação.

Sendo assim é possível perceber bastante do processo de criação de um diretor. Lula Buarque, nesse sentido, é absolutamente bem-sucedido, mas para isso precisa deixar de fora partes de entrevistas, montar sequencias de imagens e apelar para a banda sonora a fim de construir um clima que conduza o expectador.

O que queremos dizer com isso é que as escolhas, tanto dos entrevistados como das suas falas e mesmo a montagem, o dinamismo dos planos é pensado para funcionar diante da forma

Ainda a esse respeito, Arcanjo reitera, “a iniciativa na organização de um discurso filmico documental traz consigo a construção de uma imagem, que pode, ou não, vir a se confirmar, dependendo, também, do éthos prévio do sujeito-da-câmera.” (ARCANJO, 2017, p.11)

Hollanda quando organiza as falas de seus depoentes deixa bem claro que quer que criemos um juízo de valor a respeito do fotógrafo, quando os amigos de Verger, colegas e estudiosos contam as histórias estão sempre reforçando a ideia de que Pierre Fatumbi Verger foi um homem que abriu mão de uma vida de luxo e conforto, para desbravar o mundo em meio a tribos de culturas bem diferentes da formação europeia que recebeu, e que aqui no Brasil fez muitos amigos que o respeitavam por sua retidão. Embora nem tudo isso esteja dito claramente nos discursos, é algo nesse sentido que é apurado.

---

<sup>4</sup> “Normalmente, la película presentara sus argumentos como si se tratara simplemente de observaciones o conclusiones objetivas. La película no tendera a senalar otras

Alguns modelos de argumentação já estão nos cânones da fundamentação das ideias no modelo retórico, tenta-se afetar o espectador, “a partir de uma fonte”, por “argumentos focados no assunto”, ou por “argumentos centrados no espectador”. A organização dos argumentos e dos apelos variam, mas não fogem do princípio de construção de uma verdade. A argumentação precisa ser persuasiva, por exemplo: apresentar especialistas ou dados numéricos de pesquisas desenvolvidas por instituições de renome ajudam a convencer o espectador de que determinado fato é verdade.

Fica explícito, no filme, que há uma organização das informações e, embora outros modelos e até outros tipos de narrativa apareçam, eles (os modelos) estão subordinados à necessidade de conquistar o apoio do espectador através de uma base forte de retórica, a confiança do público. Nesse ponto Bordwell e Thompson (2013) fazem analogia com uma possibilidade de filme que trate do tema borboletas e as diversas possibilidades de se fazer um filme assim: poder-se-ia apelar para uma construção abstrata focando nas cores das borboletas ou outro ponto, a partir do modelo base escolhido, a partir de onde os demais modelos são postos à mercê para reforçar as ideias e quebrar a linearidade das ideias apresentadas, é a tentativa de surpreender para manter a atenção, vejamos:

Mas o cineasta muitas vezes organiza segmentos específicos do filme em torno de outros tipos de sistemas formais: abstrato, retórico, associativo ou narrativo. O filme borboleta pode explorar as cores e formas dos diferentes espécimes para adicionar um interesse visual abstrato. No entanto, esse interesse abstrato permaneceria subordinado à forma categórica geral do filme. Afinal, se acabarmos tão interessados nas cores que esquecemos de notar as diferenças entre as categorias, a mensagem do filme terá se perdido<sup>3</sup>. (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p. 103, tradução nossa)

Ainda que o modelo retórico esteja na centralidade da construção da ideia a respeito do etnógrafo, o diretor se apoia em outros modos, menos explorados, mas presentes. A forma abstrata é um exemplo disso, as imagens, a música e as escolhas dos textos proferidos fazem parte do convencimento da ideia de que estamos falando de um homem sensível. A cor, a forma e o ritmo estão a serviço da construção das ideias ao longo de todo o filme, sendo assim, nesse caso,

---

<sup>3</sup> Pero el cineasta organiza a menudo segmentos concretos de la película en torno a los demás tipos de sistemas formales: abstracto, retórico, asociativo o narrativo. La película de las mariposas podría explotar los colores y las formas de los diferentes ejemplares para añadir un interés visual abstracto. Sin embargo, este interés abstracto se mantendría subordinado a la forma categórica global de la película. Después de todo, si acabamos estando tan interesados por los colores que olvidamos advertir las diferencias entre las categorías, el mensaje de la película se habrá perdido

o modelo abstrato torna-se um meio para obter um fim, sempre subordinado às propostas gerais - categóricas ou retóricas - dos filmes. Esses filmes não são organizados em torno de qualidades abstratas, mas enfatizam essas qualidades apenas ocasionalmente. Na forma abstrata, o sistema geral do filme será determinado por essas qualidades<sup>6</sup>. (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p.119, tradução nossa)

Assim como, a organização dos assuntos do filme em blocos que ajudem a compreender e reforçar as ideias postas - primeiro se fala da formação de Verger, de sua juventude, de onde ele veio para depois começar a mostrar suas viagens pelo mundo e nessas viagens as construções de relações, os eventos, a cronologia – a disposição do bem maior que no caso é o convencimento do espectador de algo, é o uso das funções do modo categórico para fortalecer o discurso.

Neste caso entendemos, após decupar os planos, que o diretor constrói um arco. Montando as peças, Holanda recolhe depoimentos e histórias do próprio personagem que dão conta de apresentar minimamente sua infância e criação, a trajetória familiar, a maneira como Verger envereda pela fotografia, suas viagens pelo mundo e o resultado de tudo isso materializado em trabalhos que talvez nunca fossem objetivo, mas que a própria métrica dos acontecimentos deu conta de impor as ações, como é o caso da tese *Fluxo e Refluxo*<sup>7</sup> citada por Jean Rouch no decorrer do filme.

As escolhas e a organização do filme, as escolhas feitas das falas, atores sociais, locações, banda sonora, cores e montagens levam a crer que a forma retórica é posta como forja para a imagem do personagem no imaginário do espectador, homem branco, europeu, de classe alta que viaja pelo mundo em grandes aventuras, amigo de todos, bem relacionado, interessado na preservação da memória do culto de Candomblé que a ele é tão importante a ponto de mudar sua vida, a ponto de transforma-lo em um alto sacerdote em duas sociedades, Brasil e África.

---

<sup>6</sup> el modelo abstracto se convierte en un medio para obtener un fin, siempre subordinado a las propuestas generales —categóricas o retóricas— de las películas. Estos filmes no se organizan en torno a cualidades abstractas, sino que subrayan dichas cualidades solo ocasionalmente. En la forma abstracta, el sistema global de la película se verá determinado por dichas cualidades

<sup>7</sup> Foi tese de doutorado apresentada junto à Faculdade de Letras e de Ciências Humanas da Universidade de Paris, orientada por Paul Mercier.

## 1.2. A centralidade do personagem Pierre Verger e o segredo



Figura 3 Pierre Verger com a mãe e irmãos. Paris, 1900. Fonte: Fundação Pierre Verger

O documentário nos apresenta um Verger que vai evoluindo de um europeu de família abastada, um *bon vivant* que vai desaguar em um dos antropólogos mais importantes dos nossos tempos. Observando mais criteriosamente percebemos que os primeiros dezoito minutos do filme são dedicados à primeira apresentação do personagem ao espectador: os entrevistados falam de como as oportunidades de algum modo surgem ao caminho, como o segredo vai sendo oferecido a Pierre Edouard.

O filme inicia com homens segurando uma corda, a primeira vez que a metáfora do mar que separa Brasil e África é apresentada, chegando a se assemelhar a uma espécie de ritual. A imagem é embalada por uma toada específica. Aqui, entendemos que já na cena inicial temos algumas pistas. Primeiro, na imagem com a música que remete aos ritmos dos toques dos atabaques nas religiões de matriz africana, está revelado que o filme falará de religião com esse contexto. Para quem tem um pouco mais de experiência é apresentada uma segunda pista, essa música não é uma qualquer, estamos falando de *alujá*<sup>3</sup> que desperta atenção para o Orixá Xangô, Orixá a quem Verger foi consagrado.

<sup>3</sup> “Toque de atabaques com o fim de provocar a vinda de Xangô nas festas do terreiro de Candomblé” (Dicionário Michaelis, verbete *alujá*, 2018)



Figura 4 Fotograma de uma das primeiras sequências do filme

Gil descreve a chegada do personagem à Bahia. O conjunto de som e imagem dão conta de firmar uma ponte com o brasileiro que assiste o documentário. Há uma espécie de paralelismo implícito, é o olhar de um estrangeiro sobre a capital da Bahia e o olhar de quem assiste o filme sobre o personagem. É como se acontecesse uma espécie de troca de experiências nesse momento. É a primeira tentativa de estabelecimento de um sentimento de empatia.

São mostrados pontos turísticos de Salvador e o interior de um quarto. Nesse momento Verger, em seu diário – lido por Gilberto Gil – descreve o Hotel 2 De Julho “onde encontrei o quarto dos meus sonhos”. Essas cenas praticamente descrevem o que está sendo dito e assim vão sendo oferecidas as primeiras informações sobre o fotógrafo.



Figura 5 Quarto em que Verger ficou hospedado no Hotel 2 de Julho

Segundo o material encontrado no site da fundação que leva o nome do fotógrafo, Pierre Edouard Léopold Verger nasceu em Paris em 1902 e viveu até 1996 e, faleceu aqui no Brasil. Fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador viveu parte considerável de sua vida na cidade de Salvador. Verger se apaixonou perdidamente pela Bahia e pela África, sobretudo pelos costumes e a religião professada pelos povos Iorubás, o que em alguma medida liga os dois lugares pelos quais o fotógrafo se apaixonou, já que os Orixás cultuados no Candomblé baiano estreitam relações com as divindades africanas a ponto de reproduzir ritos, responderem pelos mesmos nomes, atenderem a rezas e cantos com base no mesmo idioma ou tronco idiomático, haja visto, ainda, que o Iorubá é composto por uma porção de raízes de fala e escrita e existe ainda a língua de santo, que resulta de associações e distorções dos dialetos antigos africanos com a linguagem indígena e portuguesa.

Os primeiros contatos de Verger com os cultos africanos aconteceu através do Musée Du Trocadéro [no documentário fica bastante claro que os europeus estavam bastante inclinados a esse tipo de cultura, ao longo dos anos 30 do século passado], mas de fato aqui nos interessa pensar no contato de Verger com o Candomblé da Bahia, em Salvador Verger foi iniciado ao Orixá Xangô, ao cargo de Ogã, no ano de 1951, pela Iyalorixá Senhora de Yemanjá (Ilê Axé Opo Afonjá), uma das mais importantes sacerdotisas de seu tempo.

Na África, no ano de 1953, na região de Ketu foi iniciado ao culto de Ifã no qual obteve o título de Babalaô e recebeu o nome de Fatumbi (nascido de novo graças ao Ifã). Sendo assim, o antropólogo estabelece mais um laço firme com o culto às divindades africanas, fica claro então que o laço do protagonista do documentário que apontamos não é somente um interesse etnográfico, vai muito além, tornando-o um personagem que tem em sua história a possibilidade de perpetuar e preservar a memória do Candomblé.

Ao longo do filme é possível perceber que o mensageiro é forjado para tornar-se um ser quase sobre-humano, quase um Orixá. Todos os depoimentos apontam para a construção de um homem aventureiro, muito bem relacionado, com muitos amigos, respeitado por todos. A maneira como Pierre Verger é apresentado mostra o próprio Orixá Xangô em sua realeza, com acesso livre e trânsito pelos palácios dos Orixás, seja o palácio dos reis na África ou das rainhas da Bahia (os terreiros). O modo como o personagem é descrito nos depoimentos não apresenta falhas ou fragilidades de personalidade.

Verger foi, sem sombra de dúvidas, uma das figuras mais importantes dentro do Candomblé no Brasil, possuidor de diversos títulos e honrarias nos mais importantes terreiros. Além de Ogã, Babalaô, Obá de Xangô, Ojé<sup>9</sup>, entre outras funções que assumiu, ele foi o mensageiro entre o reino de Ketu e Mãe Senhora, o homem que ligou dois continentes em notícias, fé e imagem, assim, dentro de sua postura silenciosa Fatumbi recebeu os direitos, dentro do culto, em uma sala fechada, bem como os direitos ao segredo e à possibilidade de registrar o culto.

---

<sup>9</sup> Cargos com alta hierarquia dentro dos cultos de matriz africana.

“os primeiros homens, tal como somos hoje, surgiram por volta de 150.000 anos a.C. e eram negros” (LUZ)

## 2. A CHEGADA DO CULTO

Não existe a possibilidade de tocar no assunto Candomblé sem pensar no processo de escravidão, na vinda do negro ao Brasil, até mesmo porque a gênese do culto como é praticado hoje remonta às senzalas e suas misturas e outros lugares de encontro do povo negro.

Santos, ao longo dos primeiros capítulos de seu trabalho “*Os nagôs e a morte*” (1976), faz uma devassa a fundo a respeito dessa “chegada” dos negros por aqui. A autora aponta o tráfico argumentando como a influência desse processo impactou a formação do povo brasileiro e aponta um recorte referente à cidade de Salvador:

pesquisas e investigações efetuadas em 1967, no setor de geografia humana, particularmente, pelo Gabinete de Estudos Regionais e de Geomorfologia da Universidade da Bahia, permitiram deduzir-se que 35% da população total do Brasil (calculada em noventa milhões de habitantes aproximadamente) são de origem africana. E esta proporção ascende a 70% na cidade de Salvador e seu Recôncavo, amplo cinturão verde que contorna a ex-capital da antiga colônia lusoafricana, atual capital do Estado da Bahia, na região norte do longo litoral atlântico brasileiro. Essa população preservou grande parte de suas culturas de origem, em retenção dos modelos e raízes africanas e das circunstâncias sócio-históricas das diversas regiões onde se estabeleceram os vários grupos étnicos. (SANTOS, 1976, p. 27)

A autora esclarece bastante o modo como a cultura africana resiste mesmo sob as duras penas da chegada ao Brasil, o período de escravatura dura séculos e todas as formas de violência imagináveis podem ser atribuídas a esse tempo, resistir enquanto cultura foi um bravo desafio do negro, mais precisamente, dos negros já que existe uma pluralidade de gentes que chegam ao continente americano, fundidos desde os porões de navios e no chão de barro das senzalas e outros ambientes de encontro do negro.

