



**O *Abebé* Ancestral:
ancestralidade Ijexá em um material educativo**

**Abebé Ancestral:
Ijexá ancestry in an educational material**

Paulo Roberto Ferreira Filho¹
Betânia Maria Vilas Bôas Barreto²

Resumo: Destaca a relação entre audiovisual e aprendizado no gênero documentário. A partir disso, objetiva descrever o filme “O *Abebé* Ancestral” enquanto material educativo afrocentrado aliado para o combate ao racismo e ao preconceito racial. Assim, neste trabalho foram descritas as etapas audiovisuais (pré-produção, produção e pós-produção) aliada à pesquisa bibliográfica e de campo no Ilê Axé Odé Omopondá Aladê Ijexá (Banco da Vitória, Ilhéus – Bahia). Dessa forma, o produto apresentado dialoga com dois mundos, o viver e o fazer, uma vez que o filme foi dirigido por um membro da comunidade de terreiro.

Palavras-chave: Religião; Candomblé; Ijexá; Educação; Documentário.

Abstract: Highlights the relationship between audiovisual and learning in the documentary genre. From this, it aims to describe the film “O *Abebé* Ancestral” as an afro-centered educational material combined with the fight against racism and racial prejudice. Furthermore, the audiovisual stages (pre-production, production and post-production) were carried out with bibliographic and field research at Ilê Axé Odé Omopondá Aladê Ijexá (Banco da Vitória, Ilhéus – Bahia). In this way, the chosen product dialogues with two worlds, living and doing, since the product was directed by a member of the community.

Keywords: Religion; candomblé; Ijexá; Education; Documentary.

¹ Recém-graduado em Comunicação Social - Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc). E-mail: pauloafi1997@gmail.com

² Orientadora do trabalho. Professora do curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc). E-mail: bmvbbarreto@uesc.br



O candomblé é uma religião inerente à antropofagia de saberes entrecruzados por povos dessemelhantes, resultado do tráfico negreiro da diáspora do atlântico sul. Nessa perspectiva, constituíram-se diferentes nações³ de candomblé, espaços nos quais se cultua orixás, inquices, voduns, entre outros. “O pensamento *nagô* é uma provocação à reversibilidade dos tempos e à transmutação dos modos de existência, sustentada pela equivalência filosófica das enunciações” (SODRÉ, 2017, p. 23). Dessa forma, o presente trabalho tem valor ancestral, à medida que está situado no Ilê Axé Odé Omopondá Aladê Ijexá (Banco da Vitória, Ilhéus – Bahia), terreiro de candomblé de origem nagô, de nação Ijexá, no qual se cultua os orixás enquanto elementos presentes na natureza e cuja cultura é perpassada geracionalmente.

Por esse âmbito, quando tratamos da comunicação nas comunidades de terreiro estamos considerando também toda a sua cosmogonia politeísta, na qual o universo simbólico se manifesta cotidianamente. O africano é oriental e muitas vezes aprende o culto aos orixás geracionalmente, de forma familiar, já o brasileiro vive no ocidente, e muitas vezes encontra o culto aos orixás tardiamente, sendo comum transitar por toda uma bagagem cultural cristã anteriormente. Sob essa égide, “A compreensão de um novo aspecto do conhecimento pode alterar o significado de todo o conhecimento construído previamente” (AKHRAS, 2010, p. 110). Quem não é de terreiro vê o fogo como o fogo que o aquece, a água como a água que mata a sua sede, mas para nós, membros da tradição existe um significante a mais nesses elementos, o fogo continua sendo o fogo, mas também se torna uma representação de Oyé e Xangô, a água de Oxum, Iemanjá e assim sucessivamente, dessa forma atividades cotidianas adquirem um teor sagrado.

