

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**JOSUÉ VICTOR DOS SANTOS GOMES**

**NO RASTRO DE IKÚ: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS IMAGENS DA MORTE**  
**EM NARRATIVAS FÍLMICAS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO**

**BELO HORIZONTE**

**2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**JOSUÉ VICTOR DOS SANTOS GOMES**

**NO RASTRO DE IKÚ: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS IMAGENS DA MORTE**  
**EM NARRATIVAS FÍLMICAS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Maria Aparecida Moura

**BELO HORIZONTE**

2023

301.16  
G633n  
2023

Gomes, Josué Victor dos Santos.  
No rastro de Ikú [manuscrito] : uma investigação sobre as imagens da morte em narrativas filmicas do cinema negro brasileiro / Josué Victor dos Santos Gomes . - 2023.  
174 f. : il.  
Orientadora: Maria Aparecida Moura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Cinema - Teses.  
3. Racismo - Teses. I. Moura, Maria Aparecida. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

### FOLHA DE APROVAÇÃO

"NO RASTRO DE IKÚ: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS IMAGENS DA MORTE EM NARRATIVAS FÍLMICAS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO"

**JOSUÉ VICTOR DOS SANTOS GOMES**

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profª Maria Aparecida Moura - Orientadora  
DCI/PPGCOM/UFMG

Prof. André Guimarães Brasil  
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. Carlos Alberto de Carvalho  
DCI/PPGCOM/UFMG

Prof. Sidnei Barreto Nogueira  
Instituto Ilê Ará/SP

Belo Horizonte, 06 de fevereiro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Alberto de Carvalho, Professor do Magistério Superior**, em 06/02/2023, às 19:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Moura, Professora do Magistério Superior**, em 07/02/2023, às 02:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Guimaraes Brazil, Professor do Magistério Superior**, em 07/02/2023, às 13:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sidnei Barreto Nogueira, Usuário Externo**, em 07/02/2023, às 13:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2040873** e o código CRC **069E2038**.

*Aos ancestres e ao futuro.  
À Maria Gege, minha bisavó,  
mulher quem fixou em minha  
linhagem a eterna reconexão com  
o axé.  
Às vítimas das múltiplas faces do  
racismo.*

## AGRADECIMENTOS

*Laroyê*, Exu! Em primeiro lugar, agradeço ao senhor da Comunicação e da existência por me conceder a oportunidade de cerzir este trabalho. Agradeço aos *voduns* pela doação de axé necessário para que minha caminhada pudesse chegar até este ponto, mesmo passando pelas dificuldades da pandemia de Covid-19 e tendo realizado grande parte deste processo em extrema solidão e incerteza. *Ahoboboy!*

Agradeço minha família, por ter sido base fundamental de cada passo dado. Sem a presença de um lar, alimento e afeto, a conclusão deste trabalho não seria possível. Deixo meu obrigado à Wilma dos Santos e Albert Gomes, meus pais, ao meu irmão, Albert Gomes Júnior, a minha prima e irmã, Gabriella Fernanda Gomes, à Elza Geralda Gomes e Damião Gomes, meus avós paternos, à Olga Coura Santos e Genésio Martins, meus avós maternos, e às minhas tias, Lilian Aparecida Gomes e Valesca Gomes da Silva.

Agradeço à ancestralidade e todos os ancestres que tiveram participação no surgimento de minha existência. Agradeço ao Doté Márcio de Azansu e Doté Heriltom de Agué, ao Hunkpame Ayono Azon Negy e toda a Casa São Lázaro, em especial a Raphael Douglas, por fazerem parte de meus primeiros passos no candomblé. Agradeço também à João Campos, por tantos ensinamentos e inspirações sobre a cultura do axé.

Agradeço a companhia de amigas tão essenciais neste processo, entre elas, Bárbara Lima, Débora Ferreira, Nayara Souza, Aleone Egídio, Teresa Cristina e Milena Geovana, sem a escuta e o acolhimento de vocês nada disso seria possível. Agradeço também a turma de 2020 da linha de pesquisa Textualidades Midiáticas no PPGCOM UFMG, que mesmo *online* se fizeram presente neste processo formativo.

Sou grato à Maria Aparecida Moura, minha orientadora, pela parceria e inspiração para galgar espaços do conhecimento de modo destemido. Agradeço aos grupos de pesquisa “Coragem: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero” e “Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber” por todas as trocas possibilitadas. Agradeço às (os) docentes e membras (os) administrativas (os) do PPGCOM UFMG pelo serviço de excelência prestado em todo momento durante a realização deste trabalho.

Por fim, agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pelo financiamento através do Programa de Excelência Acadêmica.

*“Somos todos Sementes de Deus, mas não mais nem menos que qualquer outro aspecto do universo, a semente de Deus é tudo que existe – tudo que Muda. A Semente da Terra é tudo que espalha a Vida da Terra a novas terras. O Universo é semente de deus. E o destino da*

*Sente da Terra é criar raízes entre as estrelas”.*

*(Lauren Olamina, A Parábola do Semeador, 1993).*

## RESUMO

A dissertação investiga filmes brasileiros dirigidos por pessoas negras, que tematizam o genocídio negro e estão relacionados com propostas não lineares/ocidentais da percepção do tempo, do espaço e do corpo (MARTINS, 2003; 2021). Analisamos filmes que apresentam propostas próximas aos fenômenos religiosos-culturais de matriz afrobrasileira (MARINHO, 2010; MARTINS, 2003; 2021; RUFINO, 2019; RUFINO e SIMAS, 2018; SANTOS, 2012) e do afropessimismo (FREITAS E MESSIAS, 2018; FREITAS E SOUZA, 2018; WILDERSON III, 2019;2021). Investigamos como tais narrativas expressam reflexões sobre os efeitos da necropolítica (MBEMBE, 2014, 2017) e escravidão contínua (WILDERSON III, 2021) nas experiências espaço-temporais-espirituais negras. Nesta direção, os filmes “Rapsódia para um homem negro” (Gabriel Martins, 2015), “Rio das Almas e Negras Memórias” (Taize Inácia e Thaynara Rezende, 2019), “Egum” (Yuri Costa, 2020) e “M8: quando a morte socorre a vida” (Jeferson De, 2020), foram tomados como objetos e tiveram suas estruturas narrativas e imagéticas (XAVIER, 2007) analisadas. Conclui-se, entre as demais observações aferidas, que tal constelação fílmica (SOUTO, 2019) apresenta uma proposta de reflexão ética, política e histórica, por meio da reivindicação e ampliação da categoria de ancestralidade, promovendo gestos de ebós imagéticos que cobram restituição de justiça para os povos negros, além de repensar o genocídio desta população utilizando as bases cosmo-epistemológicas do candomblé *ketu-nagô* e da umbanda.

**Palavras-chave:** cinema negro; racismo; necropolítica, afropessimismo, egum.

## ABSTRACT

The dissertation investigates Brazilian films directed by black people, which thematize the black genocide and are related to non-linear/western proposals for the perception of time, space and the body (MARTINS, 2003; 2021). We look at films that present proposals close to Afro-Brazilian religious-cultural phenomena (MARINHO, 2010; MARTINS, 2003; MARTINS, 2021; RUFINO, 2019; RUFINO and SIMAS, 2018; SANTOS, 2012) and Afro-pessimism (FREITAS E MESSIAS, 2018; FREITAS E SOUZA, 2018; WILDERSON III, 2019;2021). We investigate how such narratives express reflections on the effects of necropolitics (MBEMBE, 2017, 2017) and ongoing slavery (WILDERSON III, 2021) on black space-time-spiritual experiences. In this direction, the films “Rapsódia para um homem negro” (Gabriel Martins, 2015), “Rio das Almas e Negras Memórias” (Taize Inácia and Thaynara Rezende, 2019), “Egum” (Yuri Costa, 2020) and “M8: quando a morte socorre a vida” (Jeferson De, 2020), were taken as objects and had their narrative and imagetic structures (XAVIER, 2007) analyzed. It is concluded, among the other observed observations, that such a filmic constellation (SOUTO, 2019) presents a proposal for ethical, political and historical reflection, through the claim and expansion of the category of ancestry, promoting gestures of imagetics ebós that demand restitution of justice for black people, in addition to rethinking the genocide of this population using the cosmo-epistemological bases of candomblé ketu-nagô and umbanda.

**Keywords:** black cinema; racism; necropolitics, afropessimism, egum.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Constelação fílmica a partir da aparição dos agentes necropolíticos.....	99
Figura 2 - Os agentes de Rio das Almas e Negras Memórias (2019).....	100
Figura 3 - Os agentes de Rapsódia para um Homem Negro (2015).....	101
Figura 4 - Os agentes necropolíticos de Rapsódia para um Homem Negro (2015) ...	102
Figura 5 - A força estatal como agente necropolítico.....	103
Figura 6 - Agentes e vestígios necropolíticos de Egum (2020).....	104
Figura 7 - Constelação de frames: a vilania nas narrativas .....	105
Figura 8 - Os agentes da antinegritude cotidiana.....	107
Figura 9 - Estado como agente da morte em "M8" e "Rapsódia para um Homem Negro" .....	108
Figura 10 - Constelação da categoria de "corpo sem vida" .....	109
Figura 11 - Modo médico de aparição do corpo sem vida em M8 .....	110
Figura 12 - Modo privilegiado de aparição do corpo sem vida.....	111
Figura 13 - Modo criminal e ritualístico de aparição do corpo sem vida .....	111
Figura 14 - Modo de aparição do corpo sem vida violentado .....	112
Figura 15 - Modo de aparição do corpo morto pelo vestígio .....	113
Figura 16- Primeiro modo de aparição do corpo sem vida pela mandinga em “Rio das Almas e Negras Memórias”.....	114
Figura 17 - Segundo modo de aparição do corpo sem vida pela mandinga em Rio das Almas e Negras Memórias .....	115
Figura 18 - Presença do modo de aparição do corpo sem vida pela mandinga em "M8: quando a morte socorre a vida" .....	117
<i>Figura 19 - Modo de aparição do corpo sem vida pela ausência e fotografia</i> .....	118
Figura 20 - Modo de aparição do corpo sem vida pela ausência e fotografia em M8 e Rapsódia .....	118
Figura 21- Constelação da categoria "aparição dos eguns" .....	120
Figura 22 - Registro da perseguição dos eguns em "Egum (2020)" .....	121
Figura 23 - Registro do encontro direto por eguns em "Egum (2020)" .....	122
Figura 24 – Registro do encontro indireto dos eguns em “Egum (2020)” .....	123
Figura 25 - Primeira aparição do egum por meio do corpo em M8 .....	124
Figura 26- Segunda aparição do egum por meio do corpo .....	124
Figura 27 - Registro de perseguição e encontro indireto por eguns em M8.....	125
Figura 28 - Aparição do egum durante ritual.....	126
Figura 29 - Dialogando com os Eguns .....	127
Figura 30 - Aparição do egum de Douglas em temporalidade dúbia .....	127
Figura 31 - Aparição do egum em memórias em "Rapsódia para um homem negro".....	130
Figura 32 - Aparição do egum em acontecimento não contextualizado.....	131
Figura 33 - Aparição do carregue em forma de penalidade em Rio das Almas e Negras Memórias.....	132
Figura 34 - Comparação entre prática de renovação e penalidade karmática .....	133
Figura 35 - Constelação da categoria "efeitos da proximidade de eguns-Ikú" .....	135
Figura 36 - Primeiro Pesadelo em M8.....	135
Figura 37 - Pesadelo e déjà vu em "M8" .....	136
Figura 38 - Terceiro pesadelo em "M8" .....	137
Figura 39 - A vertigem na presença do egum e o simbolismo do bisturi em M8.....	138

Figura 40 - Os pesadelos em "Rapsódia para um homem negro" .....	139
Figura 41 - O vestígio do pesadelo em "Egum (2020)" .....	140
Figura 42 - Alcoolismo e alucinações.....	141
Figura 43 - O retorno da história em "Egum (2020)" .....	142
Figura 44 - Constelação sobre a presença ritualística e performática.....	143
Figura 45 - Oferenda para Exu abre os caminhos de "Rapsódia para um homem negro" .....	143
Figura 46 - O registro dúbio do orixá em cena .....	144
Figura 47 - A vingança como forma de ebó em "Rapsódia para um homem negro" .	145
Figura 48 - A figura dúbia dos orixás em rito-performance no curta "Rio das Almas e Negras Memórias" .....	147
Figura 49 - O rito do banho de folhas.....	148
Figura 50 - Os ritos em M8.....	149
Figura 51 - Tentativa de proteção em "Egum" (2020).....	151

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Obras do <i>corpus</i> .....	22
---	----

## SUMÁRIO

1– ÁGUA NA RUA: PARA ENTRAR	15
1.1- Introdução: vivendo no rastro de Ikú	15
1.2 – Intuições: conhecendo o fenômeno	20
1.3 – Forjando as paramentas: localizações teórico-metodológicas	23
1.3.1 – Lidando com os filmes em conjunto	25
1.3.2 – O olhar negro como método	29
2 – O TEMPO DA MORTE: VIOLÊNCIA RACIAL E MORTE NEGRA COMO PARADIGMAS TEMPORAIS	36
2.1 – Uma caracterização das origens do racismo brasileiro	36
2.2 – Raça + Escravidão = violência + morte corporal x morte social / morte do tempo	41
3. – OS RENASCIMENTOS DO TEMPO:	51
3.1 – Espiral Orum-Ayê: compreendendo a cosmovisão nagô	54
3.1.2 - <i>Xirê</i> : um breve encontro com os Orixás.	59
3.1.3 – A umbanda e sua relação com os orixás	64
3.1.4 – As faces de Iku	67
3.1.5 – A morte na umbanda	73
3.2 - Indicações de um ebó científico-imagético	74
4 – PASSEANDO COM A MORTE: DESCRIÇÃO NARRATIVA DOS FILMES	80
4.1 – Rapsódia para um homem negro (Gabriel Martins, 2015, 24 min)	80
4.2 – Rio das Almas e negras memórias (Taíze Inácia e Thaynara Rezende, 2019, 20 min)	84
4.3 – Egum (Yuri Costa, 2020, 23 min)	90
4.4 – M8: quando a morte socorre a vida (Jeferson De, 2020, 1h24)	94
5 – SACRIFÍCIO NARRATIVO: ANALISANDO A PRESENÇA DA VIOLÊNCIA DA ESCRAVIDÃO PERMANENTE	99
5.1 – Os agentes necropolíticos e as relações raciais de inimizade	99
5.2 - O <i>ará</i> (corpo) sem vida em cena	109
6 – ARRIAR AS COBRANÇAS: AS APARIÇÕES EGÚNICAS E OS EBÓS NARRATIVOS-IMAGÉTICOS	120
6.1 – Encarando os eguns	120
6.2 – Os efeitos da proximidade dos eguns e de <i>Ikú</i>	135
6.3 – A presença ritualística e performática: proposições de um ebó imagético	143
7 - O QUE DIZEM OS (AS) CRIADORES (AS)?	153
8 – Água na rua para sair: considerações finais	164



## 1– ÁGUA NA RUA: PARA ENTRAR

### 1.1- Introdução: vivendo no rastro de Ikú

*LAROYÊ, EXU! Que Legba, Tiriri e Xoroquê estejam de ronda!*

*De início, pedimos licença a Exu e lhe aguamos a rua para que neste ato de entrada ao processo de escrita, leitura e reflexão, apenas o que há de positivo adentre às portas deste rito de produção de conhecimento e desprendimento.*

Realizar uma pesquisa acadêmica é um exercício de reflexão, persistência e entrega que nos acompanha 24 horas por dia. Sobretudo no campo da Comunicação, pois, nossos fenômenos muitas das vezes também são nossas companhias durante os momentos de diversão, trabalhos extras, militância ou fazem parte da forma como nos informamos no mundo. É comum ouvir dizer que o pesquisador dificilmente consegue se desligar do trabalho intelectual da pesquisa, tendo em vista que em todo momento há oportunidades de surgirem *insights*, dúvidas e conclusões sobre o tema pesquisado.

Há quem chame de método essa relação de proximidade fenômeno/pesquisador e afirme a importância de tal regime de plantão para a produção do conhecimento. Contudo, aqui chamarei essa “ação de estar ligado ao fenômeno de pesquisa sem tempo de descanso” de uma espécie de maldição, pois, nesta pesquisa, tal envolvimento não se restringe à modelos epistêmicos ou metodológicos, mas constitui a estrutura física, emocional e espiritual do pesquisador. Não há leveza quando estamos dizendo sobre as imagens da morte de um outro, visto que esta também é minha morte e luto. Não há leveza quando o observador pode se tornar o objeto de sua própria pesquisa.

Minha jornada intelectual teve um começo tradicional. Através da iniciação científica, pude tomar gosto pelos primeiros movimentos de pesquisa, estudando filmes afrofuturistas e de ficção científica. A escolha do fenômeno estava diretamente ligada à admiração que sentia pelos filmes e séries que orbitavam esse universo. Sendo negro e amante do audiovisual, essas narrativas me despertavam interesses em especular o futuro, investigar passados e produzir uma ancestralidade através do consumo das imagens. A sensação de prazer causada pelas narrativas que possuíam um viés positivo da negritude, infelizmente, durou pouco e logo foi atravessada pela realidade densa do racismo.

Um ano após uma imersão no mar de narrativas afrofuturistas “positivas”, em que o racismo era um pano de fundo e não um vilão principal, a inquietude que me movia centrou-se nas imagens que instintivamente eu queria evitar. Meu interesse em estudar os cinemas negros

deixou de ser uma forma de procurar conforto e construir uma identidade racial sólida, transformando-se em uma maneira de buscar compreender as sensações ruins e medos provocados pela vivência em um mundo racista. E, principalmente, entender o medo de estar sujeito à morte violenta.

Nesta direção, minha incursão pelo cinema afrofuturista passou a ser guiada pela pergunta “de que maneira a morte e a violência racial são narradas nos filmes afrofuturistas?” Esta dúvida me fazia ir atrás de filmes, mostras de cinema, livros, artigos e, em 2020, me levou a produzir a monografia *“Na mira do tempo perdido: reflexões sobre o afrofuturismo e a necropolítica em A Gente se Vê Ontem (Stefon Bristol, 2019)”*.

Ainda que a dedicação ao processo da graduação tenha sido árdua, o incômodo em entender a presença recorrente da morte de pessoas negras no cinema negro se intensificou. Essa insatisfação cresceu de forma latente, pois por anos tive contato com uma cultura fílmica, brasileira e mundial, que enquadrava a vida negra em uma perspectiva de marginalização e próximas de fins trágicos, forjada majoritariamente por autores oriundos da branquitude. Entretanto, os diversos encontros com a morte de pessoas negras em filmes de ficção dirigidos por pessoas negras, ou seja, inscritos no movimento do cinema negro, provocaram uma angústia que se tornou a fagulha desta investigação.

Proporcionalmente, as inquietações, medos, lutos, revoltas e dores provocadas pelo contexto de violência racial se ampliaram. As múltiplas imagens do genocídio negro constituíram meu imaginário em novelas, filmes, seriados e se somaram as mazelas anunciadas pelas mídias jornalísticas. Atrelado à essa fusão histórica de imagens da morte negra, recentemente, testemunhamos uma série de produção de imagens em que a perpetuação da violência letal do racismo é narrada. Fomos forçados a ver a morte de George Floyd<sup>1</sup> (25/05/2020), João Alberto<sup>2</sup> (19/11/2020) e Genivaldo de Jesus<sup>3</sup> (25/05/2022) serem filmadas e compartilhadas repetitivamente. Vasculhamos imagneticamente os restos deixados na Chacina de Jacarezinho<sup>4</sup> (06/05/2021) e na Chacina da Vila Cruzeiro<sup>5</sup> (26/05/22).

---

<sup>1</sup> Confira: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joelhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>.

<sup>2</sup> Confira: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2021/11/19/caso-joao-alberto-o-que-se-sabe-um-ano-depois-do-assassinato-em-supermercado-de-porto-alegre.ghtml>.

<sup>3</sup> Confira: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/10/10/caso-genivaldo-tres-meses-apos-morte-em-abordagem-policial-familia-recebeu-quatro-multas-da-prf.ghtml>.

<sup>4</sup> Confira: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-07/maioria-dos-mortos-na-chacina-do-jacarezinho-nao-era-suspeita-em-investigacao-que-motivou-a-acao-policial.html>.

<sup>5</sup> Confira: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2022/05/31/hospital-corpos-mortos-operacao-policial-vila-cruzeiro-rj.htm>.

Diante desses acontecimentos tão alinhados e semelhantes, a perturbação causada pela intensa presença da morte em nossos caminhos individuais e coletivos começa a ganhar contorno e pode ser comparada à uma sombra que persegue, uma assombração. A multiplicidade de imagens da morte no campo ficcional, documental e nas redes sociais aumentaram minha sensação de estar sendo perseguido por uma agência violenta, seja nos filmes ou no mundo da vida, e que me acompanha há muito tempo. Esse aumento se transmutou na força que impulsiona esta dissertação.

Vivendo em um mundo em que as manifestações opressivas são diversificadas e acometem uma grande quantidade de pessoas, sejam elas entes queridos ou figuras públicas, a dimensão da insegurança se torna parte da experiência cotidiana de pessoas negras. Habitamos um presente em que não sabemos quem será a próxima vítima, forçados a criar estratégias de sobrevivência contra um inimigo que, na maioria das vezes, só revela seu rosto momentos antes de puxar o gatilho.

“Ande devagar, saia de casa arrumado, não ande atrás de mulheres brancas que seguram bolsa, guarde a nota do que você comprou no *shopping*, não encare a polícia na rua, será que eu estou com meu documento no bolso?”, o presente de nós negros é internamente roteirizado para evitar a violência racial. Evitamos o clímax de um filme que anuncia nossa destruição corpórea no presente, mas também estamos lançados em elipses escritas com sangue e que nos impede de alcançar uma experiência apaziguada de passado.

Se sabemos que os atentados movidos pelo racismo são resultados de séculos de escravidão e tortura dos corpos negros, como podemos entender a presença da morte nos caminhos de nossos antepassados? Para pessoas negras, montar uma árvore genealógica sem deparar-se com o trauma da escravidão é uma tarefa que beira a impossibilidade. Conversando com meu avô paterno<sup>6</sup>, Damião Gomes (negro), o mais longe que conseguimos chegar foi em suas memórias de infância, quando ele vivia em uma fazenda cedida, uma espécie de vilarejo-quilombo, em Helvécia (BA). Já minha avó paterna, apenas se lembra das dificuldades de trabalhar desde nova em uma fazenda de Raul Soares (MG) com seus pais e seus irmãos. Quanto a minha família materna, o que consegui encontrar nas raras vezes em que tive oportunidade foram apenas o orgulho de toda a família por minha avó, Olga Coura (branca), ser descendente de italianos, e o capricho por meu avô, Genésio Martins dos Santos (negro), por ter sido uma pessoa negra de olhos azuis.

---

<sup>6</sup> Sou filho de uma mãe branca e pai negro. Minha ascendência negra ao que sei pertence majoritariamente à família de meu pai.

Com o desejo de recuperar a ancestralidade e conhecer minhas origens, em conversa com meu avô Damião Gomes, descobri que sou descendente de uma mulher negra retinta chamada Maria Gege. Ele me contou que sua família vem dos escravizados conhecidos como “povo gege”, que viviam na Bahia, e que alguns parentes até conversavam em sua língua originária. Por um momento, as sensações de meu corpo falaram mais alto que a lógica da conversa. Meu coração estava acelerado, pois, naquele instante, havia descoberto que possuo relações sanguíneas com parte do povo negro que fundou a matriz/nação da qual pertence a tradição de candomblé que eu integro.

O desespero para acessar mais informações sobre a vida dessas pessoas foi grande, assim como o desafio de lidar com arquivos tão pobres em informações ou com a falta deles. A ancestralidade que havia começado a forjar pela palavra se viu sem amparo material. Quem possuía mais informações já não está mais presente em vida, e, assim, eu vi a sombra da morte tomar outra dimensão: o esquecimento. Entender quais conquistas, aflições e laços que os meus ancestrais possuíam foi um desejo abafado pelo desafio de lidar com um passado que fora afetado pela exploração, pela falta de acesso à justiça, à moradia, à alimentação e às condições básicas para eles pudessem inscrever suas trajetórias em pilares da história com direito à memória.

A dor da falta de acesso ao passado foi suprida e acolhida pela fé e pela reconexão espiritual, cultural e ética que a vivência de terreiros de religiões afrobrasileiras possibilitam. A ancestralidade, a reverência aos antepassados e à família, são bases que aprendemos a cultivar desde os primeiros anos de aproximação do candomblé. E a partir da imersão nos valores e cosmovisões do candomblé Jeje *Mahim*, novas maneiras de entender a sensação de estar sendo perseguido pela morte emergiram dentro de um processo formativo pessoal, mas que também reverberaram em minha formação intelectual. O desamparo do arquivo, o medo da morte por violência e a incerteza de futuro, que, em suma, visualizo como efeitos do racismo, são suprimidas dia a dia pelos textos divinatórios dos búzios, *itans*<sup>7</sup> e *odús* que reorientam minhas ações para que *Ikú*, divindade que representa morte na cosmovisão nagô-iorubana, possa fazer seu trabalho de modo natural e não antecipado.

Nessas circunstâncias, o acesso ao passado se tornou menos atormentado pelo medo de descobrir as violências que meus antepassados sofreram. Contudo, esse terreno ainda permanece complexo e com nuances que constroem esta pesquisa. Pois, se de acordo com a vivência dos povos de santo a honra aos ancestrais é uma obrigação que se deve cumprir para

---

<sup>7</sup> Histórias que detalham a personalidade e propostas éticas dos Orixás do candomblé.

que o sujeito permaneça com caminhos abertos, de que forma se encontram nossos caminhos coletivos, enquanto sociedade, diante da constante ofensa à memória de nossos antepassados? Em uma leitura ética e política, mas que também encaramos como espiritual, quais respostas recebemos dos antepassados que presenciaram a manutenção das ações opressivas que violentaram suas vidas? Quais bênçãos ganhamos quando deixamos no esquecimento as memórias daqueles que pisaram nosso chão e privilegiamos a memória dos escravagistas?

Se neste ponto estávamos falando de passado, deixamos translúcido que neste trabalho dependeremos dele para almejar expectativas de futuro, reivindicando o princípio da ciclicidade representada pela serpente *Dan (Vodun Gbessen / Orixá Oxumarê)* que engole sua própria cauda. Movimento que diz sobre o devir, sobre a ligação entre céu e terra, mas que também conecta morte e vida. O que esperar de um passado fertilizado por experiências de violência e morte? Diante dessa questão, damos vista a faceta da sombra da morte que se faz ver ainda no escuro, na forma da incerteza do amanhã. Nesse sentido, especular sobre a possível aparição da imagem da morte em nosso futuro é um dos eixos que nos ocuparemos na dissertação.

Como dito, esta pesquisa nasce da percepção da permanência de um assombramento causado pela morte em imagens fílmicas e vida de pessoas negras. Essa presença foi enxergada por meio de diversos incômodos de cunho pessoal. Devido ao medo e ao peso de lidar com a letalidade do racismo, não há meios fáceis de descrever tal sensação de perseguição, e por isso, necessito do ato de coragem para pesquisá-la. Nossa intenção é conseguir trazer materialidade, descrição e imagem à assombração que perturba as vivências negras contemporâneas. Assim, nosso gesto de pesquisa foi guiado fazer ver tal assombramento, por meio das teorias e análise do *corpus/corpos*.

Para tal intento, tratando-se de um tema em que pesquisador, fenômeno e *corpus/corpos* se mesclam, se afetam e se energizam, fizemos desta dissertação uma escrita de reza e confissão, tendo a sinceridade e a proximidade textual como meio de narrar os difíceis nós na garganta, arrepios e choros que a presença da morte nos provocou ao longo do desenvolvimento. Portanto, pedimos para quem lê que interprete a variação de tons, proximidade, sujeitos do discurso e linguagem como adequações e prescrições necessárias para conseguirmos narrar nossas reflexões.

Ditas nossas motivações e intenções, descrevo o caminho que percorremos na dissertação. Primeiramente, no subcapítulo “1.2 – Intuições: conhecendo o fenômeno”, apresentamos como chegamos até os objetos fílmicos que constituem nosso fenômeno, por meio de um processo intuitivo e guiado pelas percepções. Na sequência, no subcapítulo “1.3 - Forjando as paramentas: localizações teórico-metodológicas”, trazemos as ferramentas teórico-

metodológicas que justificam a escolha de trabalhar com conjunto de filmes, bem como descrevemos a forma como iremos analisar os quatro por meio da conjugação de elementos. Neste mesmo tópico, descrevemos a forma como encaramos o movimento do cinema-negro brasileiro e o olhar negro opositor (hooks,2019) como uma metodologia de análise crítica do cinema e da realidade social.

Após esse momento, no capítulo “2 – O tempo da morte: violência e morte negra como paradigmas temporais” foi realizada uma análise sobre os processos de racialização e racismo ocorrentes no Brasil, como também apontamos a escravidão e a violência como um desafio ao tempo progressivo da modernidade. No capítulo “3 – Os Renascimentos do Tempo”, abordamos como as cosmovisões candomblecista *ketu-nagô* e umbandista possuem sistemas de crença e pilares epistemológicos que desafiam o tempo linear/progressivo, e desarticulam as visões ocidentais da morte, permitindo compreender ligações outras entre os passados, futuros e presentes.

No capítulo “4 – Passeando com a morte: descrição narrativa dos filmes”, percorremos a história contada por cada filme, fazendo sua divisão em blocos narrativos, para que, posteriormente, tais obras possam ser analisadas. Já no capítulo “5 – Sacrifício narrativo: analisando a presença da violência e da escravidão permanente”, fizemos nossas análises observando como a morte e a violência se fazem presentes na materialidade fílmica. Em “6 – Arriar as cobranças: as aparições egúnicas e os ebós narrativos-imagéticos”, analisamos a forma como a cosmovisão afroreligiosa é acionada nos filmes para dar sentido às mortes e às experiências de luto, ancestralidade e reavivamento, trazendo análises sobre as experiências raciais brasileiras. Em “7 – O que dizem os criadores?”, tecemos um apanhado de falas das diretoras, diretores, jornalistas e críticos de cinema sobre os filmes, buscando realizar uma análise complementar à experiência fílmica. Por fim, em “8 – Água na rua para sair”, apresentamos nossas conclusões sobre o estudo realizado.

