



<https://doi.org/10.51880/ho.v26i2.1349>



“Nosso Sagrado”: a produção do filme-documentário e os movimentos sociais antirracistas no Rio de Janeiro dos anos 2010

Samuel Silva Rodrigues de Oliveira*

ORCID iD 0000-0002-3771-9057

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Wircker Machado*

ORCID iD 0000-0002-5991-4646

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, Brasil

André Freire Luiz Pereira*

ORCID iD 0009-0009-1821-6719

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O artigo analisa o documentário *Nosso Sagrado* (2017), a partir de entrevistas de História Oral com os diretores Fernando Sousa e Jorge Santana. As narrativas construídas pelos atores sociais complexificam o entendimento da linguagem do filme e do lugar do documentário nas lutas políticas

* Doutor em História, Política e Bens Culturais pelo Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV). Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER-CEFET/RJ) e Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS-UNIRIO). Bolsista Produtividade em Pesquisa pelo CNPq (Nível 2) e Jovem Cientista do Estado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). E-mail: samu_oliveira@yahoo.com.br

* Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER-CEFET/RJ). E-mail: felipewircker@gmail.com.

* Mestre em Relações Étnico-Raciais pelo Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER-CEFET/RJ). E-mail: pereiracs10@hotmail.com.

contemporâneas. Assim, o texto problematiza os dilemas em torno da produção de *Nosso Sagrado*, as vozes mobilizadas na estética do filme, e a narrativa histórica elaborada pelo documentário e sua relação com a memória social das religiões de matriz afro-brasileira. E demonstra como o movimento social “Liberte o Nosso Sagrado”, que reivindicou a reparação às violências contra as religiões de matriz afro-brasileira instituída no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, vinculou-se à trajetória da Quiproquó Filmes e do documentário. Aqui, a História Oral é compreendida como parte de uma metodologia para compreender a linguagem dos filmes-documentários e suas transformações.

Palavras-chave: Religiões afro-brasileiras. Documentário. Rio de Janeiro.

“Nosso Sagrado”: the production of the documentary film and the anti-racists social movements in Rio de Janeiro in the 2010s

Abstract: The article analyzes the documentary “Nosso Sagrado” (2017), based on oral history interviews with directors Fernando Sousa and Jorge Santana. They complexify the understanding of the language of the film and the place of documentary in contemporary political struggles. The text problematizes the dilemmas surrounding the production of “Nosso Sagrado”, the voices mobilized in the aesthetics of the film, and the historical narrative elaborated by the documentary and its relation to the social memory of Afro-Brazilian religions. And it demonstrates how the social movement “Liberte o Nosso Sagrado”, which claimed reparation for the violence against Afro-Brazilian religions instituted in the Museum of the Civil Police of Rio de Janeiro, linked itself to the trajectory of Quiproquó Filmes and the documentary. Here, Oral History is understood as part of a methodology to understand the language of documentary films and its transformations.

Keywords: African-Brazilian religions. Documentary. Rio de Janeiro.

O presente artigo analisa o documentário *Nosso Sagrado* (2017), a partir das entrevistas de História Oral com os diretores Fernando Sousa e Jorge Santana e da linguagem do filme. As performances narrativas dos diretores nas entrevistas permitiram compreender a forma como a arena pública constituída pelo movimento “Liberte Nosso Sagrado” mediou a construção da linguagem do documentário e as opções estéticas e políticas em torno da representação dos terreiros, objetos sagrados e lideranças do candomblé e da umbanda.

O documentário *Nosso Sagrado* (2017) foi lançado no Circo Voador – casa de espetáculos localizada no bairro da Lapa no Rio de Janeiro. Na estreia, a apresentação foi mediada por discursos de lideranças das religiões de matriz afro-brasileira e de políticos vinculados ao debate dos direitos humanos. Foi um dos marcos da campanha “Liberte o Nosso Sagrado”, da luta pela retirada dos objetos sagrados das religiões de matriz africana da seção de “Magia Negra” do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Estava em pauta a memória das religiões afro-brasileiras na história do Brasil, bem como a representação e reparação desses atores no espaço público. Em 2020, parte das pautas defendidas no movimento social foi conquistada: a retirada das peças do Museu da Polícia Civil, que foram transferidas para o Museu da República.

Após o lançamento, o documentário seguiu uma trajetória de apresentações em

festivais, escolas, terreiros, igrejas, televisão (Canal Brasil) e plataforma de *streaming* (Kweli TV), num circuito de exibição para produções independentes. O filme foi realizado pela Quiprocó Filmes: a direção, roteiro e argumento foram feitos por Fernando Sousa, Gabriel Barbosa e Jorge Santana; a produção e assistência de direção por Mariana Medeiros e Viviane Tavares; o trabalho de câmeras por Luís Felipe Marques Ferreira, Ian Cheibub e Gabriel Barbosa; o de som por Vilson Almeida; e a edição e montagem por André Pacheco. A elaboração do projeto do filme, a produção e a pós-produção ocorreu em concomitância com a ação política do movimento social – como será analisado neste artigo.

O filme participa da economia visual que emergiu nos anos 1990 e nas décadas iniciais do século XXI, quando ocorreu um aumento significativo da produção de documentários e da crítica social e cinematográfica em torno desses. Quatro aspectos dessa economia visual são apontados para essa transformação: o barateamento, aperfeiçoamento e difusão da tecnologia digital de produção e pós-produção de vídeos; a expansão de canais de televisão a cabo, sendo alguns especializados na apresentação de filmes-documentários, e o surgimento dos canais de internet e *streaming* que ampliaram os vetores de difusão dos mesmos; o surgimento de editais promovidos por instituições públicas e privadas voltadas para a produção de documentários; e a proliferação de festivais e circuitos de consumo de documentários que encontram ressonância na sociedade, sendo o *É Tudo Verdade*, que existe desde 1996, o exemplo mais acabado disso (Ramos, 2008, 2018; Amado, Mourão, 2013; Tomain, 2015; Freire, 2018; Italiano, 2022).

Um dos traços dessa produção contemporânea é a representação das *alteridades* e a crítica sócio-política na construção de visualidades que dialogam com a tradição do cinema documentarista. Na história do cinema, identifica-se no filme *Nanok, o Esquimó* (1922), de Robert Flaherty, a origem de uma tradição narrativa que procurava se diferenciar do cinema de ficção (consagrado pelo mercado), na ambição de retratar e apresentar o mundo sócio-histórico e não inventar um universo alternativo, imaginário ou fantástico. Nos anos 1920, o *documento cinematográfico*, constituído por vários experimentos técnicos de captura das imagens em movimento no final do século XIX e início do XX, ganha um estatuto distinto, uma *retórica documentalista* que procurava persuadir o público sobre determinada realidade sócio-histórica, através de recursos de linguagem e do uso da imagem-câmara para registrar um aspecto do mundo (Ramos, 2008; Freire, 2011; Toimain, 2015; Nichols, 2016). Essa tradição diversificou-se ao longo do século XX e XXI, e esteve longe de se estabelecer um consenso na definição do que é o documentário e de suas funções estéticas, sociais e políticas. As polêmicas em torno das contribuições de Vertov, dos cinejornais, do cinema direto, cinema verdade, das interseções com o documentalismo fotográfico, o jornalismo, a antropologia, a história, assim como os docudramas contemporâneos, compõem um campo de discussão ampliado sobre as fronteiras do gênero e de sua diversidade.