Portanto, os terreiros de candomblé se configuram como grupos de trabalho e aprendizado, tendo em vista que há sempre funções a serem desenvolvidas para a manutenção e conservação da comunidade, itens para lavar, cômodos para varrer, comidas a serem preparadas, remédios a serem produzidos, oferendas ao sagrado e é no campo cotidiano que é expresso o amadurecimento do indivíduo em comunhão com os orixás cultuados. Uma educação fundamentada no conceito de mito, “um tipo de conhecimento que expressa em

³ Matriz identitária que se refere à origem de uma comunidade de terreiro.



formas simbólicas, o imaginário que o homem constrói na sua relação com a existência.” (OLIVEIRA, 1997, p. 23). Quando se pega água na fonte não se está apenas adentrando o campo físico, mas os domínios de Oxum, pedindo licença para que o sagrado também nos acompanhe, dessedentando assim corpo, mente e espírito.

Dessarte, o candomblé é uma religião de cunho geracional, considerando que é fundamentado em uma família espiritual, uma vez que, entre os devotos criam-se laços de parentesco com base no culto aos orixás. Esse debate é necessário porque não há um código de leis escritas que torne homogênea a cultura oral, assim como acontece com a bíblia para o cristianismo. Assim, a produção de um documentário se torna uma forma de busca pela minha evolução espiritual e pela preservação de saberes tradicionais, expressando-se como um mediador de enriquecimento cultural, pois, a conservação da memória é marcada pelas relações de troca estabelecidas diariamente. Assim, corroborando com Freire (1996), não existe “docência” sem a presença de “discência” e são nesses meandros que o terreiro se torna análogo a uma escola, uma vez que se forma uma conjectura de memórias *nagôs*, portadoras de sabedoria e que remetem a tempos imemoriais, sendo aplicáveis a qualquer situação imaginável, são estes os *Itans*, que Póvoas (2007) compreende como toda e qualquer história, em especial as de origem africana e inerentes ao jogo divinatório de Orunmilá Babá Ifá.

Com outras palavras, o processo educacional nos terreiros, assim como em outras comunidades populares de natureza semelhante se expressa a partir de sabedorias que transcendem à experiência acadêmica. Por essa motivação, é necessário termos cautela para não ler o culto aos orixás sob a égide de fora, caso contrário haverão ruídos na prática comunicacional. Para essa cosmogonia, “o ‘indivíduo-corpo’ é duplo: parte localiza-se no espaço invisível (orun) e parte no visível (aiê)” (SODRÉ, 2017, p. 118). Para mais, o conceito de aprendizado para os devotos não está nos livros ou em aulas formais, mas no constante diálogo com a espiritualidade e a materialidade, a história dos que vieram antes e dos que estão chegando, algo que dificilmente um estrangeiro entenderia sem se tornar parte. Como elucidada Mía Couto:

Viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. Não sei falar com os



mortos, perdi o contacto com os antepassados que nos concedem o sentido da eternidade. Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas. Nesse território, eu não tenho apenas sonhos. Eu sou sonhável (COUTO, 2009, p. 17).

Nesse âmbito, as “savanas” mencionadas pelo autor poderiam ser equiparadas à produção de um documentário no Ilê Axé Odé Omopondá Aladê Ijexá, uma vez que nas pesquisas de campo foram unificadas as minhas implicações litúrgicas e acadêmicas de forma equânime, estando aberto a ouvir a comunidade e aprender com ela não apenas como pesquisador, também como devoto. "Na visão 'bancária' da educação, o 'saber' é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber" (FREIRE, 1987, p. 33). Mas, nesse caso, estamos tratando de um aprendizado que ocorre de forma cumulativa, ou seja, de dentro da comunidade para fora, caso contrário seria apenas o olhar do pesquisador. Essa é a educação que estamos tratando aqui, uma conjectura na qual o documentário se torna como um microfone que amplifica a voz de um povo que tem a própria voz, a voz da ancestralidade. Ao assistir o filme o público não estará num universo circunscrito ao fazer filmico, mas numa imersão audiovisual que o leva ao conhecimento popular, uma vez que a equipe é composta majoritariamente por membros do terreiro.