## **1.2 – Intuições: conhecendo o fenômeno**

A presente pesquisa teve seu início através de exercícios de intuição e de caminhadas ao encontro dos filmes. Enquanto frequentador de mostras de cinema e leitor de críticas, *sites* e revistas que abordam o cinema brasileiro desde meados de 2019, me deparei com filmes contemporâneos dirigidos por pessoas negras que tematizavam o genocídio no Brasil. Essas obras não apresentavam apenas cenas de violência racial e morte em diferentes contextos, mas

também possuíam em suas narrativas propostas não lineares de compreensão do espaço e do tempo.

Com o passar dos dias, encontrar filmes que possuíam semelhanças temáticas se tornou um hábito corriqueiro, percebendo que essas aparições da morte narrativa de personagens negros em filmes dirigidos por pessoas negras, poderia ser algo além de uma coincidência. Entre tais aparições, havia a recorrência de filmes que traziam personagens, acontecimentos e estéticas ligadas às cosmovisões afroreligiosas.

Nessas andanças, quatro filmes foram selecionados para construir o fenômeno que abordaremos nesta dissertação, seguindo o critério de semelhanças narrativas, temáticas e estéticas. Mas também levando em conta as sensações e lampejos surgidos durante a experiência fílmica.

Na ordem de lançamento, nos deparamos com o curta-metragem “**Rapsódia para um homem negro**” (Gabriel Martins, 2015), pertencente ao coletivo mineiro, Filmes de Plástico. A história retrata o luto de Odé, um jovem negro que teve seu irmão, Luiz, assassinado pela Polícia Militar de Minas Gerais devido ao seu ativismo em uma ocupação urbana na cidade de Contagem (MG). O filme faz uso de elementos fabulatórios, como os *itans*<sup>8</sup>, sonhos, *flashback* e narração direta, para contar a caminhada de Odé em direção à concretização de seu plano de vingança. Odé planeja se vingar dos mandatários da morte de Luiz: os donos da imobiliária interessada no terreno da ocupação e um capitão da PMMG.

No desfecho, a narrativa atinge seu ponto de sublimação máxima quando Odé deixa de ser apenas um personagem humano comum e tem sua imagem associada ao místico que está presente em seu nome, Odé, o Senhor da Caça, uma das qualidades/nome do orixá Oxóssi (matriz Ketu-iorubana). Sem camisa, acompanhado de uma guia de contas azul claro, arco e flecha e vestindo uma saia com estampas de leopardo, Odé surge no centro de Belo Horizonte (MG) e se infiltra no prédio da imobiliária, local onde assassina os algozes de seu irmão com flechas mais certeiras do que a bala do revólver do policial corrupto.

O curta-metragem “**Rio das Almas e Negras Memórias**” (Taize Inácia e Thaynara Rezende, 2019) é um vídeo-dança baseado em histórias reais sobre memórias dos negros escravizados às margens do Rio das Almas. O filme fabula sobre mineração escravocrata em Pirenópolis (GO) e imagina acontecimentos em torno de pessoas escravizadas pela família Frota, que enriqueceu às custas de sonegação de impostos e da escravidão. Utilizando de performances de dança africana e capoeira, o filme percorre variadas temporalidades vividas

---

<sup>8</sup> Histórias que detalham a personalidade e propostas éticas dos Orixás do candomblé.

próximos ao rio, mostrando do massacre de escravizados mineradores em sua margem até o ofício das lavadeiras negras. Bem como retrata o uso das águas para preparar o banho de folhas de uma mulher negra, que livremente se lava no rio.

A obra não segue uma narrativa linear e parte das histórias se intercalam ao longo de sua duração. O filme é musicado por um misto da percussão da roda de capoeira dos escravizados, da música criada pelo som dos instrumentos usados na mineração e pelo canto das lavadeiras.

“**Egum**” (Yuri Costa, 2020), é um curta metragem ficcional que conta a história do retorno de um jornalista de sucesso à casa de sua família, após o assassinato de seu irmão Jonas. O jornalista, ao voltar para a periferia, tem que lidar com a conjuntura de perturbação que sua família enfrenta, pois, seu pai se encontra em uma fase crítica do alcoolismo e sua mãe, que está acamada por questões psiquiátricas, passa por vários episódios de alucinação. Apenas sua irmã, Eduarda, e sua avó materna se encontram em um estado de sanidade e ficaram tomando conta da família, após o assassinato.

O filme é dividido em três atos, chamados no curta de “abismos”, e conta com a inscrição no gênero/movimento terror *noir*, em que os elementos do racismo são mesclados a estrutura narrativa dos filmes de horror. A avó ocupa o lugar de lidar com a crise familiar e com a doença da mãe de maneira religiosa, explicando que o jornalista precisa se reconciliar com a orixá *Oyá*, pois o que acomete a família é a presença de eguns, espíritos dos mortos que ainda não encontraram um destino/honraria e que causam desequilíbrios com sua proximidade.

O argumento que desenvolve o curta é a grande insistência de uma dupla de vendedores brancos que batem à porta da família para tentar fechar um negócio que o pai do jornalista já havia começado. No último ato, descobre-se que o negócio é a venda de Eduarda, que é levada à força pelos comerciantes macabros. Nesse instante, a fronteira entre sobrenatural e razão é quebrada e a casa é invadida por pessoas brancas, supostamente falecidas, e os demais eguns que rondam a mãe são mostrados, incluindo seu filho assassinado Jonas.

Por fim, o único longa-metragem que constituirá o *corpus* do projeto tem o título de “**M8: quando a morte socorre a vida**” (Jeferson De, 2020). O filme ficcional-comercial possui a seguinte sinopse:

Maurício começa a estudar na renomada Universidade Federal de Medicina. Em sua primeira aula de anatomia, ele conhece M8, o cadáver que servirá de estudo para ele e os amigos. Durante o semestre, o mistério da identidade do corpo só pode ser desvendado depois que ele enfrentar suas próprias angústias. (DIVULGAÇÃO M8, 2020)

Maurício passa a enfrentar uma série de desafios pessoais, como os episódios de racismo na sala de aula, o fato de ser o único aluno negro e cotista da turma, seu envolvimento com colegas de classe alta e sua perda de interesse em ir ao terreiro religioso de matriz afro-brasileira frequentado por sua mãe.

O acontecimento central do filme se desenvolve em meio a esses conflitos, quando Maurício inicia a busca pela identidade do cadáver M8, após relacionar a quantidade de corpos negros indigentes com a quantidade de pessoas negras desaparecidas, que são buscadas por movimento de protesto de mulheres negras no centro do Rio de Janeiro. A suspeita e investigação da origem dos corpos da faculdade se mesclam a manifestação religiosa de Maurício, que tem sua intuição guiada por aparições fantasmagóricas de M8 em diversas situações. O filme é baseado no livro homônimo escrito por Salomão Polak, lançado em 1996, que conta a história de um bolsista negro, diferente do filme de Jeferson De que incorpora as cotas contemporâneas.

Ao todo, foram selecionados filmes que juntos parecem apontar para o racismo enquanto um problema de ordem histórica que, entre tantas ações, direciona aos corpos negros a sua face letal sob diferentes estratégias de manifestação. Ou seja, ao longo do tempo e de sua percepção (temporalidades), parece haver uma permanente aparição da morte, que nos atinge de maneira física, mas também incide sob os aspectos subjetivos, espirituais e políticos das pessoas racializadas. Nesta direção, temos o objetivo geral de compreender como os filmes que tematizam a morte de pessoas sob perspectivas espirituais, fantásticas ou que proponham habitações de tempos-espacos alternativos, promovem uma interpretação sobre a condição colonial e racista da sociedade brasileira. Através do conjunto de filmes, teorias e análises, temos a intenção de dar forma ao assombramento necrófilo que as trajetórias negras aparentam enfrentar.

### **1.3 – Forjando as paramentas: localizações teórico-metodológicas**

Nossa investigação, para além do exercício de dar imagem às sombras da morte que margeiam as vidas negras, também se inscreve como uma luta contra a efetividade de tal mortandade. Neste rumo, encaramos a nossa metodologia pela metáfora de paramentas: objetos e adornos específicos utilizados por cada orixá, *vodun* ou *nkisi*, que representam o meio pelo qual o principal elemento de seu axé é liberado para energizar o mundo. Sendo o axé “a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir [...] princípio que torna possível o processo vital” (SANTOS, 2012, p. 40), é por meio das paramentas que,

simbolicamente, cada divindade realiza seus ritos de luta, cura e cuidado contra a agência de energias negativas que podem acelerar o encontro com a morte.

Entre espadas, lanças, cajados, leques de abano, espelhos, bolsas, braceletes e capacetes (que possuem nomes específicos para cada divindade e que serão abordados nos capítulos seguintes), as paramentas nos demonstram habilidades de decantar o real, expor e habitar o invisível. Sobre esse pretexto, objetivamos criar nossas ferramentas de reconhecimento dos mistérios que se encontram na conjugação das obras cinematográficas, fazendo emergir delas, sons, imagens, avisos e estratégias que nos tornem menos suscetíveis à ação da morte. Forjaremos nossas armas contra inimigos visíveis e contra aqueles que ainda não somos capazes de ver.

Inicialmente, trataremos de entendimentos teóricos que influenciam nossos gestos metodológicos, sobretudo no que diz respeito aos aportes que baseiam a forma como olhamos os fenômenos comunicacionais pela noção de texto-verbovisual (ABRIL, 2012; ANTUNES, JÁUREGUI, MAFRA, 2018) e suas textualidades (LEAL, 2018). Essas proposições localizam nossa compreensão dos objetos sem contornos delimitados, pois eles estão sempre em relação com outros, como também se relacionam com o próprio pesquisador que constrói suas características, descreve comportamentos e formas de comunicação que deles saltam.

Demonstraremos como realizaremos a exploração dos objetos fílmicos listados no quadro abaixo, tendo em vista a proposição de um fenômeno que é constituído por obras que possuem diferenças e semelhanças, seja no aspecto temático ou identidade das autorias, ano de lançamento e meios de distribuição.

**Tabela 1 - Obras do *corpus***

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO</b>	<b>ACESSO</b>	<b>DURAÇÃO</b>	<b>DIREÇÃO</b>	<b>GÊNERO/TEMÁTICAS</b>
Rapsódia Para Um Homem Negro	2015	YouTube	24min	Gabriel Martins (Coletivo Filmes de Plástico)	Ficção; assassinato; ocupações urbanas; racismo; candomblé.
Rio das Almas e Negras Memórias	2019	Festivais	20 min	Taíze Inácia e Thaynara Rezende	Vídeo-dança; ficção baseada em fatos; assassinato; escravidão; mineração; capoeira; performance; dança.

Egum	2020	Festivais	23 min	Yuri Costa	Ficção; assassinato; alcoolismo, adoecimento mental, candomblé.
M8: quando a morte socorre a vida	2020	Netflix	1h24m	Jeferson De	Ficção; adaptação de obra literária; assassinato; desaparecimento; cotas raciais, umbanda

Por fim, discorreremos nossos entendimentos acerca do cinema negro e como este fenômeno pode ser visto enquanto um movimento de retomada de subjetividades e restituição de justiça. Demonstraremos como o cinema negro interpela esta pesquisa de modo metodológico em dois momentos: 1) a visão negra nas imagens: acreditamos que as formas cinematográficas atravessadas pela experiência negra nos permitem, metodologicamente, analisar nosso mundo por um viés crítico e construtivo. 2) uma visão negra para as imagens: apostamos no olhar negro como uma chave interpretativa e analítica das imagens enquanto uma potência geradora de conhecimentos perspectivados.

### 1.3.1 – Lidando com os filmes em conjunto

Nos valem da perspectiva das textualidades midiáticas para olhar nossos objetos em rede e constituir um fenômeno que se encontra constantemente em interação com formas culturais, sociais e percepções tempo-espaciais do mundo em que vivemos. Entendemos que o texto, na visão verbovisual de Gonçalo Abril (2012), é uma unidade de comunicação multisemiótica ou não, sustentada por uma prática discursiva e inserida em uma rede de conexões com outros textos. Leal (2018), partindo das contribuições fundantes de Abril (2007; 2014), afirma que essas conexões podem ser vistas tanto na forma entre macro/micro, dentro de um mesmo contexto de produção, em nosso caso, por exemplo, cinema/filme, filmes/ficção, filme/cena. Mas também pode ser apontada na ordem comparativa entre signo a signo (*frame/frame*, filme/filme) ou entre objetos que estão em diferentes campos de expressão (*frame/pintura*).

Nossa orientação teórica e auxiliadora na compreensão dos objetos midiáticos que lidamos no campo da Comunicação Social, previamente, nos posiciona diante do desafio de pensar as materialidades da mídia com fronteiras desestabilizadas, passíveis de conexões e reinterpretções ao longo da história. Bem como se dá de forma relacional, a depender do

investimento do pesquisador em estabelecer paralelos entre diferentes objetos durante a análise do fenômeno. Pois, Leal (2018) nos lembra que o pesquisador é um agente da textualidade e é através de seu gesto observador que os fenômenos comunicacionais emergem. O fazer da pesquisa, dessa forma, pode ser relacionado à investigação criativa da “rede textual” (ABRIL apud ANTUNES, JÁUREGUI, MAFRA, 2018, p.38) em que o fenômeno se encontra tecido, por meio de objetos que se comunicam, trazem novos contornos uns aos outros e permitem serem vistos de modo aprofundado.

Nesse caminho, pretendemos estabelecer um flerte entre a perspectiva semiótica da constituição do texto e seus modos de comunicação, com o empreendimento metodológico da constelação fílmica, explorado por Mariana Souto (2019; 2020). Nossa intenção não é aplicar um modelo, ou os dois, de forma completa, ou um em detrimento do outro, mas sim entender quais são os possíveis elementos que podem contribuir para a prática investigativa aqui almejada.

Em busca de uma metodologia comparatista para o estudo do cinema, Souto (2019) propõe uma série de metáforas analíticas que permitem agrupar diferentes objetos dispersos, mas que, postos em conjunto, se comunicam com o mundo de forma diferente. Ao revisitar as reflexões feitas por Foucault (2010)<sup>9</sup> sobre as enciclopédias críticas realizadas nas obras literárias “O livro dos seres imaginários” (1978) e “Bestiário” (1951), a autora inicia seu pensamento sobre o gesto criativo/narrativo de realizar um inventário.

Em sua visão, colocar filmes diferentes sobre uma mesa de análise em busca das conexões é um gesto crítico e inventivo do pesquisador. Isto revela conhecimentos sobre o fenômeno conjunto, mas também muda nossa percepção acerca de cada elemento singular da coleção. “Um elemento colecionado é atravessado pelo todo, mas não é uma miniatura ou um perfeito representante dele, assim como o todo não é simplesmente a soma dos elementos, mas algo que transcende” (SOUTO, 2019, p. 33). Sob a noção de coleção, a autora expõe a importância da instância subjetiva do pesquisador no momento da construção do *corpus*, tendo em vista que, é pelo atravessamento que um objeto desperta no colecionador o seu interesse em observar/estudar determinada figura. É diante dessa instância pessoal que os lampejos das conexões entre um filme e outro nascem, tal como os fios condutores que ligam um ponto a outro.

A partir da imagem de fios conectados em pontos dispersos e que formam um desenho, temos a figura metodológica da constelação fílmica. Inspirada por Walter Benjamim, em

---

<sup>9</sup> Em “As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas”.

“Origem do drama barroco alemão” (1984) e as teses “Sobre o conceito da História” (1996), Mariana Souto (2020) propõe que a comparação de filmes com diferentes contextos de produção, gênero, data de lançamento ou autoria, possa ser feita pela metáfora da constelação. Pois, ela dá conta de demonstrar as distâncias e ângulos entre os filmes que fazem parte da proposta de leitura conjunta e conjugada.

A constelação benjaminiana tem origem em sua crítica à historiografia, que em sua visão, torna o tempo linear e, desta forma, narra os acontecimentos na ótica daqueles que foram vencedores das batalhas opressivas pela soberania. Desse modo, a constelação seria o momento que, diante do investigador crítico, “[...] dois fenômenos, cronologicamente distantes e aparentemente heterogêneos, colocados em cotejo entre si, iluminam-se reciprocamente, revelando certa afinidade interna” (BOTELHO, 2012, p. 108 *apud* SOUTO, 2020, p. 155). Em sua apropriação para o estudo do cinema, Mariana Souto (2019) entende que constelar é um gesto metodológico em que:

A aproximação entre obras pode escapar a critérios mais evidentes como a pertença às categorias usuais da comparação (gênero, realizador/a, país ou ano de produção), embora elas possam também ter alguma influência no recorte. O agrupamento pode se dar com a liberdade de quem mira o céu, vê uma infinidade de pontos e une aqueles que produzem uma imagem de interesse – o que não dispensa a tarefa de demonstrar aos outros observadores quais são os vínculos ali enxergados e o porquê dessas ligações. A participação da subjetividade não se dá sem algumas balizas e tampouco deve se traduzir em completa arbitrariedade. (SOUTO, 2019, p. 158)

A proposta de Souto (2019) se traduz em estabelecer relações entre filmes que se iluminam a partir de pontos de diferença, similaridade, estranhamentos ou complementaridade que neles podem ser percebidas. A partir de pontos específicos de observação, o pesquisador oferece em seu gesto de pesquisa uma leitura de um fenômeno que é constelado, revelando tendências, pertinência de conceitos, estratégias de narração e modos de aparição da imagem que são aprofundados nas análises. Souto (2019) salienta a importância de trazer ao texto analítico a figura da constelação desenhada, que pode, pela distância entre os títulos, explicitar as relações propostas pelo pesquisador. Em suma, a constelação e a coleção dos filmes ajudam a guiar uma interpretação do fenômeno em que um filme se torna operador de análise do outro, reforçando, assim, a dinâmica de rede estabelecida entre os objetos do *corpus*.

Para a aproximação primária dos objetos que compõem o fenômeno, utilizaremos do método de descrição narrativa esboçado por Ismail Xavier (2007). No livro “Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome”, o autor propõe o método de análise fílmica em que a observação parte da instância da narração. Para o autor, a análise de filmes ficcionais deve levar em consideração não apenas a estória que está sendo contada, mas focar nas maneiras como a

instância da narração organiza a apresentação de imagens e sons para contar tal estória. Ao mobilizar cenas, enquadramentos, sons e enfoques, a figura do narrador torna-se “[...] logicamente necessária, mediação pressuposta, em verdade invenção decisiva dos responsáveis pela obra, invenção como outra e que ocupa lugar fundamental na organização do filme, conto ou romance” (XAVIER, 2007 p. 17).

Em sua proposição, Xavier (2007) analisa a forma como as estratégias narrativas são utilizadas para que um mundo ficcional se apresente como estatuto de verdade diante do espectador. Esses elementos são os recursos linguísticos do filme, tal como decupagem e organização de planos, sequências e cenas, câmera na mão, *faux raccord*, descontinuidade, uso do campo-contracampo, angulação, diálogos e som *off*. Além de buscar entender de que forma a estória é contada, o autor nos instiga a questionar por que ela é contada daquela forma, ou seja, estabelece ligações entre a forma fílmica e a coesão conceitual que a obra apresenta em seus personagens, temáticas, gênero e regras internas, que reiteram uma ou variadas linhas de discurso no filme. Em outros termos, pensam quais são as filiações morais, éticas e políticas que a trama envolve a vida das personagens.

A proposta do autor é entender o funcionamento interno da obra de forma isolada, para que, posteriormente, seja possível entender suas relações externas, seja sobre o contexto de produção ou sobre as demandas existentes na conjuntura de sua elaboração. Nesse sentido:

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação a sociedade. (XAVIER, 2007, p. 18)

Além desses aspectos, a proposta de Ismail Xavier também se oferece enquanto uma análise comparativa, pois, seu gesto se constitui no exame de diferentes filmes a fim de entender o estilo de narração que está presente em cada obra, evidenciando as divergências que nelas se encontram. Nesta direção, o autor assume o risco de dizer que “[...] a melhor análise é aquela que enriquece a percepção das diferenças dos conflitos, da mútua negação existente entre estilos narrativos [...]” (XAVIER, 2007, p. 14).

Sendo assim, assumimos um compromisso metodológico de trabalhar o conjunto de filmes considerando cada obra um objeto único, rico em detalhes e possibilidades interpretativas, através de um gesto descritivo que ocorrerá no capítulo intitulado “4 - Passeando com a morte: descrição narrativa dos filmes”. Neste tópico, descreveremos cada filme a partir de blocos narrativos em que, cenas e sequências (algumas em maior destaque devido à importância para o eixo temático da pesquisa), somam-se para contar uma história. Todavia,

também assumimos o risco de incentivar relações de comparação, empréstimo e contrastes uns aos outros. Sendo o movimento de comparação acionado principalmente durante os capítulos de análises do *corpus*, nos quais categorias e conceitos serão elencados como operadores analíticos para formarmos as constelações de *frames*, cenas ou obras completas.

### 1.3.2 – O olhar negro como método

Pensar as imagens negras e o cinema negro é um exercício de reflexão que nos convida, primeiramente, a entender a relação entre o surgimento da raça e da escravidão como processos sociopolíticos da imagem. A raça, enquanto uma categoria de denominação da diferença entre o semelhante e o outro, depende diretamente da agência intelectual da visualização para que determinados corpos possam ser imaginados como integrantes de conjuntos heterogêneos. A partir da criação e estabelecimento de uma noção de não semelhança, ou seja, da autopercepção e da alterpercepção, torna-se possível a aplicação de concessões e retiradas de poder nas relações sociais.

Para Mbembe (2014), a racialização estabelecida na colonização europeia advém de um juízo de identidade, pelo qual a criação de um Outro externalizado é estrategicamente direcionada ao negro – com o desejo de torná-lo não humano. Para o autor, a razão negra (MBEMBE, 2014), ou seja, o processo que torna inteligível o anulamento da existência de um sujeito fixando-o em um pretexto racial, é concretizada pela intenção de matar a identidade daquele que precisa ser desconsiderado como meu igual. Através do alterocídio e da retirada do direito à autodefinição da identidade, a racialização do africano fomenta o surgimento da escravidão e a invenção da categoria negro como uma marca de não humanidade, passível de espólio e exploração.

Desse modo, é possível afirmar que o surgimento da raça e do racismo está atrelado a um processo inteligível de não visualização estratégica da humanidade de pessoas negras. Sobretudo, a raça é produto do olhar e do compartilhamento de uma disciplina ótica que culturalmente orienta o modo como o negro deve ser visto no mundo. Como afirma Mbembe (2014):

[...] a razão negra designa tanto um conjunto de discursos como de práticas - um trabalho quotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objectivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática." (MBEMBE, 2014, p. 71)

Dito isso, vemos que a maneira como o negro é concebido, desde os primórdios coloniais, está diretamente ligada aos regimes de visualização e construção da imagem predeterminada de um ser. Este processo é utilizado na mediação das relações sociais inter e intra-raciais, mas também interferiu no modo como os sujeitos racializados foram historicamente representados através das imagens em fotografias, filmes, na literatura e demais formas expressivas.

Conforme nos lembra a filósofa bell hooks (2019), “da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (hooks, 2019, p. 30). Nesse sentido, investigar a maneira como as imagens contribuem para a manutenção ou enfraquecimento do racismo é um movimento necessário para que possamos entender nossas sociedades.

Quando nos voltamos para o cinema no Brasil, estamos diante do fato que nossas imagens por muito tempo foram registradas através de um olhar externalizado, tendo em vista a falta de acesso aos cargos de direção e roteiro, decorrentes da ausência de políticas de inserção do negro ao longo da consolidação da indústria cinematográfica no sec. XX. Indo ao encontro com a pensadora Amaranta César (2020) em sua reflexão sobre a história da aparição de negros no cinema brasileiro, consideramos a “branquitude como sistema de privilégio que garante a hegemonia de perspectivas críticas estrategicamente consideradas universais e desarticuladas das injunções históricas que tornam o cinema um espaço de desigualdades” (CÉSAR, 2020, p. 163).

Historicamente, o registro imagético de pessoas negras no cinema brasileiro foi realizado por cineastas brancos e distantes de uma politização crítica acerca da opressão racial na sociedade Brasileira pós-abolição. Em partes, esse descompromisso com o antirracismo foi resultado do intenso discurso de democracia racial e miscigenação, que, como observa Lélia Gonzalez (2020), Kabengele Munanga (2020) e Rita Segato (2007), cumpria o papel de apaziguar as disputas por equidade racial no Brasil. Como resultado dessa cultura do esquecimento da dívida da escravidão e ausência de críticas sobre a manutenção do racismo, os negros foram inseridos no cinema através de *scripts* narrativos viciosos que engessavam tais figuras em personagens secundários e majoritariamente ligados à marginalização, escravidão, pobreza, tráfico, prostituição e sexualização.

Ademais, cremos que as aparições problemáticas do negro ao longo da história do cinema brasileiro têm como pano de fundo o juízo de identidade racial supracitado, e contribuíram para uma repetição sógnica e esvaziamento da representação do negro, através do olhar da branquitude. Como reflete Matheus Araújo dos Santos (2020), a partir do conceito de

Cárcere Estético de Cíntia Guedes (2019), essas histórias, em grande parte, “trabalham no sentido de imobilização das potências e poéticas negras, ou seja, imagens que podem funcionar – e, geralmente, funcionam – pela manutenção da Ordem do mundo tal qual o conhecemos” (SANTOS, 2020, p.14). Nessa medida, filmes prévios a década de 1960 atribuíam ao negro o lugar de subalternidade que lhe era esperado, embora fora das telas diversas pessoas negras eram capazes de transgredir as dificuldades institucionais do racismo e alcançar conquistas sociais.

Esse cenário começa a se modificar em passos lentos durante o movimento do Cinema Novo, que em 1960 deu atenção às demandas da população negra como forma de denúncia da realidade social no país. Conforme lembram Noel Carvalho dos Santos e Petrônio Domingues:

Apostando numa noção de cultura nacional-popular como resistência à cultura colonizada, os cineastas vinculados ao movimento viam o negro como metáfora de povo – pobre, favelado e oprimido. O período foi marcado por filmes celebrativos de quilombolas, sambistas e adeptos dos cultos afro-brasileiros. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p.11)

Contudo, essa efervescência pelo popular ainda estava arraigada por um olhar externo e branco, que, embora houvesse sensibilização para as demandas históricas do povo negro, suas produções o deixavam de fora do campo da autoria e da liberdade de experimentação, utilizando suas causas como alegorias. Tal como anuncia hooks (2019), a tematização do negro no cinema não se trata apenas de realizar uma crítica ao *status quo*, ela exige que as limitações impostas pelo racismo sejam transgredidas pelo olhar e pelas imagens, nos guiando em busca de uma fuga da normalidade da opressão. A autora cobra a necessidade de uma autoria negra e um modo de olhar negro que seja questionador e instaurador de mudanças, não devendo os espectadores se contentar com pouco. Em suas palavras:

Não é uma questão de “nós” e “eles”. A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? [...] É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver. (hooks, 2019, p. 32)

Essa virada de chave, segundo Janaína Oliveira (2016), ocorre apenas quando atores e técnicos cinematográficos negros começam a sair de seus postos de trabalho originais e disputam espaço nos lugares de autoria da direção e roteiro, na década de 70. O principal marco de surgimento de um cinema negro, que tinha foco na experimentação estética e a fidelidade

com a restituição de justiça, foi o curta “Alma no Olho” (1974), do diretor Zózimo Bulbul. O filme é considerado um marco, pois:

“Alma no Olho” em seus onze minutos de duração, retrata a história do negro, iniciando no continente africano até sua vida na diáspora, num contexto marcado pela experiência da escravidão. Bulbul conta esta história através de pantomimas que interpreta sozinho, em um fundo branco, com ajuda de pouquíssimos objetos de cena (algumas peças de roupas e adereços como óculos, livros, pente e correntes). O roteiro é inspirado em “Soul on Ice” (Alma no exílio), livro escrito por Eldrige Cleaver, um dos líderes do movimento estadunidense dos Panteras Negras, durante o tempo que passou na prisão em 1965. Lançado em 1968, o livro de Cleaver se tornou uma referência para a militância negra brasileira no início dos anos 1970. Já a trilha sonora é composta pela faixa “Kulu Sé Mama” do saxofonista de jazz John Coltrane em parceria com o percussionista Juno Lewis, presente em disco homônimo de 1965. O filme que, aliás, é dedicado a Coltrane, transcorre ao ininterrupto de “Kulu Sé Mama”. Faixa que além das improvisações jazzísticas, tem também influências musicais da África do Oeste, expressas tanto nos vocais de Lewis como em instrumentos africanos, reiterando a conexão afro-diaspórica do roteiro. Este primeiro filme de Bulbul influenciou e influencia gerações de realizadores(as) negros(as). (OLIVEIRA, 2016, p.3)

Todavia, apesar dos lançamentos de algumas obras dirigidas por pessoas negras, é apenas no fim da década de 1990 que um fórum de discussão e o estabelecimento de objetivos comuns em torno do cinema negro é inaugurado, através do Manifesto Dogma Feijoada. O país vivia o período da historiografia do cinema brasileiro chamado de Retomada, momento em que a abertura democrática do pós-ditadura influencia a multiplicação de filmes que apostavam em narrativas hollywoodianas e temáticas de cunho moral para encantar as bilheterias.

Muitas das narrativas lançadas no período da Retomada enquadravam pessoas negras enquanto personagens secundários e estereotipados negativamente, privilegiando atores e atrizes brancas. Mantendo papéis estáveis e repetidos para o perfil da composição populacional, sendo “homens pretos e pardos associados a contextos de marginalização, homens brancos como intelectuais ou irreverentes, mulheres pretas e pardas em profissões de baixo *status* social e, por fim, mulheres brancas em imaginários de romantismo, castidade e maternidade” (CANDIDO; CAMPOS; JÚNIOR; PORTELA, 2021, p. 06).