Em *Introdução ao documentário* (2016), Bill Nichols reconhece a dificuldade de encontrar uma definição fixa, observando a fluidez e trocas constituídas entre a poética da ficção e do documentário nas estratégias criativas para construir as narrativas fílmicas. Todavia, observa que “os profissionais do documentário falam a mesma língua no que diz respeito a seu trabalho”, logo, “compartilham problemas diferentes, mas comuns – desde estabelecer relações eticamente sólidas com as pessoas que filmam até conquistar um público específico, por exemplo – que os distinguem de outros cineastas” (Nichols, 2016, p. 42). Nesse sentido, Nichols destaca a forma como os documentaristas definem-se, mostrando que há um equilíbrio tênue entre as convenções e jargões do gênero, os compromissos éticos dos documentaristas com a realidade abordada e as rupturas que são operadas no campo da linguagem do cinema documentário. Mesmo considerando a heterogeneidade do gênero, ele observa que os filmes-documentários constituíram espaços de exibição próprios e movimentos cinematográficos específicos, a depender das regiões e dos países. Ao longo do século XX, um conjunto de “convenções” permitiu identificar o documentário como um gênero, por sua lógica persuasiva, ao usar vozes plurais e distintas para construir suas representações sobre o mundo sócio-histórico, e por definir um público que compartilha o intento de conhecer e se informar através desse tipo específico de produção fílmica. Existe um pacto entre o produtor e o espectador que esperam uma forma expressiva de interpretação e “esclarecimento” sobre uma realidade através do documentário.

Cássio dos Santos Tomain, em *Documentário, sabe o que é?* (2015), também observa a heterogeneidade dos filmes-documentários e a possibilidade de se identificar uma comunidade de documentaristas, desenvolvendo uma linguagem e público específico, mas reforça que eles estão inscritos em culturas híbridas e incertas. Nos anos 1980 e 1990, a proliferação dos *docudramas*, os programas jornalísticos e as reportagens de televisão dificultam a definição do documentário enquanto gênero no cinema, e ao mesmo tempo estabelecem uma ambientação de trocas e hibridismo. E num mundo em que o mercado consagrou o filme de ficção no cinema e a televisão consolidou a reportagem diária como padrão de informação, o documentário é quase sempre apresentado como o “outro” e “pertence a um campo fronteiroço” (Tomain, 2015, p. 19 e 21). O reconhecimento de um campo de possibilidade híbrido favorece produções e recepções que dificultam uma definição do gênero. E diante dessa fluidez, Tomain também desloca a definição do filme-documentário para sentidos éticos-estéticos assumidos pelos sujeitos que produzem o filme, que seriam “obcecados pelo real” e que são marcados pelo encontro com o imprevisto ao registrar uma alteridade através da imagem-câmera (Tomain, 2015, p. 47).

Nesse campo de discussão, vários autores cruzam as análises sobre a linguagem do filme-documentário com a interpretação das posições éticas e políticas dos documentaristas diante do mundo sócio-histórico e da alteridade representada (Ramos, 2008; Freire, 2011, Tomain, 2015; Nichols, 2016). E, nesse sentido, defendemos

que as entrevistas de História Oral com os realizadores configuram-se como um dos caminhos para investigar os posicionamentos sócio-políticos dos mesmos e as escolhas que embasam a narrativa do filme-documentário. Assim, elas oferecem um caminho para compreender a diversidade de profissionais e grupos que atuam na economia visual do cinema, e também contribuem para explicar as variações das funções estéticas, políticas e sociais da visualidade nos filmes-documentários.

Aqui, as entrevistas de História Oral não são entendidas como o registro direto do vivido, mas uma *performance* em que se articulam as perspectivas coletivas e as trajetórias singulares dos sujeitos no objetivo de analisar uma dimensão do passado e sua relação com o presente. De acordo com Alessandro Portelli, no livro *Ensaio de História Oral* (2010), a entrevista de História Oral é fruto de um jogo de “entre olhares”, um diálogo interativo do(a) pesquisador(a) com os(as) entrevistados(as), em que as diferenças de duas ou mais pessoas envolvidas na entrevista participam, direta ou indiretamente, da construção da representação da sociedade e da reflexão sobre a história (Portelli, 2010, p. 19-20).

Diferente da perspectiva dos estudos pioneiros de História Oral nos anos 1970, quando se evocava a possibilidade de “dar voz” aos atores sociais – como se fosse possível uma relação direta, neutra ou “autêntica” com o passado vivido através do testemunho individual da entrevista –, compreendemos a História Oral como uma metodologia para a investigação da memória social e histórica. Assim, o passado narrado nunca é homogêneo ou direto, mas é sempre “dividido” entre perspectivas individuais e coletivas que podem ser convergentes ou divergentes, numa multiplicidade ideológica e social mediada pelo narrador em diálogo com o entrevistador (Portelli, 2005, p. 106).¹

E, para compreender a entrevista, é necessário um esforço em situar quem são os atores sociais que realizam o trabalho de narrativa e as circunstâncias do diálogo de História Oral. Um dos entrevistados para a pesquisa foi Fernando Sousa: ele nasceu em 1982 na cidade de Teresópolis (RJ), é filho de uma empregada doméstica, e teve que conciliar trabalho e estudo para concluir o ensino básico; na sua família, foi uma das primeiras gerações que entrou para a universidade pública, concluindo a graduação em Ciências Sociais na Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF) e o mestrado em Ciências Sociais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Seu interesse por trabalhar com o documentário e o audiovisual relaciona-se à sua formação no campo dos estudos urbanos, sendo um dos fundadores da Quiprocó Filmes – tema

¹ Essa perspectiva das investigações no campo interdisciplinar da História Oral faz uma releitura e apropriação da obra *A memória coletiva* de Maurice Halbwachs (2005). Na primeira metade do século XX, o sociólogo francês conceituava a memória como distinta da história narrada pelos especialistas da historiografia, sendo vinculada a um quadro social, a um conjunto de representações coletivas compartilhadas por um grupo. A partir desse pressuposto, Alessandro Portelli, Michel Pollack, Verena Alberti e outros pesquisadores mostraram como esses quadros sociais da memória são fruto de relações de poder, sendo profundamente divididos e marcados pelas disputas sociais e políticas numa sociedade (Pollack, 1989, 1990; Portelli, 2005; Alberti, 2005).

que será aprofundado no desenvolvimento do artigo. A entrevista com Fernando Sousa ocorreu em agosto de 2020, de maneira virtual, após as dificuldades impostas pela pandemia de Covid-19 para a sua realização presencial. Durante o encontro, ele deixou claro seu papel como diretor de filmes-documentários e exibidor de *Nosso Sagrado* em vários festivais (Fernando Sousa, 2020).