1. Apresentação da pesquisa

Um filme não está circunscrito a uma equanimidade de interpretações, o cinema é uma linguagem, assim como um texto escrito. No que concerne às entrevistas, estas são uma das características do modo participativo, fator que lhe permite uma atmosfera crítica. Quando assistimos um documentário desse padrão, “esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira como é representado por alguém que se engaje poeticamente ou monte argumentativamente o que os outros dizem e fazem.” (NICHOLS, 2016, p. 190). A este diálogo entre o entrevistado, o diretor, a técnica, unifica-se a responsabilidade educacional do filme, uma vez que todos se tornam protagonistas do processo de realização audiovisual junto ao repertório prévio de quem assiste.



Para mais, existem outros subgêneros do fazer documental além do participativo, com métodos e resultados peculiares, como acontece ao modo performático. Por sua vez, este pode ser sintetizado pela seguinte afirmação, “[...] o conhecimento pode ser transferido ou trocado livremente e aqueles que fazem a transferência ou troca são apenas canais para um conhecimento que seu envolvimento pessoal com ele não altera.” (NICHOLS, 2016, p. 206). Deveras, esta maneira de olhar sobre a realização filmica se diferencia da perspectiva anterior, pois, o participativo também é dotado de uma discursividade, mas opta por valorizar a relação diretor-entrevistado. Já o performático, nos permite olhar mais detalhadamente para a temática além da inserção mais fluída de experimentações artísticas, fator interessante quando se quer dar ênfase ao eixo dramático de contação de uma história. Por consonância, o documentário “*O Abebé Ancestral*” está subsidiado por estes dois modos, de forma a unificar a perspectiva factual das entrevistas participativas com o viés subjetivo, proporcionado pelas performances.

Ademais, respectivamente:

Entendemos que certas estratégias epistemológicas engendradas em documentários de produção recente podem resultar na construção de verdades mais contingentes e situadas. Verdades fragmentárias, que estimulam uma subjetividade capaz de abordar mais criticamente o próprio processo social de produção de sentido. Um atributo cada vez mais importante, em meio ao dilúvio de representações que caracteriza o mundo contemporâneo, chamado por alguns de sociedade da imagem. (DA-RIN, 2004, p. 224).

Nesse sentido, o roteiro do documentário estrutura-se sequencialmente em cinco blocos temáticos: introdução à fé no candomblé, discussão sobre o preconceito racial, maternidade em Oxum, abordagem de Mejiã enquanto símbolo pedagógico e, por último, “*O Abebé Ancestral*”, bloco e título do documentário, simbolizado pelo espelho presente no meio do *abebé* (leque metálico) que dentro da presente narrativa remete ao encontro de saberes africanos e brasileiros.

A fim de subsidiar uma narrativa harmônica, foram desenvolvidas todas as etapas técnicas de organização inerentes à produção audiovisual (pré-produção), momento de planejamento e estruturação que antecede a captação. Considerando a premissa de que “uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu” (NICHOLS, 2016, p. 61). Ou seja, o planejamento é o escopo que favorece uma narrativa consistente. Por esse âmbito, ocorreram também a produção, etapa em que o material foi gravado e a pós-



produção, na qual todos os arquivos captados foram transcritos e passaram por uma curadoria seguida de tratamentos de edição de áudio e vídeo, ganhando dimensão de documentário, resultado do presente trabalho.

Todavia a edição é um processo que está para além de uma escolha empírico-estética, é uma linguagem. Por essa motivação, no que se refere à arquitetura de montagem, Amiel (2011) é a associação e o agrupamento imagético que confere sentido ao filme. Estando situada entre a de correspondências, na qual pessoas, objetos e elementos da natureza podem ser tratados com unicidade como acontece nas performances de Oxum.