Verger (2002) levanta o termo *Yorubá* quando fala do grupo cultural que chega ao Brasil (unido por uma ancestralidade, mas que não quer dizer que houvesse uma relação de irmandade ou união). Ele está apontando um conjunto formado por *Ègbá*, *Ijèbù*, *Ijèsà*,

*Kétu, Ibàdàn, Ilòrin, Ifè, Òyó, Tápà, Ilé-Ifè e Odùduwà*<sup>10</sup>, daí já se infere o caldeamento que acontece no processo de escravização ainda anterior à chegada no Brasil.

Os negros proviam de diversas regiões da África, tinham costumes diferentes e muitas vezes eram rivais. A convivência não era pacata, “uma multidão de cativos que não falava a mesma língua, possuindo hábitos de vida diferentes e religiões distintas. Em comum não tinham senão a infelicidade de estar, todos eles, reduzidos à escravidão” (VERGER, 2002, p.16), a massa de gente que chega aqui, traz consigo uma mistura de subjetividades que vai moldar um conjunto de cultura a partir de um caleidoscópio de fragmentos.

Sob a chancela da bula papal 1455, “com o direito de reduzir à servidão todos os povos infiéis” (LUZ, 2017, p.130), os países ibéricos, nesse caso, Portugal, praticam o tráfico de pessoas, tornando essa atividade rentável,

o negro constituiu durante mais de três séculos a base de câmbio de um próspero comércio entre colonos europeus e algumas casas reais africanas. Durante três séculos, os diversos grupos étnicos ou “nações” de diferentes partes da África Ocidental, Equatorial e Oriental foram imprimindo no Brasil suas profundas marcas  
(SANTOS, 1976, p. 27)

A vinda dos negros e negras agregou não só cor ao povo pálido que invadiu os trópicos, “a presença dessas religiões africanas no Novo Mundo é uma consequência imprevista do tráfico de escravos” (VERGER, 2002, p.22), apesar de todos os esforços para apagamento da memória de África no negro, toda violência, as condições subhumanas a que foram submetidos, muitos africanos trouxeram a África consigo na profissão religiosa, sacerdotes e sacerdotisas estavam entre os povos que aqui chegaram.

A religiosidade negra, no Brasil, foi um totem de resistência com uma projeção progressiva de batuques, calundus, irmandades religiosas até chegar às primeiras casas de Candomblé, propriamente ditas, segundo Souza (2017), o conjunto das fragmentações<sup>11</sup>, às quais os povos foram submetidos, dá sentido à pluralidade do que vai receber nome de Candomblé.

Várias mulheres enérgicas e voluntárias, originárias de Kétu, antigas escravas libertas, pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha, teriam tomado a iniciativa de criar um

<sup>10</sup> Povos africanos

<sup>11</sup> Universos fragmentados e fraturados é um conceito cunhado por Serge Gruzinski em: *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

terreiro de Candomblé chamado Iyá Omi Àse Aira Intilé, numa casa situada na Ladeira do Berquo, hoje Rua Visconde de Itaparica, próxima à Igreja da Barroquinha [...] O terreiro situado, quando de sua fundação, por trás da Barroquinha mudou-se por diversas vezes e, após haver passado pelo Calabar na Baixa de São Lourenço, instalouse sob o nome de Ilê Iyanassô na Avenida Vasco da Gama, onde ainda hoje se encontra, sendo familiarmente chamado de Casa Branca do Engenho Velho, e no qual Marcelina-Obatossi tornou-se a mãe-de-santo após a morte de Iyanassô (VERGER, 2002, p.28)

Verger nos apresenta a primeira casa de Candomblé da Bahia, uma das três casas tidas como casas matrizes, as raízes da religião de culto aos Orixás, praticada no Brasil. As casas que se sucedem da Casa Branca do Engenho Velho são fruto de discordâncias dentro da sociedade religiosa.

Com a morte de Marcelina-Obatossi, foi Maria Júlia Figueiredo, Omonike, Iyalódé, também chamada Erelu na sociedade dos gelede, que se tornou a nova mãe-de-santo. Isso provocou serias discussões entre os membros mais antigos do terreiro de Ilê Iyanassô, tendo como consequência a criação de dois novos terreiros, originários do primeiro; Júlia Maria da Conceição Nazaré, cujo orixá era Dãda Báayáni Ajákú, fundou um terreiro chamado Iyá Omi Àse Iyámase, no Alto do Gantois, cuja mãe-de-santo atual, e quarta a ocupar este lugar, é Dona Escolástica Maria da Conceição Nazaré, "Menininha", a última das famosas mães-de-santo da antiga geração [...] Eugênia Ana Santos, Aninha Obabiyí, cujo orixá era Xangô, auxiliada por Joaquim Vieira da Silva, Obasanya, um africano vindo do Recife [...] fundaram outro terreiro saído do Ilê Iyanassô e chamado "Centro Cruz Santa do Axé de Opô Afonjá", que foi instalado, em 1910, em São Gonçalo do Retiro, depois do Axé ter funcionado provisoriamente no lugar denominado Camarão, no bairro do Rio Vermelho [...] o novo terreiro rapidamente igualou – e talvez, mesmo, tenha ultrapassado – em reputação os outros Candomblés Ketu. (VERGER, 2002, p.29)

A partir da Casa Branca, Gantois e Opo Afonjá o Candomblé da nação Ketu<sup>12</sup> é estabelecido no Brasil<sup>13</sup>. Dessas casas surgem os nomes, talvez, mais importantes do Candomblé: Mãe Menininha, Mãe Cleusa, Mãe Carmem, Mãe Tatá, Mãe Nitinha, Mãe Aninha, Mãe Badá, Mãe Senhora, Mãe Ondina, Mãe Stella – também a partir desses

<sup>12</sup> Uma importante cidade surgida no antigo território yorubá. Com posterior demarcação de fronteiras ficou situada no antigo Dabomé, atual Benin. O soberano é denominado Alákétu. No Brasil, passou a definir uma das modalidades de candomblé oriundas do povo yorubá. As palavras entre parênteses irão aparecer ao longo do texto, estão grafadas na língua yorubá, a primeira vez que aparecerem todas retiradas do dicionário yorubá-português: Beniste, José. Dicionário de yorubá-português/José Beniste. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

<sup>13</sup> As casas de Candomblé da nação Ketu partem dessas casas matrizes da Bahia, as outras casas da nação que aparecem depois vêm de outros fluxos, da busca dos sacerdotes nos cultos na África, por exemplo, mas a linhagem que se entende como matriz no Candomblé parte das três casas fundadoras, Casa branca, Gantois e Afonjá

legados que foram estabelecidas determinadas métricas dos dogmas e liturgias do culto. A partir das casas matrizes os segredos do Candomblé foram passados aos outros sacerdotes.

Falar de Candomblé é falar de tradições específicas, com métricas próprias, “os limites da comunidade são caracterizados pela frase “da porteira para dentro, da porteira pra fora” que procura estabelecer as relações do ethos negro-africano do *egbe*<sup>14</sup> com a sociedade oficial europocêntrica” (LUZ, 2017, p. 383), dentro da casa de Candomblé existe um universo próprio dotado de rigores e preceitos éticos que levam em conta sempre a hierarquia e o silêncio.

Santos aponta que nas casas de Candomblé

a palavra é proferida para ser ouvida, ela emana de uma pessoa para atingir uma outra ou muitas outras; comunica de boca a orelha a experiência de uma geração a outra, transmite o Asê concentrado dos antepassados a gerações do presente (SANTOS, 1976, p. 47)

A hierarquia no culto dos Orixás é bastante definida. A sociedade do Candomblé é composta de cargos e postos que são definidos através do tempo e dos desígnios dos Orixás, “caracterizam vínculos institucionais específicos do *egbe*, sociedade [...] o primeiro vínculo com a irmandade se inicia pelo ritual de lavagem de contas, que torna o indivíduo um *abiã*<sup>15</sup>” (LUZ, 2017, p.312). A partir desse ponto, de acordo com a vontade divina, as pessoas são iniciadas ao culto em um processo que dura no mínimo sete anos “completados sete anos de iniciação, as “*iaôs*” tornam-se *ègbónmi* (“*egbamì*”) (“meu irmão mais velho”), e têm direito a ter seu próprio terreiro com a bênção e a autorização de seu pai ou mãe-de-santo” (VERGER, 2002, p. 71).

Diversos são os cargos assumidos pelos adeptos no Candomblé. Abaixo do Babalorixá / Iyalorixá (pai/mãe de santo) estão as pessoas que cozinham, organizam o axé, executam tarefas ritualísticas, respondem por elementos e momentos do culto, em especial há destaque para os *Ogãs* que são os cargos delegados aos homens que não entram em transe e que são responsáveis pela música, os sacrifícios, a ordem no barracão e outras funções internas. Do lado feminino estão as *Ekedis*, mulheres iniciadas ao culto que também não entram em transe e atendem às necessidades dos Orixás.

<sup>14</sup> s. l. Sociedade, associação, clube, partido (BENISTE, 2011)

<sup>15</sup> Primeiro estágio de suas relações com a “*seita*”, o futuro iniciado (VERGER, 2002, p. 44)

A hierarquia define também o conhecimento dentro do culto, com o passar dos ritos e mitos que fecham o ciclo de iniciação: Odun Eta ou odun Kíní (obrigação de um ano quando de fato os impedimentos impostos à vida comum do Iaô são findados), Odun Ketá (obrigação de três anos que estabelece a continuidade do iniciado no Axé) e Odun Ijé (obrigação de sete anos, quando o noviciado passa a ser chamado de Egbomi - irmão mais velho - recebendo o direito a um cargo dentro da casa ou mesmo o direito de iniciar a sua própria casa de santo).

Em cada um desses processos são franqueados novos conhecimentos e aí está estabelecida a hierarquia do conhecimento, os segredos são passados de acordo com as etapas que são deixadas para trás. No Candomblé se diz que somente quem passa pelos rituais aprende como os processos são executados e somente quem passou pelos processos pode oferecê-los a outra pessoa. Não há legitimidade em conhecimento adquirido através de ouvir dizer ou através do conhecimento aprendido em livros, o segredo é transmitido diretamente da boca de quem profere para o ouvido de quem é submetido.

Entre os processos de aprender e ensinar vai sendo constituída uma família de culto, não por pouco que se usa comumente as expressões "Pai de santo", "Mãe de Santo", sendo assim, o dinamismo da Casa de Candomblé foi capaz de oferecer ao povo órfão de sua pátria, de seus costumes uma projeção do espaço africano, o reconhecimento dos seus pares, ritos que reafirmam suas individualidades.

Portanto, o terreiro de Candomblé é uma casa com diversas composições onde os rituais são elaborados, as identidades pessoais demarcadas, os mitos narrados, as rezas ditas, as danças apresentadas, os temperos pilados, as comidas cozidas e o imaginário revivido.  
(SOUZA, 2017, p.59)

Todos esses contextos vão desembocar no nosso personagem que é parte integrante e atuante dessa história, aqui estamos apontando uma das três primeiras casas de Candomblé da Bahia. O Afonjá ou Opo Afonjá, fundado por Mãe Aninha - 1909/1938, passou às mãos de Mãe Bada de Oxalá - 1939-1941 e depois a Mãe Senhora - 1942-1967, a iniciadora de Verger, a Iyalorixá que assentou Xangô na cidade de Salvador e que entregou o segredo ao fotógrafo para que ele fosse bem recebido na África.

## 2.1. Onde está a memória do culto?

A tentativa de apuro a uma memória relativa ao Candomblé é um esforço que precisa ser avante, uma vez que é imprescindível preservar os saberes, as histórias, a filosofia que gira em torno da religião – elementos que, inclusive, elevam a cultura a um patamar de patrimônio imaterial –, haja visto, que culturalmente questões extrapolam a religiosidade. Os rituais e tradições são maiores que o próprio culto e precisam ser salvaguardados de algum modo, já que:

Os rituais que envolvem a tradição constituem um meio prático de preservação. Os rituais são ferramentas utilizadas para preservar a memória coletiva e as verdades inerentes ao tradicional. Segundo Silva (2005), a experiência cotidiana é fortalecida pelos rituais que reforçam a união na comunidade. Os rituais possuem uma esfera e linguagem própria e uma verdade em si, isto é, uma verdade formular (LUVIZOTTO, 2010, p.99).