Outro entrevistado foi Jorge Amílcar de Castro Santana: ele nasceu em 1987 no município de São Gonçalo (RJ), é filho de um dos fundadores do Centro de Estudos África-Brasil (CEAB) e de uma professora de artes da rede pública de educação na Baixada Fluminense. Ele se envolveu na militância política quando se tornou estudante do curso de História da UERJ. Além de diretor do filme-documentário, ele é um pesquisador da História e das Ciências Sociais, tendo concluído mestrado e doutorado em Sociologia Urbana, e autor do livro *Desculpas, meu ídolo Barbos* (2022). A entrevista ocorreu de maneira presencial na UERJ, após o mesmo ter participado de debates sobre o documentário em projetos de educação antirracista vinculados ao Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ). Na entrevista, ele colocou-se como diretor do documentário e ativista político do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), engajado na agenda antirracista do Rio de Janeiro (Jorge Amílcar de Castro Santana, 2020).

As entrevistas de História Oral permitem delinear o lugar social dos realizadores do documentário e do projeto de visualidade que articulam. Neste artigo, os diálogos com os diretores são analisados em sua interdependência com a linguagem do filme, um iluminando a compreensão do outro: a entrevista sobre o desenvolvimento do projeto do documentário delinea opções estéticas e uma série de formações éticas e políticas que atravessam a narrativa audiovisual.

Um documentário sobre as religiões afro-brasileiras no campo político carioca

Dito de outra forma, quase todo documentário, notadamente aquele de cunho antropológico, resulta de uma relação de poder de força entre o observador – o realizador – e os sujeitos observados. Isso significa dizer, também, que para que esse documentário exista é necessária a organização de um “encontro”.

(Freire, 2011, p. 48).

Em *Documentário: ética, estética e formas de representação* (2011), Marcius Freire observa que a tradição do filme antropológico e do documentário tem em comum a partilha de um campo ético pensado a partir do encontro do realizador com a alteridade.

A construção da representação fílmica concentra-se no realizador: ele define os ângulos, os enquadramentos, a duração dos planos, e posteriormente, a montagem das imagens na *diegese* do filme. Ali, estabelece-se uma relação de poder, quando se define o que será mostrado (as fronteiras entre o que é público e o que é privado) e o circuito social no qual será representado. “Aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objetos de sua mirada”, independente “dos procedimentos de compartilhamento desse poder” (Freire, 2011, p. 30).

Nesse sentido, as relações construídas em um documentário estão atravessadas por dilemas políticos na representação da alteridade. E, como observa Marcius Freire, os filmes documentários ou antropológicos são mediados mais pelos sentidos éticos construídos pelos atores sociais nesse processo, marcando uma posição específica no campo das representações visuais. Ética e estética estão presentes nos sistemas de representação do mundo das artes e suas técnicas, e na modernidade existe uma expectativa de dissociação da beleza do campo moral-religioso, construindo-se como campo social autônomo; o autor observa que, a partir de Kant e da hegemonia burguesa no século XIX, há uma tendência à discussão da beleza dissociada de apriorismos morais, vinculando o belo às “sensações de gozo, de prazer, da ‘satisfação desinteressada’” (Freire, 2011, p. 35). Contudo, o sentido dessas filosofias da autonomia do campo estético é limitado na linguagem do documentário. Ao contrário das ideologias que defendem a fruição gratuita de um bem simbólico ou produto cultural, os filmes-documentários e antropológicos quase sempre evocam posturas éticas e políticas de seu público e dos realizadores, tendo em vista que esses produzem uma visibilidade que expressa os sentidos sócio-políticos construídos na relação com certa alteridade.

Esses dilemas podem ser percebidos na produção do documentário *Nosso Sagrado*, um dos primeiros realizados pela Quiprocó Filmes. A produtora foi fundada no Rio de Janeiro pelo antropólogo Gabriel Barbosa e o sociólogo Fernando Sousa em 2017. O *site* da produtora anuncia como objetivo da organização: apresentar uma “variedade de narrativas que precisam ser escutadas”, e assim “contribuir para um olhar mais atento às inquietações, histórias, afetos, emoções e sagas das pessoas, buscando dar um sentido mais generoso às nossas vidas”. Aqui, a produtora assume de antemão uma postura empática com os atores sociais que são retratados. Por outro lado, eles também estão cientes dos enganos dessa postura. Como eles explicam, Quiprocó é termo em latim (“quid pro quo”), significa troca e também engano, “tomar uma coisa por outra”.²

Assim, os diretores e a produtora, ao oferecerem seus serviços no espaço público, assumem seus vínculos com uma tradição documentarista que reflete os sentidos éticos-políticos do que será apresentado, flertando com as definições que estarão presentes tanto nos filmes antropológicos, quanto nos documentários políticos. Até

² As informações sobre os filmes e o objetivo da produtora de filmes foram retirados da internet e a partir da entrevista com Jorge Santana. Ver o *site* Quiprocó Filmes. Disponível em: <http://www.quiprocofilmes.com.br/pt/quemosomos>. Acesso em: 2 abr. 2020.

o momento, foram produzidos cinco filmes: *Nosso Sagrado* (2017), *Nossos Mortos Têm Voz* (2018), *Memórias de Aço* (2020), *Respeita Nosso Sagrado* (2020) e *Rio, Negro* (2023), que mostram a intenção de se relacionar com organizações civis e movimentos sociais que constroem narrativas contra-hegemônicas, apoiadas nos discursos de personagens excluídos ou estigmatizados do campo de representação social e política. Os documentários realizados estão diretamente vinculados às políticas memoriais e à luta por reconhecimento e cidadania no Rio de Janeiro, sendo qualificados como filmes “críticos”, “progressistas”, “que tocam em questões sociais” (Jorge Amílcar de Castro Santana, 2020).

Esse viés presente na produtora, contudo, está longe de definir os desafios encontrados em cada documentário, uma vez que as formas de se estabelecer o *encontro* com a alteridade é diferente. Como já foi explicado, *Nosso Sagrado* (2017) é um documentário que se relaciona à luta pela libertação das peças das religiões afro-brasileiras do Museu da Polícia Civil do Estado Rio de Janeiro. A campanha “Liberte o Nosso Sagrado” mobilizou lideranças do candomblé, da umbanda, de setores políticos da esquerda e do movimento negro que reivindicaram a retirada das peças da seção de “Magia Negra” do Museu da Polícia Civil.