Sob esse olhar, o dispositivo narrativo “É uma espécie de leito, de via, que canaliza, guia, unifica, os fios da história.” (GÚZMAN, 2017, p. 38). O eixo central é Oxum, a qual além de ser interpretada pela atriz Izadora Guedes é frequentemente simbolizada pela fusão com imagens de nascentes, pois a água é o dispositivo principal, símbolo identitário do documentário. Para mais, foi utilizada a montagem narrativa, a qual confere uma abordagem mais contínua e confortável para o documentário, proporcionando uma articulação inteligível à assimilação da história. Consequentemente, a fotografia optou por destacar imagens de cobertura que retratam o cotidiano do terreiro em luz natural e uma paleta de cores com predomínio amarelo, cor atribuída à orixá Oxum.

Cada filme é único e a sua contribuição histórico-social também. Por conseguinte, o gênero documentário expressa-se na representação que o documentarista constrói a partir de uma ou mais realidades. (Nichols, 2016). Para tanto, reúne-se Mãe Darabi (Alba Cristina Soares): líder religiosa, de pele negra e cabelo rastafári, o seu semblante inspira confiança somado à fala direta e assertiva, em conjunto com Olúkóso (Luzi Borges): filha de santo da ialorixá, também de pele negra, pano de cabeça e expressão oral didática e profunda. Seus vestuários refletem a auto aceitação dos traços de origem africana e a oratória da dupla conduz a entrada e saída dos acontecimentos performáticos, como nas encenações da atriz Izadora Guedes paramentada de Oxum: roupa tradicional na cor amarela, *idés* (braceletes) e *abebé*. A atriz protagoniza três cenas, na primeira, elaborada na frente de um rio, dança uma música gravada em estúdio com instrumentos tradicionais: agogô, xequerê e atabaque, os quais acompanham grande parte da trilha sonora musical. As outras duas acontecem com um grupo de jovens em uma fonte consagrada à Orixá Oxum; na primeira, conta-se para eles a história de



Mejigã e na segunda, a atriz toca uma flauta transversal e o grupo a acompanha, formando um coral.

Nessa lógica, o uso intencional do som é inerente à inteligibilidade da história. Amiel (2011) elenca a importância do uso de diferentes mecanismos de transição na montagem narrativa, a exemplo dos *raccord* que criam continuidade fluida aos planos de uma cena, dos *match cut*, que ligam cenas, além do recurso de fusão, coerente com a montagem de correspondências. Nessa lógica, som e imagem são indissociáveis, há um *match cut* de analogia no documentário quando uma das personagens afirma que o útero de Oxum é um rio: uma pedra sai da água e essa imagem funde-se com outros líquidos em redemoinho. Nessa perspectiva e pelo ângulo sonoro, Chion (2011) elenca três atitudes de escuta basilares ao desenho de som do documentário e presentes nesse *match cut*: escuta causal, que se refere aos sons pouco indissociáveis da sua fonte, a exemplo da fala, escuta semântica, na qual interpreta-se um código aprendido, como no caso da linguagem dos atabaques e por último a escuta reduzida, atrelada às especificidades do som. A essa terceira categoria classifica-se o som da água que ganha dimensão emocional ao longo da narrativa, expressando-se na repetição de diferentes texturas sonoras.

Por conseguinte, o roteiro prioriza a desconstrução crítica, uma arma contra o preconceito religioso e de crença, desvelando as imagens prévias ocasionadas pelos batismos realizados em terras brasileiras, uma tentativa de dominação na qual se impunha aos africanos um novo nome para que se esquecesse a sua ancestralidade. Consonante à Debray (1993, p. 21) “quem recua no tempo, avança no conhecimento”. Nessa conjectura audiovisual, eterniza-se uma memória histórica, pedagógica e sul-baiana.