Ademais, é possível se pensar em elementos tradicionais que são mantidos através dos ritos e que não necessariamente precisam ficar relegados somente aos terreiros de Candomblé, um exemplo claro disso são os ritmos percussivos africanos que em um primeiro momento são elementos do culto, mas que saem das casas de Candomblé para ganhar o universo das ruas, da música em geral, o que seria do Samba Reggae e do Axé Music sem as toadas de tambores ao ritmo do ijexá ou do bravum?, é nesse sentido que Noelio Dantaslé Spinola aponta através da perspectiva de Rodrigues:

O culto, na Bahia, se amplificou e repercutiu mundialmente ao servir de inspiração para inúmeras manifestações culturais que foram traduzidas na produção musical de artistas de renome internacional como Dorival Caymi, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Vinicius de Moraes, Carlinhos Brown e muitos outros; na literatura de Jorge Amado; na etnografia e fotografia de Pierre Verger, na arte plástica de Carybé, Calazans Neto, Mário Cravo Neto, Tati Moreno e por fim nas grandes escolas do Carnaval como o Olodum, o YlêAyê, e a Timbalada, cuja ação extrapola o artístico e transborda para o social, e nos afoxés como os Filhos de Ghandi. Assim é que O Olodum, um bloco de renome internacional, com 5,5 milhões de discos vendidos, mantém uma escola em Salvador (Pelourinho) onde atende a 360 alunos, constituindo uma referência nacional e internacional pela inovação no trabalho com arte, educação e pluralidade cultural (RODRIGUES, 2011, p.7).

Mas se atentarmos especificamente para a memória religiosa, apontamos para um campo quase perceptível ao toque, ora, a memória religiosa está ligada a estacas que variam entre

tempo e lugar, além do mais o que diz respeito estabilidade, o regresso ao mesmo lugar remete a mesmas sensações e essas sensações ao religar, à religião, os sentimentos são nutridos pela

estabilidade [que] concede a diversos grupos a possibilidade de distribuir suas ideias, símbolos e pensamentos em diversas partes do espaço que ocupa: "comente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes" (HALBWACHS, 2006 p.189 in SOUZA, 2017). Esse espaçamento se constitui em mecanismos de transmissão de saberes, de mitos, de ritos coletivos do grupo. "Quando entra numa igreja, num cemitério, num lugar santificado [num terreiro de Candomblé], o fiel sabe que ali voltará a encontrar o estado de espírito que já experimentou e, com outros crentes, reconstituirá, ao mesmo tempo que uma comunidade, visível, um pensamento e lembranças comuns" (HALBWACHS, 2006 in SOUZA, 2017, p.189)

A casa de Candomblé oferece exatamente as condições para a identificação da memória religiosa, as condições do culto vão exatamente na mesma direção do que se estabelece como necessário para a formação de uma memória religiosa, é importante apontar aqui a condição de grupo em que essa memória é formada, cada um depositando uma porção de matéria para a formação do conjunto,

a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis" (POLLAK, 1989, p. 7)

As situações aqui postas, caminham para um lugar de coesão social em que a vivência de grupo, as vivências do passado funcionam muito bem como cimento dentro desse espaço específico, com rotinas repetidas e estáveis, favorece e solda o conjunto de nuances necessários para a forja da memória do Candomblé ou, ao menos, a memória do Candomblé em determinada casa, uma vez que a cada passo fica mais clara sua pluralidade.

Registrar, preservar o registro do culto de Candomblé, das personalidades de Candomblé é uma tarefa a qual é necessária dedicar muita sensibilidade com a tradição. O respeito à tradição é preciso ser o grande preceptor dos esforços de preservação e, portanto, vale a pena repetir mais uma vez que os antigos ensinavam: o conhecimento deve ser da boca para o ouvido e só ofertado por quem conhece a quem tem direito de

conhecer o segredo. Nem todas as pessoas que farão um registro são como Pierre Verger, “no caso de Verger, a sua relação íntima com o terreiro, lhe trouxe o privilégio de poder tirar fotografias até do Orixá manifestado do Babalorixá” (CASTILLO, 2013, p.75). Nem todos os cantos devem ser ouvidos, nem todos os ritos devem ser proferidos, lidos em páginas de livros. Candomblé é mais do que tradição, é uma religião cheia de segredos que precisam ser preservados ocultos.

## 2.2. Verger a fotografia, a etnografia e o axé

Algo que chama atenção nos caminhos que Verger toma são as possibilidades de acesso. Rodeado de personalidades influentes em todas as áreas do conhecimento, da intelectualidade e da hierarquia sacerdotal o fotógrafo vai recebendo acesso, autorização para passear por lugares a poucos franqueados e isso fica absolutamente claro no documentário.

A fotografia parece ser o mecanismo pelo qual Verger passa a permear o universo da antropologia. A prática fotográfica, que está absolutamente marcada pelo mistério, passa a ser a massa que liga o fotógrafo à ciência, à produção científica. É o segredo que constrói o antropólogo, o etnógrafo, é o segredo que o permite acesso aos lugares que o faz etnógrafo, que coloca sua fotografia, seu olhar a serviço da ciência. Logo nos primeiros minutos do *Mensageiro entre dois mundos*, a escritora baiana, Zélia Gattai, ao se referir ao fotógrafo diz: “quando ele veio pra cá, ele já tinha corrido o mundo, ele tinha sede de coisas novas, ele queria fotografar”, essas características apresentadas se assemelham muito com as construções arquetípicas do próprio Orixá Xangô, no capítulo dedicado ao Orixá Xangô, No livro *Orixás* (1996), o próprio Fatumbi descreve: “Xangô é viril e atrevido”.



Figura 6 Orixá Xangô - Esquerda fotografia de uma manifestação na Bahia-Brasil, direita registro do Orixá em Ifangni-África

Prandi, em uma das inúmeras lendas que tratam as passagens desse Orixá nos conta que:

Antes de se tornar rei de Oiô, Xangô foi consultar o oráculo.  
 O adivinho lhe disse que fizesse um sacrifício.  
 Que oferecesse búzios, dois galos, duas galinhas, dois pombos. Xangô Afonjá devia oferecer também a roupa que estava usando e dar alguma coisa para seus parentes e amigos. Ele assim fez e todos se reuniram Para comer e beber do sacrifício.  
 Todos se fartaram e cantaram.  
 Então se perguntou:  
 "Quem escolheremos para nosso rei?"  
 "Que tal o homem em cuja casa comemos e bebemos?", alguém propôs.  
 "Quem, senão Afonjá!  
 "Só pode ser Afonjá"  
 Aclamou a multidão em coro  
 E escolheram Afonjá e o fizeram rei de Oiô.  
 E Xangô reinou em Oiô"  
 (PRANDI, 2001, p. 244)

Nessa história é possível ver uma série de semelhanças com o nosso personagem uma vez que, de alguma maneira, Édouard Léopold foi eleito para se tornar Fatumbí. Ele foi escolhido para ter acesso a conhecimentos e mais do que isso, a ele foi permitido o registro do segredo, sendo que, parte significativa do seu trabalho está ligado a esse segredo, às oferendas que Verger pode ter feito ao longo da vida para sentar nas cadeiras que sentou.

Aos 11'40" minutos do documentário diversas pessoas falam a respeito do contato de Verger com Mãe Senhora. Entre essas pessoas há um depoimento que chama bastante atenção, o de Ceci, arquivista do próprio Verger e filha do Opo Afonjá.

Ceci conta a história da chegada de Verger ao terreiro, levada pelo contato com os Ogãs Carybé e Jorge Amado, talvez essa fala revele todo o mistério de Verger, são os mistérios de Xangô postos a serviço do encontro. Só é possível supor que exista aqui um segredo a respeito do real desígnio dessa visita, mas a arquivista faz questão de declarar que não estamos tratando de coincidência, ela diz: "tudo é o odú da gente", coincidência ou não o que pode ser afirmado é que a partir desse contato a relação com Mãe Senhora foi estabelecida.

O ponto inicial está no encontro entre a Iyalorixá Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, Oxum Muiwá e Pierre Edouard Léopold Verger depois Pierre Fatumbi Verger, Oju Obá do Ilê Axé Opó Afonjá. Mãe Senhora foi quem consagrou a cabeça de Verger ao Orixá Xangô, fato que o documentário descreve como primordial ao acesso do fotógrafo aos templos e rituais que visitou e participou em África, assessorado por Júlio de Santana Braga.

Ainda sobre o segredo ou mesmo os sacrifícios que Xangô fez para se tornar rei, Verger passa a ser a ponte, o mensageiro entre os dois mundos, segundo o depoimento de Mãe Stela de Oxossi. O mesmo trouxe de África uma comenda endereçada a Maria Bibiana e levou de volta uma gravação da Iyalorixá. Juana Elbein<sup>16</sup> traz em seu depoimento (36"30"), com mais detalhes, o papel de Verger no centro desse contato, uma vez que o Rei de Osogbo dá a Mãe Senhora um título que pertenceu à tetravó dela, Iyanasso.

Sob o aval de Mãe Senhora, de Pai Albino e outros sacerdotes Verger vai apurando seu olhar e seus registros, a respeito do culto de Candomblé, são absolutamente precisos ao participar atos que representam tabus quando revelados fora do culto.

---

<sup>16</sup> Autora do estudo *Os Nagô e a Morte* (1976) e antropóloga argentina, casada com Mestre Didi.



Figura 7 Fotografia registrada por Verger no Opo Afonjá

A fotografia, por natureza, é um tabu para o culto e nesse sentido Castillo nos direciona mais uma vez ao segredo quando escreve que “a questão central não é da ideia da fotografia em si, nem tanto do seu conteúdo, mas da permissão para tirá-la” (CASTILLO, 2010. p.75), embora a fotografia seja um ato não comum a um culto que se propaga através das tradições orais, a depender de quem está atrás da câmera são abertas exceções, possibilidades e, neste lugar, as possibilidades são a centralidade de um trabalho com muitos frutos, se ampliarmos da fotografia para a escrita e continuarmos observando Fatumbi, chegaremos ao livro “*Ewé. O uso das plantas na sociedade Iorubá*”. É um trabalho dedicado a encantamentos, receitas e ritualísticas dos cultos de matriz africana. Aqui, através da transcrição de parte da apresentação dessa publicação novamente evoco a lacuna estabelecida em torno do motivo ou permissão para se revelar tais informações:

Em 1952, em Ketó, hoje na República do Benin, Pierre Verger foi iniciado como babalaô, recebendo o nome de Fatumbi, "renascido pela graça de Ifá". Foi então obrigado a aprender os segredos da medicina iorubá, transmitidos a ele oralmente por seus mestres babalaôs. Ao longo dos anos seguintes, coletou milhares de receitas, anotando o uso das plantas iorubás e as encantações, tão essenciais quanto os outros ingredientes.

O presente livro apresenta 447 dessas fórmulas na íntegra, em iorubá e português, divididas em: oògùn, receitas de uso medicinal; íbímó, receitas relativas à gravidez e ao nascimento; òrísá, trabalhos relativos às divindades; àwùrè, trabalhos de uso benéfico; àbilá, trabalhos de uso maléfico; idáábòbò, trabalhos de proteção contra trabalhos maléficos.

O autor oferece ainda preciosas informações de referência, como glossários com a nomenclatura das plantas em iorubá e sua classificação científica, além de comentar a relação entre os nomes dados às plantas e a ação delas esperada<sup>17</sup>. (COMPANHIA DAS LETRAS, 2019)

Assim, embora não esteja preciso o que permitiu a Verger adentrar esses ambientes, é possível entender que existe alguma coisa que o ofereceu esse acesso, uma vez que dentro das métricas do culto isso não é natural. É simples traçar um paralelo com o mito do Orixá ao qual o fotógrafo foi consagrado, Xangô, pelo qual recebeu o nome de Ojuobá, oferendas feitas ou não, o Xangô nomeado por Mãe Senhora foi aclamado para ter acesso às camarinhas, roncós<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Texto extraído do site da Editora Companhia das Letras. Apresentação. Disponível em <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10564>> Acesso em 19 de julho de 2019.

<sup>18</sup> Quarto sagrado onde o iaô fica durante a obrigação (GORSKI, 2012, p.56)

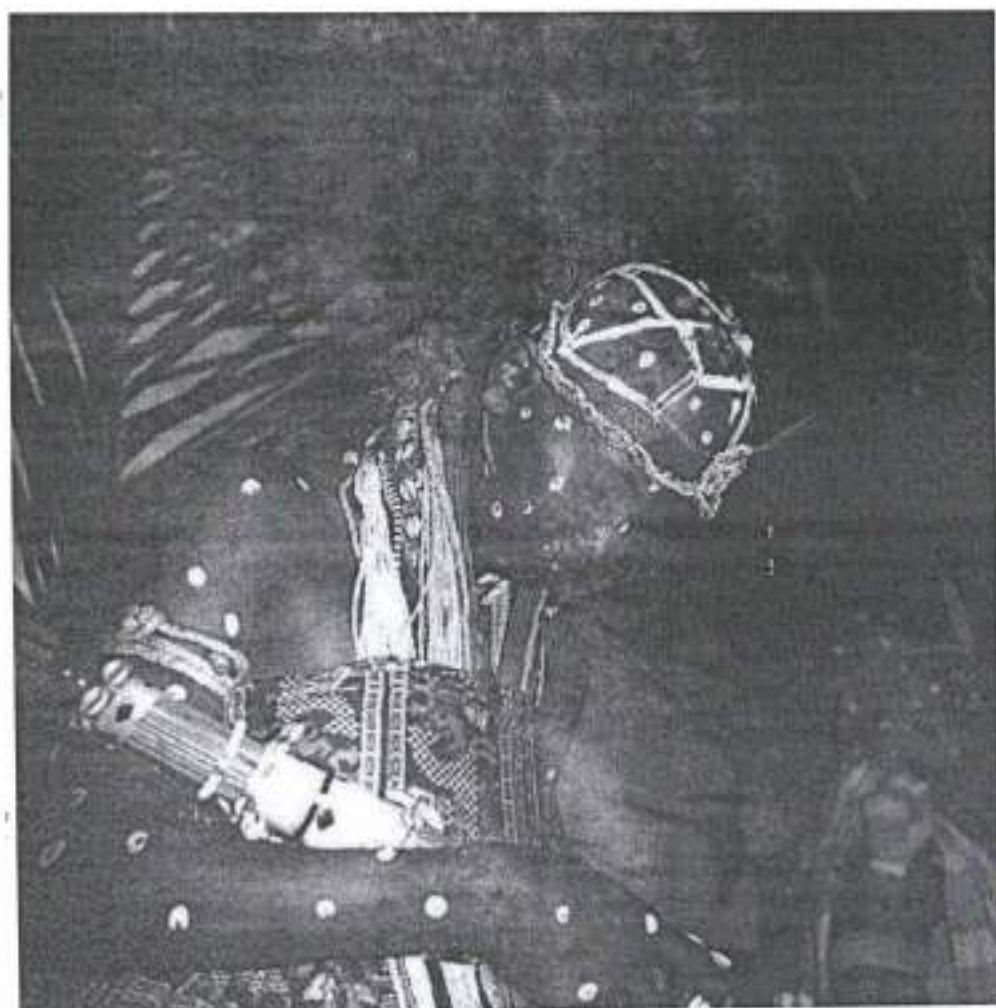


Figura 8 Fotografia registrada por Verger no Opo Aganju - Yãô do Obaluaiê

Perpassando a possibilidade do acesso aos ritos e a possibilidade de registrá-los, Verger cria uma identidade em seu trabalho, a fotografia tem uma assinatura própria, quanto a isso Andrade escreve:

A liberdade que ele [Verger] capta, a forma de ser e de estar de um povo e uma raça, o jeito de sentar, a postura no trabalho, no lazer, nos seus cultos são naturalmente expostos com uma sincronicidade impecável de observador e observado, convidando-nos a entrar sem cerimônia na imagem. (ANDRADE, 2001, p. 92)

### 2.3. O registro do culto

Diversos são os artifícios utilizados para que se mantenha ou se construa a memória dentro do culto que primordialmente nutrido pela oralidade, nas casas de

Candomblé o segredo é passado da boca para a orelha, entretanto com o passar do tempo os registros tem ido além das lembranças dos ritos aprendidos.

A escrita, a fotografia e o registro de vídeo tem sido ferramentas utilizadas, com diversas funções, na manutenção da memória do axé, desde as fotografias das antigas *Iyalorixás*, que normalmente são exibidas sobre os tronos das casas de Candomblé mais tradicionais à lista de regras da casa que normalmente fica exposta nos terreiros, mas há quem já utilize registro com outras funções.



Figura 9 Mãe Senhora - Foto de Pierre Verger

O registro de imagens, dentro das casas de Candomblé, por fotografias e vídeos tem sentidos e interesses diversos. Essa discussão divide adeptos, se por um lado as casas tradicionais são contra os registros e na maior parte das vezes é limitado, em casas com menor tradição esses registros encontram outro espaço.

Se nas casas tradicionais “fotografia é valorizada em algumas formas específicas e, ao mesmo tempo, estritamente controlada” (CASTILLO, 2013, p.76) e aí podemos apontar as famosas fotografias das Iyalorixás que adornam as paredes das casas matrizes, “em muitas casas de fundação mais recente, a atitude sobre a fotografia parece ser muito mais liberal” (CASTILLO, 2013, p.76), em outros espaços sagrados, ainda segundo Castillo, o registro é posto como ferramenta de comprovação da liturgia, outorga legitimidade aos iniciados e fomenta uma tradição que o tempo ainda não foi capaz de sedimentar.

Além de questões frágeis, como essas até aqui apontadas, existem outros pontos de observação relacionados ao esquecimento e até mesmo ao pagamento dos ritos, da cultura. O registro do dia a dia, as imagens guardadas, e guardadas muitas vezes sem grandes proposições da função de seu uso, hoje revelam tempos históricos, modos de vida, sobre isso Sergio Puccini destaca o valor desse tipo de registro que acaba ganhando importância em função do desaparecimento das próprias manifestações culturais que ali estão registradas (SOARES, 2014) e essa possibilidade de desaparecimento desperta temor ao pensar que ritos, rezas, danças, usos de ervas e minerais podem cair no esquecimento se não forem franqueados, as pessoas estão envelhecendo e esquecendo, os sábios estão morrendo.

Pensar a respeito da fala de Hernani Heffner, apud Renata Soares, ao dizer:

você coletar e, a rigor, preservar essas manifestações filmicas, porque elas constituiriam uma forma privilegiada pra você conhecer a realidade, conhecer o mundo e pra você, na verdade, constituir esse patrimônio, no sentido de tornar mais consciente a sociedade para ela mesma (HEFFNER apud SOARES, 2017. p.117).

É pensar no papel do registro enquanto matéria de preservação, é a catalogação das informações, informações que o tempo e o espaço podem extinguir, mas é importante pensar onde fica o segredo dentro desse processo.

### 3. TUDO QUE A BOCA FALA

Decupar o documentário foi o modo como optamos para compreender de fato qual o material que possuíamos nas mãos: além de conhecermos profundamente plano a plano o que está exibido na tela, nos preocupamos em entender as sequências.

A partir da observação das sequências ficou mais simples entender como a narrativa está disposta, o arco e a organização de cada depoimento em função da ideia que é defendida no decorrer do filme.

A primeira grande surpresa que nos foi revelada diz respeito a uma espécie de metáfora que é utilizada dos primeiros aos últimos minutos do filme: a passagem dos barcos, marinheiros, pescadores e elementos afins.

A história percorre dois continentes e a cada vez que é transferida do Brasil para a África ou o contrário, aparece uma imagem do mar, de uma costa, um barco, uma travessia, trabalhadores do mar. Provavelmente sem o esforço de catalogar as sequências do filme esse detalhe teria passado despercebido.

Com a observação foi possível compreender que o filme segue uma relação cronológica de acontecimentos, começa com os franceses que apresentam a primeira vida de Pierre Verger, segue pela formação do etnógrafo e antropólogo para desencadear no babalaô, lugar que acaba fundindo o trabalho de pesquisador com a vida religiosa, uma vez que elas se misturam.

O trabalho desempenhado por Fatumbi junto aos cultos de matriz africana na África e ao Candomblé do Brasil só é possível em função da imersão religiosa, é no culto que o acesso é concedido à pesquisa, tudo isso vai sendo contado gradativamente.

Diversos personagens são apresentados no documentário, no entanto alguns aparecem com maior frequência e dão conta de mover a narrativa para frente, alguns personagens são instituídos para formar o arco que constitui a história apresentada no documentário. Nesse momento é impossível evitar os spoilers uma vez que nos atentamos a apontar o papel de alguns dessas personalidades.

O documentário segue estruturado em dois espaços. Como próprio nome sugere, são dois mundos: Brasil e África. Nos dois mundos apresentados a narrativa é tecida entre comparações, oposições e entremeios de fatos e por aí vamos desenvolvendo os assuntos, entre Brasil e África através dos temas que mais nos interessam apontar na busca de decifrar um pouco a respeito do segredo de Pierre Fatumbi Verger.

Começamos esse exercício através do próprio Pierre Verger, é ele quem vai contando os fatos centrais da própria história, traz acontecimentos desde a adolescência para chegar no homem pelo qual a história passeia ao redor, uma curiosidade importante é que Fatumbi faleceu um dia após conceder as entrevistas que dão caminhos ao documentário, chega a causar a sensação de que o Odu do babalaô estava aguardando apenas alguém que contaria sua história para em seguida se despedir da matéria física, do plano terreno.

Verger vai trazendo os fatos de sua vida e Gil investigando com os envolvidos. O cantor percorre da Bahia ao Benin tendo contato com pessoas que conviveram com o fotógrafo, dos amigos da juventude aos sacerdotes com quem Fatumbi conviveu e aprendeu parte dos segredos que revelou ao mundo e outros tantos que levou consigo.

Diversas são as características dos personagens e seus protagonismos nessa história. Algumas pessoas que aparecem tem a função de contextualizar Verger, apresentar fatos mais específicos de forma quase didática, como nas narrativas clássicas, a exemplo da história familiar de Fatumbi ou mesmo o modo como ele é quase obrigado a publicar Fluxo e Refluxo, em função da bolsa de estudo. Sendo assim, em alguns momentos a construção das histórias é alicerçada através de retórica, aponta-se o fato através do especialista conferindo notoriedade. Pierre Boucher, Pierre Le Bouler, Maurice Baquet, Jorge Amado e Zélia Gattai são exemplos de personalidades que aparecem para introduzir tempos e espaço no documentário.

Os amigos franceses aparecem logo no início do filme e amarram a primeira história de Verger, apresentam um rapaz que existia antes mesmo da fotografia ou qualquer outra credencial. Eles apresentam um jovem órfão que buscava se encaixar em algum lugar, a conversa segue. Eles falam da mudança de vida de Verger de um homem de sociedade para um cara de bermudas e descalço que viajava pelo mundo. Exaltam a raridade que era um fotógrafo parisiense poder viajar daquele modo.

Além do que está exposto no filme, existe uma íntegra dessa entrevista realizada que está disponível no site da Fundação Pierre Verger<sup>17</sup>, aqui temos a certeza de que muitas escolhas foram feitas para que se desenhasse o personagem Pierre Fatumbi Verger.

Muito do que foi dito não entrou no filme, criando, inclusive, uma interpretação talvez equivocada de Pierre Verger como um playboy durante a juventude, ao invés de um jovem desajustado e de algum modo carente.



Figura 10 Amigos de Pierre Verger - Pierre Boucher e Maurice Baquete

Os escritores baianos, Jorge Amado e Zélia Gattai, dão conta de introduzir o Fatumbi da Bahia falando da Salvador do final dos anos 40 é construído tempo e espaço para chegar no fotógrafo que tanto viajava o mundo e que tinha paixão pelo que fazia. No decorrer do filme vamos ver que Jorge Amado exerce um papel imprescindível para que Verger se torne Oju Obá no Ilê Axé Opó Afonjá.



Figura 11 Jorge Amado



Figura 12 Zélia Gattai

Para cada um dos ambientes da vida de Pierre Verger, há um personagem apontado no documentário, diversos apenas citaremos, como o caso de Popó, o laboratorista que fala do Verger fotógrafo, Jean Rouche que aponta a importância do trabalho do etnógrafo, Miguel Falabela, Vovô do Ilê, o sacerdote Tchabassi Amadossi, o carnavalesco Milton Cunha entre outros que não vamos apontar para nos atentar a pessoas que constituem o sentido da história contada.

Cid Texeira aparece no documentário falando de Salvador ainda antes do décimo minuto de filme, na tela aparece a legenda com o nome Salvador, ao fundo filmagens antigas da cidade baixa. Corta para a figura de Cid Teixeira sentado em um ambiente que parece uma biblioteca. O historiador conhecido pela arte de contar as histórias da Bahia, fala da Salvador dos anos 40, entre outras passagens.



Figura 13 Cid Teixeira - Historiador

Teixeira é quem fala de *Fluxo e Refluxo*, aos cinquenta minutos de filme, é ele quem traz para o filme a importância da tese de Verger, o memorialista faz um resumo da tese dizendo “o livro de Verger *Fluxo e Refluxo* é uma história do contrabando de escravos, porque o livro cuida basicamente do fluxo e do refluxo ilegal; formalmente o Brasil não poderia ter recebido nenhum escravo a partir da Lei Eusébio de Queiroz” (TEIXEIRA, 1999) e com isso introduz as falas a respeito de Xaxá da Silva, Verger indica a atenção às idas e vindas dos negros, inclusive o regresso dos libertos e a dinastia dos da Silva, desvendando muito a respeito do tráfico negreiro.

Ainda a respeito desse desbravar da história da escravidão no Brasil, o Antropólogo e Fotógrafo, Milton Guran completa as falas dizendo que “o *fluxo e refluxo* é um livro básico, capital, definitivo sobre esse tipo de tráfico, uma compilação historiográfica da maior competência: todos os documentos estão lá. Você pode estudar agora cem anos em cima do que o Verger só apontou as pistas” (GURAN, 1999). Guran, junto com Teixeira tem papel fundamental, são eles quem conferem caráter de importância para a tese, ao longo do filme.

Ainda antes da primeira hora do filme Milton Guran fala a respeito dos baianos que foram para África fazer o tráfico, logo em seguida Cid Teixeira complementa o raciocínio e chega no assunto Xaxá de Souza, a conversa é mais uma vez zapeada a Guran que completa explicando o processo dos baianos que e sobretudo a família de Souza (Dom Francisco Felix de Souza), mais uma vez Teixeira dialoga sobre o assunto e aponta que

boa parte das fortunas baianas, da época, foram construídas em cima do negócio escravagista.