As peças foram apreendidas em batidas policiais durante a Primeira República (1889-1930) e a Era Vargas (1930-1945). A organização do Estado para a repressão das religiões mediúnicas e afro-brasileiras foi consolidada com a elaboração do Código Penal de 1890, cujo artigo 157 previa pena para quem praticasse o espiritismo e a magia, e o artigo 158 para quem praticasse o curandeirismo. Tais atos foram tratados como crimes contra a saúde pública. A partir de então, foram estabelecidas uma série de iniciativas com o objetivo de sanear e higienizar o Distrito Federal, tendo como um dos seus efeitos, a ampliação do controle sobre as religiões de matriz africana. A repressão ganhou mais consistência com as campanhas de combate ao baixo espiritismo encampadas pelo delegado Mattos Mendes a partir de 1927 no Rio de Janeiro, e com a criação de uma sessão especializada no combate a tóxicos e mistificações na década seguinte. A publicação do Decreto nº 24.531, de 2 de julho de 1934, a criação da 1º Delegacia Auxiliar no mesmo ano e a criação da Seção de Tóxicos e Mistificações, marcam um período de especialização da polícia nesse trabalho de repressão. Ela invadiu e fechou terreiros, confiscou objetos ritualísticos e prendeu participantes (Souza e Silva, 2021; Oliveira, 2015). Em 1938, parte do acervo foi tombada pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), mas sem alterar o enquadramento feito pela polícia na apreensão dos objetos.

Assim, as peças eram apresentadas no Museu da Polícia Civil a partir de uma linguagem acusatória que vinculava as religiões afro-brasileiras à representação do mal e ao crime contra a saúde pública, pela prática de “curandeirismo” – categoria jurídica prevista no Código Penal de 1890. Nos anos 1970, a antropóloga Yvonne Maggie, vinculada à pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ),

produziu uma pesquisa premiada e um relatório para a Fundação Nacional de Artes (Funarte), em que questionava a função daquelas peças do Museu da Polícia Civil. Problematizava a trajetória daquele acervo que representava aspectos significativos da cultura afro-brasileira (Corrêa, 2005). O levantamento dessa coleção havia sido solicitado à pesquisadora por um grupo de estudantes negros(as) da Universidade Federal Fluminense (UFF) que compunham o Grupo de Trabalho André Rebouças (GTAR), e tinha o objetivo, já naquela época, de reivindicar que “os itens sagrados fossem devolvidos a seus legítimos donos” (Maggie, 2020). Maggie, por sua vez, desenvolvia pesquisa desde o início dos anos 1970 sobre as religiões afro-brasileiras. Após um estudo sobre a coexistência entre as dimensões comunitária e de conflito em um terreiro de umbanda na zona norte do Rio de Janeiro, Maggie fez uma incursão no acervo de “Magia Negra” do Museu da Polícia Civil com o intuito de entender como as religiões tão duramente perseguidas pelas forças do Estado tinham conseguido se expandir tanto na sociedade brasileira (Maggie, 1992).

Na ocasião do relatório apresentado à Funarte, em 1979, problematizava-se os valores culturais de objetos acumulados pela prática repressiva da polícia e os sentidos que tinham nas religiões afro-brasileiras e na sociedade. E, nos anos 2010, na conjuntura da instalação da Comissão Nacional da Verdade do Rio de Janeiro, tornou-se pública a reivindicação de Mãe Meninazinha de Oxum, ialorixá do Ilê Omolu Oxum, de restituição das peças do Museu da Polícia Civil aos terreiros de candomblé e umbanda. A demanda memorial dela e de outras lideranças de terreiro reconhecia a violência de Estado como uma questão política relevante e solicitava o reconhecimento e respeito ao “sagrado” das religiões afro-brasileiras. No debate público sobre justiça, verdade e reparação, os testemunhos das lideranças de terreiro de candomblé e umbanda ganharam um novo impulso e visibilidade.³

Essa pauta ganharia um significado político mais denso e amplo com a ascensão do conservadorismo no Rio de Janeiro. Com a eleição do bispo Marcelo Crivella⁴ para a prefeitura do Rio de Janeiro (2017-2021), o tema do “sagrado” nas religiões afro-brasileiras torna-se particularmente sensível nas disputas do campo político carioca, na rivalidade entre esquerda e direita tecida. Além disso, essa temática ganhava densidade com o movimento social das lideranças de candomblé e umbanda contra a intolerância religiosa e as denúncias de invasão de terreiros para destruição de imagens e artefatos do culto. Ao longo dos anos 2000, as lideranças das religiões de matriz afro-brasileira

³ Vale apontar que, em Salvador, nessa mesma época, um processo semelhante transcorria na realização da 3ª Bienal da Bahia, em 2014, ocasião em que foi encontrado um acervo, no Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia, que pertencera ao Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, no qual achavam-se centenas de objetos apreendidos em terreiros de candomblé pela antiga Delegacia de Jogos e Costumes na primeira metade do século XX. A coleção agora integra o acervo do Arquivo Público do Estado da Bahia (Pato, 2016).

⁴ Marcelo Bezerra Crivella foi eleito prefeito na coligação “Um Rio mais Humano” em 2016, e é um político ligado ao Partido Republicano Brasileiro (PRB) e pastor da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD).

reuniram-se na luta contra o que identificam como perseguição a essas religiões. A criação desse espaço de atuação política encontrou força e expressão na esfera pública com a Caminhada de Combate à Intolerância Religiosa, articulada com periodicidade anual, a partir do mês de setembro de 2008, na praia de Copacabana no Rio de Janeiro (Renou, 2011; Miranda, Boniolo, 2017).

Foi nessa configuração social e política que Fernando Sousa realizou o documentário *Intolerâncias da Fé* (2016) e a peça de publicidade *Axé com Freixo* (2016). Em 2015, ele havia iniciado uma trajetória de produção de documentários que iria culminar na fundação da Quiprocó Filmes. Estudante do curso de especialização em Sociologia Urbana na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), aproximou-se de colegas de turma para concorrer a um edital do Canal Futura. Dessa experiência, surgiram os filmes *Manobreiros de Água* (2015) e *Intolerâncias da Fé* (2016), bem como a perspectiva de fundar uma produtora e trabalhar exclusivamente com audiovisual. Assim, existe um conhecimento do processo de escrita de roteiros, filmagem, montagem e exibição do filme, aprendido de maneira prática, concorrendo a editais e realizando filmes a partir do que conhecia e em colaboração com colegas.

A perspectiva de debate de temas relacionados às Ciências Sociais sempre atravessou o interesse e as interações para a construção dos documentários da Quiprocó Filmes, bem como a tentativa de construir um vínculo “orgânico” com os agentes sociais filmados. Em *Intolerâncias da Fé* (2016), percebe-se uma expectativa dos realizadores em filmar as denúncias de perseguição e intolerância experimentada em terreiros de candomblé e umbanda. O filme ganhou destaque em festivais e na cena alternativa de filmes independentes no Rio de Janeiro. E, no mesmo ano, Fernando Sousa grava *Axé com Freixo* (2016), vídeo de propaganda eleitoral veiculado no segundo turno do pleito para a prefeitura do Rio de Janeiro, quando Marcelo Freixo (PSOL) concorreu com Marcelo Crivella (PRB).