2. Referencial teórico-metodológico

O audiovisual é uma linguagem e, enquanto linguagem, pode ser construído a partir de diferentes perspectivas, tanto no âmbito do conteúdo quanto na abordagem. Para Kaplún (2003) a constituição de um material que media uma experiência educacional se fundamenta a partir da construção de três eixos, conceitual, pedagógico e comunicacional. Concomitantemente, o



eixo conceitual é a prerrogativa de que a viabilização de um material educacional requer dois tipos de pesquisa, a primeira, no sentido temático e a segunda de valor diagnóstico.

O pedagógico é uma prerrogativa educativa e o eixo comunicacional a realização do produto final (documentário), suas implicações teóricas e práticas. Assim, os procedimentos se expressam em pesquisa de campo, na qual os dados empíricos e entrevistas (orais e escritas) realizadas com membros do Ilê Axé Odé Omopondá Aladê Ijexá, nosso público de educandos, além da consultoria com autoridades religiosas e professores universitários demonstrou o interesse da comunidade na produção de um material sobre a história de Mejiçã.

Inês Mejiçã é descrita pelo seu descendente sanguíneo Póvoas (2012) como uma sacerdotisa originária da cidade nigeriana de Ilexá e que sofreu diáspora em meados do século XIX. Em sua trajetória ela nos transporta para pelo menos três espaços, o da cidade de Ilexá, onde adquiriu os conhecimentos de culto à sua Orixá; a senzala do Engenho de Santana (Ilhéus – BA), atmosfera sombria na qual foi escravizada e o quilombo, símbolo de resistência. Por esse ângulo, é diagnosticado o que Kaplún (2003) chama de ideia construtora do material educativo, aquela que estrutura a construção de novas percepções. Edifica-se, a fé em Oxum pode motivar seus filhos e filhas a vencer batalhas, sobretudo as mulheres, tendo em vista que Oxum é um símbolo de poder feminino.

Como discorre Póvoas (2010), nos terreiros de candomblé o feminino adquire a condição de criador. A partir dessa afirmativa, nega-se a possibilidade de conceber uma imagem da mulher como ser inferior ao homem, pois, a fertilidade e o amor materno são fundamentais para a existência e o prolongamento da vida. Caso não fosse dessa forma, talvez a memória de Mejiçã houvesse desaparecido, tendo em vista que a sacerdotisa não escreveu a própria história, mas, disseminou-a oral e sensorialmente para os descendentes que o seu útero gerou, eternizando-se.

As inquietações apresentadas são advindas da reflexão durante e após a coleta de dados, que ocorreu de forma dialógica e sinalizou ao pesquisador a necessidade de um viés retórico para o documentário, tornando-o um manifesto contemporâneo contra o apagamento de uma memória. Nessa lógica, situa-se a opção narrativa de convidar para comporem o corpo de entrevistadas-personagem: mãe Darabi (Alba Cristina Soares), ialorixá, atriz e ativista cultural e Olúkóso (Luzi Borges), uma das autoridades do terreiro e doutora em educação. Ambas são



mães, mulheres, negras, cultuam a Orixá Oxum e lutam através da cultura e da educação por um futuro melhor para seus filhos e filhas.

Dessa forma, é natural que muitos elementos do feminino no candomblé somente sejam coerentes dentro de seus grupos-origem. Ou seja, a energia de Oxum não depende do humano para existir, mas é essa filiação que reafirma a sua condição de mãe. Nesse trajeto, o amor e a riqueza geram outras questões como a concepção de uma vaidade implícita e que está longe dos padrões contemporâneos de beleza, já que compreende muito mais “o sentir-se bem” do que “o vestir as cores da moda”.

Oxum é um vetor que favorece para o caminho do empoderamento, pois, para sobreviver é necessário reunir forças, cuidar de si e também do outro e isso se dá desde a dinâmica intra-uterina.