Insatisfeitos com as representações de pessoas negras no audiovisual, os cineastas Jeferson De, Rogerio de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castilho, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago e Luiz Paulo Lima, iniciaram uma rede de trocas de ideias, roteiros, críticas e percepções acerca de um modelo de cinema negro que pudesse melhorar a representação desta população no audiovisual. Em elaboração desde 1998, através de trocas e conversas, o Dogma Feijoada teve inspiração nas pesquisas acadêmicas da graduação em cinema realizadas por Jeferson De. O cineasta também foi responsável por redigir o manifesto com sete teses básicas para que um cinema negro brasileiro viesse a ser produzido, como também o apresentou aos

demais cineastas que contribuíram para a versão final, lançada em 23 de agosto de 2000, na Mostra da Diversidade Negra, no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. O documento fazia as seguintes recomendações:

(1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p.4)

O manifesto foi recebido com alarde por parte da plateia, pelos profissionais da imprensa cultural e até mesmo alguns cineastas negros que estavam presentes na sessão, sendo apontado como racista e separatista. Mas é inegável que o Dogma Feijoadá tocou em um ponto estratégico e sensível, demonstrando que representação e representatividade são critérios que necessitam de alinhamento político coerente para que sejam ferramentas de transformação efetivas.

Os impactos da fala de Jeferson De foram além da repercussão midiática e institucional, mas também impulsionou o surgimento do Manifesto do Recife, elaborado por atrizes, atores, pesquisadores e profissionais do cinema e televisão, para reivindicar mudanças estruturais em relação à equidade racial no mercado audiovisual brasileiro. Assinado por Joel Zito Araújo, Maria Ceíça, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza e Zózimo Bulbul e tornado público na 5ª edição do Festival de Cinema do Recife (2001), o manifesto exigia:

O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; A criação de uma nova estética para o Brasil que valorize a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p.4)

O Manifesto do Recife se voltava principalmente para ações institucionais e políticas públicas que os profissionais negros do audiovisual clamavam, sendo algumas delas concretizadas no futuro, como o estabelecimento de cotas raciais em editais de fomento, a implementação da recém-extinta pelo Governo Bolsonaro, Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da ANCINE. Também podemos pensar que tais reivindicações tiveram reverberações surgidas dentro do movimento do cinema negro, a exemplo do “Centro Afrocarioca de Cinema” e os “Encontros de Cinema Negro Brasil, África e Caribe” fundados pelo próprio Zózimo Bulbul, e a criação da “Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro”, em 2016.

Sendo assim, vemos que o surgimento do movimento do cinema negro brasileiro esteve ligado à uma demanda por autorrepresentações, diante de um arcabouço imagético que minava as potências narrativas e estéticas do povo negro. Esse desejo de mudança pode ser relacionado com o que Mbembe (2014) chama de passagem entre o “juízo de identidade” para o processo de “declaração de identidade”, sendo esta a reação do sujeito negro perante o bombardeamento de definições externas. Em suas palavras:

A declaração de identidade característica desta segunda escrita provém, no entanto, de uma profunda ambiguidade. Com efeito, ainda que se exprima na primeira pessoa e de modo autopossessivo, o seu autor é um sujeito que vive a obsessão de se ter tornado estranho a si mesmo, mas que procurará doravante assumir responsabilmente o mundo, dando a si mesmo o seu próprio fundamento. (MBEMBE, 2014, p. 61)

Em uma demanda pôr se autodefinir, o negro que foi preenchido por textos e imagens externas que lhe sujeitava à uma marginalidade dita natural, neste ponto, põe em xeque a falta de legitimidade, proximidade e coerência do processo de representação que é instaurado pelo *modus operandi* da racialização. Fazendo ver o vazio sógnico e falacioso que a raça produz sobre as imagens de corpos negros quando enquadrada pela ótica da branquitude. Dessa forma, mostra-se a necessidade de um levante de sujeitos autodefinidos para produzir imagens de si e de seus semelhantes, buscando, pela experimentação narrativa e estética, preencher o vácuo, romper com cativo estético historicamente forjado. Pois, como nos lembra Laan Mendes de Barros e Kênia Freitas (2018):

Se atrás de uma imagem existe outra imagem, o que o elemento fabular no cinema de autoria e vivência negra nos faz perceber é também que atrás das imagens deste cinema negro estão imagens que faltam, que não foram produzidas, enfim, imagens que poderão ser inventadas em uma fabulação crítica e afrocentrada. (BARROS; FREITAS, 2018, p.108)

Olhar as imagens do mundo que foram construídas por pessoas negras é, portanto, um gesto metodológico e epistemológico que revela novas possibilidades de entender o mundo, nossas sociedades e vivências no geral. Subjetividades racializadas, conforme postula bell hooks (2019), a partir da experiência de espectralidade de mulheres negras, têm a capacidade de desenvolver um olhar opositor (hooks, 2019), que aponta e promove a desarticulação de poder e privilégio no mundo. Pois:

Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade”. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contêm abre a possibilidade de agência. (hooks, 2019, p. 184-185)

O negro foi por séculos fruto do olhar externalizado e opressor do branco, tornado objeto do olhar e proibido de produzir imagens sobre si e sobre o outro. Ainda segundo (hooks, 2019), por meio da reação a esse processo ótico de desumanização, as formas expressivas negras, incluindo o cinema, tornaram-se meios de luta pela equidade racial.

Dessa forma, “o ‘olhar’ tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado” (hooks, 2019, p. 184), e precisa ser exercitado através da produção das imagens, falas, filmes e expressões. Pois, por meio delas, é possível travar enfrentamentos e novas propostas de realidade para o mundo. “A negridade deixa, então, de ser somente um tema ou apenas o pretexto fixo para o funcionamento da dialética racial, apresentando-se como gesto disruptivo que desloca profunda e irreversivelmente concepções sobre racialidade, imagem e mundo” (SANTOS, 2020, p. 21).

Logo, o exercício que propomos nesta dissertação é, através dos filmes, visualizar problemas, perigos e possíveis soluções para a constante agência da morte sobre as vidas negras. Utilizaremos das narrativas como mundo habitáveis nos quais, a partir de um olhar negro, consigamos ver as múltiplas possibilidades que neles se apresentam. Assim como nossas análises partirão de uma tentativa de interpretação de um olhar opositor direcionado às possíveis problemáticas críticas que poderão ser vistas nos filmes, mirando oposicionalmente o mundo.

## **2 – O TEMPO DA MORTE: VIOLÊNCIA RACIAL E MORTE NEGRA COMO PARADIGMAS TEMPORAIS**

### **2.1 – Uma caracterização das origens do racismo brasileiro**

Ao realizar uma análise sobre os efeitos da raça, da racialização e do racismo na trajetória de vida de nós negros, enquanto indivíduos ou como componentes de uma coletividade, nos deparamos com questões que estão envoltas com as percepções do tempo e de sua passagem. Seja pelo uso da história e da historiografia como método de leitura da realidade que vivemos, pela curiosidade em estabelecer ligações entre o passado e o presente dos negros, ou pelo grande medo de não acessar tempos futuros, em decorrência da estrutura de morte que aniquila nossos corpos. O tempo parece ser uma companhia obrigatória quando tentamos pensar as vivências negras.

Aqui, ao discorrermos sobre os aportes teóricos que nos auxiliarão a realizar as análises dos filmes, a relação entre as manifestações do racismo, em nossa construção individual e coletiva, também estará perpassada por uma leitura que se aproxima das discussões sobre o tempo-espaço do negro no mundo. Pois, assim como nossas personagens, nossas vivências também são atravessadas pela violência e por relações tempo-espaciais que desafiam a linearidade do tempo imposta pela colonização europeia/branca. Nesse sentido, compreender os universos fílmicos que analisaremos também nos auxilia a pensar sobre o cotidiano dos negros no Brasil e no mundo.

A raça, enquanto uma categoria de hierarquização e valoração de corpos e culturas, estabeleceu a forma predatória como as relações sociais entre os povos europeus, indígenas e os povos africanos foram mediadas. Através dos movimentos de navegação e tomada do espaço que viria a se chamar América Latina, os povos ibéricos iniciaram o processo do extermínio e imposição cultural sobre as civilizações indígenas, justificando-se pela noção de superioridade atribuída à percepção do homem branco como o pilar do desenvolvimento humano.

Tendo justificativas iguais ou próximas, a escravização e importação das civilizações africanas, posteriormente, soma-se à essa conjuntura de eliminação do ser não branco nas colônias. Conforme propõe Quijano (2005), a constituição da raça enquanto ferramenta de dominação e exploração são as bases da colonialidade do poder, forma como as políticas corporais, institucionais e econômicas se instauraram nas colônias e passam, ao longo do tempo, a serem colocadas como o padrão seguido mundialmente.

Achille Mbembe (2014) afirma que “a raça não existe enquanto facto natural, físico, antropológico ou genético” (MBEMBE, 2014, p.26). Dessa forma, o fazer da raça parte de um

alterocídio em que o outro não é visto como semelhante a si mesmo, e que, portanto, não possui direito de partilhar de uma igualdade de existência em direitos e nos espaços. A imposição dessa subalternidade atribuída à cor da pele e pela diferença cultural é motivada por conflitos de posse de bens (disputa de classe) e de liberdade (gênero). O corpo racializado no período da escravização se transforma em mercadoria, em uma matéria de inexistência acumulativa da qual se extrai a exploração corporal e mental, para enriquecer os impérios europeus e as colônias que conquistaram sua independência. Afinal:

[...] longe de ser apenas um significado biológico, a raça assim entendida remetia para um corpo sem mundo e sem terra, um corpo de energia combustível, uma espécie de duplo de natureza que era possível transformar, pelo trabalho, em stock ou fundo disponível. (MBEMBE, 2017, p.23)

Utilizada como uma estratégia de diferenciação e dominação de corpos e culturas umas às outras, a raça pode ser entendida como um artifício ficcional que, através da reiteração, direciona as ações e relações entre grupos humanos. Como nos lembra Maria Elvira Diaz-Benítez (2021), “a raça é performativa porque é um ato ou um conjunto de atos reiterativos que criam o que nomeiam” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2021, p.10), ou seja, estabelece uma atribuição no qual, historicamente, um eu externo e perspectivado anula e hierarquiza as existências que dele divergem.

Quijano (2005) defende que a auto atribuição do ser europeu como sinônimo de humanidade, a partir de uma lógica biológica (racial), foi construída para ignorar a história da distribuição e usos do poder, dando permissividade e anuência para que as atrocidades coloniais continuassem a serem efetivadas. Além disso, esse movimento violentou saberes e modos de existência, visto que, “o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo” (QUIJANO, 2005, p.12).

O Brasil possui a escravidão e o racismo como um marco de grande importância em sua construção histórica. Como nos recorda Abdias do Nascimento (2016), “por volta de 1530, os africanos, trazidos sob correntes, já aparecem exercendo seu papel de ‘força de trabalho’; em 1535 o comércio escravo para o Brasil estava regularmente constituído e organizado, e rapidamente aumentaria em proporções enormes” (NASCIMENTO, 2016, p. 45). O autor estima que cerca de 4 milhões de pessoas negras foram retiradas do continente africano para serem transformadas em escravizados e constituírem o sistema econômico colonial português, através da plantação de cana de açúcar, mineração e agricultura cafeeira.

Explorado e violentado em diversos setores da sociedade, o negro africano foi a base de sustentação econômica do Brasil durante grande parte do período colonial, chegando em momentos a superar o número de europeus em solo nacional. A mudança gradual no modo como o trabalho escravo era visto pela legislação ocorreu, sendo composto pelas leis: a) nº. 581, de 4 de setembro de 1850, conhecida como Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico negreiro; b) lei nº 2.040, de 28 de setembro de 1871, conhecida como Lei do Ventre Livre, que estabelecia o fim da herança da escravidão pelo nascido de uma escravizada; e c) pela lei nº 3.270, de 28 de setembro de 1885, conhecida como Lei dos Sexagenários, que garantia a não exploração aos escravizados com 60 anos de idade ou mais, cabendo aos seus proprietários o pagamento de indenização. Contudo, a marginalização e a precariedade orientaram o conturbado processo de inserção do negro na sociedade brasileira.

Embora a coroa portuguesa e, posteriormente, a coroa brasileira independente possuíssem a reputação de exercer uma escravidão “humanizada” em relação aos negócios escravagistas britânicos, franceses e estadunidenses, de acordo com Nascimento (2016) e Munanga (2020), esse mito surgiu de um processo de alienação em relação a realidade violenta que a escravidão afligiu o negro africano e brasileiro, pois era comum a presença de “[...] deformações físicas resultantes de excesso de trabalho pesado; aleijões corporais consequentes de punições e torturas, às vezes de efeito mortal para o escravo – eis algumas das características básicas da “benevolência” brasileira para com a gente africana” (NASCIMENTO, 2016, p. 55).

Nesta direção, a subalternidade é um elemento chave que configura a condição do negro durante a escravidão no Brasil, pois, mesmo após a “abolição”, realizada pela lei nº 3.353 de 13 de maio de 1888, conhecida como Lei Aurea, a herança da desumanização engendrou a sociedade brasileira em uma formação racista, que atribui ao negro e sua cultura uma adjetivação negativa viciosa, e direciona aos seus corpos adaptações da violência do regime escravocrata. “O negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como ‘igual’” (FERNANDES *apud* NASCIMENTO, 2016, p. 42).

Ao longo da história de nosso país, as relações étnico-raciais sempre conformaram um campo de desafio e disputa na estruturação de uma unidade nacional, pois: como lidar com um contingente numeroso de indivíduos que não são considerados humanos ao nível de igualdade com a raça branca, mas que, ao mesmo tempo, constitui a principal fonte de sustentação da sociedade? A raça se estabeleceu como uma categoria identitária e é utilizada como elemento político de unificação e separação, dado que ela denota parte do senso de pertencimento do sujeito ao estado-nação ou espaço em que habita.

Segundo Rita Segato (2007), há uma herança colonial dos modos de conceber o espaço, pois, a presença de identidades o transforma em um território em que a presença do outro se faz enquanto uma figura externa. A autora afirma que o “território é espaço apropriado, traçado, percorrido, delimitado. É uma área sob o controle de um sujeito individual ou coletivo marcado pela intensidade de sua presença e ambos indissociáveis das categorias de dominação e poder” (SEGATO, 2007, p.72).

As diferenças e semelhanças raciais que uma população possui é uma força política utilizada para o perfilamento e distribuição da permissão/negação do direito à ocupação do espaço. Bem como são utilizadas para homogeneizar a história e a identidade de uma nação, objetivando que as formas de distribuição do poder permaneçam beneficiando àqueles que não são considerados "outros" (os que não compõem uma alteridade histórica). Neste caso, nos países pós-coloniais, como o Brasil, as políticas de território baseadas na racialização se organizam para manter e conceder privilégios aos herdeiros da elite branca colonial e as novas elites capitalistas. Ao mesmo tempo em que essa formação territorial inclui o contingente outrificado de negros, indígenas, pobres e demais dissidências políticas, ela lhe garante a permanência em um estado de subalternidade.

Em nosso país, essa função da raça toma forma através de três pilares: o mito da democracia racial, a ideologia do branqueamento e o incentivo à miscigenação. Tais bases do racismo foram sustentadas por setores importantes da elite brasileira, como acadêmicos, governantes e lideranças intelectuais responsáveis pela produção do conhecimento e por orientar as políticas públicas do Estado brasileiro. Diferente das demais nações escravocratas, onde a separação entre negros e brancos imperava de forma demarcada, o Brasil teve em seu processo histórico a preocupação com a “integração” do negro e do indígena, por meio da miscigenação da genética portuguesa, africana e ameríndia, criando, dessa forma, o que era chamado por vários pensadores de “tipo brasileiro”. Nas palavras de Kabenguele Munanga (2020):

A elite ‘pensante’ do País tinha clara consciência de que o processo de miscigenação, ao anular a superioridade numérica do negro e ao alienar seus descendentes mestiços graças à ideologia do branqueamento, ia evitar os prováveis conflitos raciais conhecidos em outros países, de um lado, e por outro garantir o comando do País ao segmento branco, evitando a sua ‘haitinização’ (MUNANGA, 2020, p.82).

Promovida pela exploração sexual da escravizada negra, da mulher mestiça e da mulher indígena, a miscigenação deu origem ao fenômeno que caracteriza parte do racismo brasileiro: o preconceito de cor. Segundo Munanga (2020), a opressão racial brasileira foi orientada por

uma pigmentocracia, onde o tratamento de negros que herdaram fenótipos mais próximos aos seus descendentes brancos era pautado por pequenos privilégios. Em comparação com o modelo racial dos EUA, em que a presença do sangue negro bastava para que o indivíduo fosse considerado subalterno e agrupado no grande contingente negro (*black*) do país, “o elemento central para distinguir o modelo americano das relações raciais do modelo brasileiro está, segundo Degler, na origem do mulato como um tipo socialmente aceito no Brasil” (MUNANGA, 2020, p.88).

Nesse sentido, através de estudos pautados por uma ciência positivista e eugênica, o Brasil desenvolveu uma série de medidas para incentivar a miscigenação, como a proibição da entrada de estrangeiros do continente africano nos portos após a abolição, a importação de mão de obra europeia, os estudos populacionais que estimavam o tempo necessário para o embranquecimento, pautados na superioridade dos genes europeus, além de manter baixas as condições socioeconômicas de pessoas negras e mestiças.

Embora o clareamento de pessoas mestiças pela ideologia racial denotasse um lugar de “melhoria da condição biológica e psicológica”, pessoas retintas e negros de pele clara continuaram a serem vítimas do racismo, enquanto uma condição opressiva que promove a inferiorização, tendo em vista que: “no Brasil, onde a ênfase está na marca ou na cor, combinando a miscigenação e situação sociocultural de indivíduos, as possibilidades de formar uma identidade coletiva aglutina negros e mestiços, ambos discriminados e excluídos, ficam prejudicados” (MUNANGA, 2020, p. 104). Dessa forma, a tentativa de embranquecimento cultural e fenotípico da população também pode ser vista como estratégia de impedimento da organização dos grupos oprimidos em uma só categoria político-identitária, gerando, assim, entraves históricos internos na população racializada.

Através desse processo, o discurso da mistura das três raças originárias dá origem a dita democracia racial. Como bem notado por Abdias do Nascimento, a população negra brasileira foi vítima da “[...] máquina ironicamente designada “democracia racial” que só concede aos negros um único ‘privilégio’: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora” (NASCIMENTO, 2016, p. 91). Sendo assim:

O mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem, biológica e cultural, entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas da sociedade” (MUNANGA, 2020, p. 83)

Esse panorama só começa a ser modificado após a insurgência de alguns movimentos de resistência negra nos setores da cultura e academia na segunda metade do século XIX, bem como a presença de aliados brancos progressistas que iniciaram a grande luta de denunciar e montar estratégias para que a desigualdade racial pudesse ser vista e considerada um problema de estado.

## **2.2 – Raça + Escravidão = violência + morte corporal x morte social / morte do tempo**

Os filmes que observamos nesta dissertação são marcados por episódios de extrema violência motivadas pela racialização. Ambas as personagens estão inseridas em contextos em que a violência racial é a principal estrutura que sustenta os arcos narrativos de protagonistas e coadjuvantes. Seja por meio da rememoração do passado da escravidão, como ocorre em “Rio das Almas e Negras Memórias”, ou pelo contínuo embate com as forças de segurança do estado, a exemplo das histórias contadas em “Rapsódia para um homem negro”, “Egum” e “M8: quando a morte socorre a vida”. Além disso, todas as narrativas que constituem o *corpus* evidenciam a participação de civis, ou seja, cidadãos comuns que em suas relações interpessoais cotidianas corroboram para que o racismo seja efetivado, por meio das violências simbólicas e físicas.

Sendo assim, nos parece interessante investigar os usos da violência como parte integrante do processo de racialização não apenas atualmente, mas também ao longo da história, pois nossa sociedade é herdeira direta dos efeitos da longínqua escravidão que constituiu o país. “Não é exagero afirmar que desde o início da colonização, as culturas africanas, chegadas nos navios negreiros, foram mantidas num verdadeiro estado de sítio” (NASCIMENTO, 2016, p. 100). Em inúmeras estatísticas sobre a violência, podemos perceber que a raça se apresenta como um marcador de extermínio em meio às demais parcelas da população. Dessa forma, é evidente que a violência e a morte de pessoas negras presentes em nosso passado não estão estáticas no tempo, mas conseguem transpassar as conjunturas, se transformando em agências contínuas.

Desse modo, aqui passaremos por algumas perspectivas teóricas que nos auxiliam a formular a equação que permite entender a permanência da subalternidade do negro ao longo da passagem do tempo, como também iremos explicar sobre como tal efeito de permanência da violência nos convoca a enxergar o próprio Tempo sob uma perspectiva não linear, e, sobretudo, como uma condição de imobilidade para o sujeito racializado. Estaremos orientados por autoras e autores negros que apresentam olhares críticos à episteme colonial, próximos ao pensamento radical negro formulado por intelectuais estadunidenses e do afropessimismo.

Entendendo o uso da violência como uma característica central na formulação dos Estados europeus e coloniais, Achille Mbembe (2017) é um dos pensadores que se debruça para compreender as marcas que a colonização deixou nos usos e aplicações do poder. O autor identifica a condição histórica que foi capaz de gerar sociedades e nações suplantadas pelo terror e pela morte e a nomeia de necropolítica (MBEMBE, 2017).

Através de uma análise sobre o uso da morte operacionalizada pelos Estados com o objetivo de exercer a soberania, o filósofo evidencia que as colônias escravagistas são/foram territórios que estiveram sob a égide de um estado de sítio e exceção. A condição em que os estados modernos moldaram sua soberania foi se impondo como o dono do poder de vigilância comportamental interna para seus habitantes, e/ou no esforço para serem vistos como potências rígidas em relação a quem está em suas fronteiras.

Para Mbembe (2017), os dois modos de exercício da soberania dependem diretamente da produção de uma noção ficcional de inimigo ou de perigo iminente. Nesse sentido, qualquer ameaça que venha desestabilizar o grau e a direção do exercício do biopoder na visão foucaultiana, ou seja, “[...] a divisão das pessoas que têm que morrer e que têm que viver” (MBEMBE, 2017, p.116), é encarada como uma ameaça em potencial. “A percepção do Outro como um assalto à minha vida, como uma ameaça mortal ou um perigo absoluto, cuja eliminação biofísica pudesse fortalecer minha possibilidade de vida e segurança [...]” (MBEMBE, 2017, p.117) direcionava o necropoder aos corpos negros escravizados e, atualmente, sacrifica seus descendentes e aqueles que desafiam as hegemonias herdeiras da escravidão, globalmente articuladas.

A necropolítica possui diversas faces e modos de agir que se adaptam ao longo do tempo, mas se mantêm, caso não haja uma grande mudança nos rumos que aquele território tomará. Uma das suas possíveis leituras é pela chave da violência corporal, que desde o início do processo de escravismo permeou as formas pelas quais o escravizado era colocado na condição inumana. Mbembe (2014), partindo de Frantz Fanon (1959)<sup>10</sup>, afirma que a violência se originava do colonizador em direção ao colonizado, manifestando-se fisicamente no tempo cotidiano, no esvaziamento do passado (origens dos negros) e na violência ao futuro pelo impedimento institucional da dinâmica social.

Neste sentido, ao falarmos de raça e racismo como consequências de um regime econômico pré-capitalista, trazemos para debate a sua característica histórica, que se adapta ao longo do tempo e constitui, portanto, a estrutura das nossas sociedades (ALMEIDA, 2019).

---

<sup>10</sup> Em *L'An V de la Révolution Algérienne* (1959).

Ou seja, a necropolítica é um regime de morte contínua que se fixou anteriormente na eliminação sistemática do negro durante a colonização, mas, contemporaneamente, constitui um modo de se pensar política das relações entre pessoas e territórios que, institucionalmente e estruturalmente, torna algumas vidas mais permissíveis à morte.

Esse processo está em relação com o que Mbembe (2014) chama de devir-negro-do-mundo: forma como as políticas de desumanização deixam de estar associadas apenas aos descendentes de pessoas africanas, mas tornam-se suscetíveis as quaisquer identidades que sejam esvaziadas de sua história, conhecimentos, espaços e tempos durante um conflito pelo poder, como imigrantes, mulheres, pobres e grupos religiosos.

O pensamento negro radical, formulado nos EUA nas últimas décadas do séc. XX também realiza algumas considerações acerca da perenidade do uso da violência contra pessoas negras. Nesse sentido, a permanência da condição de morte similar à escravidão evidencia que a passagem do tempo para negros não é uma experiência de avanço, mas sim de continuidade da condição de morte social (WILDERSON III, 2019; 2021) que a escravidão enclausurou os racializados negros. Pois, para criar o sujeito em sua condição de negritude “[...] a humilhação e violência atuam como atos ou disciplinas reiteradas que têm como objetivo fazer raça, sendo exercidos dentro de marcos rígidos e funcionando com modos de sua perpetuação, o que também implica práticas estatais como modos de governança” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2021, p. 10).

Para o afropessimismo, a violência contra a negritude é uma condição ontológica. Sem a presença do espólio do negro, a humanidade, incluso os membros que compõem supremacias raciais e demais indivíduos minoritários não negros, não teria baliza para formular intelectualmente o que é ser Humano. Para Frank B. Wilderson III (2019; 2021), um dos fundadores da corrente afropessimista, o deslocamento pretendido pelo afropessimismo é chamar atenção para o fato de que ser negro está diretamente ligado a um processo contrário de ser humano. Embora essa construção do signo negro tenha sido feita séculos atrás, a estrutura mental e organizacional do mundo não saiu desta plataforma de extermínio. Assim sendo, “a violência contra nós vira uma tática dentro de uma estratégia de assegurar o lugar da Humanidade” (WILDERSON III, 2019, p.4).

Para os pensadores que orbitam o afropessimismo, a violência contra o negro e o surgimento do processo de autopercepção da humanidade, através do contraste com a “não humanidade negra”, se inicia na escravidão. O principal elemento que constitui a escravidão, dentro desta perspectiva, não é o uso da força de trabalho ou a acumulação primitiva, mas sim a morte social e política do negro. Baseados nos trabalhos historiográficos de Orlando Patterson

(1982)<sup>11</sup>, os afropessimistas afirmam que a morte social do negro persiste no tempo e é constituída de três fatores: “[...] a violência gratuita, os vínculos familiares alienados e a desonra generalizada. O colonialismo aliado ao racismo inaugurou estratégias de violência, e subordinações que desumaniza os corpos negros” (FREITAS, SOUZA, 2018, p.46). Dessa maneira:

[...] caso os negros fossem completamente eliminados por um genocídio, a humanidade se veria no mesmo dilema que ocorreria se os negros fossem reconhecidos e incorporados como seres humanos. A humanidade cessaria de existir; porque ela perderia sua coerência conceitual, tendo perdido o outro que usa como comparativo. A humanidade se veria no abismo de um vácuo epistemológico. O negro é necessário para demarcar a fronteira da subjetividade humana. (WILDERSON III, 2021, p. 159)

Para Wilderson (2021), autor do livro *Afropessimismo*, a violência e assassinato de pessoas negras que se iniciaram na escravidão é um marco paradigmático na teoria e prática do humanismo como um ponto de referência no mundo. A subalternidade da morte social do escravo não é uma condição que termina com os processos abolicionistas, mas se preserva como uma condição perene, tendo em vista que a destruição de corpos negros não está ligada ao seu uso como propriedade, mas sim como seu significado de antítese da humanidade. Por isso, é possível afirmar que:

A violência perpetrada contra nós não é uma forma de discriminação; é uma violência necessária; um tônico para todos que não são negros; um conjunto de rituais sádicos e de cativeiro que só poderia acontecer com pessoas não negras caso elas violassem esta ou aquela “lei”. (WILDERSON III, 2021, p. 41)

Para a proposta afropessimista de Wilderson (2021), não se trata de atos de violência intencionais ou de posicionamentos violentos estrategicamente pensados, embora muitas das mortes físicas de negros passem por esses prismas, mas sim de entender que a morte do sujeito negro na estrutura social, política e psíquica do mundo é tida como irreparável, pois, mesmo aqueles que não serão vítimas diretas da violência estão socialmente mortos e desprovidos de relacionalidade. “Nós estamos sendo vítimas de genocídio, mas somos mortos e regenerados, porque o espetáculo da morte negra é essencial para a saúde mental do mundo — não podemos sumir completamente, porque nossas mortes precisam ser repetidas visualmente” (WILDERSON III, 2021, p. 216).

No processo histórico da escravidão e sua continuidade no Brasil, as forças de extermínio físico e simbólico do negro se manifestaram de formas diversas, mas ambas parecem

---

<sup>11</sup> Em “Slavery and social death” (1982).

estar subscritas dentro de um desejo antinegro de obliterar a presença africana e afrobrasileira do espaço tempo. Essa tentativa de apagamento fica evidente pela extrema dificuldade de pesquisar a escravidão no Brasil pelo arquivo oficial, pois, conforme nota Abdias do Nascimento (2016), através da Circular n. 29, de 13 de maio de 1891, assinada pelo Ministro das Finanças, Rui Barbosa, os dados sobre o comércio oficial de escravizados foram incinerados por uma ordem institucional. Dificultando o acesso preciso ao passado dos negros escravizados no Brasil.

Esse gesto em si se manifesta com uma violência à memória e vai de encontro com o pensamento da pensadora Saidiya Hartman (2021) que, ao avaliar as condições que o arquivo da escravidão possibilita para que as histórias de escravizados sejam narradas sem repetir gestos de violência da escravidão, formula: “o arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina e regula e organiza os tipos de enunciados que podem ser formulados sobre a escravidão e cria sujeitos e objetos de poder” (HARTMAN, 2021, p.120).

Além disso, a condição que os escravizados brasileiros possuíam, segundo Nascimento (2016), chegava a ser extremamente cruel, tendo em vista que a compra de escravizados pelo Brasil era mais barata, o que incentivava a falta de “assistência” dos escravizadores. Isso acarretava a eliminação física do negro. Em suas palavras:

O tratamento descuidado e os abusos de que eram vítimas provocaram uma alta taxa de mortalidade infantil entre a população escrava. No Rio de Janeiro, cidade onde teoricamente os escravos desfrutavam melhor tratamento do que em qualquer outra parte do país, a mortalidade infantil se elevava a uma taxa de 88[...] Em consequência, como Thales de Azevedo observa, “desde sua chegada da África – à meia idade ou na juventude – um escravo ao cabo de sete a oito anos estava imprestável para o trabalho, que, não era raro, ia de sol a sol, por assim dizer, sem descanso e sem suficiente alimentação”. [...] Eles recorreram a várias formas de protesto e recusa daquela condição que lhes fora imposta, entre as quais se incluíam o suicídio, o crime, a fuga, a insurreição, a revolta. O afrodescendente escravizado praticou, ainda, a forma não violenta ou pacifista de manifestar sua inconformidade com o sistema. Foi o mais triste e trágico tipo de rejeição – o banzo. O africano era afetado por uma patética paralisação da vontade de viver, uma perda definitiva de toda e qualquer esperança. Faltavam-lhe as energias, e assim ele, silencioso no seu desespero crescente, ia morrendo aos poucos, se acabando lentamente. (NASCIMENTO, 2016, p. 56)

Perpassando também pelo prisma do apagamento da presença negra no Brasil, a miscigenação e a ideologia do embranquecimento também podem ser consideradas parte da manifestação da violência escravocrata. Pois, incidindo principalmente sobre a mulher negra escravizada, a violência racial e de gênero constitui a realidade da variação fenotípica da

população brasileira e devem ser lembradas como um trauma que integra parte da ancestralidade coletiva de nossa sociedade.