Num momento em que o debate político e religioso se tornava central no Rio de Janeiro, Fernando Sousa circulou por vários terreiros da cidade do Rio de Janeiro, e aprofundou o conhecimento das reuniões e debates dos movimentos de luta contra a intolerância e o racismo religioso na cidade. *Nosso Sagrado* (2017) foi um documentário que partiu dessa dinâmica política de aproximação dos realizadores com o campo das esquerdas e do PSOL, inserindo-se na luta pelos direitos humanos e pela demanda de memória e reconhecimento das religiões afro-brasileiras. Contudo, a dinâmica de construção da equipe de realizadores do *Nosso Sagrado* teve dimensão distinta das produções fílmicas anteriores, sendo marcada pela luta do movimento social.

Se comumente Fernando Sousa e Gabriel Barbosa assinam “direção, roteiro e argumento” da Quiprocó Filmes, no caso no *Nosso Sagrado* constituiu-se uma direção ampliada, com a participação de Jorge Amílcar de Castro Santana e a assistência de direção de Mariana Medeiros e Viviane Tavares. Segundo Jorge Santana:

Em 2017, eu dirigi o documentário *Nosso Sagrado* junto com Fernando Sousa e Gabriel Barbosa. Foi produzido pela Quiprocó Filmes e apoiado pelo trabalho do mandato do Flávio Serafim no Rio de Janeiro. [...] O Fernando já tinha trabalhado com temáticas de religiões afro-brasileiras, foi o documentário *Intolerâncias da Fé* que ele lançou em 2016. Ele lançou sobre intolerância religiosa e aí a gente vai para o *Nosso Sagrado*, que trata dessa questão não como intolerância religiosa, mas que a gente prefere tratar como o racismo religioso dentro da concepção do filme. (Jorge Amílcar de Castro Santana, 2020).

A construção dessa equipe de produção, direção e roteiro do filme foi articulada a partir da campanha “Liberte o Nosso Sagrado”, tendo o assessor do mandato de Flávio Serafini (PSOL-RJ) como um dos principais mediadores do grupo externo à produtora Quiprocó Filmes. Em 2013, antes das “Jornadas de Junho”, Jorge Santana ingressou no PSOL e manteve uma militância política no Diretório Estudantil Central e Centro Acadêmico de História da UERJ. Dentro do PSOL, participou da “corrente política” que apoiou Renato Cinco e Flávio Serafini para deputado estadual em 2014, e, com a vitória do segundo, foi convidado para trabalhar na assessoria de gabinete do deputado.⁵ Em 2017, uma das ações do mandato do deputado Flávio Serafini foi o apoio à campanha “Liberte o Nosso Sagrado”.

Para Jorge Santana, o tempo da realização do filme confunde-se com o tempo da militância política. O início das gravações ocorreu entre junho e julho de 2017, na mobilização em torno de ação movida pela campanha “Liberte o Nosso Sagrado” no Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro (MPERJ). Ele contou que, em princípio, o filme teria dez minutos, explicando a causa política, mas se vislumbrou a possibilidade de realizar um curta-metragem de trinta minutos, em função da quantidade de materiais gravados. Optou-se pela linguagem do documentário, com a articulação das imagens de arquivo, tomadas de monumentos e edifícios históricos, e entrevistas de especialistas, políticos e, principalmente, lideranças religiosas engajadas na luta antirracista. Além da função educativa e de esclarecimento sobre um tema histórico, a linguagem do documentário possibilitava a disputa pela “verdade” na representação de um evento traumático na experiência social e religiosa afro-brasileira.

O documentário buscou financiamento de instituições sindicais e políticas, não fazendo a opção convencional das Leis de Incentivo à Cultura. O filme foi apoiado financeiramente pelos mandatos dos vereadores Tarcísio Motta, Renato Cinco e Marielle Franco, e deputados estaduais Flávio Serafini e Eliomar Coelho, todos eleitos pelo PSOL-RJ, e pelos seguintes sindicatos e associações civis: Sindicato dos Servidores de Ciência, Tecnologia, Produção e Saúde Pública (ASFOC-SN), Associação de Docentes da UFRural/RJ (ADUR-RJ), Associação dos Docentes da Unirio (ADUNURIO), Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior (ANDES-SN),

⁵ Essa e outras informações são baseadas em entrevista realizada com Jorge Santana.

Instituto Superior de Estudos Religiosos (ISER) e KOINONIA Presença Ecumênica e Serviço.

Ao contrário da lógica temporal das leis de incentivo, que prevê a concorrência em um edital, captação de recursos, e a execução do projeto, *Nosso Sagrado* foi feito a partir da urgência política de ser lançado em 2017, para gerar impacto e mobilização na campanha "Liberte o Nosso Sagrado". Em princípio, o lançamento ocorreria em novembro, mas se atrasou para dezembro numa mobilização das lideranças religiosas de matriz africana, do movimento negro e da esquerda no Circo Voador. Esses detalhes de cronograma foram especificados na entrevista com Jorge Santana, e mostram como a lógica da ação política atravessou o tempo de realização do filme (Jorge Amílcar de Castro Santana, 2020).

Durante o processo de concepção do roteiro, da gravação e de montagem do documentário, os debates políticos fizeram a mediação sobre a forma do filme. Um dos conflitos entre a equipe de produção foi a tematização ou não dos ataques em terreiros de umbanda e candomblé na atualidade. Em setembro de 2017, durante a montagem do *Nosso Sagrado*, ocorreram ataques em terreiros localizados em favelas por grupos de "traficantes evangélicos". Esses eventos mostravam a relevância do documentário e demandaram a urgência no término do filme para exibi-lo, mas também geraram dúvidas:

Eu lembro que o embate que nós tivemos foi sobre falar ou não da invasão dos terreiros por traficantes que se convertem ao evangelho e passam a perseguir as religiões afro-brasileiras. Alguns defendiam que a gente deveria tratar disso no filme, pois estávamos no meio do furacão, e outros defendiam que não dava para tratar, porque a gente precisaria de outro filme para tratar disso. (Jorge Amílcar de Castro Santana, 2020).