No sistema *nagô*, a pessoa é constituída de uma parte material (*ara*, o corpo) e por uma parte imaterial (*emi*, respiração ou princípio vital). [...] O corpo compõe-se de duas partes inseparáveis, que são a cabeça (*ori*) e o suporte (*aperê*). O homem é indivíduo-corpo com elementos singulares e intransferíveis na cabeça, ligados ao seu destino pessoal. No suporte se guardam as forças mobilizadoras e asseguradoras da existência individual, que se diferencia e se desenvolve graças a um princípio cosmológico (*Exu*) (SODRÉ, 2017, p. 117).

Dessa forma, todo fenômeno físico tem uma dimensão espiritual para os adeptos. A bolsa amniótica desenvolve-se na segunda semana de gravidez, na qual o embrião estará revestido por um líquido de nome “amniótico”. Mesmo em um estágio mais prematuro de desenvolvimento, o humano já encontra-se imerso e gestado pelas águas de Oxum, como não existe ex-mãe, podemos afirmar que, de certa forma, todos são filhos e filhas de Oxum, pois Oxum é a água, além de uma defensora da igualdade racial, independente de cor, idade, status econômico, proporcionando a comunhão.

Outrossim, somaremos ao tópico a reflexão de (RIBEIRO, 2017). Para a autora e militante negra, as pessoas de toda e qualquer camada social possuem lugares de fala, tendo em vista o grupo social ao qual estão inseridas. Além disso, um ou mais indivíduos podem e devem discutir de forma crítica as temáticas sociais situadas interna e externamente atreladas àqueles espaços em que transitam. Entretanto, esses grupos, quando privilegiados, precisam refletir



acerca do processo de construções hierárquicas, salientando que o privilégio e o acúmulo de bens sempre acarretarão no desfavorecimento e na ausência deles para uma grande parcela social. Assim, como observa Póvoas (2012 p. 61), "Mejigã passou pelo vilipêndio da escravidão, tal qual todos os cativos, mas não deixou que o ódio comandasse as rédeas do seu viver". Ou seja, para além das atrocidades cometidas diacronicamente por camadas sociais brasileiras aos escravos, posturas como a de Mejigã trazem grandes sabedorias.

Nesse processo, reafirma-se a importância social de contar histórias que na escravatura eram excluídas dos meios de comunicação oficiais, em restituição histórica às ancestrais escravizadas que sofreram tentativas de silenciamento pela escravatura, questão que permanece implícita aos dias atuais na condição de racismo estrutural. Por essa razão, narrativas afro centradas que mostram a cultura sob um olhar de dentro são únicas, pois a riqueza cultural dos povos tradicionais transcende à escravisão. A fim de enriquecimento, vale adir um trecho do livro *Pedagogia do Amor* que contextualiza a contribuição das histórias para a educação:

Muito dessa beleza e dessas qualidades da infância é adquirido e aprimorado por meio das histórias que, quando criança, ouvimos de nossos familiares - pais, mães, avôs, avós, tios e tias - e professores. Histórias que também chegam por leituras, filmes, desenhos animados, peças de teatro. Sem o passaporte mágico dessas narrativas, é difícil conceber viagens, aventuras, conquistas, temores, medos e receios imaginários fundamentais ao nosso desenvolvimento intelectual e emocional. (...) Sem elas, a infância, a adolescência, a juventude e a maturidade estariam condenadas a ocupar um palco sombrio, triste, desprovido de atores verdadeiramente apaixonados (CHALITA, 2003, p. 10).

No candomblé o aprendizado ocorre majoritariamente durante o entrelaçamento das relações cotidianas de troca, mas também a partir do diálogo entre membros de diferentes faixas etárias, classes sociais, gêneros. Todavia, "Acredita-se que o tempo marca os seres e as coisas, conferindo-lhes axé." (PÓVOAS, 2007, p. 268), dessa forma, nas vivências de candomblé a maior propagação de saberes ocorre dos mais velhos para os mais novos. Por esse ângulo, justifica-se a importância pedagógico-ancestral do amor enfatizada pelo autor.