Essa memória nos coloca sobre o dever ético de combater as inúmeras narrativas arquetípicas que romantizam o casamento inter-racial nas colônias que, conforme é mostrado por Nascimento (2016) e Munanga (2020), não é uma realidade socialmente apurável nem mesmo após a abolição. “Nesse contexto, as escravas negras, vítimas fáceis, vulneráveis a qualquer agressão sexual do senhor branco, foram, em sua maioria, transformadas em prostitutas como meios de renda e impedidas de estabelecer qualquer estrutura familiar” (MUNANGA, 2020, p. 92).

Além de caracterizar a miscigenação como violência e parte do genocídio do negro brasileiro, Abdias do Nascimento (2016) também nos lembra que o próprio artifício da abolição pode ser visto como um ato de assassinato, pois o negro “livre” foi deixado sem amparo e condições mínimas de sobrevivência. Esse processo assolou a comunidade negra em fome, dívidas, doenças e, conseqüentemente, estimulou a ocorrência de crimes, metamorfoseando a imagem do escravizado em criminoso. Essa transformação inaugura uma nova fase no processo de genocídio em que os costumes, jogos, expressões artísticas e a imagem do negro são associadas à criminalidade.

Tais mecanismos de genocídio da população negra se adaptam ao longo do tempo, se organizando para continuar exercendo a necropolítica. A militarização e vigilância da vida negra opera um jogo mortal e é consequência da subalternidade originária da escravidão. O Atlas da Violência de 2021<sup>12</sup> afirma que 77% das vítimas de homicídio no Brasil são pessoas negras, sendo a chance de uma pessoa negra ser morta violentamente 2,6 vezes maior do que uma pessoa não negra.

Alguns instrumentos de manutenção da precariedade são evidentes, como alguns tipos penais do Código Brasileiro. O artigo nº 292 do Código de Processo Penal, por exemplo, permite que meios que ferem a vida possam ser utilizados para efetivar a prisão de suspeitos, com isto, o policial tem o resguardo de matar se apresentar duas testemunhas oculares para lavrar o chamado “auto de resistência” à prisão. Na prática, esse processo permite que a polícia atue de modo truculento e violador, retirando a ordem do processo judicial-investigativo para aplicar, ilegalmente, uma pena de morte. O auto de resistência esconde inúmeros falsos confrontos perante a suposta ameaça letal à vida do agente policial na abordagem do suspeito e acoberta execuções movidas pelo racismo e cultura de punição existente nas corporações.

---

<sup>12</sup> Acesse em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>.

Desde 2006, quando uma nova Lei de Drogas (Lei 11.343/2006)<sup>13</sup> substituiu a antiga tipificação penal de 1997, a população carcerária teve um grande salto, passando de 90 mil presos na década de 90 para os 726 mil em 2016. O novo código estabelece a diferença entre usuário e traficante de drogas, sendo o primeiro considerado um delito leve e o segundo passível de prisão. Entretanto, não há orientações que guiem o julgamento tanto na apreensão, quanto na definição de sentença, pois a definição de usuário e traficante varia de acordo com a quantidade de substâncias encontradas, local e condições de apreensão. Dessa forma, o julgamento se dá pela condição racial e social do suposto criminoso e da subjetividade dos agentes do estado. Isso contribui para que grande parte dos privados de liberdade pelo crime de tráfico sejam jovens negros.

É observando tais modelos de manutenção da subalternidade do negro na sociedade que alguns autores afropessimistas apontam a contribuição chave desse pensamento para a análise social da realidade: a afirmativa que a escravidão não acabou, mas sim se adapta ao longo da história. Se a morte social e física do negro ainda não se mostra perto de ser superada, a condição de violência da escravidão permanece em *continuum* na experiência tempo-espacial dos negros. Ao realizar uma análise sobre o processo abolicionista dos EUA, Frank B. Wilderson III afirma:

[...] a violência da escravidão, que não acabou em 1865 pela simples razão de que a escravidão não acabou em 1865. A escravidão é uma relação dinâmica — não um evento, e certamente não um lugar como o Sul; assim como o colonialismo é uma dinâmica relacional —, e essa dinâmica relacional pode continuar a existir depois que o colonizador partiu ou cedeu o poder governamental (WILDERSON III, 2021, p. 42)

Portanto, a escravidão é uma condição social intertemporal e que desafia a História moderno-colonial que aposta em um tempo progressivo. Pois, para negras e negros que permanecem em um processo de morte social, o tempo demonstra ser denso e repleto de continuidades. Assim, assume-se que “[...] o tempo e o espaço da escravidão compartilham aspectos essenciais com o tempo e o espaço, e a violência, de nossas vidas modernas” (WILDERSON III, 2021, p. 198). O autor, ao pensar a negritude para além de um conceito de identidade e pertencimento cultural, recobra que o negro e a antinegritude são ontologicamente dependentes, pois não há momento em que se pôde ser negro que não houvesse ligação com o trauma da colonização e da escravidão. Ademais:

---

<sup>13</sup> Acesse em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111343.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111343.htm).

A negritude é limítrofe com a escravidão: a negritude é a morte social: o que significa dizer que jamais houve um metamomento anterior de plenitude, jamais houve um equilíbrio: jamais um momento de vida social. A negritude, como posição paradigmática (mais do que como conjunto de práticas culturais, de equipamentos antropológicos) se elabora por meio da escravidão. O arco narrativo do escravizado que é negro (ao contrário do escravizado genérico de Orlando Patterson, que pode ser de qualquer raça), não é arco nenhum, é uma linha reta, aquilo que Hortense Spillers chama de “imobilidade histórica”: uma linha reta que vai do desequilíbrio para um momento na narrativa de falso equilíbrio, para um desequilíbrio restaurado e/ou rearticulado. (WILDERSON III, 2021, p. 100)

Pela perspectiva de Wilderson III (2021), o tempo histórico é um tempo-espaço inabitável para o escravizado, seja aquele pré e pós-abolição. Acreditamos que a grande contribuição do afropessimismo, conforme apresentamos, seja evidenciar analiticamente as sensações, arrepios e intuições que nos alertam para uma possível assombração feita por pela morte (*Ikú*), mas também por aqueles e aquelas que morreram sem ter a sua morte social desconjurada. Contudo, esse é um dos cerne motivacionais desta pesquisa, pois aqui nos questionamos: por que falar sobre a morte violenta dos negros? Por que filmar a morte negra no campo ficcional? E sobretudo, por que estudar as formas de aparição da morte negra?

Se a difícil mensagem do afropessimismo anuncia uma inevitabilidade da morte social e afirma que “é absolutamente necessário que os negros sejam castrados, estuprados, tenham as genitálias mutiladas e violadas, que sejam espancados, alvejados a tiros e aleijados. E é necessário que isso aconteça nas ruas tanto quanto na cultura popular — na tv e no cinema” (WILDERSON III, 2021, p. 221), o que é o fruto dessa sucessão de mortes narrativas de negros?

A resposta parece estar na necessidade de falar e testemunhar para que tais mortes não sejam sistematicamente esquecidas. Também orientada ao afropessimismo, Saidiya Hartman (2021) em seu trabalho de pesquisa literário e história se questiona:

Quais são os tipos de histórias a serem contadas por e sobre aqueles e aquelas que vivem em tal relacionamento íntimo com a morte? Romances? Tragédias? Gritos que fazem seu caminho para a fala e canção? [...] Como se revisita a cena de sujeição sem replicar a gramática da violência? (HARTMAN, 2021, p.110).

A autora, ao investigar o arquivo estadunidense sobre o tráfico de escravizadas, se vê diante do dilema entre: narrar as únicas versões de histórias de escravizadas que sobreviveram em documentos, e que pautam, principalmente, as terríveis violências por elas sofridas ou não as contar para que o gesto de violência não se repita. Entretanto, em meio aos silêncios, Hartman sustenta a necessidade de utilizar tais relatos mórbidos para se atentar a “um passado que ainda

não passou e um estado de emergência contínuo no qual a vida negra permanece em perigo” (HARTMAN, 2021, p.123).

Embora a autora considere que, “é tarde demais para que os relatos de morte previnam outras mortes; e é cedo demais para tais cenas de morte interromperem outros crimes” (HARTMAN, 2021, p. 125), sua aproximação com o afropessimismo traz a esperança em romper com a morte social e com a escravidão contínua. É por isso que, ao se deparar com a morte enquanto uma grandeza equacional inescapável na gramática do arquivo, Hartman (2021) cria o seu método de fabulação, onde ela se apropria do arquivo inerte e o complementa com informações, criações, diálogos e novos dados que permitam contar uma história que esteja além da repetição da morte da escravizada ou, como ela cunha em sua obra, as reaparições de Vênus<sup>14</sup>. Em suas palavras:

[...] aquelas existências relegadas ao não histórico ou consideradas descartáveis exercem uma reivindicação sobre o presente e exigem que imaginemos um futuro no qual a sobrevivência da escravidão tenha terminado. A necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de conduzir ao pessimismo ou desespero, deve ser acolhida como possibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e nos anima o desejo por um futuro liberto. (HARTMAN, 2021, p. 124)

Sendo assim, acreditamos que observar os filmes em que a ação violenta da morte sobre os corpos negros possa nos trazer novas perspectivas de análise do racismo em nosso país, bem como fomentar estratégias para que a letalidade possa ser desviada de nossos caminhos. Pois, como afirma Díaz-Benítez (2021) em uma análise sobre a pesquisa de Saidiya Hartman (2021):

Consolo a mim mesma dizendo que, enquanto o racismo persistir e pessoas forem diminuídas e mortas por sua causa, é necessário incidir em repetições narrativas uma outra vez, imaginando que esse ato pode anunciar um coletivo que na identificação de si na dor do outro encontre alguma potência de cura (DÍAZ-BENÍTEZ, 2021, p.15).

Assim também encaramos nosso *corpus* e a os corpos imagéticos que neles serão desfalecidos como um rito de cura pela linguagem cinematográfica, mas que ainda assim nos exige estômago para suportar as identificações que deles emergem. Neste tópico, realizamos a revisão que nos permitiu compreender como a dinâmica relacional da escravidão (WILDERSON III, 2021), da morte social (WILDERSON III, 2021) e da necropolítica

---

<sup>14</sup> Seu artigo “Vênus em dois atos” faz alusões sobre a morte de mulheres negras escravizadas com a vida e morte de Saartjie Baartman, mulher africana do povo coisã que em 1810 foi levada para Europa para ser exibida em feiras de “aberrações” por ter seu corpo considerado exageradamente voluptuoso e próximo ao padrão estético sexual. Mesmo após a morte, seu corpo foi utilizado e exposto como peça científica até 1974 e só foi devolvido após um pedido oficial de Nelson Mandela.

(MBEMBE, 2017) nos auxiliam a compreender a equação do genocídio do negro brasileiro (NASCIMENTO, 2016).

Sobretudo, compreendemos que as relações entre a racialização e a violência letal do racismo evidenciam um novo regime temporal em que a morte se constitui como uma grandeza perene. Foi possível entender que vivemos submergidos em um tempo em que a morte do negro exerce seu domínio com maestria e dá contornos a todas as vivências do mundo, sejam elas racializadas ou não.

Se como vimos, a escravidão e a morte tornam turvo nosso acesso a outros tempos, no próximo capítulo iremos realizar uma análise sobre como, por meio da fé, espiritualidade, ritualística e expressão artística, o negro foi capaz de criar ferramentas que desarticulam o poder de matar o presente no tempo. Trazendo possibilidades de brotar vida e sobrevivência em nossos caminhos.

### 3. – OS RENASCIMENTOS DO TEMPO:

*Em primeiro lugar, pedimos licença à Exu para que possamos falar sobre nosso sagrado dentro deste espaço que foi palco de violências inenarráveis ao nosso mundo e suas forças supremas.*

*Na sequência, pedimos a benção dos Orixás, Voduns e Nkisis para poder cerzir palavras sobre eles. Rogamos a benção dos mais velhos, que sabem muito mais do que poderia ser escrito aqui. E pedimos a benção aos mais novos, que irão dar continuidade a esse ebó e ato de resistência científica no futuro.*

Neste tópico, iremos discutir sobre o arcabouço filosófico que constitui a vivência e cosmovisão dos povos de terreiro, sobretudo no que diz respeito às múltiplas expressões da Cultura Nagô frutificadas em solo brasileiro durante a diáspora. Iremos tratar sobre os valores éticos, estéticos e políticos que compõem o repertório do candomblé de nação *Ketu*, que por sua popularização e adesão nas grandes cidades do Brasil, perpassam a cultura do candomblé como um todo, influenciando os dialetos, ritos e costumes de outras matrizes desta grande cultura religiosa.

Parte de nosso intuito com este capítulo, é realizar uma revisão bibliográfica que nos servirá de aporte para as análises que serão acionadas a seguir. Contudo, como já salientado ao longo de todo o trabalho, não temos a intenção de fixarmos em uma matriz científica de distanciamento, pois nos assumimos como candomblecistas neste texto. Portanto, também fazemos parte do fenômeno investigado e possuímos uma relação de fé e afeto com as filosofias que aqui serão movimentadas.

Em 2018, minha chegada ao candomblé se deu pelo arrebate de uma paixão amorosa doentia, da qual nada dentro da racionalidade pôde apartar. Me encontrava em meio à um amor pelo outro que cegava meus olhos para o amor que eu deveria ter por mim mesmo, com o amor-próprio abatido e castigado pela falta de autoestima, infelizmente corriqueira nos jovens negros. Foi através dos jogos de búzios<sup>15</sup>, dos banhos de folhas, das gargalhadas das pombogiras<sup>16</sup> e no convite a olhar no *abebé*<sup>17</sup> das *iyabás*<sup>18</sup> que a restituição de meus caminhos foi possível.

<sup>15</sup> Consulta oracular feita com conchas de mariscos chamadas em dialeto iorubano de *cauris*.

<sup>16</sup> Entidades de Umbanda femininas. Mulheres que viveram antigamente na terra como humanas e por terem uma jornada de sofrimento perante a pobreza, machismo e prostituição, se tornam espíritos mensageiros, que incorporam os médios para aconselhar consulentes.

<sup>17</sup> Espelho/leque de abano ousado pelas divindades femininas do candomblé.

<sup>18</sup> Divindades femininas consideradas as grandes mães presentes no panteão afrobrasileiros.

Nesse sentido, acredito que as religiões afrobrasileiras são um ponto de suporte para as vivências atravessadas pelas dificuldades encontradas no mundo, principalmente as que são tangenciadas pelas questões raciais. Conforme nos recorda Leda Maria Martins (2021):

Nas Américas, muitos dos princípios basilares da gnose negra, suas epistêmes e todo um complexo acervo de conhecimento e de valores foram reterritorializados, replantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas destas travessias. (MARTINS, 2021, p. 45)

Desse modo, o movimento empreendido neste capítulo consiste em demonstrar como essas culturas religiosas foram e continuam a ser um ponto de escape diante da escravidão contínua no Brasil. Entendemos o candomblé como um arcabouço de conhecimento crítico acerca dos acontecimentos históricos, sociais, políticos e estéticos que constituem nosso mundo. Bem como formas de cura e renovação que permitem atravessar os tempos e os limites da morte na concepção colonial/cristã. Desse modo, como defenderemos adiante, impera como uma força anti-necróptica para enfrentar a morte social.

O candomblé é uma religião afrobrasileira construída através das reminiscências das crenças trazidas da costa oeste do continente africano durante o sequestro da escravidão. Os escravizados colocaram em prática, da forma como puderam, os costumes religiosos dos reinos conhecidos hoje como Gana, Togo, Benin, Nigéria, Congo e Angola (MARINHO, 2010). Com as péssimas condições que os escravizados eram tratados, inclusive a organização sistemática entre grupos com idiomas e culturas diferentes para não permitir formas de resistência/identificação, esses povos fundaram no Brasil diferentes cultos, que hoje compõem o que chamamos de candomblé.

Os cultos fundados no país passaram por intenso processo de aglutinação, comunicação e trocas entre as culturas originárias, criando inúmeras variações regionais. Entretanto, três formas religiosas mais populares, conhecidas como nações de candomblé, se formaram no país. Esse gesto se deu através de critérios de aproximação como: a região geográfica do culto original no continente africano, o tronco linguístico do idioma utilizado para comunicar na religião, a convivência entre os diferentes povos durante a diáspora e até as influências trazidas pré-diáspora, devido às fusões culturais na história política dos reinos africanos.

As três nações levam o nome de *Jeje*, *Ketu* e Angola. A nação *Jeje* é originária do antigo reino de *Dahomé* (Benin), onde são cultuados os *Voduns*. Ela se reúne através de seis troncos linguísticos, que também são variações desta nação: o *Ewe*, o *Fon*, o *Marrin*, o *Savalu*, o *Dangbe* e o *Keivioso*. O principal idioma utilizado nesta nação é o *Fongbe*.

O candomblé Angola é originado dos antigos reinos onde se localizam os países de Angola (*Cassange, Bangala, Bembo*), Congo (Cabinda e Benguela) e Moçambique (*Macuas*). Na nação Angola, são cultuados os *Nkisis* (ou *minkisi*, também chamados *jinkisi*) e são utilizados, principalmente, idiomas dos troncos Bantu e Bacongo, o *Kikongo, Kimbundu e Umbundo*.

A nação *Ketu* é originária dos reinos onde hoje se localizam parte do Benin, a Nigéria e o Togo, os povos/reinos de *Ketu, Sabe, Oyó, Egbá, Egbado, Ijesa, Ijebu*, que constituem a chamada Iorubalândia. Nesta nação, as divindades são denominadas Orixás. O tronco linguístico que estrutura o candomblé *Ketu* é chamado popularmente de Nagô e utiliza como língua litúrgica principal o Iorubá.

Orixás, *Voduns* e *Nkisis* são divindades correlacionadas e apontam para uma potência presente em elementos da natureza, como as águas, terras, matas, animais, climas. Elas possuem nomes próprios, cultos diferenciados e, em suma, são deidades distintas umas das outras nas diferentes nações.

Algumas divindades são relacionadas à ancestrais distantes que foram divinizados a partir das histórias que constituem marcos políticos e geográficos importantes no continente africano. Parte dessas relações de ascendências são preservadas nos cultos continentais até os dias de hoje e concedem influência religiosa e política para os descendentes deste ancestrais divinizados dentro do território em que o culto é praticado.

Apesar das correlações, conforme apontam estudos da área (MARINHO, 2010; SANTOS, 2012; SIMAS E RUFINO, 2020), os cruzamentos e influências múltiplas fazem parte da cultura histórica do candomblé, em que diversos terreiros se apropriam dos costumes das três nações ao longo do tempo, criando uma verdadeira diversidade dentro da religião.

Nossa pesquisa foca nas concepções, divindades, cosmogonia e cosmovisão do candomblé *Ketu* (Nagô). Optamos por este foco devido a popularização desta nação, mas também porque a Umbanda, outra religião afrobrasileira presente em nosso *corpus*, agregou ao seu sistema religioso parte do panteão de orixás da nação *Ketu*. Desse modo, ao revisarmos as concepções desta nação candomblecista, estaremos também revendo alguns princípios que compõem as manifestações da Umbanda.

Juana Elbein dos Santos (2012), identifica que essa popularidade está relacionada ao fato dos Nagôs e os dahomeneanos terem sido traficados para o Brasil no segundo momento da escravidão, quando a demanda de povoamento do interior das lavouras e minas já havia sido preenchida pelo tráfico pioneiro dos povos *Bantu e Bacongo*. Os nagôs e *jejes* ficaram distribuídos principalmente próximos de centros semiurbanos da Bahia e de Pernambuco,

dando mais oportunidade de popularização e trânsito cultural entre os negros e demais povos da sociedade Brasileira. Santos (2012), afirma que a palavra nagô se origina das variações *Nagónu* e *Ànagónù*, que no idioma vizinho Fongbe significa povo de *ànàgónu*. Inicialmente a palavra denominava os iorubanos que moravam em *Ifé* e se estendeu à demais povos da Iorubalândia.

A autora recorda que há indícios que na língua dos povos de *Dahomé*, o *Fon*, a palavra nagô significa lixo, coisas sujas, o que pode ser explicado pela rivalidade política que existiu entre esses dois povos, pois os dahomeneanos chegaram a dominar parte do território iorubá. Mas essa hipótese é controvertida, pois os *ànàgónus* que viviam em Porto Novo, localizado no *Dahomé*, se autodenominavam dentro deste termo. A palavra passou a ser direcionada genericamente aos povos da Iorubalândia após administração colonial francesa se apropriar das linguagens dos povos do *Dahomé*.

### 3.1 – Espiral Orum-Ayê: compreendendo a cosmovisão nagô

Neste subcapítulo, iremos tratar sobre os principais conceitos e valores que constituem a cosmovisão (SANTOS, 2012; RUFINO E SIMAS, 2019), cosmopercepção (MARTINS, 2021) ou imaginário mitológico (MARINHO, 2010) do candomblé *Ketu*. Ambas as expressões se referem, em seu modo, ao conjunto de cosmogonias, conceitos morais, princípios éticos, arquétipos, ritos e maneiras de compreender a condição humana no mundo, proporcionadas pelo candomblé.

Há várias versões circulantes sobre a origem do universo e o nascimento do ser humano na cultura nagô. Aqui, por meio de revisão bibliográfica e vivência prática em terreiros, sintetizaremos os principais elementos que constituem a história da humanidade para essa tradição.

*Olorum* é o ser que inicia a vida e é considerado a grande divindade que dá ordem ao que existe. *Olorum* é o responsável por moldar a existência. Marinho (2010), recorda que a origem do universo se dá pela criação inicial de quatro poderes associados às noções de temporalidade e diferenciação de gênero. Esses poderes são repartições das essências que compõem *Olorum*. O autor recorda que, primeiramente, *Olorum* cria o poder chamado de *Erêle* “[...] poder infantil que é o mesmo poder jovem, inicial, daquela força que começa algo, o princípio de todas as coisas” (MARINHO, 2010, p. 163). Seguido de *Agbale* “[...] poder ancião [...] o poder dos velhos, estabelecendo assim todos os ciclos e regência relacional do novo sistema criado” (MARINHO, 2010, p. 163).

O terceiro e o quarto poder são criados por *Olorum* a partir da repartição da sua própria energia em dois polos de potência criativa. O terceiro poder criado foi “[...] o poder masculino: o *Okorinle*, representado por *Obatalá*” (MARINHO, 2010, p.164). Já o quarto poder, é o feminino, *Obirinle*, representada por *Oduá*.

Quando nos referimos à energia, estamos falando de um conceito e elemento fundamental da cosmovisão candomblecista: o *asé*. Também escrita na variação portuguesa axé, todas as definições entorno deste termo gravitam em uma noção de energia elementar que anima a existência de tudo que há no cosmos.

Santos (2012) explica a noção de axé como a “[...] força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem *asé*, a existência estaria paralisada e desprovida de toda a possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital” (SANTOS, 2012, p.40). Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2019), definem o axé como: “[...] substâncias dinamizadoras de existências e suas escritas nos trânsitos no tempo, encarnam os mais diferentes suportes que, ao serem lançados ao sacrifício, rito cotidiano do movimento, transmutação e adição de força vital, redimensionam o sentido da vida” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 61).

*Olorum* é concebido como “o senhor do saber universal, nesse sentido, é jovem, velho, masculino e feminino” (MARINHO, 2010, p.167). A partir de sua energia suprema, esta entidade constitui orixás primários<sup>19</sup> que, juntos, formam a sua essência. Esses orixás são representações de axés individuais, mas que emanam, ao mesmo tempo, a energia coletiva reunida em *Olorum*.

Esse grupo é conhecido como *funfun*, que em iorubá significa claro, branco, signo de tranquilidade e paz. Não comem sal ou azeite de dendê em suas comidas votivas, suas oferendas são sempre claras. São uma classe elevada na hierarquia do panteão, consideradas grandes realzas. Neste grupo estão: *Obatalá* e *Oduá*, cuja energia fora explicada acima, também *Olofin* e *Orumilá*, ambas divisões diretas de *Olorum*. *Olofin* é tido como o poder de repartição e compartilhamento de axé presente em *Olorum*.

---

<sup>19</sup> Usamos termos demarcam hierarquia rígida por motivações didáticas, contudo, salientamos que na prática candomblecista não há um tom qualificação e julgamento entre orixás, mas sim um respeito mútuo.

Já *Orumilá*, é considerado o poder de destinar a ordem do existir presente no ser supremo, é tido como a potência oracular do candomblé, muitas vezes chamado de *Ifá*<sup>20</sup>, o próprio meio oracular tradicional usado nos cultos puramente africanos. *Orumilá* também é consultado no jogo de 16 búzios do candomblé (*merindilogun*) por intermédio de Exu.

A partir de divisões de *Obatalá* e *Oduá*, são criados os orixás “secundários”. O conceito de orixá pode ser entendido como “[...] divindades presentes nos elementos da natureza que moram no fogo, nos rios, nos ares, nas árvores, nas montanhas” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 59). Cada Orixá representa uma energia, um axé específico, que pode ser cultuado, acessado e doado para objetos, símbolos e seres humanos.

A partir de *Obatalá*, lado masculino de *Olorum*, são criados os orixás secundários do grupo *funfun*, que representam subpartes desta energia suprema. Essas subpartes são os únicos do grupo dos *funfuns* que incorporam nos iniciados durante os ritos. Fazem parte deste subgrupo: Oxaguiã, a energia pulsante, adolescente e guerreira presente em *Olorum*; Oxalá, a energia adulta e tranquilizadora; e Oxalufã, a face anciã, calma e paz absoluta, o silêncio.

A partir da energia de *Obatalá*, também são criados os demais orixás secundários de arquétipo masculino. Sendo o panteão masculino construído pelos orixás secundários do grupo *funfun*, e de Exu, Ogum, Oxóssi, Oxumarê, Obaluaiê, Xangô e Ossain. Já *Oduá*, potência feminina de *Olorum*, se multiplica em orixás femininas, conhecidas como *iyabás*: Nanã, Iemanjá, Oxum, Oyá, Euá e Obá. Cada energia é individual, mas ao mesmo tempo coletiva, pois emanam de *Olorum*.

Através de *itans*, histórias que contam os feitos dos orixás explicando seus valores e seu axé, é possível compreender que, através de cruzamentos energéticos entre orixás secundários, novos orixás surgiram para integrar o panteão. Um exemplo disto é o orixá *Logunedé*, que nasce a partir de um encontro amoroso entre Oxóssi, rei das matas, e Oxum, mãe das águas doces e do ouro, originando este orixá de arquétipo juvenil comumente considerado uma energia sem gênero fixo.

Os cruzamentos também originam o que é chamado de “qualidade de orixá”, que designa arquétipos, axés, cores, estilo de dança, música e postura diferentes para o orixá. Porém, este não é o único modo que as qualidades são definidas, pois há variações como: a idade que

---

<sup>20</sup> Meio divinatório baseado em 16 cocos de dendezeiro que são lançados em uma mesa de madeira. No Ifá, as 16 peças são multiplicadas por 16, gerando 256 odús. Nesse sentido, a leitura feita é binária, 4 peças fazem um dos dezesseis padrões básicos (um odu, na língua iorubá); dois de cada um destes se combinam para criar um conjunto total de 256 odus. Cada odú é relacionado à uma história/poema (itan) que conta a história de um ancestral ou orixá. Um conjunto de poemas compõem um corpo literário responsável por passar seus valores éticos e ritualísticos.

o orixá expressa, o local na natureza onde se encontra, lugar de origem no culto africano e origem genealógica da família do orixá que é um ancestre divinizado. As qualidades representam a pluralidade de energia que um orixá pode apresentar.

Dando sequência a criação do mundo, *Olorum* cria quatro elementos essenciais para a estrutura da materialidade e do espírito. Conforme lembra Marinho (2010):

“Fazendo parte da criação, Olorum criou o Orixá Onilé, a matéria primordial e única com a qual todo mundo material seria constituído. Criou ainda o Orixá Omi – a água, também primordial na criação do universo, elemento essencial do poder feminino. Saber dividido entre todas as deusas. Em seguida, criou o Orixá Emi, o ar sagrado que preenche todo o universo e, finalmente, criou o Orixá Iná: o fogo, a energia geradora da vida e transformadora da matéria, presente em todas as coisas do universo” (MARINHO, 2010, p. 165).

Na cosmogonia revisitada pelo autor, após a criação dos quatro elementos estruturantes da matéria, *Olorum* solicita a orixá Euá que atribua a ordem espaço-temporal à suas criações. Euá é a orixá da lógica, dos sentidos (visão, tato, olfato e audição), senhora da inteligência e das artes e da magia.

Com tal finalidade, Euá começou por separar o cheio do vazio, o dia da noite, o claro do escuro, a realidade da ficção, masculino do feminino, a infância da velhice, determinando que a infância fosse mais velha que a velhice e a velhice mais nova que à infância, no ciclo da vida baseada na dinâmica do movimento contínuo, daquilo que nasce, e morre num processo contínuo de reintegração na natureza ou na massa primordial fornecida por Olorum. Criando, assim, os princípios da visão e da percepção, a distinção e da discriminação, fundamentais para o jogo da sobrevivência no Aiê, o chamado mundo dos vivos. Euá fechou a visão dos Araiê (ser do mundo humano), para os seres do mundo encantado do Araorum (MARINHO, 2010, p. 168).

Embora o mundo espiritual seja separado do mundo carnal, essas duas dimensões estão em constante comunicação e tal fluxo é fundamental para entender como a dinâmica do axé circula entre os mundos, levado e trazido entre as duas dimensões. Como recorda Santos (2012): “o *òrun* é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no *òrun* [...]” (SANTOS, 2012, p. 56).