No documentário, se fez uma opção por não apresentar o ataque aos terreiros. Outro ponto de debate do roteiro e montagem do filme permeou a disputa sobre a compreensão da perseguição religiosa ao candomblé e umbanda como intolerância ou racismo religioso. O filme anterior de Fernando Sousa intitulava-se *Intolerância da Fé* (2016) e optava pelo conceito de intolerância religiosa para interpretar os ataques às religiões afro-brasileiras. *Nosso Sagrado* (2017) optou explicitamente pela noção e categoria racismo religioso, demarcando uma diferença em relação à abordagem anterior:

A gente já estava ouvindo ali na época a discussão sobre racismo religioso e resolvemos analisar a questão no filme principalmente através dos números de intolerância religiosa. Quando paramos para debater os números, a gente viu que entre 70 e 80 por cento da intolerância religiosa são relacionadas às religiões de matriz africanas. Quando a gente não tem nenhum histórico de sinagoga que

foi queimada e apedrejada, quando a gente não tem histórico de igreja que foi queimada e apedrejada, nenhuma Mesquita, e você tem quase todo mês relatos de terreiros que são queimados e depredados, a gente compreendeu que a questão da intolerância religiosa ela faz parte, mas falta muito na explicação da realidade do Brasil. O racismo se manifesta de diferentes formas e uma das formas dele se manifestar é o racismo religioso, que ganha novos contornos com a ascensão das igrejas neopentecostais. (Jorge Amílcar de Castro Santana, 2020).

Ainda que a noção de racismo religioso desse o enquadramento da discussão em pauta, o debate não se esgotava nesse ponto. Para Fernando Sousa, a noção de intolerância religiosa era mais abrangente que o debate do racismo, e isso justificou a escolha que tinha feito no primeiro filme. E esse debate esteve presente desde o início do movimento, na escolha do nome da campanha – Liberte Nosso Sagrado. Essa designação tinha em vista a diversidade da noção de sagrado nas religiões afro-brasileiras e era uma tentativa de vocalizar as manifestações de diferentes lideranças do Rio de Janeiro:

Em princípio, o nome da campanha era “Liberte o Nosso Axé!”. E eu lembro que eu falei: ‘Jorge, “Liberte o Nosso Axé” dá conta de uma tradição, que é o candomblé. Mas a gente tem os inquicis, a gente tem os voduns, a gente tem os orixás... A gente vai identificar isso com um tronco do candomblé, e a gente precisa de algo mais abrangente, para não criar ciúmes, não criar disputas e tudo mais’. Aí, chegou-se ao nome “Liberte o Nosso Sagrado”. Pra todo mundo, inquicis, orixás e tudo, é o Sagrado. Também se chega a esse nome com a reunião com os religiosos. E aí, isso é em 2017. (Fernando Sousa, 2020).

Embora a noção de racismo religioso tenha prevalecido no debate coletivo e montagem do filme, a questão da diversidade das religiões afro-brasileiras era um ponto sensível e teve que ser contemplada na construção do movimento social. Em sua entrevista, Fernando Sousa pontua que a produção do documentário inscreve-se nesse processo de apreensão dos conflitos e divergências do movimento social que engendram uma elaboração diferente daquela em que foi realizada no *Intolerâncias da Fé* em 2016. Na sua visão:

Eu acho que há um amadurecimento em termos de ter mais consciência sobre esses temas. Eu não era um estudioso desses temas. No *Nosso Sagrado*, sobretudo através do filme *Axé com o Freixo*, eu já tinha mapeado na minha cabeça quais eram as casas, os conflitos que há nesses processos sociais de divisões e rupturas que fazem parte. Porque a gente sempre fala: ‘Ah... movimento social tem muito conflito’. Vai ser isso para a vida toda, e isso que é bom. É a partir desses conflitos que as coisas também se desenvolvem. Porque, na nossa tradição, a gente sempre vê o conflito como algo negativo, e eu vejo o conflito como diferente, ele produz e faz parte da

sociedade. [...] Melhor que a gente lide com os conflitos dos movimentos sociais, de base social. Diria que há um amadurecimento nesses termos, de ter mapeado esses terreiros, de ter o escopo do tema mais mapeado. E acho que isso se dá com esse acúmulo. Eu diria que esse acúmulo nos dá em alguma medida uma produção muito orgânica. Tem uma dimensão bastante orgânica nesse modo de produção [...] Então, eu diria que a diferença [entre o *Intolerâncias da Fé* e o *Nosso Sagrado*] é o resultado desse processo político da campanha Liberte o Nosso Sagrado. E acho que a outra diferença que marca os dois filmes é o protagonismo maior dos babalorixás. (Fernando Sousa, 2020).

Tanto para Fernando Sousa quanto para Jorge Santana, o documentário figura como um filme político independente, ligado à luta das esquerdas na política carioca. Ainda que os dois não sejam iniciados em religiões afro-brasileiras, a produção do filme constituiu um processo de aproximação com os terreiros, revisão da presença da religiosidade de matriz africana na vida social, e percepção do racismo religioso na sociedade carioca. Na visão de ambos, as “lideranças religiosas” e os praticantes são aqueles que mais sofreram com o racismo religioso e, por isso, devem ter suas narrativas preservadas e apresentadas em sua heterogeneidade dentro do movimento social.

Logo, os testemunhos orais das falas das lideranças religiosas foram centrais na constituição da *voz* do documentário. Nichols (2016) evidencia que a diferença da linguagem do documentário para outros gêneros de não ficção é a utilização de *vozes* narrativas que interpretam o mundo histórico: os documentários “talvez usem documentos e fatos, mas sempre os interpretam”, e “geralmente o fazem de maneira expressiva, envolvente”, numa intencionalidade explícita para interpretar os eventos através da *voz* do documentário. O documentário *Nosso Sagrado* não faz uso da voz em *off*, que constrói um ponto de vista universal e expositivo sobre a interpretação dos fatos, mas elabora uma voz participativa e poética, uma vez que os sons de atabaque e pontos de candomblé e umbanda, bem como a filmagem de cenas dos terreiros e de elementos naturais que compõe a cosmologia das religiões afro-brasileira, criam uma topografia sonora e visual para as entrevistas com a fala das lideranças religiosas.

Assim, os depoimentos são gravados num enquadramento estável, claro e direto das personagens num plano de conjunto, e na interposição entre a fala de entrevistados com as imagens de monumentos e documentos-arquivos que sustentam o discurso histórico do filme na produção do efeito de verdade do documentário. Em várias cenas, os testemunhos das lideranças religiosas são apresentados juntamente com as vestimentas, o nome pelo qual é reconhecido(a) entre os praticantes da religião ou do movimento social, e o fundo da imagem com algum traço do “sagrado” das religiões de matriz afro-brasileira. Na composição da ambientação, os pontos religiosos são tocados e cantados como uma trilha sonora nas passagens de corte do filme, compondo topografias sonoras para reforçar o lugar e a voz dos terreiros.



Figura 1 – “Luizinha de Nanã”.

Fonte: Cena de abertura do documentário *Nosso Sagrado*. NOSSO Sagrado. Direção e realização de Fernando Souza, Gabriel Barbosa, Jorge Santana. Rio de Janeiro: Quiproquó Filmes, 2017. (32 min.).



Figura 2 – “Mãe Meninazinha de Oxum”.

Fonte: Cena de encerramento do documentário *Nosso Sagrado*. NOSSO Sagrado. Direção e realização de Fernando Souza, Gabriel Barbosa, Jorge Santana. Rio de Janeiro: Quiproquó Filmes, 2017. (32 min.).