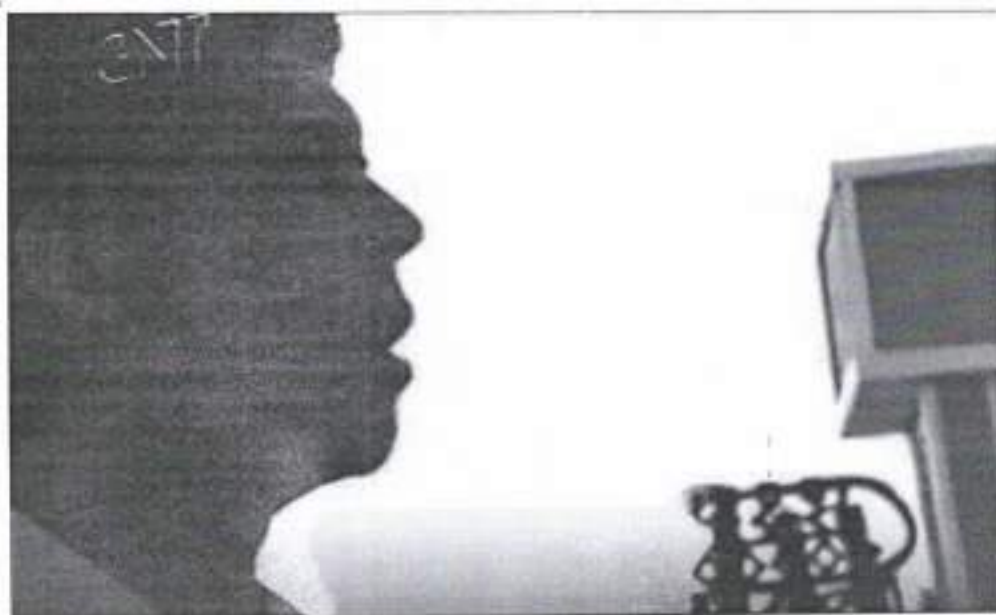


Figura 14 Antropólogo e Fotógrafo

A partir disso os dois personagens apresentam a história da família que foi responsável por parte considerável do tráfico de escravos para a Bahia, Gil contextualiza a conversa apresentando a família de Souza, explicando então quem vem a ser Xaxá de Souza e a sua dinastia, nesse momento é exibido Xaxá VIII que conta um pouco de sua história, mas toda essa conversa vai desaguar em algo que Verger aponta em suas pesquisas, os povos Agudás.

Arlete Soares fundadora da Editora Corrupio (Salvador, 1979) esteve ligada à fundação Pierre Verger, editora da obra de Pierre Verger no Brasil aparece em uma série de momentos do filme. Ela começa falando a respeito da técnica fotográfica de Verger, mais à frente ela fala do olhar do fotógrafo sobre o próprio trabalho que não reconhecia o belo que fazia, uma vez que entendia que o belo era o objeto do trabalho dele, era o ser, o espaço a natureza do retratado.

A editora baiana ajuda a desvendar um pouco do segredo da humildade contida no olhar de Verger, o silêncio que o fotógrafo mergulhava e aqui é possível supor que tal qual os ritos de Candomblé os quais ele não questionava, apenas via, ouvia e absorvia, nesse lugar ele também se punha em silêncio aprendendo, treinando o olhar sem questionar o belo, apenas absorvendo-o.



Figura 15 Arlete Soares - Editora

Soares vai falando dos livros publicados e fala da fotografia e o modo como isso – o ofício fotográfico – é posto a serviço do registro, a etnografia toma conta nesse momento e talvez aqui tenhamos esbarrado com mais um segredo, com mais uma pista do segredo que envolve Fatumbi, ele assume um outro caráter dando lugar a uma outra grandeza, o ofício do registro a serviço da pesquisa, não se trata de apenas parar o tempo em uma fotografia mas lançar mão de uma ferramenta que completa uma análise daquele tempo.

Juana Elbein é uma figura controversa que aparece no filme, uma vez que haviam divergências claras e registradas entre a antropóloga e Verger. Em 1982 a oitava edição da Revista *Religião e Sociedade* publicou um artigo que era quase uma carta de Elbein a Verger onde ela dizia:

[Verger] ao procurar desacreditar a minha "probidade científica" [honestidade científica], não se propõe apenas a discutir essa ou aquela divergência etnográfica. O problema é bem mais crucial. O ataque pessoal de Verger encobre a tentativa de controlar e até invalidar divergências ideológicas subjacentes. Nessa oposição, espectador, colecionador e fotógrafo versus participante engajado e agitador de percepções, que se atreve a interpretar e caracterizar uma epistemologia tradicional estão em debate questões que se extrapolam as divergências pessoais e nos tornam representantes de problemas e posições abrangentes bem mais importantes. (ELBEIN, 1982, p.16)

É interessante perceber que parte da fala de Juana Elbein é marcada por um ar de desprezo ou mesmo uma certa superioridade, no primeiro momento que ela aparece argumenta que os anos 50 foi marcado pelo interesse dos intelectuais em relação aos terreiros de Candomblé, depois ela fala da ligação do fotógrafo com Mãe Senhora, mais à frente Juana explica que Verger foi a ponte entre aquela Iyalorixá e a corte de Ketu e assim o título de Iyanasso é devolvido à sacerdotisa do Opo Afonjá.



Figura 16 Juana Elbein - Antropóloga

A antropóloga faz um comentário que dá margem para pensar um pouco além, tomando como base a troca de “mensagens” com Verger. Aos quase quarenta minutos de filme ela diz “você pode escravizar de qualquer maneira, você pode encarcerar, mas você não pode encarcerar a fé, a religião e a tradição da pessoa” (SANTOS, 1999), o que parece traçar um paralelo com mais uma posição dela na publicação acima referida, a partir disso analisemos o seguinte trecho:

Eu diria que alguns etnólogos, entre os quais Verger, fascinados pela “beleza” e pelo “exotismo” do “bom primitivo”, se limitam a fotografá-lo, descrevê-lo. São compiladores, contadores de histórias, de ritos, de heróis. Parece que não acompanham o andamento progressivo do acontecer contemporâneo. Parecem não compreender que se está encerrando o ciclo das descrições, dos traços culturais, dos documentos justapostos. Ainda não descobriram as subjacências simbólicas, a relação do visível com o invisível, do movimento com o gesto, do transcender do discurso manifesto dos mitos e ações estruturadoras de identidade (ELBEIN, 1982, p.16).



A despeito da rivalidade declarada dos estudiosos, não parece comum que Elbien alimente elogios a Verger, uma vez que ela deixa claro crer que o olhar do etnólogo era não mais que colonizador disfarçado de um olhar não maculado pelas diferenças, ela talvez seja uma das poucas personagens, no documentário, que ousou se opor a Fatumbi, que não o olhava como uma divindade em terra e isso vai ficar muito claro quando ela aponta os pontos fortes do trabalho de Verger, mas sem elevá-lo a um lugar especial.

Parece claro que Verger pretende confundir o leitor apresentando-me como alguém que utiliza informações de dicionários e autores ultrapassados, os quais, inconsciente ou propositadamente, deturpam e/ou detratam os valores dos povos africanos. (ELBEIN, 1982, p.17)

Maria Stella de Azevedo Santos ou Odé Kayode, mais conhecida como Mãe Stella de Oxossi é mais uma das personalidades cheia de autoridade que depõe a favor de Verger, a última Iyalorixá que se sentou no trono do Ilê Axé Opo Afonjá, até o momento em que esse trabalho foi redigido, começa falando a respeito da relação do fotógrafo com Mãe Senhora, Odé Kayode conta que quando pequena já via Verger pelo Afonjá.



Figura 17 Mãe Stella - Última Iyalorixá do Ilê Axé Opo Afonjá

Mãe Stella fala bastante da relação do Babalaô com Mãe Senhora, completa partes oferece detalhes da relação dos dois, voltando a falar a respeito da comenda africana que Oxum Maiwá recebe do Rei de Ketu e demonstra alguma surpresa quando tenta explicar o que havia de especial entre os dois. Ela parece não ter uma resposta exata para descrever

o segredo que uniu Pierre Fatumbi Verger a Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora de Oxum.

Mas a participação da Mãe de Santo não se resume a isso, fato interessante é o modo como ela fala a respeito da fé de Verger, assunto que é questionado por muitos, uma vez que o mesmo se declara muito cartesiano para realmente acreditar em certos pontos do culto, mas em momento algum o mesmo argumenta duvidar, na verdade há uma lacuna entre essa posição que não dá conta de afirmar e também não desconsidera uma posição concreta.

Nancy de Souza e Silva, mais conhecida como Ceci, é arquivista. Foi iniciada ao culto dos Orixás no Opo Afonjá, durante muitos anos ela foi responsável por escrever as legendas das fotografias de Verger, conhecedora das histórias de Verger e também do terreiro revela a chegada do etnólogo ao Afonjá, guiado por Carybe e Jorge Amado, ela defende que o fotógrafo foi levado por Xangô, o Orixá a quem Verger, tempos depois, seria consagrado.



Figura 18 Ceci - Nancy de Souza e Silva arquivista, iniciada no Opo Afonjá

Ceci ainda fala a respeito da fé e dos segredos do sacerdote, ela afirma que ele era um homem de fé e ainda apresenta um fato, que, segundo ela, comprova a fé do francês, uma vez que se o mesmo não cresse na existência de algumas divindades ancestrais não cumpriria com determinados ritos, o que parece fazer sentido, uma vez que a iniciação aos cultos os quais Verger prestou conta além de não serem simples são custosas e

delicadas, com regras e imposições severas, às quais eu, ao contrário do fotógrafo, prefiro manter o segredo pelo qual jurei nos meus ritos de iniciação.

O Babalaô Agenor Miranda, angolano que foi iniciado ao Candomblé aos cinco anos de idade na cidade de Salvador, autoridade responsável por entronar as mais importantes Iyalorixás consagradas no Brasil apresenta o que são Orixás, logo nos dez primeiros minutos de filme essa fala se faz importante primeiro para contextualizar, oferecer uma pequena bula ao espectador e segundo para se ter noção de que se trata. Para que se entenda a importância de Agenor Miranda lançamos mão de uma transcrição de um parágrafo retirado dos anais do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP em 2014:

Em suas reminiscências todo um cenário da Bahia das duas primeiras décadas do século XX, é rememorado. Muitos desses lugares e personagens se imortalizaram na obra do escritor Jorge Amado, que contribuiu decisivamente com seus romances para a defesa e a divulgação do Candomblé. Ao lado dele se destacaram o fotógrafo e etnógrafo Pierre Verger, o sociólogo Roger Bastide e o artista plástico Caribé, todos o conheceram e reconheciam na figura do Professor Agenor Miranda Rocha, uma referência da memória e dos conhecimentos e tradições afro-brasileiras. A familiaridade dos quatro com os conhecimentos e tradições das comunidades de Candomblé foi de grande valia na construção de suas obras literárias, artísticas e científicas. (BASSO, 2014, p.5)

Depois da primeira hora de filme o Oluwo reaparece para falar a respeito do segredo, o que talvez seja o ponto crucial desse trabalho, uma vez que o registro deveria ser limitado. Verger foi responsável por divulgar formulas, ritos, encantamentos em seus livros e o filme analisado não se furta a mostrar ritos que fazem parte do segredo e que uma vez divulgados podem ser reproduzidos sem o devido conhecimento ou autoridade de ação.



**Figura 19 Agenor Miranda - Babalaô**

Não somente Agenor como Pai Albino, Ceci, Ode Kayode e os outros personagens diretamente envolvidos com o Candomblé, que aparecem no filme, prezam pelo segredo, evitam exposição, explicações que podem revelar a magia, que podem revelar o fundamento do culto, cuidado que fica completamente de lado a partir de uma hora e dez minutos de filme com a apresentação de um sacrifício, rito dos mais misteriosos do Candomblé.



**Figura 20 Pai Albino - Babalorixá**

Nos guardamos o direito de apresentar somente os personagens acima descritos como a centralidade para este trabalho uma vez que outras pessoas aparecem e tem funções importantes na composição do filme, mas ao ponto que nos debruçamos para analisar, a construção do personagem Verger como um ser que carrega consigo grande vastidão da memória do candomblé, tanto no que se refere ao monumento cultural como a religião não outorgam valor significativo.

### **3.1. Aquilo que a boca não fala**

Ao longo do documentário os entrevistados vão construindo a figura de Verger e de algum modo dando voltas quando se aproximam muito das inquirições relacionadas ao culto, por assim dizer.

Os minutos finais do filme deixam isso claro, é o conjunto de falas que colocam o fotógrafo em uma posição delicada, chegando a questionar abertamente se Verger teria ou não colocado em risco o culto do Candomblé ao expor ritos e receitas em seus livros, ao expor fotografias íntimas do culto.

Mais uma vez podemos trazer aqui a lembrança das matérias de revista da metade do século passado quando de José Medeiros, publicada na revista *O Cruzeiro* em 1957<sup>19</sup>, que até hoje causam constrangimento aos terreiros, tendo em vista que além de retratarem ritos que deveriam ser secretos, figuram imagens que normalmente não são bem compreendidas pelos não adeptos.

---

<sup>19</sup> TACCA, Fernando de. Candomblé – Imagens do Sagrado, Campos – Revista de Antropologia Social (publicação do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social), UFPR, 03 ano 2003, Edição Especial textos escolhidos da IV Reunião de Antropologia do Mercosul, pp. 147-164



Figura 21 SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. As noivas dos deuses sanguinários. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 12, set. 1951



Figura 22 SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. As noivas dos deuses sanguinários. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 13, set. 1951

Essas fotografias foram e até hoje são motivos de grandes polêmicas a respeito do modo como o candomblé é visto e do modo como os segredos são divulgados. No filme as conversas são quase interrompidas por sorrisos, onomatopeias ou qualquer outro desvio da atenção, para que as coisas não sejam reveladas.

Ceci, Nancy de Souza, a uma hora e dez minutos de filme vai falando dos títulos que Fatumbi recebeu nas casas de culto pelas quais passou, nos lugares onde foi homenageado até que ela questiona a Gilberto Gil se ele sabia que o sacerdote possuía os

direitos de Ojé<sup>20</sup>, e Gil questiona o que quer dizer *Ojerende*, a anciã responde do modo mais evasivo possível, a boca não fala.