Por fim, *Olorum* deu início a criação dos seres que habitariam o aiê. Santos (2012) nos lembra que o *itan* da criação do ser humano está diretamente ligado à morte, ao orixá/deidade *Ikú*, de quem falaremos mais adiante. A história conta que Olorum reuniu os orixás para que eles o trouxessem um material macio e maleável para moldar o primeiro ser humano que viveu na terra, pois o ser supremo já havia tentado várias matérias-primas sem sucesso.

O único material que havia funcionado era a o barro, a lama, elemento ligado ao axé de *Onilé* e da orixá Nanã. Contudo, nenhum dos orixás teve coragem de pegar uma porção de lama,

pois ela chorava ao ser partida. O único ser que teve coragem de pegá-la foi *Ikú*, que pegou a porção originária chamada *eerúpe* e levou até *Olorum*. O ser supremo passa a tarefa de moldar o primeiro ser humano para Oxalá, que o molda e o infla com o sopro da vida, o *Emi*.

Por ter sido *Ikú* o responsável por retirar a matéria primordial que deu origem a vida dos seres do aiê, ele também é responsável por recolhê-la na hora da morte, pois o ser deve sempre retornar para a massa primordial. Este retorno é responsável por dar continuidade ao surgimento de novos ciclos de vida. Falaremos disso em breve.

Cada ser humano é individualizado por um corpo, o *ará*, pelo seu Exu existencial chamado *Bara* (que terá sua concepção explicada no capítulo a seguir), e pelo *Orí*, orixá individual que constitui a essência energética de um ser humano. O *orí*, que significa cabeça em iorubá, possui a importância de ser a fonte que recebe e doa o axé nos seres humanos. Para que todo corpo funcione, é necessário que um *orí* esteja energeticamente equilibrado.

Conforme nos lembra Santos (2012) e Verger<sup>21</sup> (2012), *orí* é uma conexão ancestral que é alocada e realocada em uma nova família nos ciclos de morte e nascimento. Verger (2012), explica as distinções entre os componentes constituidores do ser humano na cosmovisão nagô, no continente africano. Ao refletir sobre a morte, o autor lembra que:

Para os espíritos antigos, é necessário estabelecer uma distinção entre alma e cabeça. A alma (*emi-okan*) é representada pela sombra (*ojiji*) das pessoas. Diz-se que existem três espécies de sombras: de manhãzinha, as pessoas têm duas sombras, uma à esquerda e outra à direita; ao meio-dia, ela se torna uma só; após as seis da tarde, elas são em número três. Essa sombra é enterrada com o morto e, ao cabo de três dias, torna-se areia no fundo do túmulo. No outro dia, a alma (*emi*) deixa o túmulo com essa areia para tonar-se a sombra de um recém-nascido. A cada dia ocorrem, em princípio, duzentos enterros e duzentos nascimentos. A alma pode ir para qualquer família. Quanto a cabeça (*orí*), quando alguém morre, torna-se *Egún* e retorna à mesma família quando existe um recém-nascido (VERGER, 2012, p. 496).

Santos (2012), recorda que o *orí* é formado pelo *Égún Ìpóri*, matéria prima ancestral, portanto, na concepção nagô, mas não só, “cada um deve venerar sua matéria ancestral para prosperar no mundo e para que ela venha ser seu guardião” (SANTOS, 2012, p. 237). A autora lembra que o corpo por ter suas pernas, é formado pela ancestralidade materna no membro esquerdo e paterno no direito.

---

<sup>21</sup> Importante frisar que, embora utilizemos o autor como referência, temos ciência de suas movimentações indelicadas quanto a sistematização do conhecimento dos povos de terreiro, que por vezes foi desrespeitosa ao revelar preceitos internos e contribuinte para o epistemicídio negro. Além disso, fazemos coro a Abdias do Nascimento quando o autor critica Verger por seu racismo científico e incentivador das teorias de miscigenação eugênicas.

Nesse sentido, Leda Maria Martins (2021) nos lembra que, para cosmopercepção negra criada nas Américas, a ancestralidade é um ponto nodal durante e após a abolição, pois ela lida com o processo de alienação familiar da escravidão e amplia o conceito de família, formando redes por semelhanças. “A ancestralidade tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se espalha por todo o cosmos a força vital, dínamo e repositório da energia movente [...]” (MARTINS, 2021, p. 60).

Assim, se organiza a cosmogonia nagô do candomblé *Ketu*, ou seja, as explicações baseadas em sua cultura religiosa que inaugura a cosmopercepção e somadas aos outros valores, crenças e modos de entendimento sobre as bases estruturantes da visão de mundo, compõem por completo a percepção do cosmos por essa matriz candomblecista.

### 3.1.2 - *Xirê*: um breve encontro com os Orixás.

Neste tópico, apresentaremos brevemente os arquétipos e características que cada um dos orixás que constroem o panteão principal que é referenciado. Estes orixás são considerados protagonistas na criação do universo e na composição do mundo como o conhecemos. Apresentamos essa pequena revisão para que o entendimento e interpretação dos filmes possa ser qualificada no momento da leitura, mas também para a formulação de nossos operadores analíticos.

Exu é o orixá da comunicação e da potência da existência. Todas as coisas que existem são sustentadas no tempo e no espaço pelo axé de Exu, que simboliza o próprio acontecimento em si. Antes mesmo dos orixás *funfuns* serem criados, Exu já se fazia presente, pois, ele é o movimento necessário para que tudo possa existir. Alguns *itans* contam que Exu foi criado por *Olorum* sem que ele mesmo percebesse sua criação.

Orunmilá e Exu são aqueles que enxergam, conhecem, acessam e caminham em todos os tempos espaços. Exatamente por isso, Orunmilá, dotado de uma sabedoria infinita, é aquele que nos aponta as formas de potencializar os caminhos. Exu, por ser a própria dimensão de todo e qualquer movimento e ação criativa, é a força que opera nas ações que buscam a transformação. Assim, Orunmilá e Exu operam de maneira integrada, cruzando os diferentes campos do conhecimento, atuando na capacidade de interagir com os mesmos e gerando novos efeitos. Dessa maneira, eles fundam e estabelecem todo e qualquer princípio de comunicação, por isso são as potências ligadas a diversidade de formas possíveis e suas escritas. (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 18)

O axé de Exu é constituído do ato comunicativo, das palavras, do movimento, metamorfoses e do conhecimento. Seu lugar de habitação é o mundo, Exu é onipresente, mora

nas estradas e encruzilhadas, e constitui parte da energia que dá vida a todo ser vivo, na definição de *Bara*. Exu *Bara* é quem faz o fluxo de energia entre qualquer ser humano e os orixás, é único e individual de cada ser.

Exu é o grande mensageiro dos orixás, é quem é saudado primeiro, pois ele leva a reza, as oferendas e o axé até onde precisa ser levado. É constantemente representado por símbolos fálicos chamados de *Ogó*, que representam a fertilidade, além das encruzilhadas, tridentes e as espirais do caracol *Òkotò*. Tem como a comida votiva principal o *padê*, uma farofa feita de farinha de mandioca com algum líquido (azeite de dendê, cachaça, mel ou água). Sua cor é majoritariamente associada ao vermelho.

Ogum é o orixá da guerra, da conquista. Ogum é uma força potente, ligada à luta pela sobrevivência. Uma chama de vida. Sua morada são as estradas e matas, pois é quem abre caminhos e trilhas. É muito relacionado à arte de criar ferramentas, à forja do ferro e da agricultura. Ogum geralmente carrega lâminas, espadas ou facas, chamadas de *Pá*. É simbolizado pelo *mariwô*, folha de dendezeiro (*igi-opê*) rasgadas ao meio e utilizada nos beirais de portas e janelas para proteção contra energias negativas. É associado às cores azul, vermelho e verde.

Oxóssi, conhecido como irmão de Ogum, é o senhor da caça, das matas, ligado ao axé dos animais e frutas que habitam as florestas. Seu axé é a fartura, estratégia e o alimento. É um orixá guerreiro e caçador. Oxóssi é o patrono da Nação *Ketu*, pois seu culto vem deste reino Iorubano no qual é um rei divinizado. Oxóssi é representado por um arco e flecha, chamado *Ofá* e *Damatá*. É associado à cor verde.

Obaluaiê é considerado o rei da terra, dono do chão. Senhor da cura e das doenças. Este orixá está relacionado às febres, cóleras e doenças de pele que causam epidemias, mas também às suas curas e livramentos. É ligado ao calor da germinação, à agricultura, boas colheitas e às pragas. Além disso, tem uma forte ligação com a morte, pois é um dos responsáveis por realizar a passagem dos mortos ao Orum. Seu corpo é coberto de palhas (*ikó*) e raramente vemos o rosto dos iniciados que vivenciam seu transe. Sua comida votiva inclui a pipoca (*daburu*) e um refogado de feijão preto, cebola e camarão. Obaluaiê carrega seu instrumento chamado *xaxará*. Suas cores são branco, preto e marrom.

Ossanhe também é ligado aos elementos da floresta, contudo, seu axé se localiza nas folhas. É considerado o orixá feiticeiro, curandeiro e detentor de todo o saber ligado às ervas. Cada orixá possui uma folha sagrada chamada de *ewe*, mas, para que seu axé seja ativado, é necessário, primeiramente, honrar os segredos de Ossanhe. O ditado “*Kó si ewé, kó sí Òrìsà*”

(sem folha não tem orixá) popularmente lembra a importância deste orixá para o culto do candomblé. É representado pelas folhas, cabaças e a cor verde escuro.

Oxumarê é o orixá que representa a comunicação entre o mundo espiritual e carnal. É considerado um orixá do movimento, que traz a mudança de estações, do dia e da noite. É uma divindade trazida do culto dahomeneano dos *voduns*, onde é correlacionado com *Gbessen*. Ambos possuem em seu arquétipo a comparação com a serpente *Dangbe*, simbolizada pelo arco-íris que liga céu (Orum) e terra (Aiê). É representado com muitos búzios e carrega o *Ebiri*, uma ferramenta de luta em formato de cobra.

Nanã é a primeira orixá “secundária” feminina a ser criada por *Oduá*. É considerada a grande mãe e avó de muitos dos orixás que compõem o panteão. Ela é a senhora das águas pantanosas, barrentas, escuras. Considerada uma grande anciã, seu axé habita no conhecimento, sabedoria e longevidade. Como a grande mãe, faz parte do nascimento e da morte de todos os filhos. De sua lama é feito o ser humano e para sua lama retorna ao fim. Nanã domina a decomposição da matéria. Tem como elemento representativo os búzios, sua cor é roxa e ela carrega como instrumento um bastão feito de palha (*ibiri*).

Oxum é considerada a orixá da fertilidade, da paixão e da riqueza. Oxum se localiza nas águas doces, principalmente nas cachoeiras. Seu axé se encontra no encanto, na beleza, na geração de filhos e na comunicação política com a sociedade. Oxum é uma *iyalodé*, mulher que lidera a cidade. É associada ao ouro e ao mel. Sua cor geralmente é o amarelo e ela carrega como ferramenta de luta um espelho ou abano (*abebê*).

Obá, é a orixá dos rios bravos e caudalosos. Representa a feminilidade amadurecida. Esta orixá reside seu axé na coragem, pois é uma grande guerreira. Obá utiliza de uma espada e uma orelha de suas filhas em transe é tampada com uma folha ao dançar devido a *itan* que revela que Obá retirou uma de suas orelhas para impressionar Xangô, após ser enganada por Oxum, que havia lhe garantido que este era o para conquistar este orixá.

Euá é a orixá da percepção e da lógica. Está ligada as garoas, a arte, música, dança e canto. É considerada a deusa da magia, pois têm a habilidade de se transformar em outros seres. Seu axé se encontra na percepção, no ouvir, ver e intuir. É a responsável pelo sentir. É representada pelos búzios, pelas serpentes, pois seu axé é próximo ao de seu irmão, Oxumarê. Suas cores são o laranja, vermelho e amarelo. Euá pode ser vista carregando um arco (*ofá*), um arpão ou uma cobra.

Oyá é a orixá da coragem, guerra e beleza. Seu axé está presente nos ventos, chuvas, tempestades e relâmpagos. É considerada a mãe do fogo. Conhecedora de mistérios sobre o mundo da morte, participa da passagem do ser humano para o mundo espiritual. É considerada

a rainha das 9 dimensões do mundo espiritual, a rainha dos mortos. Tal ligação está presente em sua saudação, “*Oya, Iyá meşan òrun*”, mães dos céus do entardecer (rosado), das dimensões do orum, muitas vezes abreviado como Yansã, vista com um título por sua função de fazer o entardecer. É representada pela borboleta e pelo búfalo. Suas cores são laranja, vermelho e marrom. Oyá é uma mãe guerreira, carrega uma espada e o *eruexin*, um bastão com clina de cavalo que ela balança ao dançar e que está diretamente relacionado com o ato de expulsar os espíritos dos mortos do ambiente.

Iemanjá é a orixá das águas salgadas. A tradução literal de seu nome é mãe cujo filhos são peixes. Esta orixá é tida como uma grande mãe sábia, conhecedora dos mistérios do mar. A rainha da inteligência, pois cuida do *orí*, a consciência espiritual do ser humano, tradução iorubá para a palavra cabeça. Suas cores são azul, branco e prateado. Por vezes carrega consigo o espelho *abebé* e uma espada, pois também é uma guerreira.

Xangô é o orixá da justiça e da fartura. É um dos orixás-ancestres divinizados e possui uma linhagem relacionada à realeza do povo de *Oyó*. Xangô representa a política, o homem que governa com fartura. Seu axé está presente no fogo, vulcões, fogueiras e nos trovões. É relacionado à pulsação da vida, não gosta da proximidade da morte. É considerado, junto com Oyá, o senhor do azeite de dendê, especiaria muito valorizada. Xangô carrega os *Oxés*, dois machados de duas lâminas. É associado a cor vermelha, branca e marrom.

Oxalá é um dos orixás *funfuns*, conforme explicado acima. Face adulta de *Obatalá*. Ele é o orixá da paz, tranquilidade e vida. Muitas vezes é representado por uma pomba branca. Seu axé se encontra no ar, na atmosfera, nas nuvens, e na vida. Ele carrega um *opáxôrô* e sua cor é o branco, um cajado.

Também do grupo dos *funfuns*, Oxaguiã é uma face jovem de *Obatalá*. É considerado um orixá guerreiro, mas que luta sempre pela conquista da paz. É a face da paz que antecede ou sucede a guerra. Seu símbolo é o pilão de prata. Oxaguiã carrega uma vara de guerra chamada *atorí* e suas cores são o azul e o branco.

Oxalufã é a face velha de *Obatalá*. Esse orixá é considerado um mais calmo de todas as faces. Anda lentamente curvado. Seu axé está na sabedoria, nas calmas e discernimento. É representado por uma pomba e utiliza um grande cajado chamado de *opáxorô*.

Portanto, o candomblé é uma religião politeísta e cultua as energias da natureza que compõem todo o universo que conhecemos. A religião é iniciática e oracular, ou seja, para adentrar ao culto como um membro concreto da família do orixá que rege o terreiro, uma *egbé*, é necessário passar por ritos de iniciação que atribuem o axé do orixá a qual está pessoa é

predestinada. Cada pessoa possui a companhia de orixás regentes, sendo um o orixá designado para o *Orí* (principal) e outros designados para guiar direcionamentos na vida do crente.

Os orixás são revelados por meio do oráculo do jogo de 16 búzios, chamado *merindilogun*, onde cada posição em que os búzios caem são consideradas um *Odú*, um caminho. Eles variam em posições como: x números de búzios abertos e y fechados, formando um *odú*. Cada *odú* e combinações deles durante o jogo respondem as perguntas realizadas pelo sacerdote. Eles informam o orixá, mas também aconselham problemas, recomendando tratamentos e rituais que precisam ser realizados para melhorar a vida do consulente.

Os búzios comunicam com os orixás e com ancestrais. Eles demonstram dívidas, avisos de perigo, informações sobre as situações financeiras, entre outras. O *merindilogun* e os outros sistemas divinatórios são intermediados por Exu, o orixá da comunicação que se comunica com Orumilá, trazendo os recados enviados pelas demais divindades.

No candomblé, também é utilizado o Jogo de Obi, a noz de cola. O Obi é um fruto sagrado da religião e é considerado um fruto vivo, seu uso e consumo é tido como uma forma de sacrifício votivo. O fruto possui quatro gomos que são separados e jogados sobre uma superfície. A depender da forma como os gomos caem, tem-se significados divinatórios que, geralmente, respondem a perguntas de sim ou não. Quando os gomos caem com sua face interna que compunha o centro para cima, a face mais fina, diz-se que a peça caiu aberta, caso caia na sua face externa, face mais grossa, diz-se que a peça caiu fechada. As combinações de peças formam os significados.

Antes de serem iniciados, todos passam por um período de aprendizado e recebimento das primeiras energias, chamado abianato. O *abian* é aquele que está no início, é o início de tudo. Um vislumbre do passado de todos que um dia foram iniciados, mas também a projeção do futuro da religião. Todos um dia foram *abian*. Já aqueles que passam pelo rito de iniciação, são divididos em três classes fundamentais dentro do terreiro: a Iaô (*yawo*), a *Eke*, e o *Ogan*.

As iaôs são mulheres e homens iniciados que possuem o dom de excorporar, por meio do transe, as energias do orixá para quem foi ritualizado. As *ekedis* são mulheres que não vivem o transe, são consideradas mães dos orixás e seu dom é guiar as energias quando estão em terra, são os olhos e ouvidos de iaôs excorporados no transe do orixá. Já os *ogans*, são os homens que não vivem o transe e são responsáveis por guiar o orixá através do toque dos instrumentos sagrados. A iniciação é considerada um renascimento, uma religação com as energias vitais que acompanham cada orí. Para o candomblé, todos precisam renascer para o orixá para seguirem um caminho abençoado

O candomblé é uma religião hierárquica, pois respeita aqueles que possuem idade avançada, seja no culto ou fora dele. No culto, a idade é contada pelo ciclo de rituais que um iniciado deve passar para chegar em um grau de evolução. O *Babalasé* (pai do axé) e *Iyalasé* (mãe do axé), ou Babalorixá ou Ialorixá, são os cargos de sacerdócio e representam a hierarquia máxima do terreiro.

Além da primeira iniciação, comumente no candomblé *Ketu* são realizadas cerimônias de celebração e atribuição de mais axé ao longo da vida do iniciado, conhecido popularmente como “obrigação”. Esses ritos geralmente são realizados no primeiro, terceiro, quinto e sétimo ano de iniciação. Após completar os 7 anos de iniciação, a iaô, *ekedi* e *ogan* se tornam *Egbomis*, irmãos mais velhos. Completos os 7 anos, os *egbomis* que evoluíram do estágio de iaô podem, caso indicado pelo oráculo do jogo de búzios, receber a permissão para abrirem seu próprio terreiro e se tornar um *Baba* ou uma *Iyá*. Expandindo, desta forma, a família ligada ao axé do terreiro onde foi iniciado.

A celebração principal e aberta ao público externo do terreiro chama-se *ajodun*. É uma reunião para celebrar os orixás ou comemorar o fim de um ciclo de obrigações na casa de candomblé. No *ajodun* acontece o *xirê*, a grande roda dos orixás em que toda a família do terreiro canta para todos eles. Começando por Exu, aquele que vem primeiro, e terminando em Oxalá, aquele que encerra. Por fim, cada orixá, que excorpara em seu filho iniciado é vestido com sua roupa festiva e, um por vez, dançam as cantigas dedicadas a eles, chamadas de *rum*. Cada orixá se comporta de um jeito único, dançando, andando e por vezes imitando sons que os identificam (*ilá*).

### 3.1.3 – A umbanda e sua relação com os orixás

Nossa principal fonte de referências para analisar os objetos do *corpus* reside na cosmopercepção gerada pelo candomblé estruturado pelos escravizados iorubanos, contudo, salientamos a importância de contextualizar a umbanda, vista a sua relação de muita proximidade com as divindades que compõem o candomblé *ketu*.

A umbanda é uma religião originalmente brasileira que consiste no culto de entidades falangeiras, muitas vezes entendidas como espíritos de pessoas desencarnadas há tempos e que retornam ao campo material para prestar a caridade. Este retorno é realizado por meio da incorporação destas energias nos médiuns, tornando o corpo o meio de transporte de cargas energéticas positivas e negativa. O trânsito energético ocorre por meio dos passes, benzimentos, oferendas votivas, banhos e uso de instrumentos sacralizados.

Como recobra Simas e Rufino (2019), a umbanda possui uma história que reúne tradições ritualísticas de origem diversas e forma um verdadeiro “[...] amalgama entre ritos de ancestralidade dos bantos, calundos, catimbós, elementos do cristianismo popular e do espiritismo” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 66). Sua origem é marcada historicamente pelo mito do médium espírita, Zélio de Moraes, que em 15/11/1908 incorporou um espírito/ser encantado de origem indígena durante uma sessão mediúnica do kardecismo.

Contudo, esse mito vem sendo refutado as duras penas pelos praticantes da religião, pois ele invisibiliza a origem afrobrasileira da umbanda. Simas e Rufino (2019) apontam, por exemplo, que o médium Zélio foi levado ainda jovem até a rezadeira Dona Cândida, em São Gonçalo, que recebia o espírito do escravizado Tio Antônio, para entender uma paralisia que não havia cura. Esta entidade indicou que o menino começasse a desenvolver seus dons mediúnicos.

Zélio foi levado à Federação Espírita de Niterói, mas antes da sessão começar, ele colheu uma flor no jardim e a colocou na mesa. Em seguida, Zélio e os demais médiuns entraram em transe pela incorporação de entidades muito diferentes das que o kardecismo praticava a incorporação: espíritos de indígenas e escravizados. Pois, o kardecismo não acreditava que as almas dos racializados fossem capazes de evoluir ao nível de retornar como guias espirituais, revelando o racismo e colonialismo fundante presente nesta religião.

O Caboclo das Setes Encruzilhadas foi repreendido pelos dirigentes da federação, pois a sessão espírita foi considerada uma desordem de baixo nível espiritual. Esta entidade sai em defesa da presença dos espíritos brasileiros nas seções e diz que, a partir daquele dia, fundaria a umbanda: uma prática de incorporação que não tinha preconceitos e aceitava a pluralidade do país.

Contudo, as práticas de incorporação de espíritos de pessoas socialmente marginalizadas já eram presentes na cultura religiosa destas comunidades, que se autodenominavam umbandistas, como apontam os autores. Exemplos disso são a pajelança amazônica, encantaria de Tóia Jarina, Catimbó de mestre Simbamba, que fazia parte do candomblé de Angola, mas cultuava espíritos humanos, dando seu nome de umbanda/candomblé traçado.

A umbanda, portanto, é uma religião considerada originalmente brasileira por ter se fundado partir do misto de culturas que o país criou. Nela, além dos espíritos, é cultuada um largo panteão de deuses e santos, oriundos das religiões existentes no Brasil. A religião anexou, por exemplo, alguns orixás presentes no candomblé *ketu* para serem celebrados e ritualizados de forma própria. São eles: Exú, Oxalá, Xangô, Iemanjá, Ogum e Oxossi, Oxum, Iansã (Oyá), Omulú e Nanã.

Ao mesmo tempo, como o sincretismo forçou os escravizados a assimilarem as energias da natureza com os arquétipos dos santos católicos da religião oficial da colônia, são cultuados dentro da umbanda as divindades cristãs: Jesus Cristo, Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição, São Sebastião, São Jorge, São Jerônimo, Santana, São Roque/São Lázaro.

Ambos os panteões são chamados de “linhas” e atribuem especificidades aos espíritos que se aproximam de tais linhas, definindo, por exemplo, as comidas votivas que serão ofertadas, as cores das roupas, o modo como o espírito incorporado se comporta, as representações visuais e as músicas que serão entoadas. Além das linhas, a estrutura de organização deste culto se resume nas falanges, que são os tipos de entidades existentes. Cada falange, recebe um nome e aglomera espíritos que são ligados pela sua origem social.

Os caboclos são espíritos/seres encantados presentes nas matas e oriundos dos povos indígenas. Eles são correlacionados com os orixás, principalmente à Oxóssi e Ogum, mas também à Oyá e Iemanjá. São ornamentados com cocares, penas, arcos e folhas. Trabalham com questões de cura e prosperidade. São espíritos guerreiros.

Os pretos-velhos são espíritos dos escravizados desencarnados. São relacionados aos orixás Oxalá e Omolú. Muitas das vezes carregam em seu nome a definição do lugar de onde vieram, como Angola, Congo, Cabinda. Além disso, sempre possuem um nome ligado a uma posição de senhoria, como avó, avô, tio, dona, pai, mãe. Trabalham com questões de saúde, proteção, família e ancestralidade. Residem nos cruzeiros das igrejas. São ornamentados com roupas simples, como o tecido chitão, chapéu de palha e fumam charuto. São relacionados aos santos católicos, utilizam terços, rezam e benzem.

Os Exus e Pombagiras, são entidades ligadas à energia de Exu (orixá) e, principalmente, são espíritos ligados às ruas, bares, cemitérios, esquinas, bordéis e à boemia. Remontam os arquétipos das prostitutas, charlatões, bruxas e feiticeiros europeus e brasileiros, perseguidos pela Igreja Católica ou pelas coroas. São ligados à proteção nas ruas, na vida noturna, prosperidade, amor e sexualidade. A própria etimologia das palavras Pombagira demonstra o constante fluxo da umbanda com as deidades candomblecistas. Como explicam os autores:

Uma das manifestações do poder das ruas nas culturas centro-africanas é o inquite Bombojro, ou Bombojira, que para muitos estudiosos dos cultos bantos é o lado feminino de Aluvaíá, Mavambo, o dono das encruzilhadas, similar ao Exu iorubá e ao vodum Elegbara dos fons. Em quimbundo, pambua-njila é a expressão que designa o cruzamento dos caminhos, as encruzilhadas. Mbombo, no quicongo, é portão. Os portões são controlados por Exu. (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 91)

Os boiadeiros são espíritos brasileiros ligados ao período colonial, em que os tropeiros viajavam grandes distâncias. São ligados à fé católica, às procissões, à Nossa Senhora, Santo Antônio e Jesus Cristo. Protegem os viajantes.

Os marinheiros, como diz o nome, são espíritos de pessoas desencarnadas e que trabalhavam como pescadores, viajantes e na marinha. São fortemente ligados às figuras dos bêbados dos portos. Relacionados à Iemanjá, Ogum, e à Nossa Senhora dos Navegantes.

Por fim, temos os chamados meninos de angola, espíritos infantis que representam as crianças desencarnadas. Muito relacionadas aos orixás gêmeos, *Ibeji*, e aos santos católicos, Cosme e Damião. São alegres, arteiras, as vezes birrentas.

Em suma, a umbanda é uma religião sincrética e ritualística. Ela realiza seus cultos por meio das sessões de umbanda, também chamadas de gira. As danças em roda, a presença dos instrumentos de percussão e o uso de banhos de folha são comuns. Em muitos terreiros de candomblé, também há sessões de umbanda.

Esta religião possui uma diversidade enorme pelo país, assim como o candomblé. A depender das regiões em que se encontram, os nomes, falanges e práticas se diversificam muito. Seu legado histórico é composto por muitos processos de sincretismo, fusões culturais e representam grande patrimônio histórico. Envolto, claro, por muitas polêmicas, como acusações de branquificação do candomblé e dos cultos indígenas, ou como também apontam Simas e Rufino (2019) “pretificação do espiritismo e catolicismo”. Sua continuidade precisa ser reconhecida como um culto de resistência. Como lembram os autores: “[...] o que se chama de umbanda é também resposta ao terror, proposição de uma política espiritual, em sentido abrangente, aos traumas produzidos” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 68).

### **3.1.4 – As faces de Iku**

Revisitadas as noções de origem, nascimento e renascimento, partiremos agora para o entendimento da morte enquanto um acontecimento possível a todos os seres do aiê. Especialmente, mostraremos como a morte está relacionada com uma dinâmica de vida e ancestralidade no culto candomblecista, dentro da lógica do bom retorno à massa ancestral. Mas também passaremos pela concepção de morte não honrosa, aquela que cria o que referimos na dissertação como uma dimensão de perseguição da morte. Por fim, olharemos para as formas de evitar a morte presentes no candomblé.

Como vimos, todos os seres vivos no aiê são compostos da lama/barro sagrado, Onilé, considerado um orixá elementar. O candomblé tem como seu princípio de existência a criação e compartilhamento do axé, mas também seu retorno. Dentro desta dinâmica, a morte,

enquanto um acontecimento que compõe o ciclo existencial do mundo, também é considerada uma devolução. Ela devolve o axé utilizado na modelagem do *ará* (corpo) e do *orí* (dimensão do espírito). Assim sendo, a vida necessita da morte para a sua renovação.

*Ikú*, a morte, é a responsável por fazer o eterno retorno ocorrer. *Ikú* faz a cobrança de *Onilé* para que sua massa primordial possa ser devolvida e Oxalá consiga moldar novos seres. “Conseqüentemente, a vida é uma corrida constante pela restauração do equilíbrio através de negociações e trocas, para aplacar ou enganar *Iku* e *Onilé*” (MARINHO, 2010, p. 171).

Santos (2012), recobra que *Ikú* é um orixá elementar visto na figura masculina. Ele carrega consigo um *opá* chamado *Kùmòn*, uma vara envergada em forma de crânio que serve para recolher a matéria de *Onilé*, recolher a vida. De acordo com a autora, esse ser percorre todos os lugares e não tem uma morada própria.

*Ikú*, no entanto, não deve ser visualizado como uma figura inimiga e maligna. Pois seu trabalho é designado por quem criou a vida e os humanos. A morte, na concepção do candomblé, não é necessariamente ruim, pois é vista como uma passagem para um outro plano, a continuação de um ciclo. Assim:

É fundamental que ressaltemos que *Ikú*, erroneamente traduzido como sendo a morte, é a divindade responsável por restituir o corpo dos seres à terra e transportar suas existências para o plano dos ancestrais. Nesse sentido, *Ikú* é uma divindade que opera na manutenção dos ciclos da existência. O que as múltiplas narrativas do corpo literário de Ifá nos ensinam é que a conceitualização de morte, como empregada nos limites da racionalidade moderna-ocidental e das narrativas explicativas presentes nas tradições judaico-cristãs, não alcança o entendimento acerca da noção de vida presentes em outras culturas, aquelas acometidas pela violência colonial (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 20-21).