A estratégia de cruzar as falas de lideranças religiosas (que são colocadas em

destaque) e de especialistas⁶ vai se reproduzir ao longo de todo o documentário, reforçando a interpretação e versão construída pela experiência de racismo e perseguição religiosa que embasa o movimento social. As duas imagens acima são cenas de abertura e encerramento, em que se reforça a experiência das lideranças de terreiro e suas demandas de memória. A visualidade construída está imbrincada à arena de disputas em torno da reivindicação de memória das lideranças de terreiro e do movimento negro do Rio de Janeiro. Através da linguagem do documentário, espera-se um convencimento da população para a injustiça vivenciada nos terreiros e a apresentação da demanda de reparação e memória. Além disso, com a circulação em plataformas, escolas e terreiros, tem-se também uma pedagogia histórica e do olhar que enaltece a história e memória negra na cidade do Rio de Janeiro, reconhecendo o racismo como elemento estruturante na conformação do espaço urbano.

Para tanto, o filme articula três temporalidades históricas para narrar o racismo religioso no Brasil. Na sequência de planos do documentário que trata do tema da "Perseguição" – primeiro recorte do filme –, são apresentadas as falas de lideranças religiosas, historiadores e antropólogos que mostram como é viva a memória da perseguição ao candomblé e à umbanda na trajetória das religiões de matriz africana no Brasil. Apresenta a forma como a instituição da República em 1889 garante a liberdade religiosa e laicidade do Estado, mas reprime as religiões afro-brasileiras através do Código Penal de 1890, que vigorou até 1942, que penalizava pessoas acusadas de "praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis, enfim, fascinar e subjugar a credulidade pública". O documentário revela as relações de poder entre as instituições do Estado e as religiões afro-brasileiras, sobretudo, os bastidores das relações entre as lideranças religiosas e as autoridades públicas (Lima, 2004).

Numa segunda temporalidade articulada pelo enredo do filme, mostram-se as políticas de apagamento da memória das religiões afro-brasileiras. Além das imagens de abertura que mostram a destruição daquele que é considerado o primeiro centro de umbanda no Brasil, a "Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade", fundada em 1908 em São Gonçalo (RJ) – a representação de uma ruína no espaço urbano –, a ênfase recai na Coleção de "Magia Negra", organizada como uma seção do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro. Ao longo do século XX, as peças foram consideradas provas de crime de superstição e magia, e, posteriormente, foram tombadas preservando a

⁶ Apresento o nome das personagens entrevistadas e a maneira como foram identificados no filme-documentário. Lideranças religiosas: Luízinha de Nanã (Defensora dos Direitos Humanos); Mãe Meninazinha de Oxum (Ilê Omolu e Oxum); Mam'etu Mabeji (Matriarca do Kupapa Unsaba); Kota N'Tangu Maza (Kupapa Unsaba); Mãe Flávia Pinto (Casa do Perdão); Mãe Beata de Iemanjá. Especialistas: Nathália Fernandes (Professora e Mestre em História); Arthur Valle (Professor da UFRRJ); Luiz Antônio Simas (Historiador); Juliana Aguida (Antropóloga); Pamela Oliveira (Museóloga e Pesquisadora); Fernanda F. Pradal (Pesquisadora e participante da Campanha "Ocupa DOPS"); Ronilson Pacheco (Teólogo evangélico e escritor); Livia Casseres (Defensora Pública e Coordenadora do Núcleo contra a Desigualdade Racial); Flávio Serafini (Professor e Deputado Estadual); Jorge Santana (Historiador).

ótica policial e etnocêntrica do Estado brasileiro. Especialistas e lideranças religiosas explicam o enquadramento da polícia civil da história das religiões afro-brasileiras: eles conformam o “sagrado” religioso como uma superstição, má fé e exploração de credence popular, ou algo associado à maldade e ao atraso social. Essas peças apreendidas tornam-se ferramentas de uma pedagogia racista que vincula as práticas e representações da religiosidade afro-brasileira à maldade, ao folclore e ao crime.

Num terceiro nível da *diegese* do documentário, as partes intituladas “Racismo Religioso” e “Sagrado” apresentam as experiências individuais e coletivas de intolerância/racismo religioso e as lutas pelo reconhecimento das religiões afro-brasileiras como parte de uma política de reparação e reconhecimento da memória negra no Brasil. Repete-se uma série de enquadramentos em primeiro plano de lideranças religiosas e especialistas, inserindo as falas de políticos e advogados que abordam a importância do combate ao racismo religioso e da luta pelos direitos humanos para superar o autoritarismo da sociedade brasileira.

Na economia visual das imagens cinematográficas, as religiões afro-brasileiras foram um dos marcadores da diferença racial. A folclorização dos ritos e mitos de origem africana, o fetichismo da “magia”, a representação da maldade, a sensualização dos corpos negros, e a alegorização dessa religiosidade como metáfora de lutas sociais ou dramas individuais de personagens conformam um repertório que foi reproduzido em diferentes escalas na construção da linguagem e estética do cinema e audiovisual brasileiro (Stam, 2008; Maciel, Rego, Oliveira, 2021). O documentário *Nosso Sagrado* rompe com essas estereotípias das religiões afro-brasileiras, conferindo autoridade e significado aos discursos das lideranças políticas do candomblé e da umbanda.

Antes de ser alegórico ou representação do folclore, o candomblé e a umbanda aparecem como uma forma viva de experiência e luta social antirracista. A noção de “ancestralidade”, o respeito em relação às heranças espirituais e afetivas construídas nas famílias dos terreiros e na diáspora afro-brasileira, é evocada várias vezes na fala das lideranças para afirmar que a demanda de reparação está diretamente relacionada ao desrespeito ao sagrado das religiões da umbanda e candomblé por atos cometidos em terreiros às gerações anteriores de sacerdotes e sacerdotisas.

Considerações finais

A título de conclusão, cabe frisar que, em março de 2023, a coleção de objetos de culto que pertencia ao Museu da Polícia Civil, já transferida para o Museu da República em 2020, foi renomeada como “Nosso Sagrado”, dado o caráter historicamente pejorativo do termo “magia negra”. A alteração do nome se dá não apenas como gesto simbólico, mas exprime uma mudança significativa de perspectiva e abordagem do

acervo, uma vez que, mesmo parte dele tendo constituído o primeiro tombamento etnográfico do país inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1938, por muitos anos a referência oficial a essa coleção foi ocultada dos documentos que arrolavam bens e valores materiais e imateriais tombados pelo então Serviço do Patrimônio Nacional (Corrêa, 2005). E, neste movimento de transferência de museu e mudança de perspectiva em relação ao acervo enquanto elemento pertencente à cultura afro-brasileira, a visibilidade promovida tanto pelo movimento social Liberte Nosso Sagrado quanto pelo documentário exerceu um papel fundamental de mediação e articulação política desse lugar de memória.