Poucos minutos depois Pai Balbino esbarra em mais um segredo, quando tenta explicar o possível motivo de Verger ter sido aceito para o culto de Babalaô, o sacerdote diz que Fatumbi foi aceito "*porque raspou o fundo da cuia*" e logo em seguida ele diz que sabe o que isso quer dizer mas que não pode falar isso, nesse momento um detalhe que pode passar despercebido é o sorriso trocado entre entrevistador e entrevistado, uma vez que Gilberto Gil também é iniciado ao culto de Candomblé, também possui um cargo de grande hierarquia no Ilé Axé Opo Afonjá.

Mais do que uma simples entrevista, quando Gil questiona seus entrevistados sobre assuntos pertinentes ao culto estão conversando entre si dois iniciados e há um respeito mútuo, há a preservação do segredo quando falam Gil e Ode Kayiodé, Gil e Balbino, Gil e Elbein, Ceci, Jorge Amado e os demais.

Stella comenta a respeito dos ritos fúnebres do Candomblé, ela narra aos oitenta e seis minutos de filme que todo o processo de sepultamento de Pais e Mães de Santo é cantado, ela prossegue dizendo e escolhendo cuidadosamente as palavras para dizer: "as homenagens póstumas", se quer ela recorre à palavra utilizada no culto de Candomblé, que é destinada aos ritos fúnebres, confirmando que algumas coisas a boca não diz.

Em oposição a todo esse preceito de segredo, antagonicamente a câmera, que por muitos é considerada o olho no documentário, mostra sem grandes pudores. Ritos que envolvem sacrifícios, e até mesmo atos ritualísticos, que particularmente não sou capaz de descrever aqui, são apresentados sem grande preocupação.

Se formos tomar como metáfora os pratos de uma balança, é perceptível que no desenvolver do filme os pratos não se equilibrando entre o dito e o não dito, entre o exibido e o que fica oculto. Talvez o diretor do documentário não tenha muita preocupação com o segredo e coube aos personagens dizer ou não.

---

<sup>20</sup> Aquele que possui o direito de conduzir Egun e Baba-Egun, os espíritos ancestrais.

## PALAVRAS FINAIS

Nesse último capítulo tentamos apresentar um pouco do que foi compreendido ao longo do desenvolvimento do trabalho, levantando possíveis questionamentos que, inclusive, passeiam pelo território da ética com a produção documental e a ética junto ao culto de Candomblé.

A construção do personagem Pierre Fatumbi Verger ao longo do documentário *Mensageiro Entre Dois Mundos* é um trabalho elaborado e complexo desenvolvido pelo diretor. Entre costuras de falas, fatos e acontecimentos Lula Buarque vai desenhando traço a traço o personagem que nos deseja apresentar.

Sérgio Puccini nos apresenta possibilidades de modelos quando nos diz que:

Ao montar a estrutura de um documentário, o diretor trabalha com um repertório de imagens e sons que podem ter origens e funções bem distintas na organização de seu discurso. Nem sempre se trata de seguir uma ação levada a cabo por um personagem, acompanhando esse personagem pelos locais que forem mais essenciais à narração (SOARES, 2007, p.111).

Assim, não há reais dificuldades em perceber esse tipo de estratégia desenvolvida pelo diretor, as cenas funcionam absolutamente orquestradas no intuito de produzir um sentido, produzir uma ideia elaborada.

Um exemplo claro dessa fala pode ser comprovado logo no início do produto, as sequências iniciais mostram o mar, mostram os homens no mar, a costa, e o trabalho dos homens em um processo de puxada de rede ou algo parecido, essas sequências são repetidas no final do documentário e aí há a construção de uma ideia, o conjunto de planos adicionados à música contam que é uma história que passa pela vida de homens e mulheres que atravessaram o oceano em navios, nos conta que vai ser revelada a história de gente preta.

Para além disso, nos conta que está sendo enunciada uma história que também trata de fotografia, porque os ângulos são precisos e tem algo de artístico nesse tipo de registro e faz sentido se pensarmos que Leon Tolstói argumenta que “arte é uma atividade humana cujo objetivo é transmitir aos outros os melhores e mais elevados sentimentos que se atinge na vida” (TOLSTÓI, 2019, p. 79).

Segundo Dwight Swain em Soares, alguns tipos de sequência podem ser utilizados para a construção das ideias do documentário com finalidades próprias, sendo elas:

1. sequências montadas para expressar um conceito, uma ideia ou pensamento;
2. sequências montadas para cobrir uma ação;
3. sequências que introduzem um cenário, ambiente ou lugar;
4. sequências que apresentam um personagem;
5. sequências que servem para criar um clima para o documentário (SOARES, 2007, P. 112).

E todas essas estratégias estão a serviço de Lula Barreto no *Mensageiro Entre Dois Mundos*, todos esses pontos que o autor apresenta em tópicos são usados no filme, o uso de autoridades dentro da antropologia, história e mesmo do Candomblé, assim como as transições continentais que são enunciadas pelas sequencias que mostram os barcos ou o mar, as montagens paralelas que mostram a vida do negro na Bahia e na África, tudo isso vai sendo ladeado por cortes precisos e pela banda de som.

Não é de se admirar que alguém ao desconhecer Pierre Fatumbi Verger, após assistir o documentário, se encante com a imagem construída do homem que abandona a vida nobre na Europa para desbravar terras distantes, o homem que se apaixona pela gente e pela cultura de continentes distantes e se dedica a registrar isso.

Pode-se aferir também a imagem de um Fatumbi a quem todos os segredos foram confiados pela sua capacidade de ser discreto, silencioso e respeitoso é apontado por diversas vezes em muitas falas que são postas.

Em contrapartida há também quem se atreva a pensar até onde vai essa construção do personagem? Um repertório um pouco mais amplo pode gerar uma série de questionamentos e mesmo de confrontos com que o que o diretor propõe.

Se de um lado parece haver a intenção de produzir uma imagem de Pierre Verger com qualidades inabaláveis em oposição a isso está o modo como o fotógrafo registrou diversas coisas que aprendeu ao longo dos anos, nas suas viagens, nas experiências na África e também no Brasil sobre o culto aos ancestrais, culto aos Orixás.

Em *Ewé - O Uso das Plantas na Sociedade Ioruba*, livro escrito por Verger, e publicado pela Companhia das Letras no ano de 1995 o babalaô apresenta uma série de encantamentos com suas receitas, as palavras que devem ser conjuradas, os ingredientes utilizados e odús que devem ser marcados.

Qual seria o sentido desse tipo de publicação ou mesmo de algumas fotos reveladas ao mundo? Se por um lado o registro pode preservar um acontecimento, está

embebido de memória por outro lado é uma afronta direta com o dogma mais sagrado do Candomblé: o segredo.

O filme analisado, apesar de tratar do assunto Candomblé, por muitas vezes ignora os tabus do culto para apresentar em vídeo e em áudio elementos ritualísticos do sagrado expostos sem uma devida explicação, algumas vezes sem uma devida composição de sentido, cenas de cobertura que prendem atenção, mas que não dão conta de transmitir mensagens a um observador leigo.

Ao final de tudo que lemos, assistimos e observamos para produzir esse trabalho, fica a sensação que um pouco mais de cuidado, um pouco mais de ética com a religião poderia ter ampliado o filme dividindo o mérito dessa história entre o Fotógrafo, Antropólogo, Etnólogo, Egbomi, Ojé, Babalaô – entre tantos outros títulos – e o Candomblé, a religião de matriz africana que parece ter sido o começo, o meio e o fim de Verger e aí, talvez, não seja um mero acaso sua morte um dia após conceder as entrevistas que compuseram o filme, agora, talvez, o segredo esteja enterrado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APRESENTAÇÃO, Site companhia das letras  
< <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10564> > acessado em 17 de julho de 2019.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dictionnaire théorique et critique du cinéma. Tradução: Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte, 2008, Lisboa, PT.
- BASSO, Jorge Garcia. AGENOR MIRANDA ROCHA: PROFESSOR E SACERDOTE DA TRADIÇÃO NAGÔ-KÊTU NO BRASIL. 2016. Tese (Doutorado) Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação; História, Política Sociedade. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP.
- BENISTE, José, Dicionário de yorubá-português. – Rio de Janeiro:Bertrand Brasil, 2011.
- BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós, 1996. [791.43 B724n]
- BORDWELL, David e THOMPSON Kristin. El arte cinematográfico: Barcelona: Paidós Comunicación 68 Cine, 2010.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: uma introdução. Campinas, SP: Unicamp, 2013.
- CASTILLO, Lisa Earl. Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos Candomblés da Bahia. Salvador: EUFBA, 2010.
- COMPANHIA DAS LETRAS, [www.companhiadasletras.com.br](http://www.companhiadasletras.com.br), 2019. Apresentação. Disponível em < <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10564> > Acesso em 19 de julho de 2019)
- DA-RIN, S. Espelho partido: tradição e transformação do documentário: Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. Memória e reflexividade na cultura ocidental IN Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos / Regina Abreu, Mario Chagas (Orgs.) - 2. ed. - Rio de Janeiro: Leopoldina, 2009.
- GORSKI, Caroline. RITUAL DE INICIAÇÃO NO CANDOMBLÊ DE KETÚ: UMA EXPERIÊNCIA ANTROPOLÓGICA, Revista Todavía, Ano 3, nº 4, jul. 2012.
- GURAN. Entrevista do documentário Pierre Verger: Mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Brasil. 1999.
- LUVIZOTTO, CK. As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 140 p. ISBN 978-85-7983-088-4.

LUZ, Marco Aurélio. Agadá: Dinâmica da Civilização Africano-brasileira. 4a ed. - Salvador: EDUFBA, 2017

MACAUE, Marcelo, disponível em <  
<https://portaldocurta.wordpress.com/2012/11/03/documentario-e-seus-tipos-segundo-bill-nichols/>> Acessado em 08 de outubro de 2018.

MICHAELIS. Citação. Alujá. Michaelis. Editora Melhoramentos Ltda., 2018. Michaelis.uol.com.br. Web. < <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=o95X>> 3 de setembro de 2018.

MORIM, Júlia, Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Disponível em: <  
[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&id=1014%3Aile-axe-opo-afonja](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=1014%3Aile-axe-opo-afonja)> consultado em 04 de setembro de 2018.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário/Bill Nichols; tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papirus, 2005. - (Coleção Campo Imagético)

Pierre Verger - Mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Conspiração Filmes. Rio de Janeiro. 1998. Disponível em <  
[https://www.youtube.com/watch?v=tlbomZeH\\_p4](https://www.youtube.com/watch?v=tlbomZeH_p4)>. Acesso em 04 de setembro de 2018.]

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15

PÓVOAS, Ruy do Carmo. A memória do feminino no Candomblé: tecelagem e padronização do tecido social do povo terreiro. Ilhéus: Editus, 2010.

PRANDI, Reginaldo. O Candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2001, vol.16, n.47, pp.43-58. ISSN 0102-6909. <http://dx.doi.org/10.1590/S010269092001000300003>.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... O que é mesmo documentário? / Fernão Pessoa Ramos. - 2ª ed. - São Paulo: Editora. Senac São Paulo, 2013.

RODRIGUES, J. J. S. (2011). A Bahia perdeu a sua criatividade. A Tarde, Revista Muito, nº 189, pp. 7-10.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nãgô e a morte: Pãde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia; traduzido pela Universidade Federal DA Bahia. Petrópolis, Vozes, 1976.

SOARES, Sérgio José Puccini. Documentário e Roteiro de Cinema; da pré-produção à pós-produção / Sérgio José Puccini Soares. - Campinas, SP: [s.n.], 2007.

SOUZA, Luciano Lima. A Fara KoArawa: Memória e Tradição no Candomblé da Bahia - IlêAxeljexa e IlêAxeAlaketu. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2017.

SPINOLA, Noelio Dantaslé. A Influência Africana na Economia Cultural Baiana. Cadernos de Estudos Africanos • Janeiro - Junho de 2012 • 23, 53-83

TEIXEIRA, Cid. Entrevista do documentário Pierre Verger: Mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Brasil. 1999.

TACCA, Fernando de. Candomblé – Imagens do Sagrado, Campos – Revista de Antropologia Social (publicação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social), UFPR, 03 ano 2003, Edição Especial textos escolhidos da IV Reunião de Antropologia do Mercosul, pp. 147-164.

TOLSTOI, Leon. O que é Arte?.; A POLÊMICA VISÃO DO AUTOR DE Guerra e Paz / Leon Tostói ; [tradução Bete Torii]. – 2. Ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás: Deuses Iorubás na Áfricae no Novo Mundo / Pierre Fatumbi Verger; tradução Maria Aparecida da Nóbrega. - 6ª Ed. - Salvador: Currupio, 2002.