Nesse sentido, a morte é vista e caracterizada como parte do destino dado ao *orí* recebido por uma pessoa (SANTOS, 2012). Esta é a significação de uma boa morte, aquela que ocorre quando o destino é cumprido, quando o ser consegue atingir seus objetivos, sua conexão ancestral e sua idade para que, finalmente, retorne à *Onilé*.

Mas a cultura do candomblé nagô também simboliza a morte como um trauma, àquelas que ocorrem sem o cumprimento de um destino, pela falta de honra aos ancestrais ou pela ação de um inimigo. Como lembra a autora:

A morte prematura de um ser, que não alcançou a realização de seu destino, é considerada anormal, resultando de um castigo por infração grave em seu relacionamento com as entidades sobrenaturais. Pode ser uma infração direta em relação ao seu *òrisá*, ou ao *òrisá* do patrono de sua linhagem de seu terreiro, ou indireta com respeito à observância de seus deveres em relação ao *ègbé*, que os *òrisá* ou os ancestrais decidiram disciplinar. A morte prematura pode sobrevir também devido à ação de um inimigo. O indivíduo deve prevenir-se e utilizar todos os meios que a tradição – por intermédio de Ifá – e,

particularmente, a religião, através da ação ritual, colocam à sua disposição, para garantir não só a sua imortalidade individual, mas também a de seu grupo ou “terreiro” e a de todo o sistema (SANTOS, 2012, p 254).

Nesse sentido, a morte ruim sempre deixa um rastro, uma marca que é levada para a linhagem ancestral de um indivíduo. Pois ela aprisiona um *karma*, uma carga negativa que enuncia que a trajetória de um ancestral não foi honrada, portanto, um ciclo foi interrompido. Tal carga energética negativa muitas vezes é referida por diferentes denominações, como carrego, quebranto, *kiumba* ou *egum*, que serão percorridas em breve. “A morte, boa morte, integra a possibilidade da vida, um seu contínuo” (MARTINS, 2021, p. 66), desse modo, para as religiões afrobrasileiras, a morte, assim como o nascimento, é uma das vias de ligação com a ancestralidade. É nesta direção que o candomblé se dedica à uma série de ritos que envolvem o trato da ancestralidade e a honra aos antepassados.

Para cosmovisão deste culto, quem morre se torna um ancestral, chamado de *Egun*. Um *egun* é a forma como qual o candomblé entende a concepção de um ser humano que foi desencarnado e seguiu para o *Orum*. É necessário respeitar e lembrar daqueles que foram para que os que virão tenham um caminho abençoado e possam seguir seu destino. Assim, Martins (2021) nos lembra a tamanha importância dos ritos funerários nas religiões afrobrasileiras, pois “se no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo ela traduz seu enriquecimento” (MARTINS, 2021, p. 65), e acrescenta:

Assim, a importância dos ritos funerários, que atuam como forças de restauração do equilíbrio momentaneamente sofrido e rompido, um modo de domínio sobre a morte, as lacunas cerimoniais fúnebres, que “se em parte podem ser considerados ritos de passagem, de outra se constituem em ritos de permanência, pois deles nascem os ancestrais (LEITE, 1984 apud MARTINS, 2021, p. 65).

Assim, o candomblé assume com extrema responsabilidade e respeito o rito conhecido como Axêxê ou *Àsèsè*. Ele é uma cerimônia que é realizada quando um membro iniciado do terreiro morre. Seu simbolismo está contido como uma outra forma de renascimento, mas com o sentido contrário ao da iniciação, o que é realizado é o “desnascimento”, a retirada do axé do orixá que foi alocado no *orí* da iaô para que este possa retornar à matéria ancestral apenas com o que veio ao mundo. O axé do orixá é removido para retornar ao mundo disperso e ser memorializado pelos membros da família.

O axêxê foi intensamente descrito, com uma precisão que beira a falta de respeito pelos segredos do sagrado, por Juana Elbein dos Santos (2012). Esta contribuição dúbia registrou os fundamentos deste rito e contribuiu para que sua existência fosse documentada. Em suma, os ritos realizam oferendas e cânticos aos orixás que possuem relação com a morte, rogando que

estes acompanhem o egum do falecido durante sua jornada de transição, assim como oferendas votivas são dadas à honra do morto.

Após isso, os pertences da pessoa falecida são distribuídos entre a família de santo, através da consulta oracular. Nas casas que possuem seu espaço reservado para a honra dos membros desencarnados, o chamado *Ilé-ibo*, os pertences do orixá da pessoa falecida se tornam um altar em sua honra, que é venerado e cuidado. O axêxê, portanto, torna o ser humano um egum.

Há dentro da tradição Nagô, vinda de África e trazida para o Brasil, um culto específico que se dedica a criar e compartilhar o axé contido na ancestralidade. O chamado culto de *Egúngún* é denominado um culto *lèsé-egun*, ou seja, dedicado ao culto das formas espirituais de ancestrais desencarnados. Esta religião não integra o culto de orixás, de energia da natureza, mas compartilha alguns fundamentos, ritos e dialetos pela sua proximidade cultural.

O culto de *Egungun* é a religião que está ligada à adoração da ancestralidade masculina. As entidades femininas são chamadas de *Ìyá-mi*. “Assim como os ancestres masculinos têm sua instituição na sociedade *Egúngún*, as *Iyá-mi*, que constituem a sua contra-parte feminina, têm sua sociedade *Gélèdè* e também numa outra sociedade pouco conhecida, o *Egbé E’léékò*” (SANTOS, 2012, p. 111).

Os *Egúngún* são ancestres individuais ou representações coletivas de uma ancestralidade de determinada família. Como nos lembra Santos (2012), alguns *eguns* podem tomar forma corporal. A autora relata que os *Eguns* podem ser:

[...] invocados em circunstâncias determinadas através dos ritos bem definidos. São os *Égúns* ou *Egúngun*, antepassados conhecidos, que levam nomes próprios, estão vestidos de maneira que os singulariza e são cultuados pelos membros de sua família e seus ancestres (SANTOS, 2012, p. 112).

Acredita-se que sob as tiras de pano que cobrem essas formas encontra-se o *Égún* de um morto, um ancestral conhecido ou, se a forma não é reconhecível, qualquer aspecto associado à morte. Nesse último caso, o *Égúngún* representa ancestres coletivos que simbolizam conceitos morais e são os guardiães de herdados costumes e tradições. Esses ancestres coletivos são os mais respeitados e temidos entre todos os *Égúngún*, guardiães que são da ética e da disciplina moral do grupo (SANTOS, 2012, p.129).

O culto de *Egúngún* é uma religião própria, rica e diversa. Possui muitos saberes e sintetiza a importância da ancestralidade para a cosmo percepção nagô. Contudo, esse complexo cultural é alvo de inúmeros preconceitos, até mesmo dentro da comunidade do candomblé, pois há um estigma de que as energias cultuadas no culto são ruins, espíritos não evoluídos e que não merecem a veneração. Entretanto, essa visão precisa ser desconstruída, pois aplica sobre

este rico culto as práticas de demonização que as próprias religiões afrobrasileiras tanto foram vítimas por parte das instituições cristãs e que geram inúmeros casos de racismo religioso, violência e morte de adeptos. O culto de *Egúngún*, conforme constata Santos (2012), é um grande patrimônio que assegura a cultura e simbologia da ancestralidade negra, pilar dos modos de vida negros da América (MARTINS, 2021).

Essa estigmatização ocorre devida à correlação entre os *Egúngún* e as formas de energia negativas ou de origem karmática. Tal como introduzimos acima, acredita-se no candomblé que a presença de uma linhagem ancestral que não cumpriu com seus deveres no aiê e que teve a trajetória de vida marcada pelo sofrimento, rancor ou morte trágica, pode acarretar um fechamento de caminhos para seus descendentes.

Esta energia herdada muitas vezes é chamada de egum, carrego, quebranto ou kuiumba, que são energias residuais de seres desencarnados que não cumpriram seu destino e vagam pelo aiê. Essa movimentação é realizada canalizando o axé dos viventes de forma parasitária, causando doenças, morte trágica, perda de dinheiro, preguiça, vícios, brigas e coisas ruins. Essa ideia é muito assimilada e influenciada pelo vampirismo espiritual proposto por práticas kardecistas. Mas não podem ser confundidas com a ancestralidade que é honrada pelos adeptos ao culto de *Egúngún*, pois são coisas diferentes, apesar das terminologias parecidas utilizadas popularmente.

Outra formulação que também está localizada neste espectro de influências negativas são os *Ajoguns*. Conhecidos também como *Eléninìí*, esses seres são considerados pelos iorubanos as entidades da má sorte e do infortúnio. São os representantes que equilibram o cosmos, pois todo o universo da cosmovisão nagô é trabalhado na noção de equilíbrio. Sendo assim, esses seres são o balanço negativo existente em contrapartida à energia positiva. Segundo o professor e babalorixá, Sidinei Nogueira (2022)<sup>22</sup>, os ajoguns são guerreiros espirituais que lutam contra a humanidade e os orixás, provocando problemas como brigas, cansaço, morte, violência e doenças.

A presença da cobrança de *Ikú* (morte) ou da influência de energias negativas que podem ocasionar a morte são apontadas durante as consultas oraculares. A partir do jogo de búzios, o sacerdote informa ao cliente ou filho de santo sua condição espiritual no momento do jogo e faz a indicação de um dos fundamentos do candomblé: o ebó.

---

<sup>22</sup> Acesse: <https://www.instagram.com/p/ChPcaV7uNSI/>.

O conceito de ebó é resumidamente entendido como uma oferenda que tem como objetivo limpar o campo energético de um ser humano ou lugar, livrando-lhe das energias ruins que estão impedindo seu acesso integral ao axé. Conforme recorda Santos (2012):

Insistimos repetidas vezes que toda dinâmica do sistema Nàgô está centrada em torno do ebó, da oferenda. O sacrifício em toda sua vasta gama de propósitos e modalidades, restituindo e redistribuindo àsè, é o único meio de conservar a harmonia entre os diversos componentes do sistema, entre os dois planos da existência, e de garantir a continuação da mesma. (SANTOS, 2012, p. 181)

O ebó é constituído da oferta de itens que são possuidores de axé e são ritualizados para serem oferecidos a quem está fazendo a cobrança de determinada energia. O axé se encontra em elementos de variadas ordens, como folhas (*ewe*), alimentos, água (*omi*) de diversas origens, minerais, tinturas, temperos, palavras (*ofó*), cânticos e animais, que constituem o axé vermelho (sangue, *ejé*), provedor da vida e presente em todo ser vivo.

O método tradicional de evitar a morte para o candomblé é a identificação de sua proximidade e seu afastamento por meio do ebó. Esta magia e movimentação de axé é necessária para modificar os caminhos. O ebó é uma oferenda de troca, uma moeda e uma magia do engano que, por meio de Exu, o orixá responsável por transportar as oferendas entre o mundo físico e espiritual, aparta a cobrança de *Onilé* e de *Ikú*, além de retirar a presença do carregue e dos ajoguns. Como formula Santos (2012):

Assim como Èsù Elébo transporta as oferendas, também Ikú leva à terra aquilo que lhe pertenceu e se constitui igualmente num símbolo de restituição. Mas Èsù consegue, através do pacto, fazer aceitar oferendas-substitutos que, segundo o contexto ritual, veicularão uma combinação particular do àse. Deve-se ter presente sempre uma parte que substitui a vida dos humanos. [...] uma frase de Maupoil (p. 345) é interessante nesse sentido: “aliás, o sacrifício (é) destinado antes de tudo a enganar a morte...” E mais adiante a respeito da substituição: “dissemos-lhes que viesse apanhar a vida do animal para... (nome do òrìsà ao qual o animal é oferecido), não apanhe a cabeça de alguém (dentre nós)!” (SANTOS, 2012, p.255).

Portanto, o meio pelo qual se evita a morte dentro da concepção do candomblé se baseia em uma série de condutas: 1) respeito e honra à ancestralidade; 2) respeito e coerência moral perante às lições éticas e morais dadas pelos orixás, ou seja, agir no mundo de maneira que a essência comportamental positiva de cada orixá seja mantida no ser humano, para que o axé desta divindade possa o acompanhar; 3) uso do veículo oracular para saber a situação energética em que se encontra; 4) realização de ebós para mediar a cobrança de *Ikú* e *Onilé*, permitindo mais tempo de vida no aiê.

Dessa maneira, pode-se entender, em partes, os principais fundamentos da cosmovisão candomblecista. Baseada no culto das energias da natureza e ancestrais divinizados, o candomblé tem sua doutrina formada por apreço ao equilíbrio, harmonia, criação e compartilhamento conjunto da energia vital do axé.

Seu senso ético e moral se encontra representado pelo corpo literário oral conhecido como *itans*, onde as histórias contam feitos dos orixás que apresentam as formas como cada uma destas energias atuam no mundo, além de contarem de que maneiras o culto para o agrado destas deve ser feito.

Primando pelo respeito a ancestralidade, o candomblé reafirma sua importância através do entendimento de uma coexistência entre morte e vida, que são mantidas de forma cíclicas. Esse valor reverbera no grande respeito àqueles que nos deixaram, aos mais velhos, mas também aos mais novos, símbolos de renovação e continuidade.

O culto entende que o axé precisa ser mantido em movimento para assegurar a existência do mundo. Assim sendo, ele concebe as energias positivas presente nos orixás, mas também o reconhecimento de agências negativas no carrego e *ajoguns*, o que aponta um princípio de equilíbrio. Para manter-se equilibrado, é necessário consultar aos orixás e, por meio do ebó, da oferenda do que está sendo cobrado, a restauração do axé é garantida e permite que o *orí* possa continuar a cumprir seu destino.

### **3.1.5 – A morte na umbanda**

A umbanda é uma religião reencarnacionista e também compreende a morte como um fim do ciclo e o início de outro. Caso o espírito tenha alcançado seu grau de evolução na última encarnação, ele pode se tornar um guia ou descansar sem precisar retornar ao plano material. Mas, caso ainda sejam necessários mais aprendizados, ele pode retornar ao plano material para viver uma nova vida.

Por isso, é necessário realizar ritos de purificação para que o corpo possa seguir para o plano astral com tranquilidade e passar pelos processos necessários dos pós vida. Na Umbanda é realizada a limpeza e purificação do corpo sem vida com elementos sagrados. O uso de incenso, óleos essenciais, água benta e pomba (cinzas de erva) são usados no corpo quando há possibilidade, bem como no local onde o corpo é enterrado. O sentido dos ritos está em desligar o corpo físico do espírito e proteger a passagem ao plano astral. São convocados pedidos aos orixás Oxalá e Omolú, para que a passagem possa ser realizada de forma plena.

A umbanda também considera as mortes traumáticas e o desrespeito à ancestralidade uma infração. Seus conceitos de vida após a morte são herdados principalmente do kardecismo, em que a figura do espírito obsessor, ou o chamado “*kiumba*”, pode gerar problemas de espirituais e físicos aos seres humanos que eles vampirizam. Obsessores são caracterizados como espíritos que não entenderam sua morte ou não aceitam seguir a passagem e, por isso, ficam no intermédio entre o plano astral e a terra, chamado de umbral.

Em suma, para os adeptos à religião, é necessário se proteger contra essas energias e realizar ritos com a ajuda dos espíritos-falangeiros para ajudar a direcionar os espíritos desencarnados da família ou afastar aqueles desconhecidos que estão perturbando a energia dos viventes.

### **3.2 - Indicações de um ebó científico-imagético**

Entendidas um pouco das bases de tais cosmopercepções, seguiremos com as proposições que nos apontam a maneira como tais filosofias podem contribuir para a interpretação e ação nos acontecimentos históricos, sociais e políticos de nossa sociedade. Principalmente para nós, pessoas racializadas, mas também para outros grupos que fazem parte de nossa sociedade. Investiremos que tais conhecimentos podem ser incorporados há uma leitura ampla para a ancestralidade e espiritualidade brasileira, expondo suas fragilidades enquanto um *ará* (corpo) e *orí* (energia) coletivo, prescrevendo os ebós que urgentemente exigem sua feitura.

Como vimos no subcapítulo acima, a cosmopercepção candomblecista e umbandista possuem uma série de elementos que entendem a morte para além de uma experiência em que se finda a vida. Estes cultos brasileiros, por meio das tramas da ancestralidade e de uma relação de proximidade sgnica entre os elementos da natureza e o corpo que constitui o humano, projetam uma dimensão de continuidade da presença ativa após o falecimento.

Sobretudo, essas formulações concebem outras noções tempo-espaciais, no qual o *cronos* moderno-ocidental (MARTINS, 2020), em sua linearidade progressista, tem seu sentido e validade questionada por práticas vivas na cultura. Como observa Leda Maria Martins:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matizada em curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os tempos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em um processo perene de transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e volta. (MARTINS, 2021, p. 132)

A autora evidencia que o tempo forjado nas culturas afrobrasileiras é vivido em “reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica” (MARTINS, 2021, p.23). Assim sendo, são práticas de enfrentamento à colonização da cosmovisão europeia, cristã e ocidental, que floresceram das raízes africanas em meio à um cenário de caos e desordem, conforme revisado anteriormente.

“A colonização é um trauma permanente, ferida aberta, sangria desatada. A libertação dos produzidos como desvio ao longo da tragédia é uma emergência; uma dívida” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 17), nos lembra os autores. Sobretudo, é uma violência de caráter também intertemporal, pois suas continuidades são rastreáveis e factíveis, assim como sua criação mais rentável: a escravidão.

Vimos que a cultura trazida pelos povos nagôs permitiu a construção de um grande arcabouço de práticas de ancestralização. O que tornou possível, por meio das oralituras e ritos (MARTINS, 2021), manter vivo o modo de vida dos ancestrais em atualização constante, mas também por meio das práticas de *ebó*, que dão conta de assegurar as existências dos povos negros em meio ao tormento da escravidão contínua.

No entanto, nos questionamos: como nossa cosmo percepção candomblecista consegue olhar para o *ajogun* da morte social? De que forma essas matrizes cosmológicas podem elaborar a presença do sangue branco violador em nossa ancestralidade miscigenada, bem como as violências por eles provocadas? Conseguimos encarar nosso *Eguns* coletivos abatidos pela escravidão e pela colonização contínua e aplicar-lhes o devido *ebó*? Quais são os ritos que incluem tal limpeza energética de 520 anos de desonra?

Reconhecemos que os projetos de ancestralidade cerzidos pelas culturas afrobrasileiras, religiosas ou não, possuem um valor inestimável para a luta por direitos e restauração das dignidades de variadas ordens. Este *axé* nos preenche, nos conforta, e como afirma Leda Maria Martins (2021), amplia nosso conceito de família, preenchendo as ausências causadas pelos males da escravidão.

Entretanto, em nosso esforço de pesquisa, estamos interessados no que toca as partes ainda ardentes de nosso legado ancestral. Seja este o legado dos condenados da história ou daqueles juízes que dos *oxés* de Xangô só conhecerão a face cortante. Neste sentido, tomamos emprestado o conceito de *carrego colonial* empreendido por Simas e Rufino (2019) para analisar o modo como os infortúnios e mortes causadas pelo racismo, pela escravidão e colonização nos coloca coletivamente sob a assombração de um *egum/ajogun* político, histórico e estético.

Os autores propõem o conceito analisando que as múltiplas formas de matar criadas no colonialismo não estão resumidas apenas às necropolíticas materiais, mas também há uma dimensão intelecto-espiritual, haja vista que:

[...] a morte nesse caso transcende ao homicídio ou até mesmo a negação de qualquer direito cível; ela opera em diferentes planos, alguns dotados de fisicalidade e outros não. O que chamamos atenção com a proposição de carrego colonial é que, sob a inteligibilidade dos esquemas de terror do colonialismo, há o reconhecimento da memória e da ancestralidade como planos de reconstituição existencial. É nesse sentido que as ações de terror mantidas por uma política da mortandade/mortificação investem na produção do esquecimento (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 19-20).

Dessa maneira, nos apropriamos do conceito não apenas para apontar as mobilizações das forças racistas em realizar um apagamento das ciências e cosmovisões ancestrais, mas também do uso do esquecimento como uma forma de esconder a cobrança e dívidas dos eguns. Sejam elas as de nossos ancestrais escravizados e nossos contemporâneos vítimas das adaptações da escravidão, que cobram por axé de restituição de justiça, ou sejam daquelas de homens e mulheres brancas que projetaram tal desgraça e que necessitam receber sua sentença, sendo por nós expulsos dos lugares de heroísmo construídos pela história oficial.

Ambas as formas de falha na distribuição da justiça, enquanto um valor de reconhecimento de culpas e dívidas, são geradas, ao nosso modo de ver, pela presença da morte trágica e sofrimento infiltrado karmaticamente em nossos conhecimentos, nossa política e na forma como percebemos o mundo, gerando permanências dos modos de fazer-morrer coloniais.

O machado de Xangô (*Oxé*) possui duas lâminas, pois, assim como uma balança pode pender para dois lados, suas faces também podem cortar em diversas direções. Xangô, violentamente, como demonstra seus *itans*, é a base epistemológica da verdade no panteão dos orixás. Se uma lâmina pune sem piedade quem é culpado, a outra, ao mesmo tempo, é capaz de fechar os cortes feitos pela injustiça. A história vista de modo crítico nos mostra quem são aqueles que conheceriam cada uma das faces dos *oxés*.

Os autores apontam que o “assassinato, cárcere, tortura, dismantelo cognitivo e domesticação dos corpos estão atrelados ao desarranjo das memórias e saberes ancestrais” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 20). À esta reflexão, adicionamos à noção de desarranjo da memória o imenso silêncio cantado por àqueles que ocupam os lugares de poder, omitindo a presença e participação de seus antepassados na escravidão institucional. Bem como a ação daqueles que ora articulam a sua permanência em nome de Deus, da paz, da segurança-pública ou contra o tráfico, entre tantas motivações que mascaram o racismo.

Há uma enorme contribuição de seus descendentes para o esquecimento ou honraria injusta atribuída aos ancestrais participantes do jogo de poder do racismo. Suas lembranças seletivas homenageiam tais *eguns* com nomes de ruas, praças, títulos de profissionais eméritos, homenagens póstumas e os fazem cânones intelectualmente. São aqueles apontados pelos autores supracitados como “o *kiumba* da falsa república e da agenda de privilégios daqueles obsidiados por um mundo totalitário” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 68). Isto, sem dúvidas, pode ser visto como um afronte aos nossos ancestrais, uma desonra aos *eguns* daqueles e daquelas que sofreram. Visto como algo que nos engendra coletivamente à um *karma* que impede nosso acesso ao axé da justiça, da democracia, equidade e dignidade. Mantém as políticas de morte ceifando vidas prematuramente ano após ano.

**IKÚ NÃO É GENOCIDA, MAS ESTÁ SENDO USADA COLONIALMENTE PARA TAL FEITO!** É necessário frisar que, se estamos sobre o rastro de Ikú e somos forçados a viver toxicamente em sua presença, é porque estamos habitando uma dimensão em que o tempo-espaço é moldado colonialmente para matar. A morte por violência racial não é um bom retorno à *Onilé*. “Dizem que, ao ver a restituição dos homens ao barro, Nanã chora. Suas lágrimas amolecem a matéria-prima e facilitam a tarefa de modelagem de novas vidas” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 91). É insuportável imaginar seu choro ao ver o retorno dos corpos racializados mortos pela necropolítica, assim como é cortante ver o pranto dos familiares dos que se vão injustamente.

Enfim, pelo que dissemos até aqui, fica evidente que para a cosmovisão candomblecista “[...] a morte antecipada e vazia de sentidos invocados no rito é o que chamamos de mortandade e mortificação” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 23). E diante de tal fenômeno “[...] a indicação é fazer dos nossos atos um contínuo rito que pluralize sentidos e transmute a morte em vida para nos livrarmos de uma vida que antecipe a morte” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 23).

É neste sentido que temos a intenção de fazer desta pesquisa uma reflexão sobre conceito de *ebó* imagético-científico. Reunir a ciência ancestral candomblecista exige-nos utilizar a força do axé de Exu, contido nas palavras, para cerzirmos um *ebó* dos saberes, no que tange a necessidade de galgar espaço de reconhecimento institucional das mandingas e macumbas como universos semânticos precisos para uma análise do social e do comunicacional.

Este gesto se alimenta da proposta de *ebó*-epistemológico (RUFINO, 2019) que, referenciado pelos conhecimentos ritualísticos do candomblé, umbandas e catimbós, designa uma libertação dos modos de pensamentos ligados à ciência ocidental/cartesiana/colonial. Rufino (2019), o define como uma prática que “aviva as razões absolutistas no encante para

que o conhecimento seja cruzado, engolido por outras perspectivas e restituídos de uma maneira transformada” (RUFINO, 2019, p. 88). Um movimento intelectual e energético que desarma armadilha do colonialismo que considera menor ou inadequada a proposta de mundo dos negros/racializados, expondo as artimanhas da desqualificação, apontando nomes, trazendo à tona as ciências coloniais e as combatendo com um conhecimento enterreirado daqueles deixados à margem da história. Entende-se a produção de conhecimento corporificado como um feitiço contra as colonialidades do saber.

O ebó epistemológico defendido pelo autor aponta o lugar de estabilidade da criação intelectual branca, construída sob séculos de apagamento histórico do conhecimento de pessoas racializadas, e, por meio de tal apontamento, pretende desestabilizar os lugares de universalidade e passividade destes modos de compreender o mundo, causando impacto, abrindo novos caminhos. “[...] se o ebó cruza-se ao projeto de dominação ocidental e o transforma, possivelmente não será bom para aqueles que historicamente se privilegiaram da produção de desigualdades operada pela lógica dominante” (RUFINO, 2019, p. 94), mas é necessário que seja efetuado por corpos de coragem. O enfretamento epistêmico é um rito de transformação.

Como explicaremos nas análises, o conceito de ebó imagético, tal como estamos tentando dissertar, pensa como o cerzir das imagens e narrativas podem mobilizar uma reflexão sobre as violências e mortes do colonialismo/racismo, mas também apontar para sua desarticulação, e permite, seja nos instantes espetatoriais ou por meio do gesto reflexivo que acompanha quem assiste a posteriori, o encontro de novos modos de sobrevivência, representação e caminhos. Todo ebó é um gesto de manejo energético e transformação, desse modo, acreditamos na potencialidade das narrativas e imagens de promoverem transformação do mundo e nos processos de autopercepção. Sobretudo, elas atuam como modos de reparação dos desequilíbrios constituídos pelas opressões.

Temos, assim, o compromisso assumido de varrer de nosso campo energético os modos de análise cientificistas, teorias e cânones que são *ajoguns* do epistemicídio. Tal como tentamos fazer ao longo deste capítulo. Não obstante, a escolha de nosso *corpus* nos convida, pelo axé de Euá envolto na criação artística, na interpretação, nas visualidades e na lógica da montagem, e pelo axé de Exu, enquanto dono do encanto de qualquer ação comunicativa, a conseguirmos, por intermédio dos filmes, comunicar entre o véu que separa o Aiê e o Orum, e encarar nossos *eguns* e suas cobranças.

Tais narrativas que remexem o passado, o presente e o futuro colonial, de modo a tocar nas feridas latentes da ancestralidade não pacificada, parecem desatar os nós presentes em nosso

caminho. Obrigam os *ajoguns* do silêncio colonial a falarem as dívidas que cobram, e dessa forma, como um *ebó*, permite reestabelecer o fluxo de energia entre nosso *ará* e *orí* coletivo. Assim, encerramos este último capítulo de revisão bibliográfica e partimos para o contato com a empiria.

## 4 – PASSEANDO COM A MORTE: DESCRIÇÃO NARRATIVA DOS FILMES

### 4.1 – Rapsódia para um homem negro (Gabriel Martins, 2015, 24 min)

#### **Bloco narrativo 01:**

O filme se inicia com um primeiríssimo plano do chão de terra coberto por capins verdes amassados. A trilha sonora é ocupada pelo som ambiente de grilos cantando. Em seguida, as mãos de um homem pardo aparecem no centro do plano abrindo uma garrafa de vidro e despejando o seu conteúdo sobre a terra e o mato. Após jogar o líquido, o homem deposita um prato de barro utilizado frequentemente em ritos das religiões de matriz afrobrasileira, conhecido como alguidar. Em uma metade do alguidar se encontra uma mistura de farinha branca e na outra uma mistura de farinha alaranjada. Sete pimentas malaguetas se encontram fincadas verticalmente na farinha, sendo que seis delas formam um círculo, e uma se encontra no centro do prato circulada por três moedas de cor bronze. Após ajeitar o prato no chão, o homem retira uma pitada da farinha branca e joga no chão. As mãos então começam a bater palmas ritmadas acima do prato. Após três sequências de palmas, vemos o pé da pessoa calçada de tênis deixar o plano e pelo som identifica-se os passos do ser se distanciando.

Um assobio começa a ser ouvido quando a câmera ainda foca o prato deixado no chão. Através de um corte seco, as copas de árvores em uma mata aberta são focadas. Pássaros e grilos cantam. A câmera balança e desce em direção ao rosto de um homem preto de *dreadlocks*, Odé, o personagem principal da história. Odé está utilizando um apito de madeira e metal, que faz o som do assobio. A câmera acompanha o homem que assobia pela mata até que ele sessa os passos ao perceber há alguém lhe seguindo. Na sonoplastia, passos corridos pisando em folhas acompanham o rápido movimento de *travelling* que a câmera realiza em uma tomada subjetiva, que simula Odé olhando para as árvores e para o bambuzal a procura de quem o persegue. Após completar 360°, a câmera retorna ao rosto de Odé. Ofegante e desconfiado, ele olha para as mãos. A câmera subjetiva mostra seus pulsos acorrentados por algemas antigas. Odé ergue os braços até o rosto para observar as correntes. A câmera se afasta e, em um plano aberto, mostra que atrás de Odé há um policial trajado de roupa de combate e portando uma arma. Apontando para a cabeça de Odé, o policial engata e faz o disparo.