E, ao contrário das análises que atrelam o filme-documentário a um movimento ou a uma categoria estética restrita, reproduzindo os *habitus* do campo do cinema e de sua crítica, a História Oral com realizadores evidencia os vários processos de socialização que conformam as relações de poder no projeto de um documentário e daquilo que se espera que seja visualizado pelo espectador. Nesse sentido, a metodologia tende a reforçar e ampliar a compreensão da fluidez da linguagem do filme-documentário, mostrando as várias funções desse na economia visual contemporânea (Ramos, 2008; Freire, 2011; Tomain, 2015; Nichols, 2016). Assim, a História Oral é estratégica para explicar os posicionamentos políticos e o processo criativo da realização de um filme-documentário.

Na análise da linguagem de *Nosso Sagrado* (2017) e das entrevistas com seus realizadores, evidencia-se a formação da Quiprocó Filmes no âmbito de pesquisadores das Ciências Sociais engajados no campo das esquerdas no Rio de Janeiro, a compreensão de opções estéticas e narrativas que impactam a construção do documentário, e as mediações sócio-políticas com o movimento negro, as lutas por direitos humanos e as reivindicações de memória de lideranças das religiões afro-brasileiras. O artigo explicita que o movimento “Liberte o Nosso Sagrado” e o filme são um marco das lutas políticas por reparação ao racismo religioso na década de 2010.

É interessante notar que as trajetórias e narrativas de Fernando Sousa e Jorge Santana são construídas a partir de percepções distintas do processo. Fernando Sousa recupera a trajetória de seu envolvimento com o audiovisual, construção da Quiprocó Filmes, e a importância do filme-documentário *Intolerâncias da Fé* (2016). Jorge Santana demarca seu envolvimento com a direção do filme a partir do ativismo político antirracista no PSOL e da sua experiência no movimento estudantil e negro. Os dois trabalhos de narrativa se complementam na observação da complexidade sócio-histórica do campo político carioca.

Nas entrevistas e na análise da linguagem do filme-documentário, existe a intenção de priorizar a voz das lideranças religiosas e sua interpretação da história do significado das peças do Museu da Polícia Civil. Para tanto, a linguagem do documentário deu ênfase à voz participativa e poética desses atores somada à fala de especialistas e ativistas

dos direitos humanos e das lutas antirracistas no Rio de Janeiro. As religiões afro-brasileiras são representadas como socialmente vivas, atravessando as subjetividades e a paisagem visual construída no documentário, distante da estereotipia do exótico que marca o cinema nacional.

Assim, o filme *Nosso Sagrado* prioriza uma relação ética e política com uma alteridade, e constrói uma representação histórica que afeta a mobilização social e a imagem dos vários participantes da luta pela “libertação” dos artefatos religiosos do Museu da Polícia Civil. E a metodologia de História Oral elucida as várias mediações e funções das imagens no movimento social e na maneira como a linguagem do documentário é construída a partir de experiências singulares e coletivas.

Referências

- ALBERTI, Verena. *Ouvir contar*: textos em História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- AMADO, Ana; MOURÃO, Maria Dora. Imagens do Sul: o documentário contemporâneo na Argentina e Brasil. *Rebeca*, São Paulo, ano 2, n. 4, p. 37-59, jul./dez. 2013.
- CORRÊA, Alexandre Fernandes. A coleção Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: o primeiro patrimônio Etnográfico do Brasil. *Mneme*, Caicó, v. 7, n. 8, out./nov. 2005.
- FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.
- HALBWACH, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- ITALIANO, Carla. Dois festivais de documentário sob uma perspectiva feminista: forumdoc.bh e CachoeiraDoc (2010-2020). *Rebeca*, São Paulo, ano 11, n. 1, p. 162-182, jan./jul. 2022.
- KNAUS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151-168, dez. 2008.
- LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de 1930. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 201-221, 2004.
- MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim; REGO, Raquel Terto; OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. Imagens, vozes: narrativas negras no audiovisual contemporâneo. In: PEREIRA, Amílcar Araújo (org.). *Narrativas de (re)existência: antirracismo, história e educação*. Campinas: Rio de Janeiro, 2021. p. 123-142.
- MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- MAGGIE, Yvonne. Antropóloga das religiões afro-brasileiras. Entrevista a Christina Queiroz. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, n. 295. p. 58-63, set. 2020. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2020/09/058-063_ufrj_entrev_Yvonne-Maggie_295NOVO.pdf. Acesso em: 25 jul. 2023.

MATTOS, Carlos Alberto. Documentário contemporâneo (2000-2016). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: SESC, 2018. p. 474-514.

MIRANDA, Ana Paula Mendes; BONIOLO, Roberta Machado. "Em público, é preciso se unir": conflitos, demandas e estratégias políticas entre religiões de matriz afro-brasileira na cidade do Rio de Janeiro. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 2, p. 86-119, 2017.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2016.

NOSSO Sagrado. Direção e realização de Fernando Souza, Gabriel Barbosa, Jorge Santana. Rio de Janeiro: Quiproquó, 2017. (32 min.).

PATO, Ana. 3ª Bienal da Bahia e seus arquivos invisíveis. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). *Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa*. São Paulo : ECA/ USP, 2016. p. 278-299.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-16, 1989.

POLLACK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-216, 1992.

PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de História Oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta Moraes. *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. p. 103-131.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: SESC, 2018. p. 410-474.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

RENOU, Mariana Vitor. "Lixo Religioso", "Mutirão de Limpeza", "Oferendas ecológicas": sacerdotes do candomblé angola de Nova Iguaçu e a produção de coletivos. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 35., 2011, Caxambu. *Anais* [...]. São Paulo: Anpocs, 2011.

SOUZA, Ronivaldo Moreira de; SILVA, Maurício Ribeiro da. Negros, loucos e endiabrados: uma breve revisão histórica sobre a repressão policial à religiosidade afro-brasileira no início da década de 1930. *Maracanã*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 173-193, maio/ago. 2021.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp, 2008.

Fontes orais

SANTANA, Jorge Amílcar de Castro [33 anos]. [mar. 2020]. Entrevistador: Samuel Silva Rodrigues de Oliveira. Rio de Janeiro, RJ, ago. 2020.

SOUSA, Fernando [38 anos]. [ago. 2020]. Entrevistador: Samuel Silva Rodrigues de Oliveira. Rio de Janeiro, RJ, ago. 2020.

Recebido em 31/03/2023

Versão final rerepresentada em 26/07/2023

Aprovado em 27/07/2023

Contribuições dos autores: Samuel Oliveira: gravação de depoimentos, transcrição, pesquisa bibliográfica e documental, análise de dados e redação; Felipe Machado: pesquisa bibliográfica, análise de dados e redação; André Pereira: pesquisa bibliográfica, análise de dados e redação.

Fonte de financiamento: nada a declarar.

Conflito de interesses: nada a declarar.