## APÊNDICE

DECUPAGEM DO FILME

SEQUENCIA	TEMPO	DESCRIÇÃO SOM	DESCRIÇÃO IMAGEM
01	00:00:00	Uma canção abre a cena, em seguida é ouvido o barulho de uma espécie de agôgô ou sino metálico, homens conversam, há uma espécie de canto litúrgico, a música retoma, desaparece e fica uma espécie de canto e o som do instrumento.	Os créditos começam e são interrompidos pela imagem de uma corda segura por homens, a corda está com a ponta no mar. São muitos homens que estão segurando ou puxando, a montagem divide a tela em três espaços que intercalam partes dessa imagem e os créditos que voltam a aparecer.
02	00:02:09	Música instrumental de capoeira (berimbau). Narração de Gilberto Gil. Conta a chegada de Pierre Verger à Bahia.	Imagem subexposta de um velciro, corta para a imagem de um homem que parece ser marinheiro, no barco, corta para um farol, corta para a imagem noturna – quase amanhecer – do Elevador Lacerda, corta para o nascer do sol em um lugar que parece a lateral do Solar do Unhão
03	00:02:40	Continua o som de berimbau e os passos de Gil. Barulhos da cidade. Gil narra o encontro do personagem com o Hotel Chile, corta para a imagem de um guindaste em tom avermelhado.	Gil sobe a escada, chega a um corredor e em seguida aparece dentro do quarto.
04	00:03:19	Continua o som de fundo (berimbau) e começa um diálogo entre Pierre Verger e Gilberto Gil, o fotógrafo fala das primeiras fotografias que registrou ainda no vapor, eles falam do guindaste. Eles voltam a conversar sobre a chegada, há som de crianças do lado de fora.	Imagem em tom de sépia, a câmera está posicionada atrás de Gil que segura um livro de fotografias, corta para a imagem do guindaste, volta para o interior do quarto, atrás dos personagens tomando o livro.
05	00:03:50	Começa a tocar um samba de roda aos poucos começa o som diegético de homens jogando cartas e conversando. Gil narra a forma como Verger se interessava pelos negros, a quem chama de descendentes africanos. Verger narra sua chegada, fala da atmosfera da Bahia e de sua lembrança da França e dos bailes das Antilhas.	Fotografias, em preto e branco, de negros em momentos de descanso ou lazer são exibidas, corta para imagem, sem sépia, de negros descansando, conversando, fumando e jogando cartas, corta para fotografias em preto e branco, as imagens exibem negros jogando capoeira, dançando, na rua, navegando, corta para Verger sentado na cama, a câmera subjetiva está posicionada atrás de Gilberto Gil.

06	00:04:46	Barulho da água. Corta para barulho de carro. Gilberto Gil narra os hábitos da juventude de Verger.	Imagem em tom azul. Legenda Paris. Imagem acelerada como se estivesse em um automóvel.
07	00:05:07	Gilberto Gil conversa com PierreBoucher, Maurice Baquet em uma espécie de café, eles falam de Verger na juventude, do modo como ele não se enturmava exatamente, falam da França nos anos 40 e 50.	Sentados à mesa Gil conversa com o fotógrafo e o violinista. Corta para a cena de um filme.
08	00:06:27	PierreLe Boulter conta que Verger aos 30 anos já era órfão.	Câmera subjetiva das costas de Gil toma o historiador.
09	00:06:34	Música dançante. Gil fala em primeira pessoa como se fosse Verger. Pierrecontinua a falar a respeito da relação familiar do fotógrafo.	Cena em tom azul, Gil está na beira do rio, a câmera passeia pela rua, filma pessoas, bancas de verduras, as pessoas são negras. Corta para uma fotografia que exhibe a família Verger.
10	00:07:08	Conversam: o Violonista, o Fotógrafo e Gil. A música ainda continua ao fundo, é dançante, extra diegética. Eles falam da mudança de vida de Verger de um homem de sociedade para um cara de bermudas e descalço que viajava pelo mundo. Exalta a raridade que era um fotógrafo parisiense poder viajar daquele modo.	Novamente no café conversam, na mão do fotógrafo há uma fotografia.
11	00:07:38	A música muda, não é mais dançante, é galopada. Gil narra as viagens de Verger falando ano e lugar até chegar na viagem para Salvador.	O plano começa com Gil apontando um mapa, à medida que ele aponta as localizações aparecem fotografias que foram produzidas nos lugares.
12	00:08:43	O som volta para a música embalada pelo berimbau. Gil e Verger conversam, falam do motivo do fotógrafo ficar no Brasil, ele diz que há algo no Brasil, em Salvador, que não há em outros lugares do mundo.	A imagem, em sépia, novamente no quarto aponta Verger, novamente subjetivam, por trás das costas de Gil.
13	00:09:14	Som de berimbau e voz de Cid Teixeira, ele fala da Salvador no final dos anos 40. Corta para Jorge Amado falando de Salvador, dos casarões. Corta para Zélia Gathai falando das viagens de Verger e do seu desejo de fotografar.	Legenda com o nome Salvador, ao fundo filmagens antigas da cidade baixa. Corta para a figura de Cid Teixeira sentado em um ambiente que parece uma biblioteca. Corta para

			Jorge Amado em um jardim, com Gil. Corta para um vídeo antigo de Salvador, parece uma paisagem, uma pintura,
14	00:10:08	O silêncio é rompido pela fala de Popó. Corta para a fala de Arlete Soares, eles falam da técnica do fotógrafo. Corta novamente para a fala de Popó (laboratorista) contando o que aprendeu com Verger	colorização lembra técnico. Corta para Zélia dando depoimento em um jardim. Popó fala no interior de uma câmara escura de fotografia, a luz vermelha dá o tom na imagem. O plano aproximado mostra os dois personagens conversando. Corta para Arlete, eles estão sentados ao chão com vários livros expostos, a câmara que tomava os personagens, gira, sobe e foca os livros ao chão, à medida que a editora vai detalhando as características da foto a câmara tenta mostrar esses detalhes. Corta novamente para a câmara escura, Popó, o laboratorista, mostra as técnicas que aprendeu com Verger. Continua a imagem na câmara escura, é um processo de revelação fotográfica. Corta para Joana, sozinha no centro da cena. Corta para a câmara escura a foto que vai sendo revelada é de Mãe Senhora de Oxum, aparece a legenda com o nome. Corta para mãe Stela, ao fundo ainda a foto de mãe senhora. Corta para a porta da casa de xangô no Opo Afonjá. Corta para um ambiente que parece um escritório, Ceci (vestida de branco) conversa com Gil. Corta para Gil e Stela conversando, eles caminham pelo Opo Afonjá.
15	00:11:24	Joana dos Santos (antropóloga) fala que o terreiro de Candomblé era um desejo dos intelectuais nos anos 50. Há uma música de fundo, um pequeno samba, talvez um batuque, um ritmo percussivo. Corta para a voz de Mãe Stela de Oxóssi, ela fala da relação de Verger com Mãe Senhora de Oxum. Corta para Joana, ela reitera o contato de Verger com Mãe Senhora. Corta para Stela, ela fala que foi iniciada por Senhora, no Opo Afonjá. Som de atabaques. Corta para Ceci (arquivista), ela fala da chegada de Verger ao terreiro, acompanhado de Amado e Carybe, ela conta quase como se fosse a realização de uma profecia. Corta para Stela, ela conta como conheceu Verger e como ele tudo	

		<p>fotografava, ela revela que Verger e Senhora conversavam muito. A música muda, é sinfônica.</p>	
16	00:13:33	<p>Som de atabaques com uma melodia. Gil entrevista Pai Agenor, o babalaô explica o que é um Orixá, nesse momento só se ouve o som da voz de Agenor e o som do lugar. Corta para uma narração de Gil falando de Verger e do seu gosto pelo meio de Candomblé, ao fundo uma</p>	<p>Uma figura rodopia na tela, lembra alguém vestindo um parangolé ou alguma tradição popular do Nordeste, pode ser uma divindade africana dançando. Corta para Pai Agenor que dá seu depoimento em uma cadeira, a câmera se concentra na cabeça do babalaô, corta para uma imagem</p>
		<p>melodia, uma espécie de culto. Corta para Mãe Stela que fala de Verger e de como ele passa a saber das coisas de Candomblé, ao fundo uma música percussiva.</p>	<p>desfocada, são duas pessoas, em close aparece um adê de xangô, uma coroa, corta para Stela sentada ao ar livre dando entrevista, corta para uma imagem de Stela que vai sendo tomada em close, cor sépia, ela está em uma cadeira de Iyalorixa vestindo um traje estampado e apenas uma volta de Orixá no pescoço.</p>

17	15:00:00	Música percussiva, barulho de motos e automóveis, Gil faz uma narração, é leitura de uma espécie de diário, conta como Verger vai à África como filho de mãe Senhora de Oxum, o som se torna diegético e vai acompanhando os acontecimentos, Gil adentra o palácio do Rei de Ketu e o cumprimenta em francês.	Em tom amarelado a câmara vai mostrando a cidade na África, Gil está na garupa de uma moto, eles chegam a um lugar que parece uma vila, o cantor agradece e se dirige a uma entrada, ali está o Rei de Ketu em um trono com vestimentas próprias e segurando indumentárias reais, Gil tira os sapatos e o cumprimenta, eles conversam sobre a dinastia de Ketu, o rei entrega uma espécie de cartão de apresentação, eles continuam a conversar, então falam de Verger, o rei se apresenta como amigo de Verger.
18	00:18:19	Som de xere, som diegético do carro, sai o som do carro e continua o xere. Gil conversa com o Bangbosé. O tradutor de Gil conversa com um local a respeito da casa que Verger morou naquele lugar. Corta, os homens vão pela estrada caminham até chegar numa casa, mostram escritos, era a casa que Verger morou.	Um carro na estrada. Aparece uma legenda: Saketê. Corta para um negro em uma sala pouco iluminada. Gil entra na sala, cumprimenta a figura central e se senta ao lado, o homem usa uma coroa cor de cobre, a câmara percorre o lugar, mostra os presentes, mulheres negras sérias, outras mulheres, roupas estampadas. Corta, o interprete de Verger e outro homem são filmados de costas caminhando em direção a uma casa, conversam sobre Verger, a câmara mostra escrituras na parede, é a casa que Verger morou.
19	00:20:30	Verger e Gil conversam sobre a sua ida para África e as preparações anteriores, Verger fala de seus conhecimentos prévios.	A câmara repete o movimento, subjetiva a partir das costas de Gil focalizando Verger, ao fundo há uma gravura de oxé desfocada.
20	00:20:56	Gil conversa com o babalaô sobre a iniciação de Verger o babalaô responde, corta para um instrumento percussivo, cantigas são entoadas, começa a narração, Gil conta a	Interior da sala escura Gil conversa com o babalaô por intermédio de um intérprete, corta para cena externa pessoas
		chegada de Verger à África e sua experiência em uma festa de Xangô, saudações ao Orixá Xangô são proferidas no meio dos sons que se misturam.	saindo da sala com trajes que parecem litúrgicos, uma procissão vai seguindo.

21	00:22:05	Tchabassi Amadossi (babalorixá) se apresenta, fala sua idade, credenciais, quantidade de esposas, filhos e diz que carrega quatro símbolos de xangô. O sacerdote fala de Xangô, dos seus designios e atributos. Corta para uma celebração, som de tambores e cantigas, o sacerdote continua a discursar, corta e se ouve uma cantiga ser entoada por uma criança. Corta para Gil conversando com o babalaô, eles falam da iniciação. Corta para a criança recitando algo no dialeto. Corta para uma conversa com outro babalaô. Corta para os sons proferidos em um jogo de Ifá, começa um novo diálogo com o sacerdote. Corta para o garoto novamente cantando em dialeto, corta para uma espécie de comemoração, há sons de atabaques, cantos e Gil apresenta um homem como sendo neto do iniciador de Verger. Gil faz uma longa narração é uma leitura em primeira pessoa da fala de Verger falando de sua iniciação e da importância desse ato, Gil conversa com um homem sobre a postura de Verger.	Fotografia de um Xangô manifestado na África, corta para uma espécie de praça com uma árvore central e pessoas reunidas ao redor, aparece uma legenda: Zogbedji, a câmara aproxima, há um homem sentado ao centro em uma cadeira, ele usa roupas brancas, o homem apresenta os espaços ao redor, uma espécie de curral repleto de coisas diversas, corta para uma festa o homem está trajando uma roupa colorida. Corta para uma casa de alvenaria, a câmara passeia e há um garoto sentado recolhendo pequenos punhados de areia e jogando em um prato de barro, a câmara rodopia ao redor do garoto e do lugar, corta para Gil conversando com a pessoa que foi iniciada junto com Verger, corta novamente para o garoto e a câmara repete os movimentos, corta para uma espécie de sala iluminada por velas, há pessoas conversando, parecem autoridades, são babalaôs, corta para imagens de diferentes tipos de jogos de ifá, corta novamente para os mesmos homens, corta para um jogo de ifá que parece mais sofisticado, há uma tábua, corta novamente para o ambiente com os homens.
22	00:31:08	Gil e o irmão de iniciação de Verger conversam, o babalaô explica que o iniciado deve arcar com as despesas.	Eles estão sentados conversando à porta de uma casa. Corta para homens cavando o chão, estão colocando um poste no meio da praça.
23	00:32:23	Verger conta a Gil sobre seu silêncio na África e seu modo de convivência com as pessoas	Verger e Gil conversando na sala, imagem em sépia, mesmo das anteriores.
24	00:33:07	Tambores. Toada festiva. Alujá. Corta para um homem explicando um tipo de dança.	Pessoas dançam. Corta para homem explicando a dança, corta novamente para a dança, é uma espécie de ritual o homem sobe por um tronco de madeira disposto na praça.