O barulho do tiro é acompanhado com um corte seco e somos levados até um quarto semi-iluminado. Na cama, Odé se levanta de forma abrupta, como se estivesse despertando de um pesadelo. Se ouve apenas sons de grilos e um cachorro latindo. A câmera acompanha Odé se mover pela casa com pressa e em direção a porta. Na varanda iluminada, ele encontra

uma mulher negra e um homem negro de barba segurando um corpo ensanguentado. Odé se aproxima e, em uma tomada subjetiva, vemos o rosto do homem machucado, como se estivesse acabado de apanhar. Uma trilha cantada em iorubá de forma lenta embala a cena. A câmera mostra todos os três personagens chorando pela morte do homem e se fixa na mulher negra. Ela encara a câmera e inicia um monólogo:

Quando por fim venceu os invasores, sentou-se com seu irmão para tranquilizá-lo com sua proteção. Sempre que houvesse necessidade, ele iria ao seu encontro para auxiliá-lo. Ogum então ensinou Oxóssi a caçar, abrir caminho pelas florestas, pelas matas serradas. Oxóssi aprendeu com seu irmão a nobre arte da caça, sem a qual a vida é muito mais difícil. Ogum ensinou Oxóssi a defender-se por si próprio. Ensinou Oxóssi a cuidar da sua gente. Agora, Ogum podia voltar tranquilo para a guerra. Ogum fez de Oxóssi o provedor. Oxóssi é irmão de Ogum. Ogum, é o grande guerreiro. Oxóssi, o grande caçador.

Após o monólogo, uma série de pessoas negras no Parque Municipal de Belo Horizonte é mostrada encarando a câmera diretamente. As pessoas possuem diversas idades, gênero e tonalidades de pele. Algumas aparecem em grupos familiares e outras sozinhas. A sequência de retratos em movimento é acompanhada com a trilha cantada em iorubá. Um corte seco expõe a tela preta em que o título da obra surge, encerrando assim o primeiro bloco narrativo.

### **Bloco narrativo 02:**

Após o título desaparecer suavemente na tela preta, a seguinte citação em versos toma conta: “Deixe a cidade descascar debaixo de você. Existem fantasmas demais nesse lugar. E eu posso ouvir eles chamarem”. Versos de *Killer Mike* pertencentes à obra “*Anywhere, But Here*”. Ao fundo, podemos ouvir Luiz, o homem espancado na primeira sequência, conversando com o homem negro barbudo, que também estava presente na cena em que Odé encontra seu irmão machucado. Luiz é um homem pardo de meia idade e está vestido com uma blusa branca escrita “Dandara” e que possui um quadrado vermelho estampado com uma mão erguida segurando um chicote. Ele realiza uma percussão em um pedaço de madeira enquanto olha para a frente, como se estivesse se apresentando para o amigo. Ao fundo, vemos uma casa feita de tijolos vermelhos, sem acabamento e com muro feito de madeira. Luiz encoraja o homem a investir no lugar onde eles estão, diz que a juventude e o espaço que eles ocuparam tem potência para “explodir e fazer barulho”. Luiz encoraja o homem a reivindicar direitos.

Um corte seco nos leva a um plano detalhe de mãos negras segurando a camisa de Luiz manchada de sangue. Outro corte revela o rosto da mulher negra que estava chorando no corpo de Luiz na sequência inicial. Encarando a câmera, ela realiza a narração de outro monólogo:

“Mataro ele. O Carlinho me falou que bateram até não poder mais. Tropeçou. Não conseguiu fugir. Daí veio um e pegou ele. Tinham espancado uma mulher já. Bateram até que não conseguisse se mexer. Ele viu tudo, mas a garganta já estava fechando por causa do gás. Não deu. Não deu pra fazer nada”.

A cena do monólogo faz uma alternância de planos entre o rosto da mulher e o rosto de Odé, como se ela estivesse falando com ele. Em um corte seco, somos levados à série de imagens de casas geminadas, condomínios fechados, lotes vagos e prédios em construção abandonados. Enquanto os edifícios vão sendo mostrados, a dimensão sonora é ocupada por barulhos de tiros, gritos, helicópteros e sirenes, que remetem ao som de um confronto com a polícia. Somos levados por um corte até uma sala escura e enfumaçada, com um ponto de luz central que ilumina o chão de terra batida e duas figuras humanas. Uma delas parece ser Luiz e está sentado no chão tentando se levantar. Em uma de suas mãos, se encontra uma espada de metal. A outra figura é um policial vestindo roupa de combate preta e carregando um cassetete. Ele cerca Luiz o impedindo de se levantar. Uma trilha sonora lenta acompanha a cena. O policial desfere um golpe de cassetete na direção de Luiz, mas antes de ser atingido, um corte seco nos leva para uma sala empresarial, onde executivos se reúnem em uma mesa. Quatro homens brancos de terno, um policial pardo fardado e uma mulher branca de blazer zebrado são aos poucos expostos pelo *zoom out* da câmera, que percorre a extensão da mesa. Inicia-se, ao fundo, outra narração:

Naqueles tempos, para ser um chefe militar um homem precisava ser mais do que um guerreiro hábil e sagaz. Devia também conhecer o jogo das paixões e emoções humanas. Tinha que ser capaz de provocar alegria, o agradecimento, a dedicação, o respeito, a ira, o rancor, a inimizade, o ódio, a exaltação, o terror. Precisava saber semear a intriga. Alimentar a ambição e fomentar a traição. Isso tudo sabia o conquistador.

Enquanto ouvimos a narração, os executivos são filmados individualmente em plano americano, como se estivessem posando diretamente para a câmera. Um dos homens e a mulher são filmados abraçados como um casal. Ao fim, o último executivo mostrado, e que estava na ponta da mesa, sorri com o corpo virado de lado e sentado em uma cadeira. A câmera foca seu rosto sorrindo maliciosamente e, ao mesmo tempo, foca o fundo com os demais participantes da reunião analisando a maquete de um prédio.

### **Bloco narrativo 03:**

Ao fim da narração, o filme retorna ao quarto de Odé, onde ele mais uma vez parece acordar de um pesadelo. Assustado, Odé se levanta para andar até a cozinha da casa para beber um copo de água. Ele caminha em direção à uma parede em que está dependurada a foto de Odé e Luiz abraçados. Somos levados a um *flashback* em que Odé e Luiz estão andando de

carro juntos. Luiz conduz o carro e começa a conversar com Odé, o incentivando a acreditar no seu dom para fazer música e dizendo que seu irmão mais novo tem a responsabilidade de honrar o seu dom, correndo atrás do sucesso. Em defesa do sermão, Odé insiste que não quer seguir a carreira musical e se demonstra desacreditado. Luiz diz que ele deve continuar e que o ajudaria, mas sente que ele não tem muito tempo de vida mais. Odé pergunta se essa desconfiança foi gerada em uma conversa com um babalaô, mas seu irmão responde que não, e afirma que apenas está tendo um sonho recorrente de estar em uma batalha na qual ele deixa a espada cair de sua mão.

Ao fim do diálogo, um corte seco foca mãos negras ensaboando a camisa manchada de sangue de Luiz, dentro de uma bacia de ferro. O segundo plano da cena revela que a mulher negra, mãe de Luiz e Odé, é quem está lavando as roupas no quintal. Em frente a ela, Odé se encontra sentado talhando um galho de árvore de forma pontiaguda. Os dois estão em um quintal e ao fundo se encontram bananeiras. Ambos estão sentados em troncos de árvore na vertical. A mulher começa a cantar uma música enquanto lava a roupa: “Ogum na areia, chorou que chorou que gerou o mar. Chorou que chorou que gerou o mar. Gerou o mar. Ogum na areia, chorou que chorou que gerou o mar. Chorou que chorou que gerou o mar. Ora se eu não vou chorar. Me derramar”.

Enquanto a mulher canta repetidamente na presença de Odé, somos levados até o assentamento de terra em que Luiz estava. Luiz passa pelas casas sem reboco e observa ao seu redor. Sua caminhada é acompanhada ao som da música de sua mãe, até que a cantiga em iorubá, tocada nas cenas anteriores, retorna. Luiz para como se estivesse encarando alguém. Um corte seco revela Odé “em sua frente”. O homem está em contraste com os raios de sol que iluminam fortemente metade de seu rosto. Atrás de Odé, se encontra uma cruz de madeira fincada em um cruzeiro. Odé balança a cabeça em afirmação, vira-se de costas e anda pela continuidade da via de terra e a lente, aos poucos, desfoca o cenário. Um corte seco nos leva novamente ao quintal, onde a mãe de Odé acaricia seu rosto e, em seguida, a narrativa apresenta um *fade* preto.

#### **Bloco narrativo 04:**

A cena seguinte mostra Odé andando pela calçada da avenida Afonso Pena, no centro de Belo Horizonte (MG), durante um anoitecer azulado. Ele anda rapidamente ao som dos carros e pessoas. Odé está sem camisa, possui um fio de contas azul claro atravessando seu dorso transversalmente. Ele carrega uma sacola com flechas em suas costas. Aos poucos, o som do trânsito urbano é mesclado com uma percussão de atabaques em ritmo acelerado. Da

caminhada de Odé, um corte nos leva para o estacionamento de um prédio. O casal de executivos aparece indo em direção à um carro. O homem fala com a mulher: “Esses caras sempre têm preço. Quando eu entrei na sala e bati o olho nele eu falei: tamo dentro!”. Um corte nos mostra que Odé está armando seu arco e flecha artesanal e preparando a mira em direção à câmera, que foca, em *zoom*, o seu rosto sobreposto pelo arco. A conversa do casal é interrompida quando o homem é atingido na barriga por uma flecha de Odé. Ele se assusta, cospe sangue e cai no chão. A mulher grita e sai correndo, mas Odé a mira nas costas e a atinge.

Odé se dirige para o padrão de luz geral do prédio e mexe nos interruptores. Quando a luz é cortada, a sala com o restante dos executivos e o policial corrupto é mostrada. Eles comemoravam os sucessos da desapropriação da ocupação urbana e, quando a luz cai, começam a se preocupar. O policial vai para o corredor ver o que estava acontecendo empunhando uma pistola e é surpreendido por uma flecha de Odé na barriga. Ao verem o policial no chão, os executivos começam a correr pelo escritório, revirando seus armários e buscando proteção.

Um deles se direciona para uma sala ao lado para procurar uma arma. Os outros dois são surpreendidos por Odé, que atira em seus peitos. Um plano proximal mostra a expressão de Odé enquanto faz as miras. O executivo, que aparenta ser o chefe do empreendimento, consegue achar uma arma e tenta surpreender o caçador pelas costas, mas Odé, rapidamente, se vira e atira no último integrante do grupo de executivos responsáveis pelo ataque da polícia que matou seu irmão. Odé está usando braceletes de couro e uma saia com estampa que simula o couro de uma onça-pintada. Ao fim de sua caçada, focado em plano americano, Odé abaixa o arco e flecha e dá um grande suspiro. A cena seguinte mostra o topo de vários prédios na paisagem noturna enquanto a voz de Odé narra uma reza:

Okê Okê, cavaleiro de Aruanda. Okê, senhor Oxóssi! Rei dos Caboclos e das matas. Que suas matas possam estar repletas de paz e harmonia. Meu pai Oxóssi, não permita que eu me torne presa dos meus malefícios e nem de meus inimigos. Okê Okê, cavaleiro de aruanda! Okê senhor Oxóssi. Okê Arô!

Um *fade* preto toma conta da tela e chama os créditos do filme.

#### **4.2 – Rio das Almas e negras memórias (Taíze Inácia e Thaynara Rezende, 2019, 20 min)**

##### **Bloco narrativo 01:**

O curta se inicia com sons de atabaque e água corrente embalando a tela escura. A primeira imagem que vemos é uma pequena queda d’água no curso de um rio, captada em luz baixa. Com o retorno da tela preta, uma citação textual é colocada em destaque: “Sinhá dizia que era mais fácil o Rio das Almas voltar a subir a serra do que o ouro de sua família acabar”.

Em seguida, ouvimos passos corridos sobre as águas e um plano detalhe revela pernas correndo nas margens de um riacho. As pernas pertencem a uma mulher parda vestida de bata e saia branca encardidas e sujas de sangue. A mulher corre e cai de forma brusca na beira do rio, durante a noite escura. Sons de berimbau acompanham a cena.

Um corte nos leva a um plano detalhe de um colar de pérolas em cima de uma penteadeira. A cena alterna entre a mulher negra descansando ofegante na beira do rio e uma mulher branca no quarto com as joias. Na alternância, enquanto a mulher negra rasga sua saia para enrolar um ferimento que sangra em seu braço, a mulher branca enrola seu braço no colar de pérolas. A montagem trabalha com efeito de comparação entre as cenas, alternando entre a mulher negra se lavando com as águas sujas de sangue do rio e a mulher branca de vestido de veludo verde se banhando de um pó dourado. Pela janela do quarto da mulher branca, vemos se aproximar um homem branco, com chapéu, blusa branca e suspensório. Ele e a mulher trocam olhares pela janela. Um plano detalhe mostra a mulher abrindo a gaveta da penteadeira e retirando uma faca. Ela entrega o objeto ao homem e acaricia sua mão.

### **Bloco narrativo 02:**

A partir de um corte, o ambiente é levado para o dia nublado e vemos um plano fechado do rosto do homem que interagia com a mulher branca na janela. Ele está vestindo as mesmas roupas, porém se encontra armado com uma espingarda, enquanto vigia uma fila de homens e mulheres negras vestidas de branco encardido. O homem é o feitor de um grupo de escravizados que caminha por uma trilha carregando ferramentas de mineração, como picaretas, pás e bateias.

Ao som de uma percussão acelerada, o grupo de escravizados realiza uma procissão dançante pela trilha. Mulheres e homens negros realizam passos sincronizados que dão ritmo a marcha em fila que o grupo realiza durante a trilha, utilizando das ferramentas como parte da dança. Picaretas, pás, enxadas e bateias são levadas para cima, para baixo e para os lados, ritmadas com a trilha. Passos síncronos de pulos e agachamentos são realizados pelas pessoas de branco. A primeira da fila carrega um jarro de barro em sua mão. O último homem na fila, ao final da trilha, é derrubado pelo feitor através de um empurrão com a arma. A caminhada finalmente chega à beira de um rio, lá os escravizados começam a garimpar as pedras no compasso da trilha de percussão. Quando a música atinge o ápice do aceleração, somos levados por um corte para a terceira cena.

### **Bloco narrativo 03:**

Com uma desaceleração no ritmo da trilha, um plano médio observa duas mulheres pardas vestidas com saias e blusas acinzentadas na beira das pedras do rio. Uma se encontra a montante da correnteza e próxima a uma bacia de ferro polido com roupas coloridas dentro. Esta utiliza um pedaço de pano escuro como avental e aparenta ser a mais velha da dupla. Seu cabelo é cacheado e se encontra com uma amarração de pano branco. A mulher que se encontra mais próxima da correnteza do rio aparenta ser mais nova que sua companheira. Seu cabelo crespo se encontra amarrado em formato de pompom e ela utiliza brincos de pérola. Ambas estão batendo peças de roupa na pedra molhada de maneira ritmada com a trilha sonora de percussão. Elas esfregam a roupa com sabão branco enquanto estão agachadas. A mais nova inicia um cântico e posteriormente é acompanhada pela companheira, que dança uma coreografia que incorpora os movimentos da lavagem das roupas. Enquanto canta, a mais nova em relances encara a câmera. Aproximações, planos detalhes e planos médios compõem a direção de imagem da canção:

Guarde consigo a palavra-tapa do rum  
 E lentamente, beba jurema pois tudo perece  
 O tempo que talha e tempera todo ser  
 Tinge de branco seus cabelos crespos  
 O tempo que talha e tempera todo ser  
 Tinge de branco seus cabelos crespos  
 Com lama de mangue o negro velho forja exus  
 Dando porta ao que vibra em nosso sangue a tempos  
 Rosto das coisas será sempre o durante  
 E todo pensamento é estrangeiro  
 Rosto das coisas será sempre o durante  
 E todo pensamento é estrangeiro

Após cantarem a primeira parte da canção, as lavadeiras são enquadradas andando e carregando trouxas de roupa e a grande bacia de alumínio. Enquanto andam pela estradinha de terra, as mulheres dão ritmo à uma dança com os seus passos feitos de pequenas pausas nas pontas do pé e gingado de cintura. E a canção continua:

Derramar o apreço em beijos  
 Sobre o corpo de quem nos ama  
 É ser flor de gameleira  
 Fora de estação  
 E o tempo que talha e tempera o querer  
 Tange e ecoa teus sonhos com os meus.  
 E o tempo que talha e tempera o querer  
 Tange e ecoa teus sonhos com os meus

Ao fim da canção, as mulheres chegam à uma capela de arquitetura histórica, destino das roupas que lavaram. A trilha sonora de percussão sussa e dá lugar à uma espécie de chocalho crescente. Dentro do imóvel, quando passam por um espelho, a mulher mais velha tem sua

expressão de estranhamento focada em um plano médio. Ela se aproxima do objeto e o encara com surpresa, deixando a trouxa de roupa cair no chão. A montagem adiciona imagens de corpos negros mortos sujos de sangue e vestidos como os escravizados do bloco 01 na beira do rio.

Em seguida, a lavadeira mais nova é mostrada entrando em uma sala da capela, onde um membro branco da igreja se encontra acendendo uma vela. O semblante de desconforto da lavadeira é focado em plano médio e detalha seu de abaixar a cabeça enquanto o padre se aproxima. Como se a câmera estivesse entre uma tela de confessional atrás das personagens, a cena foca a aproximação do padre de forma invasiva pelas costas da lavadora. Com planos médios proximais, a cena de abuso sexual é retratada com o padre apalpando sem permissão o corpo da lavadeira negra. Ela deixa a bacia de ferro cair, provocando um som agudo. Com a bacia focada no chão, um corte seco traz, na sequência ao plano detalhe, uma bateia de garimpo sendo segurada por mãos negras, com água e lama sendo centrifugadas.

Neste momento, retornamos ao cenário do rio em que os escravizados garimpeiros estão realizando uma performance de dança com as bateias. A água e as pedras dentro do objeto são balançadas no ritmo da percussão da trilha. As bateias são levantadas para cima e levadas para abaixo do joelho de forma síncrona entre o grupo de pessoas negras, que dançam com os pés cobertos pelo rio. Pulos para a direita e para esquerda embalam a dança do grupo. De repente, a dança é parada e os personagens permanecem imóveis agachados ou curvados, enquanto isso, um senhor branco idoso caminha entre os garimpeiros. O senhor está vestido de sobretudo e calça preta bordada com detalhes dourados, sapatos, meias brancas, camisa amarela e um colarinho branco feito com tecido rendado. Ele passa entre os escravizados com tom de superioridade e se dirige ao feitor, que estava vigiando as pedras de ouro encontradas. Quando ele passa, os escravizados voltam a garimpar o rio.

Um plano detalhe mostra que o feitor coloca as pedras de ouro dentro do jarro de barro trazido pelos escravizados. O feitor entrega o jarro para um senhor idoso escravizado, que é escoltado pelo homem vestido de sobretudo. O garimpeiro idoso leva em suas mãos o jarro, uma inchada e um marcador de ferro. Os demais escravizados formam uma fila e vão na direção contrária do senhor de sobretudo, observando o idoso ser levado sozinho. O som de berimbau retorna para a trilha. O rosto apreensivo do escravizado idoso, que foi levado pelo senhor branco de sobretudo, é mostrado em um primeiríssimo plano e depois é seguido por um fade.

#### **Bloco narrativo 04:**

A tela preta dá lugar a um plano médio e uma roda de pessoas negras. Um homem segura um berimbau, ao lado uma mulher segura um pandeiro e, logo em seguida, uma outra mulher toca um atabaque. No centro da roda, um homem e uma mulher jogam capoeira ao som da música. As pessoas ao redor gingham e batem palma. Além do som dos instrumentos, a trilha sonora é ocupada pela melodia da canção das lavadeiras tocada em uma flauta. As atrizes que interpretam as lavadeiras compõem a roda, sendo a mais velha a instrumentista que toca o atabaque e a mais nova uma das componentes que está na roda de capoeira. As duplas de escravizados se revezam para jogar capoeira.

A roda de capoeira é interrompida pelo retorno da cena ao contexto do garimpo. O escravizado idoso e o senhor branco de sobretudo retornam a cena, enquanto a trilha de capoeira permanece. O idoso é empurrado por uma trilha de mata fechada pelo senhor branco. Em planos detalhes, vemos que o senhor força o escravizado a enterrar o jarro de barro em que o feitor escondeu as pedras de ouro. Após as mãos do senhor serem focadas, vemos que em uma pequena fogueira o marcador de ferro está esquentando e já se encontra vermelho pelo calor. A imagem foca nas costas do idoso escravizado com grandes cicatrizes e, logo em seguida, mostra seu rosto com expressão de dor. Um fade preto toma conta da tela e ouvimos o barulho da carne sendo queimada, além do gemido do escravizado que teve sua pele marcada.

### **Bloco narrativo 05:**

A imagem retorna em um plano detalhe de uma pequena fogueira em um chão de terra sob o céu escurecido da noite. Um movimento de câmera sobe do chão até a metade do plano e os escravizados com o corpo abaixado em formação triangular. Todos vestem a roupa branca encardida. O grupo dança em frente a fogueira ao som de uma percussão rápida. Ritmados e em sincronia, o grupo forma uma roda em que realiza movimentos de dança afro em torno da fogueira. Formando um túnel com os braços para que um membro de cada vez possa passar, vemos uma montagem que mescla dois momentos diferentes em que a cena foi captada.

Um personagem de cabelo *black power* adentra ao túnel vestido de branco e, através de um corte seco, sai do túnel usando uma calça sarja, camisa e turbante estampados de símbolos vermelho e branco, além de ter seu corpo pintado com pequenas bolas brancas. A montagem alterna entre momentos em que o personagem dança de branco e em momentos que dança paramentado com outra roupagem e conjuga as imagens, buscando semelhanças no movimento. O mesmo efeito de troca de roupas se repete com uma das mulheres. Em um primeiro momento, ela entra para a roda e se aproxima da fogueira de branco, e, após um corte, sua veste é substituída por uma grande saia rodada cor de cobre, seu corpo é ornamentado com pinturas

brancas, brincos de bronze e um turbante de cor cobre enfeitado com fios metálicos. Ela dança perto do fogo e realiza acrobacias no ritmo dos atabaques.

Outro homem também passa por momentos de oscilação de figurino durante a performance. Sua calça branca e turbante brancos são substituídos por tecidos verdes com estampa de onça pintada. Ele recebe colares com grandes sementes e pinturas brancas no rosto. Em frente ao fogo, ele dá um grito agudo enquanto realiza os passos da dança afro. Uma das mulheres alterna um vestido e turbante branco encardido com um vestido vermelho e uma longa trança. A mulher também é paramentada com pinturas e bijuterias.

Enquanto a dança acontece, o feitor aparece por detrás de uma das mulheres que compõe a roda e a derruba no chão. Os escravizados vão em direção aos dois, enquanto o feitor saca a faca dada pela sinhá no primeiro bloco narrativo para ferir a escravizada. A montagem intercala de modo rápido cenas que ocorreram no início do curta, como a mão da sinhá pegando a faca na penteadeira e entregando ao feitor. Com uma rasteira de capoeira, a escravizada escapa dos braços do feitor e corre. A montagem retorna ao momento em que ela está correndo pelas águas e cai na beira do rio. Em seguida, um *fade* preto toma conta da tela.

### **Bloco narrativo 06:**

A imagem retorna ao rio. Sobre duas pedras que se encontram acima da linha d'água estão duas mulheres lavando roupas batendo sobre as pedras. Uma delas é a mesma lavadeira mais nova que aparece no bloco narrativo 03, e a outra aparece pela primeira vez no curta. Elas lavam a roupa ao som de um atabaque de ritmo lento. A lavadeira que já vimos no bloco três se encontra grávida. As duas juntas dançam ao som do atabaque alisando suas barrigas, simulando um espelho com a mão. Elas se olham e olham para a mão como se estivessem se vendo no espelho.

Ambas as lavadeiras fazem um giro encarando a mão em formato de espelho. Neste momento, um corte seco conjuga o giro delas com o de uma mulher parda que se encontra dançando na mesma posição na varanda de uma casa de arquitetura antiga. A mulher se encontra usando um vestido com espartilho no dorso e uma grande saia rodada. O vestido possui cor cobre. A sua frente está o parapeito azul e amarelo da varanda e às costas se encontra a porta amarela com uma maçaneta de ferro em formato de argola. Um tacho e um caneco de cobre se encontram em cima do parapeito. Um plano médio mostra a mulher fechando a porta e pegando o tacho. Ela anda com o tacho dançando em pequenos saltos ao som da percussão, descendo as escadas da pequena varanda.

Um corte seco e a mudança para a trilha de berimbau muda a cena para um plano detalhe de uma barra de saia branca suja, que rasteja no chão de pedra. Em contraste, a imagem da barra da saia da mulher que carrega o tacho é mostrada andando nas pedras por onde passa um curso d'água. A câmera retorna ao andar da saia branca e revela os pés de uma pessoa branca que se aproxima de uma lata de lixo enferrujada. A mão da mulher parda é trazida para a cena macerando ervas verdes com um pilão. Em um jogo de planos comparativos, em que hora é mostrada a mulher de vestido cobre e, noutra é mostrada a dona da saia branca, vemos que a mulher parda de vestido está preparando um banho de ervas, enquanto a mulher branca de saia suja está revirando o lixo atrás de comida. A mulher de vestido cobre se banha sorrindo e calmamente com ajuda do tacho e da caneca. Enquanto a mulher branca de cabelos despenteados e roupas sujas come e se lambuzava com os itens retirados da lixeira.

As folhas do banho da mulher parda são filmadas seguindo o curso do rio, e, em uma transição mesclada, as águas com folhas se transformam na margem do rio enlameada e suja de sangue. A câmera percorre a margem e aos poucos vai revelando a presença de corpos negros mortos e sujos de sangue. Os corpos estão caídos ao longo da margem e são varridos pela câmera, que expõe grandes feridas abertas em seus corpos, enquanto uma chuva fina molha os mortos. Ao fundo, palavras em iorubá e que compõem o vocabulário das religiões de matriz afrobrasileira são narradas por múltiplas vozes masculinas e femininas. Podemos ouvir: *ayê, axé, asese, elegbara, olorun, mojubá, kolofé*. Após a varredura dos corpos, um *fade* preto encerra o curta com algumas inscrições: “Baseados em fatos reais”, “Dedicado a todas as vidas que a mineração tirou e continua tirando no Brasil”.

#### **4.3 – Egum (Yuri Costa, 2020, 23 min)**

##### **Bloco 01: primeiro abismo**

O filme se inicia com um plano fixo de uma praia sendo filmada à noite. A trilha de sinfonia clássica e crescente acompanha os inscitos de Frantz Fanon: “A minha negrura era densa e indiscutível. Ela me atormentava, me perseguia, me perturbava, me exasperava”. Um *fade* preto toma conta da tela e, em seguida, o título do filme é exposto. O preto é interrompido por um primeiríssimo plano de um homem negro, que dorme em uma cama. Seu despertar é intenso e direto, como se acabasse de acordar de um pesadelo. O homem se levanta e começa a percorrer a casa escura, iluminada apenas pelo sol. No quarto ao lado, ele observa a mãe, uma mulher negra que está deitada em uma cama de casal com lençóis brancos. Ao lado da cama, se encontra uma pequena estante com um porta-retratos estampado com a foto de uma mulher

negra segurando um bebê no colo. Velas acesas rodeiam o objeto. Em frente, Eduarda, sua irmã, se encontra dormindo sentada em uma cadeira. A cena é mostrada com planos subjetivos da visão do homem, mas também com planos de observação, como se o narrador varresse o ambiente.

O homem continua andando pela casa e encontra um senhor negro no corredor. Ele é seu pai, que está sentado em uma cadeira de plástico adormecido e roncando. Um plano detalhe revela que ao lado da cadeira se encontram garrafas de cerveja e cachaça, consumidas pelo senhor embriagado. Por fim, o homem chega até a cozinha, lugar em que encontra sua avó, uma mulher negra idosa, que usa uma tiara, roupas coloridas, fios de conta e terço no pescoço. Durante a conversa, a avó repreende o neto por ter subido o morro onde moram muito tarde na noite anterior em que ele chegou em casa. Ela diz: “Esse horário ninguém pode subir... É perigoso subir esse horário, sabia? Tem tanto tempo que você não vem que nem se lembra né?”. A idosa interroga o neto para que ele converse com a família, principalmente a mãe acamada, demonstrando esperança de que ele possa ajudá-la. Seu pai é trazido pela irmã se arrastando para mesa, vê o filho e o cumprimenta.

A cena é cortada para o quarto do homem, onde ele se encontra escrevendo até que é interrompido por batidas na porta da casa. Ao abrir, o homem se depara com um casal branco, vestidos com roupas sociais parecidas. Eles o tratam como vendedores que oferecem serviços de porta em porta. Durante o diálogo, descobrimos que o homem que a narrativa acompanha é um renomado jornalista que deixou a periferia para escrever em jornais. “Deve ter sido difícil. Os tempos estão mudando mesmo”, afirma ironicamente o vendedor branco. O casal tenta insistentemente entrar na casa, mas o jornalista os impede com rispidez, fechando a porta e impedindo a mulher de pegar na maçaneta. O casal insiste em falar diretamente com o pai do jovem jornalista sobre um negócio que eles haviam iniciado e que precisa urgentemente terminar. O tom de ameaça e raiva nos diálogos vai crescendo conjuntamente com a trilha de chiados. Os vendedores se tornam irônicos e demonstram saber de algo que o jornalista não sabe sobre a família.

A tensão é interrompida pelos gritos que começam a vir de dentro da casa. Ao entrar, o jornalista encontra a avó e Eduarda ajudando a mãe, que está deitada na cama, em uma crise de tremores e alucinação. O quarto está iluminado apenas com velas, em meia luz. A mulher se debate, grita e saliva enquanto os três tentam acudi-la. O pai está bêbado e observa a cena, depois lança uma garrafa de vidro no seu filho, após o jornalista gritar para que ele chame uma ambulância. O som crescente de ruído acompanha a cena. A mãe, ao fim da crise, se senta na

cama e grita chorando: “Jonas!”. A sinfonia clássica retorna para a trilha, enquanto a imagem percorre portas retratos de Jonas, um jovem negro, o terceiro irmão, que foi assassinado.