Considerações finais



Em suma, o povo de santo constrói o conhecimento através das relações comunitárias de troca, as quais se situam no cotidiano. Sob essa égide, justifica-se o diferencial e a importância de trabalhos como esse, nos quais os próprios membros das comunidades podem falar de si e do seu povo. Uma vez que a historicidade do candomblé é entrecruzada por um cenário de escravaturas, mas, não é circunscrita a ele, contexto no qual a desumanização e as violências do homem branco colonizador para com os negros e negras era tratada com naturalidade. Nessa perspectiva, gerações anteriores jamais poderiam imaginar a possibilidade de produzir um documentário que protagonizasse a própria nação e a pertença à sua religiosidade.

Em um primeiro momento foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica nos campos da comunicação, religião e educação, além da consultoria com membros da religião e professores universitários, conduzindo a pesquisa para um olhar ancestral. Pois, “quando começamos uma obra, ninguém sabe o que vai acontecer. Nós não adivinhamos a realidade, só a pressentimos.” (GÚZMAN, 2017, p. 45). Dessa forma, os entrevistados e membros da tradição contribuíram dialogicamente com a construção da pesquisa. Em um segundo momento foi desenvolvida a imersão de campo com membros do Ilê Axé Odé Omopondá Aladê Ijexá, grupo que também se constitui enquanto educandos (público) do referente produto audiovisual, uma vez que se trata de um produto feito majoritariamente por membros Ijexá.

Por esse olhar, a viabilização do filme a partir de um olhar de dentro pode favorecer para o rompimento de estereótipos e preconceitos relacionados a suas práticas religiosas. Todavia, a realização de um trabalho dessa natureza requer, não apenas o esforço de quem produz, mas, um repositório de resiliência. Dessa forma, aprendemos que a fé nos orixás pode favorecer ao empoderamento de seus devotos, combatendo o preconceito e a discriminação racial à medida que se tornem protagonistas das próprias narrativas, no audiovisual, na literatura, nas universidades e em todos os espaços sociais aos quais os ancestrais escravizados foram proibidos de adentrar.



Referências

- AKHRAS, Fábio Nauras. Uma perspectiva teórica para o documentário como cinema de aprendizado. **Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 09, p. 108-124, dez. 2010. Disponível em www.doc.ubi.pt/09/artigos_fabio.pdf. Acesso em: 10 dez. 2020.
- AMIÉL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2010.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. Comunicação: as armadilhas das definições simplificadoras e/ou iluminadoras. **Revista eletrônica do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade Casper Líbero: Líbero**, São Paulo, n. 39, p. 10-15, ago. 2017. Disponível em <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/864>. Acesso em: 05 out. 2021.
- CHALITA, Gabriel. **Pedagogado Amor: a contribuição das histórias universais para a formação de valores das novas gerações**. 23. ed. São Paulo: Editora Gente, 2003.
- CHION, Michel. **Audio-Vision. Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? e outras interinvenções**. Lisboa: Caminho, 2009.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**, 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**. Trad. José Feres Sabino. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2016.
- O ABEBÉ ANCESTRAL | Documentário. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Paulo Ferreira. Disponível em: youtu.be/8JNBIPYGqAE. Acesso em: 05 out. 2021.
- PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Da porteira para fora: mundo de preto em terra de branco**, Ilhéus, Bahia: Editus, 2007.
- OLIVEIRA, Maria Consuelo. Conhecimento Mítico: expressão do imaginário. In: KÀWÉ – NÚCLEO DE ESTUDOS AFRO-BAIANOS REGIONAIS. **Caderno 1**. Ilhéus: Editus, 1997.
- PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Mejigã e o contexto da escravidão**. Ilhéus: Editus, 2012.
- PÓVOAS, Ruy do Carmo. Quarto de Consulta: um espaço para a terapia africana. In: KÀWÉ – NÚCLEO DE ESTUDOS AFRO-BAIANOS REGIONAIS. **Caderno 1**. Ilhéus, Bahia: Editus, 1997.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.