25	00:35:04	Barulho de canoa na água. Voz de Gil, ele conversa com Stela de Oxóssi, ela conta a história da Comenda que Mãe Senhora recebeu. Corta para Joana dos Santos que explica história.	Homem em uma canoa. Corta para Verger e Stela caminhando e conversando, corta para Joana dos Santos em uma sala, dando depoimento, corta para uma foto do Rei de Osogbo.
26	00:35:53	Na África mulher cantam	Mulheres entoam algum tipo de canto ritualístico
27	00:36:24	Joana dos Santos continua a conversa com Gil sobre o título de Iyanasso. Corta para a conversa com Stela, ela fala dos presentes enviados à África. Barulho de mar e aos poucos uma canção é ouvida.	Joana sentada explicando a herança do título de Mãe Senhora. Stela e Gil caminham pelo terreiro, corta para homens a beira mar com uma canoa.
28	00:37:12	A música volta é rompida pela fala de Pai Balbino ele fala do hábito de Verger de fotografar, ele fotografava tudo. Barulho de remo ao mar. Fala do Rei de Ketu, ele fala de sua experiência no Candomblé do Brasil, corta para o som de homens puxando uma canoa do mar, eles conversam. Corta para a voz de Stela, ela fala da formação dos Candomblés na senzala. Retorna a música e o som de homens empurrando uma canoa para o mar, corta para Joana dos Santos, ela fala da fé como um fluxo livre	Um livro de fotos é visto por Balbino, ele aponta e compara as fotos, corta para um homem em uma canoa, corta para a sala do Rei de Ketu, eles conversam, close no rei em contra plongeé, corta para homens retirando uma canoa do mar, corta para Stela sentada ao ar livre, no terreiro conversando com Gil, corta para a imagem dos homens levando a canoa para o mar, corta para Joana, ela continua no mesmo ambiente de antes, corta para os homens na canoa já dentro do mar.
29	00:38:50	A música de fundo continua e Verger começa a falar.	Verger sentado conversa com Gil, corta para dois homens na beira da praia, um deles envolto com uma túnica carrega um bastão, corta para Verger, corta para fotos de Verger na África.
30	00:40:00	Música.	Cartela com legenda: Final da parte 1
32	00:42:18	Verger e Gil conversam sobre o tempo que ficaram na África, a música surge	Verger e Gil conversam, folheiam um livro de fotografias, surgem legendas explicativas a respeito da mudança de Verger para Salvador, sua iniciação em Ifá e sua consagração ao Orixá Xangô.

33	00:43:20	Música, narração de Gil e barulho diegético do carro. Corta para Ceci contando uma história de Fatumbi. Corta para Stela	Subjetiva de dentro de um carro, parece uma estepe africana, corta para subjetiva de dentro de um barco tomando as margens de uma costa, corta para uma imagem
34	00:45:04	Cantiga de culto. O Sacerdote recita versos e os demais respondem em coro. Começa a narração de Gil, ele fala sobre as pesquisas de Verger e sua publicação em larga escala.	atual de fim de tarde na bahia, a câmera focaliza o mar, corta para a casa de Pierre Verger, Gil e Ceci conversam, a câmera aponta para os lugares indicados pela arquivista, corta para um close no rosto de Mãe Stela.
35	00:45:00	Conversa entre Verger e Jean Rouche (documentarista) no interior do museu, objetos são exibidos, todos de referência africana, Rouche fala da importância do trabalho de Verger e mostra a aplicação desse trabalho no museu. Corta para uma conversa em ambiente externo com Pai Balbino. Corta para o som de um ritual, cantigas são proferidas, Balbino continua a falar, ele relata a mágica da fotografia de Verger que revelava o encantado, corta para Arlete falando de como Verger observava suas próprias fotos, é como se ele transcrevesse o real, não percebia sua própria criação, se uma foto era bonita é porque simplesmente o fotografado era bonito.	Fotografia de Orixá ou Sacerdote. Corta para um sacerdote africano em um culto no meio de uma praça, ele usa muitos colares e segura algo na mão, , corta para uma mulher com cicatrizes no rosto, corta para a cabeça de um homem coberta por uma touca branca, , uma mulher com um filho no colo, um homem com tranças na cabeça, pessoas tocando instrumentos, corta para pessoas cobertas por uma espécie de pintura, homens tocando instrumentos, danças litúrgicas. Museu do Homem em Paris, são exibidos objetos diferentes que parecem africanos, tabuas de ifá, opelês, estátuas, Jean Rouch aparece pelos corredores conversando com Gil. Corta para Gil sentado em uma cadeira de palha, ele conversa com Balbino. Corta para fotos de eguns registradas por Verger, corta para Arlete Soares com Gil em uma varanda conversando, corta para a foto de três iaós pintados na esteira, corta para a de um ogum, corta para Joana dos Santos, começa uma montagem paralela entre fotos de Orixás na África em seguida as mesmas representações na Bahia, todas fotos de Verger. Continua uma montagem paralela entre a produção de alimento nos terreiros da Bahia e nos cultos da África.

36	00:45:10	A música começa e Joana vai falando dos registros de Verger como pioneiros a apresentar a similaridade entre os cultos da África e do Brasil apresentando uma continuidade do culto fora da África. A música some aos poucos e surgem os barulhos dos locais tomados, as mulheres descrevem a	Joana dos Santos aparece falando, em seguida corta para Arlete, corta para uma fotografia de Verger, corta novamente para a conversa com Arlete onde ela apresenta os livros de Verger, a câmera acompanha essa exploração com um plano aproximado
37	00:50:52	oferecida que estão preparando, Joana descreve Verger e suas qualidades enquanto antropólogo, etnólogo e sobretudo um fuçador de arquivos. Arlete fala da mudança da foto de Verger, ele passa a fotografar somente para documentar, ela fala dos livros publicados. Barulho de ferro sendo lixado, Cid Teixeira começa a falar do livro Fluxo e Refluxo, ele faz um resumo do conteúdo do livro, corta para Milton que continua falando do mesmo tema, Joana continua a fala que segue por Gabim, Nestor Ogala e Milton, eles falam a respeito do processo de escravidão e como foi desenvolvido na África.	Imagem de um homem forjando ferro, corta para Cid Teixeira dando depoimento, volta para forja, segue para fala de Milton Guran, retorna imagem para a forja, corta para Joana, retorna à forja, corta para um close em Gabim Djimasse, iluminação de quente, retorna a imagem para a forja, a imagem corta para Nestor Ogala (babalaô), é o mesmo ambiente anterior. Corta para Milton em um lugar que parece um portal.

38	00:53:56	Som diégético das pessoas saudando a comitiva, pessoa conversam, o Rei profere uma espécie de bênção às pessoas e eles respondem, corta para Milton falando a respeito dos baianos que foram p África fazer o tráfico, Cid Teixeira complementa a fala e chega no assunto Xaxá de Souza, Milton completa a fala explicando o processo da família de Souza (Dom Francisco Felix de Souza), corta para um evento com música, tambores ecoam e Gil faz uma narração explicando sobre Xaxá, pessoas cantam ao som dos tambores, um homem apresenta Xaxá VIII que em seguida se pronuncia, conta a história de sua família. Tambores ecoam e são silenciados pela fala do Xaxá VIII que faz um discurso em português, ao final as pessoas recitam algo em honra do Xaxá.	Chegada de uma comitiva, aparece a legenda Abomei. Close no Rei Agoliagbo Bedjagni. As mulheres se curvam. Corta para Milton. Corta para Cid. Corta para África, a câmera vai fazendo um tilte para mostrar as gravações contidas no portal. Aparece uma legenda: Uidá. Em um pano aberto o entrevistador conversa com Milton, ao fundo está o portal com esculturas de escravos com grilhões. Corta para uma espécie de parada, desfile em via pública. Um homem aproxima e a legenda o identifica Xaxá VIII. Corta para uma sala com mulheres e um homem sentado em uma espécie de trono, uma cadeira elevada. Um homem apresenta a figura, é descendente do Xaxá de Souza. Corta para uma cerimônia pública. Em contra plongee, Xaxá VIII faz um discurso. Gil volta a aparecer com Milton e identificam o portal como Porta do não retorno.
39	00:59:07	Som de uma cantiga proferida em um português estranho, fala de 7 saia, é acompanhada por palmas. Gil narra o	Uma família está reunida (Monteiro) é como se pousassem para uma foto. Mulheres cantam e batem palmas. Corta para

		<p>movimento de retorno dos escravizados e o fluxo das famílias africanas ao Brasil. Milton explica os fluxos de idas e voltas dos escravizados. Uma mulher fala a respeito das famílias brasileiras que levaram seus nomes para África. Outra mulher conta, em francês, a respeito de sua descendência brasileira, fala do imagético do que seria o brasileiro, em seguida mulheres brasileiras falam do que teoricamente conhecem dos costumes sociais africanos. Mulheres cantam, com palmas, cantigas em português. Mais uma vez mulheres africanas falam do imaginário de como são as Brasileiras. Um homem explica a respeito da construção do imaginário, ele explica que os africanos não sabem exatamente como são os brasileiros que tem memórias imprecisas, Vovô do Ilê fala a respeito do resgate africano no Brasil, corta para o Rei de Abomei falando de sua satisfação pelas tradições, pela cultura africana resistir no Brasil.</p>	<p>uma mulher negra dando depoimento. Corta para uma mulher cantando, sentada, com muitas crianças acompanhando em palmas. Corta para uma mulher bastante enfeitada trajando roupas coloridas que não parece exatamente africana. Corta para negras no Brasil, corta novamente para África é uma montagem paralela entre mulheres no Brasil e África. A montagem vira para homens no Brasil e na África, ainda paralela. Corta para um depoimento do Rei de Abomei</p>
40	01:03:10	<p>Samba. A letra da música fala de Verger. Miguel Falabella da entrevista falando de Verger. Milton Cunha (carnavalesco) fala de Verger.</p>	<p>Imagens de uma passista de escola de samba, é carnaval no sambódromo, aparece legenda: Escola de Samba União da Ilha. Rio de Janeiro. Fatumbi a ilha de todos os santos. Corta para entrevista do ator Miguel Falabella, ainda na avenida. Entrevista com o carnavalesco Milton Cunha.</p>
41	01:04:40	<p>Gil conversa com Verger sobre a catalogação dos conhecimentos. Verger faz uma piada. Joana fala da vida reservada de Verger. Ceci corrobora com Joana, mas completa falando que ele também era brincalhão. Cid Teixeira dá um resumo de quem é Verger com sua infância difícil, a falta de pessoas ao seu redor. Ceci explica que a família de Verger era o povo de Santo, fala dos títulos que</p>	<p>Verger e Gil conversam no quarto, mesmo ambiente, corta para Joana, no mesmo ambiente de antes, corta para Cid, no mesmo ambiente, corta para Ceci, novamente na casa de Verger. Corta para uma cena de Egun correndo na África.</p>

42		recebeu nas diversas casas entre o Brasil e a África. Corta para uma música alta com cantigas, ritos de Egun.	Gil conversa com Antônio, estão em uma sala com muitas cadeiras. Gil e Milton conversam no carro, em ambos os planos é focalizado somente o entrevistado em planos próximos apresentam quase que somente a cabeça, esse plano é repetido com Pai Agenor e em seguida com Balbino. Corta para uma longa sequência de um sacrifício, um bode é cortado em louvor a algo. Agenor aparece em um plano mais aberto, sentado de braços cruzados, corta novamente para imagens do ritual, outra vez focalizado em um contra plogee, corta para uma festa publica africana, um orixá ou talvez um sacerdote cumprimenta as pessoas que bebem um cortejo africano.
43	01:11:38	Gil de Mãe Stela conversam sobre a fé de Verger, Antônio Rogério argumenta que a ligação de Fatumbi estava no ritual, Ceci argumenta que ele acreditava sim, Arlete diz que apesar de ascídio ao culto que ele se declarava incrédulo, em segundo plano há o som de atabaques.	Sentada com uma focalização de câmera quase que somente em seu rosto Mãe Stela fala de Verger. Antônio e Gil conversam em uma sala com muitas fotografias e cadeiras, parece uma academia de letras ou algo assim. Ceci e Gil conversam em uma área externa, Ceci mostra a Gil uma Jaqueira, eles conversam sobre a árvore. Arlete está em um lugar aberto o plano é próximo ao rosto, ela continua falando de Verger, ela continua falando e corta para um Orixá dançando freneticamente, é uma sequência de planos com orixás em transe
44	01:14:13	Verger conta a respeito do transe o que ele pensa ser e declara que nunca passou por isso.	Sentados na casa de Verger, Gil e Fatumbi conversa, mesma imagem em sépia, mesma característica de subjetiva atrás de Gil, corta para imagens de Candomblé, orixás incorporados. Corta para fotos do transe na África, parece bolonã. Volta ao quarto, o cantor e o fotógrafo continuam conversando.

45	01:14:33	Silêncio.	Cartelas pretas com letras brancas contando da morte de Verger um dia após a entrevista. Corta para uma imagem embaçada, é um temporal.
46	01:15:15	Gil conversa com Mãe Stela, fala de um funeral na África. Mãe Stela fala superficialmente da similaridade com os ritos no Brasil. Cantigas fúnebres são entoadas, é um rito de despedida. As cantigas e os ritos transcorrem com toda legenda. Balbino fala do santo de Berger sem dar detalhes, em seguida ele fala da relação do morto com os vivos, da possível volta à terra. Gil vai se consultar com um babalaô que faz o jogo e diz que a alma de Verger está em outro plano, tranquila como foi na terra. Uma canção fúnebre é recitada	Sentados, Gil e Stela conversam. Corta para África, imagens de um cortejo, as pessoas bebem ao falecido. Corta para Balbino sentado, conversando com Gil, voltam as imagens da África é um rito em que um bode é sacrificado, há uma comparação com fotografia feita por Verger. Gil está em uma sala se consultando com um Babalaô, ele quer saber de Verger. O sacerdote faz o jogo. Gil fica visivelmente emocionado.
48	01:24:00	A música que abre o documentário reinicia e vai ganhando corpo.	Uma imagem rodópia, é colorida. Corta para Gil chegando na casa de Verger, o cantor o cumprimenta. Eles começam a conversar, Gil se senta. Verger oferece algo para ser visto. A tela escurece, aparece uma primeira faixa branca com a imagem de um barco na água, sobem os créditos, a imagem desfoca, corta para outra imagem de barco, dessa vez um movimento de tilt exhibe a vela. Uma sequência de fotos de barco e partes de barco e homens trabalhando em barco segue. As fotos dão lugar a outras de negros em diversas ocasiões.