### **Bloco 02: segundo abismo**

O segundo abismo e bloco narrativo também inicia com o despertar abrupto do jornalista. No segundo abismo, a narrativa se centra nos diálogos para o entendimento do drama familiar. Ao tomar seu café da manhã enquanto Eduarda lava louças, os dois irmãos conversam sobre o tempo que ficaram afastados. Eduarda reclama que, após o assassinato de Jonas, o jornalista sumiu e a deixou cuidar sozinha do pai alcoolista e da mãe, que possui uma doença que nenhum médico consegue identificar. “Eu nem lembrava do seu rosto!”, Eduarda critica que o irmão só pensou em sua ascensão social individual, ao escrever sobre os outros e ignorar a família. Ela critica seu retorno e com veemência afirma que a volta do jornalista não pode resolver os problemas. “Tu deixou a mamãe ficar assim! Tu deixou o papai ficar assim! Esse é o melhor que nós vamos ter? Nós vamos se odiar e acabar que nem o Jonas?”.

Ao ir para o quarto ver a mãe, o jornalista encontra a avó vestida de branco, usando um *ojá* (turbante) e paramentada com as guias religiosas. A idosa reclama que não consegue ajudar a mãe sozinha, enquanto fala, um *close-up* demonstra que ela esfrega as contas. Ela afirma que o pai do jornalista não quis ouvir os conselhos dela. “Ninguém nessa casa me escuta”. A partir disso, ela relembra ao neto da história que ela contava a ele quando criança sobre a “mãe Iansã”.

Lembra da história que eu contava a vocês quando era criança? Da mãe Iansã. Mãe dos ventos e mãe das tempestades. E a mãe dos mortos. Meu filho, você se lembra dos eguns? Eles não são maus, eles sofrem também. Eles precisam de alguém para completar sua missão. Mas aí quando eles escolhe alguém, essa pessoa vai sofrer. Ela e todos ao redor vão passar por uma terrível tristeza. Os vícios vão voltar e eles vão se perder também. Os eguns não sabem que faz o mal. Eles sofrem também. Eles só precisa seguir em frente (EGUM, 2020)

Enquanto eles conversam, a câmera percorre o quarto, as fotos de Jonas e outras pessoas ao som de tambores e rezas em outras línguas. Com alguns cortes secos, cada personagem da família também é mostrado durante a narração da história, focando o rosto de Eduarda, do Jornalista, do Pai e da avó que conta história. Quando o Jornalista pergunta à sua avó quando os eguns chegaram até sua casa ela responde: “Eles nunca deixam a gente. Nossos ancestrais tá aqui. Seu irmão tá aqui”.

Na sequência, uma cantiga da orixá Oyá em iorubá é entoada na trilha. O jornalista sai correndo para o seu quarto, onde tem uma crise de tremor e hiperventilação, que cessa apenas quando ele se ajoelha e ouve que há alguém batendo na porta da sala.

### **Bloco 03: terceiro abismo**

O jornalista vai para a sala ver quem havia batido na porta. Chegando lá, ele se depara com o pai assinando papéis que a dupla de vendedores brancos lhe deu. Ao lado, Eduarda observa a cena segurando algumas roupas brancas. “O seu pai acabou de assinar, podemos levar o pacote hoje mesmo”, diz a vendedora ao jornalista. A menina é levada pela dupla de vendedores. O jornalista tenta impedir, mas seu pai o segura aos prantos. Todos os diálogos da cena são gritados e com planos próximos do rosto, tremidos, com a sensação de desespero.

Sem entender o que estava se passando, o jornalista chora e abre a porta atrás de Eduarda e os vendedores, mas eles não estão mais do outro lado. Em um plano subjetivo, o jornalista abre a porta e dá de cara com o mar, como se a casa estivesse na beira da praia. Seu rosto é mostrado com medo, enquanto gritos vêm em sua direção, como se ele observasse uma multidão vindo entrar na casa. O jornalista fecha a porta, mas segundos depois, várias mãos começam a forçar a entrada. A avó observa com medo a cena e se protege pegando suas contas religiosas no pescoço. O jornalista tenta impedir, mas a porta se abre, revelando cerca de 10 pessoas brancas vestidas com roupas claras. As pessoas estão agrupadas na porta e estendem a mão para dentro da casa, como se estivessem tentando pegar algo dentro da sala.

Um zumbido crescente toma conta da trilha. Em um corte seco, somos levados ao quarto da mãe, que se encontra deitada e sendo filmada em um primeiríssimo plano. Vemos que, ao redor da mulher, outras duas mulheres negras vestidas com roupas brancas encardidas se encontram esfregando seu rosto e a encarando com os olhos parados. Elas tocam a mulher em crise acariciando-a, mas ela não consegue reconhecer por quem está sendo tocada. Com o distanciamento da câmera, vemos que o quarto está cheio de pessoas ao redor da cama vestindo as mesmas roupas. Elas estão paradas olhando para a mãe do jornalista, que está tendo uma crise, mas o jogo de cena demonstra que elas são invisíveis, não aparecem para a mulher.

A mãe do jornalista se senta da mesma forma que ocorreu na primeira cena de alucinação no primeiro bloco, mas dessa vez ela grita: “Eduarda!”. Sentado na cama, Jonas aparece encarando a mãe. Ele está chorando e tem a boca suja de sangue. Os gritos e uma trilha de suspense tomam conta da cena. A trilha sinfônica retorna. A câmera varre o quarto, mostrando o rosto de cada uma das pessoas presentes, pessoas brancas e negras. O *fade* preto é dado e em seguida aparecem os inscritos: “Para os sessenta milhões e mais”. E os créditos são trazidos.

#### 4.4 – M8: quando a morte socorre a vida (Jeferson De, 2020, 1h24)

##### Bloco narrativo 01

O filme se inicia com uma cena em um laboratório escuro. Um jovem negro se encontra vestido de jaleco e segurando um bisturi. Ao olhar para um tanque em que se encontra um cadáver conservado, ao invés de ver um corpo desconhecido, ele se vê morto, nu, trajando apenas um fio de contas alternadas em preto e branco. A cena é cortada com o barulho do despertador e com um jovem negro se levantando correndo da cama, como se estivesse acordando de um pesadelo e, ao mesmo tempo, soubesse que está atrasado para chegar em algum lugar.

Esse jovem é Maurício, que acaba de entrar na faculdade de medicina e percorre uma distância enorme para chegar ao *campus*. Adentrando em um novo mundo, Maurício luta para se adaptar ao novo ambiente, enfrentando alguns estranhamentos de conviver com pessoas de outra classe social e raça. Maurício é filho de uma mãe-solo, Cida, que é a técnica de enfermagem que cuida de um médico milionário, o Salomão. O médico possui um grande carinho por Maurício e até o presenteia com um kit de cirurgia antigo. Um conflito moral se estabelece com a possibilidade de melhora da condição financeira histórica da família: ao mesmo tempo em que Maurício é visto e pressionado como uma figura em escalada social pela mãe, o jovem também é visto pelos colegas de sala e frequentadores da faculdade como um invasor de um espaço dominado por pessoas brancas e ricas. Seus únicos colegas iniciais da faculdade, Suzana e Domingos, são brancos e moradores da Zona Sul do Rio de Janeiro. Eles são os únicos que recebem Maurício bem.

Uma série de situações deixam Maurício desconfortável com o novo ambiente: olhares tortos, medo de sua figura, colegas dizendo “pensei que você fosse funcionário daqui” e o medo de Suzana, a colega de sala branca por quem ele se apaixona, de entrar com seu carro no bairro de Maurício. Situações que, já nas primeiras sequências, anunciam o lugar de incômodo que a presença de Maurício causa. O desconforto piora quando Maurício passa a reparar que todos os corpos estudados no laboratório de anatomia são parecidos com o dele: pessoas negras. Ao contexto é adicionado suas experiências mediúnicas. Na aula, ao iniciar o corte de exploração em M8, corpo que é selecionado pelo professor para que o grupo de Maurício estude, o cadáver abre o olho e encara o jovem. Baqueado pela experiência sobrenatural, seu bisturi vai ao chão.

Incomodado com tudo que está ocorrendo, Maurício adentra na fase de negação dos problemas que as primeiras sequências entregam no filme. Maurício é observado por um narrador que busca evidenciar os erros e conflitos que ele quer ignorar. O jovem se torna um

ser ignorante: ignora as injúrias raciais que sofre dentro da universidade; ignora a presença massiva de carros do exército nas ruas do Rio de Janeiro; ignora os protestos que cruza nas ruas durante as cenas de transição, no qual mães negras denunciam o desaparecimento de seus filhos; ignora os convites de sua mãe para que ele vá ao terreiro de umbanda que os dois frequentam; e ignora o conflito que mais tem destaque ao longo da obra: o dom mediúnico de ver os mortos.

A soma de tanto incômodo faz Maurício ir atrás de um lugar de apoio e ajuda: o terreiro. Lá, durante o rito em roda em que pessoas vestidas de branco entoam um canto português para Ogum, Maurício tem a atenção do celular roubada por uma aparição repentina de M8. Ele aparece sentado à sua frente vestindo apenas uma calça branca. A dirigente do terreiro se aproxima e diz: “Maurício, você vive com os mortos não é meu filho? Ele quer falar com você! Tenha medo não.”

### **Bloco narrativo 02:**

Após receber o conselho, o estado de ignorância de Maurício tem a estabilidade abalada pelo ser questionador que nele habita. Seu dom mediúnico fica ainda mais aflorado, após fazer uma visita para o patrão de sua mãe. Na visita, ao colocar um disco para ser tocado a pedido de Salomão, Maurício presencia a morte natural do idoso. Buscando se identificar com as pessoas parecidas com ele na universidade, além dos corpos do laboratório, Maurício faz amizade com os zeladores, Sá e Silvaldo, dois homens negros. É para eles que Maurício pergunta pela primeira vez de onde vem os corpos e como poderia descobrir a identidade deles. Com medo de Maurício se meter em problemas, os dois homens o aconselham a deixar isso para trás, o incentivam a correr atrás de ser um bom aluno e demonstram orgulho de ver um jovem negro como estudante de medicina. “Às vezes eu me pergunto se eu não tenho mais a ver com esses corpos do que com os meus colegas” diz aos zeladores. Determinado a descobrir a identidade de M8 e a forma como ele morreu, Maurício vai até a secretaria da Universidade, onde conhece Iza, uma secretária negra que também possui um grande afeto pelo jovem. Iza indica que o corpo veio do Hospital Geral sem demais informações.

Intrigado com a falta de informação e curioso com o panfleto entregue pelas mães durante uma manifestação contra o desaparecimento de jovens, Maurício recorre à Suzana e Domingos para desvendar o mistério de M8. “Vocês já repararam que todos os corpos no laboratório de anatomia são negros?”, surpreendidos, os colegas respondem que não e acrescentam que esse fato deve ser uma coincidência sem ligação com os desaparecimentos. Mesmo assim, Domingos vai até o Hospital Geral junto com Maurício para investigar a origem do corpo no necrotério. No hospital, a fala de Maurício dizendo que é estudante de medicina

não é suficiente para lhe dar credibilidade. A parceria com o amigo branco beneficia Maurício, pois, somente quando Domingos pede a secretária do hospital para conversar com alguém do necrotério, é que a funcionária aceita ajudá-los. Eles descobrem que o cadáver morreu de múltiplos ferimentos internos. Maurício questiona o funcionário do necrotério se essa *causa-mortis* está ligada à violência, mas ele desconversa.

Ao passar pelo protesto de mães com Suzana, Maurício desce do carro e vai conversar com a organizadora, a Emília. A senhora negra mostra a foto de seu filho para Maurício e Suzana, mas ele não é reconhecido. Ela então inicia um movimento para pedir que as mães mostrem fotos de seus filhos desaparecidos, para que os estudantes os reconheçam. Por fim, sem sucesso, Emília leva Maurício e Suzana até a casa de Malu, uma das mães que faltou ao protesto no dia da visita dos estudantes. Lá, Malu mostra a foto de Douglas, o nome de M8. A foto que Malu pega para mostrar quem é seu filho não é filmada pela câmera, vemos apenas os personagens sentados no sofá segurando um pedaço de papel. Com um corte seco, a cena que se passa na casa de Malu é transportada para o carro de Suzana, onde os dois se encontram assustados com o que descobriram.

Indeciso sobre o que fazer com as informações, Maurício decide novamente deixar de lado a história de M8, focando em se dar bem na faculdade e em conseguir se encaixar na alta sociedade do Rio de Janeiro. Ignorando seus encontros mediúnicos com M8 em sonhos e *déjà vu*, ele recebe em troca a aceitação de seus amigos e a adaptação com à faculdade. O filme passa por um momento de alívio de tensão. O romance entre Suzana e Maurício se consuma na festa de aniversário de Domingos em uma mansão em frente à praia. Antes de se beijarem, Suzana percebe o olhar pensativo de Maurício e pede para que ele relaxe e pare de pensar em M8. Maurício diz que para ele é difícil, após isso, Suzana o beija. A transição do beijo do pôr do sol para o quarto onde os jovens transam, denota na narrativa o momento de tal relaxamento.

### **Bloco narrativo 03**

Logo na saída da festa, Maurício sofre uma abordagem policial violenta na frente de seus amigos brancos. A abordagem é motivada pela denúncia falsa de assalto que um dos convidados da festa faz por pensar que Maurício é um ladrão de carros, ao vê-lo próximo de Suzana no estacionamento. A polícia só libera Maurício após a intervenção de Suzana. “Porra Maurício, essa hora dando mole na zona sul”, fala o policial negro que o agrediu. Maurício sai desnortado e vai para a praia se lavar o sangue do ferimento causado na abordagem. Neste momento, ao som de tambores, ao seu lado esquerdo aparece M8 (Douglas) e ao lado direito o falecido Salomão, ex-patrão de sua mãe. Salomão fala para ele ir para casa, pois Cida estava

preocupada. Maurício volta ao terreiro para ver novamente M8 e, na sequência, somos levados a uma cena em que ele pede ao professor para enterrar o corpo de M8. De maneira bem ríspida, o professor nega o pedido de Maurício. Frustrado por não conseguir ajuda, Maurício desabafa com Suzana e Domingos.

A tensão racial do filme volta a emergir de maneira mais grave. Quando vai a casa de Suzana para terminar um trabalho, o porteiro do prédio interroga a jovem para saber se o Maurício não é um assaltante disfarçado no carro. No apartamento, ele é destrutado pela empregada negra de Suzana e pela mãe da garota. Ele ouve a conversa privada entre Suzana e a mãe. Nela, Carlota fala para sua filha que ela não pode namorar um garoto tão diferente dela. “Como vou explicar isso para as suas tias?”, questiona. Maurício sai do apartamento com desgosto. Neste momento, o personagem passa por uma crise de pertencimento à universidade, ele começa a faltar nas aulas, para de conversar com Suzana e joga fora o presente dado por Salomão. M8 aparece em uma cena em que Maurício se encontra indisposto na cama e responde mal sua mãe quando ela lhe questiona se ele não vai para a aula.

A interrupção do luto sentido por Maurício ocorre após uma discussão com a mãe, na qual Maurício a responde mal novamente quando ela lhe pergunta como vai a faculdade. “Eu não tô mais na escola pra senhora ficar olhando meus cadernos não! Você não sabe pelo que eu tô passando!”. Neste momento, Cida ganha destaque na narrativa elencando bravamente que tudo que ele está colhendo hoje foi fruto do esforço dela e que ela mesma passou por coisas bem piores. “Você tem escolha! Eu não tive, até prova com você no colo eu fiz!”. Ela insiste para que o garoto saia dessa zona de sofrimento e se mobilize para mudar. Lembra o garoto que, quando o Salomão morreu, ela começou a distribuir currículo novamente, o lembra que no passado quando eles não tinham o que comer foi no terreiro que ela conseguiu ajuda para continuar. A personagem cobra atitude de Maurício, pois ela é um exemplo de continuidade, logo, Maurício não pode fazer diferente.

#### **Bloco narrativo 04:**

Após a discussão, Maurício percebe que a solução para enterrar o corpo de Douglas e enfrentar o racismo na faculdade seria contar com os seus. Ele pede ajuda dos zeladores, Sá e Silvaldo, para burlar as regras e impedir que o cadáver M8 seja descartado em uma vala pública. Ele explica aos amigos que se tratava de uma coisa espiritual. E Silvaldo entrega a chave do laboratório para Maurício em segredo e avisa que o descarte dos corpos aconteceria no dia seguinte. Com ajuda de Suzana e Domingos, Maurício retira o corpo de Douglas do laboratório e o entrega para os familiares enterrarem.

No cemitério, estavam presentes todas as mães protestantes, dona Cida e a dirigente do terreiro. Com todos vestidos de branco, o caixão passa de mão em mão e, enquanto as mães que o carregam, elas falam o nome de seus filhos na despedida, como se o corpo de Douglas representasse o do filho delas. Enquanto carregam o caixão, a dirigente do terreiro realiza parte de um rito e joga mãos cheias de pipoca estourada em cima do caixão. Um *zoom out* aéreo expõe o cemitério e a cena ocorrendo abaixo. A voz da atriz Mariana Nunes (Cida) cita nomes em *off* em um canal de áudio mais alto. No *fade* preto surge a frase “a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. Muitos deles continuam desaparecidos”. A logomarca do filme toma conta da tela.

A sequência pré-creditos faz um compilado de cenas em que mostra Maurício se dando muito bem no restante do semestre da faculdade e com um relacionamento saudável com Suzana, que é levada para conhecer Cida. Ao fim, Cida aparece com uma pilha de roupas dobradas em que o jaleco do Maurício se encontra em cima. Ela o esfrega e suspira de orgulho. Na trilha, a música Ponta de Lança (Rincon Sapiência), tema do filme, acompanha a cena. Quando Cida quebra a quarta parede e encara fortemente a câmera, o silêncio toma conta do plano. Ela está localizada na frente de um quadro de alvo de dardos e esse movimento de câmera alude que ela está na mira dos dardos. Após um suspiro profundo e com o rosto sério, o *fade* ocorre e a trilha é retomada, trazendo os créditos.

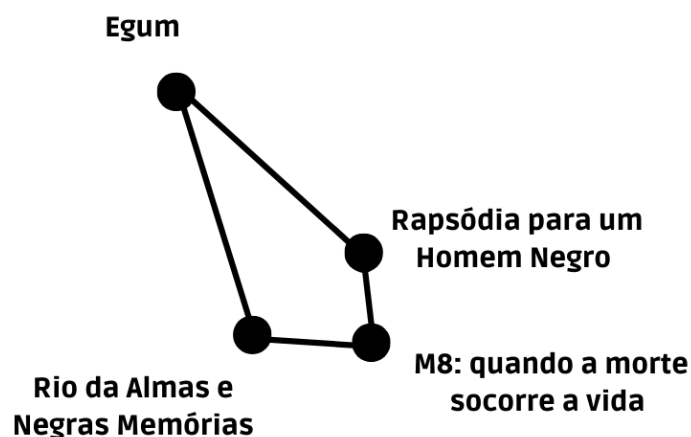
## 5 – SACRIFÍCIO NARRATIVO: ANALISANDO A PRESENÇA DA VIOLÊNCIA DA ESCRAVIDÃO PERMANENTE

### 5.1 – Os agentes necropolíticos e as relações raciais de inimizade

Neste tópico inicial de análise, iremos centrar nossos esforços na reflexão conjugada entre os filmes, tendo como chave analítica a aparição dos agentes necropolíticos que perpetuam a violência antinegra nas narrativas. Iremos exemplificar a constelação fílmica que este operador analítico nos possibilita criar durante a aproximação das obras e identificação de suas semelhanças e diferenças. Pois, conforme nos recorda Souto (2020), representar visualmente a ilustração da constelação fílmica demonstra a proposta dos vínculos, e sua representação visual exige uma capacidade de tradução imagética das ideias. Nesse caso, ‘pesquisar por meio de imagens também pressupõe dizer por meio de imagens’<sup>23</sup> (SOUTO, 2020, p. 161).

Bem como a autora também lembra que “a constelação faz rede, não linha” (SOUTO, 2020, p. 161), é preciso lembrar que os intervalos entre os pontos também são um dado de relevância metodológica e dizem sobre a interação entre os objetos fílmicos que compõem o fenômeno observado. Portanto, vamos ao encontro da proposta das redes textuais, que desestabilizam os limites entre os textos e propõe sua leitura conjunta (ABRIL apud ANTUNES, JÁUREGUI, MAFRA, 2018).

**Figura 1** - Constelação fílmica a partir da aparição dos agentes necropolíticos



Fonte: criação do autor

Ao realizar uma análise sobre os modos de aparição das forças necropolíticas que constroem os universos dos filmes, propomos esta primeira constelação, que demonstra os

<sup>23</sup> Citação direta de SANTOS, D. Entre montagens e constelações: um estudo sobre a mobilidade das imagens. 2017. Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

pontos de proximidade e distância entre as narrativas. Cada filme analisado apresenta em seu enredo diferentes formas de apresentar os agentes causadores das mortes; sendo assim, aqui nos ocuparemos em demonstrá-las.

**Figura 2 - Os agentes de Rio das Almas e Negras Memórias (2019)**



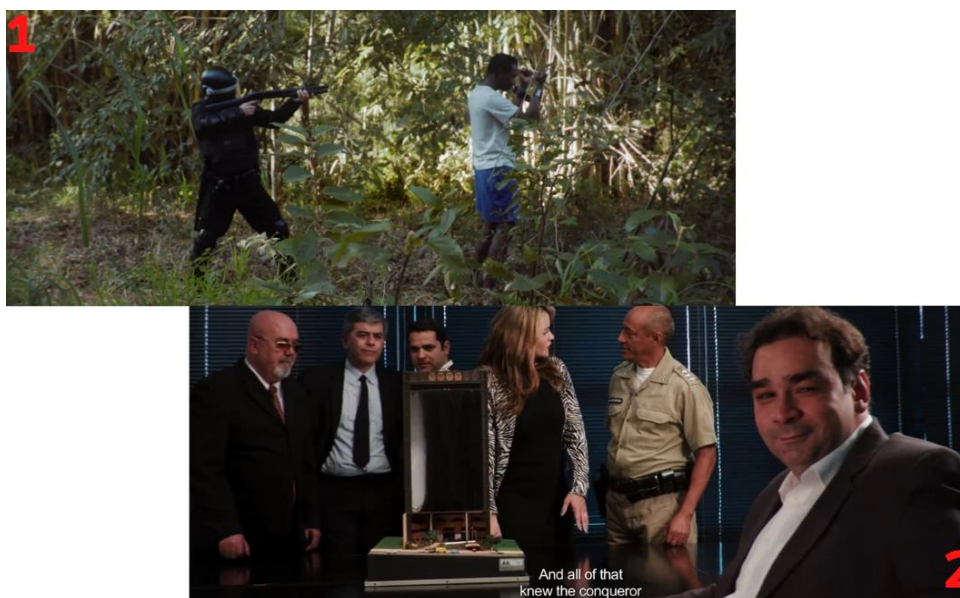
Fonte: fotograma do curta-metragem “Rio das Almas e Negras Memórias” (2019)

Em “Rio das Almas e Negras Memórias” (2019), a rememoração da escravidão originária é o principal tema da narrativa. Acompanhando um grupo de escravizados, neste filme vemos que a violência que ocasiona a morte de pessoas negras tem uma ordem múltipla. Em primeiro lugar, destacamos a presença do trabalho forçado e excessivo como um agente causador da mortalidade negra. Conforme vimos em *Abdias do Nascimento* (2016), o trabalho em condições precárias foi uma das principais causas do genocídio da população negra durante o período escravocrata.

Nos *frames* 1 e 2 da figura acima, vemos parte do grupo escravizado realizando uma performance de dança que revive os processos do trabalho escravo na mineração. Picaretas, inchadas e bateias são utilizadas na beira do rio para remover as pedras à procura de metais preciosos. A própria condição de vestimenta e gestos repetitivos da performance, que é vigiada por um feitor branco armado, evidenciam a condição de precariedade que se torna mortal com o decorrer do tempo.

Outra dimensão abordada no curta é a violência física sofrida pelo escravizado. No *frame* 3, vemos as costas de um escravizado idoso com marcas de chicoteamento. É nesta mesma cena que este escravizado tem sua pele marcada por uma forja quente, após o término de seu trabalho, que ocorre no bloco narrativo 04. Já no *frame* 4, vemos a cena em que uma escravizada é retirada violentamente de uma roda de dança pelo feitor. Nesta cena, presente no bloco narrativo 05, o homem que se encontra atrás da mulher a agarra pelos cabelos e tenta assassiná-la com uma faca, além de cortar suas mechas. Assim, vemos que a presença da tortura também é um dos modos de agência da antinegritude no curta.

**Figura 3** - Os agentes de Rapsódia para um Homem Negro (2015)



Fonte: fotograma do curta-metragem “Rapsódia para um Homem Negro” (2015)

Em “Rapsódia para um homem negro” (2015), a personificação dos agentes que dão dinâmica a necropolítica também ocorre. No curta, duas formas de aparição dos indivíduos, civis e institucionais, que operacionalizam os homicídios estão presentes: uma através de sonhos e presságios e outra por meio do narrador observador, que consegue invadir o território da antinegritude e desvendá-lo para o espectador.

O *frame* 1 da figura acima demonstra a cena presente no bloco narrativo 01, em que, na sequência inicial, Odé está tendo um pesadelo no qual começa a ser perseguido dentro de uma mata. Em um lapso de tempo, ele percebe que suas mãos estão acorrentadas por algemas de ferro enferrujado e, logo em seguida, vemos que atrás dele se encontra um policial mirando sua cabeça. O policial engatilha a arma e atira, mas o tiro não é filmado, pois temos um corte seco

que nos leva para o fim do pesadelo de Odé, que acorda e descobre que seu irmão foi deixado morto na porta de casa.

No frame 2, vemos o momento em que o filme apresenta os responsáveis pela morte de Luiz. A cena, presente no bloco narrativo 02, é guiada pela narração de um monólogo feita pela mãe dos irmãos contando como a morte por espancamento de Luiz aconteceu na operação policial.

Em nossa análise, o curta apresenta como agentes da morte as seguintes forças: 1) a polícia, enquanto um braço do estado, presente no *frame 1*, pois a não identificação do policial cria um ser genérico e que pode ter sua personalidade ocupada por diversos agentes; 2) o empresariado da área da construção, presente no *frame 2*, que arquiteta junto com seus colegas a especulação imobiliária e desapropriação violenta da terra em que a ocupação que Luiz defendia estava; 3) por fim, a polícia, enquanto um ser de dupla personalidade, ou seja, estatal/civil, pois vemos que o policial do frame 2 se encontra sendo beneficiado de *status* de poder de uso pessoal, mas age futuramente arquitetando a operação com as forças estatais.

**Figura 4** - Os agentes necropolíticos de Rapsódia para um Homem Negro (2015)



Fonte: fotograma do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Em “M8: quando a morte socorre a vida”, o contexto da necropolítica é principalmente construído pela ambientação e pelo enredo que enlaça a história. No caminho da faculdade de Maurício, vemos a presença de blindados de guerra do Exército Brasileiro e militares, que observam o andar do jovem negro pelas costas, sempre à espreita. Maurício passa pelos carros

sem reparar efetivamente em suas presenças. Como vemos no *frame* 1 da imagem acima, a construção da presença militar é feita por um jogo de foco e desfoque do plano de fundo das tomadas.

Além dessa presença do assombramento militar, o enredo da história só ganha sentido quando Maurício, no bloco narrativo 01, depara-se com o protesto de mães que procuram seus filhos desaparecidos após a intervenção militar, como demonstrado no *frame* 2. Como descrevemos no capítulo 4, Maurício é tomado por um desejo de ignorar o contexto racista e necropolítico que está em sua volta, e, apenas no bloco narrativo 02, ele ouve a sua intuição de se aproximar do movimento de mães e iniciar o processo de investigação sobre a origem do cadáver M8.

**Figura 5** - A força estatal como agente necropolítico



Fonte: fotograma do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

A agência da necropolítica, por meio da violência física, também se faz presente no longa de Jeferson De. Entretanto, essa aparição não se dá roteirizada como um conflito de antagonistas como ocorre em “Rapsódia para um Homem Negro” ou em “Rio das Almas e Negras Memórias”, mas parece articular a representação da força necrófila pela reverberação da estrutura. No *frame* 1 da figura acima, vemos a cena em que um convidado branco da festa de Domingos observa Maurício e Suzana se despedindo em frente ao carro da garota. O homem pega o celular e chama a polícia, acreditando que Maurício fosse um assaltante.

Desse modo, por meio da atuação do estigma racial e da dinâmica protecionista que estado e população civil se propõem a fazer em prol da “segurança da branquitude”, a guarda mais próxima localiza Maurício e o aborda violentamente. Como podemos observar no *frame* 2, Suzana é um bem de interesse de proteção da polícia, enquanto Maurício tem seu corpo espoliado em nome da segurança da garota. Como nos recobra Frank B. Wilderson III: “o policiamento da negritude é o que permite a sanidade mental do resto do mundo” (WILDERSON III, 2019, p.3 traduções de Moretti).

**Figura 6** - Agentes e vestígios necropolíticos de Egum (2020)



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Egum” (2020)

Nesta primeira constelação, “Egum” (2020) parece ser o que mais se distancia em relação aos demais filmes quando estamos olhando para os modos de aparição dos agentes necropolíticos. A narrativa apresenta dois personagens principais que cumprem um papel mais evidente de serem agentes da antinegritude dentro do curta: os compradores brancos que levam Eduarda. A dupla uniformizada, presente no *frame* 1 da imagem acima, aparece no filme como representantes de um negócio/empresa com quem o Pai do jornalista e de Eduarda vêm estabelecendo relações.

Os compradores são figuras ambíguas que, ao mesmo tempo que se apresentam como agentes humanos de uma empresa que conhece a fundo a estrutura familiar do protagonista, também são seres sobrenaturais rodeados por uma atmosfera de mistério, causada pela falta de informação dada ao espectador sobre a procedência dessas figuras. A simpatia em convencer o jornalista a deixá-los entrar em casa, em sua primeira aparição no bloco narrativo 01, é contrastada com a forma violenta e repentina que a dupla leva Eduarda embora de casa a força, no bloco 03. Esse sequestro/venda da irmã do jornalista dá início ao modo como o sobrenatural começa a ganhar imagens no filme, pois, ao atravessar a porta com Eduarda, a dupla de

compradores desaparece com a garota em questão de segundos, o que gera quebra com o realismo presente no filme até então.

Outro modo de aparição do contexto necropolítico se dá pelos vestígios, pois não há na obra, com exceção da cena descrita acima, um momento em que a violência contra o corpo negro seja explicitada por um personagem. Vemos um exemplo de vestígio no diálogo entre o jornalista e sua Avó, presente no bloco narrativo 01, onde há a repreensão do neto por ter chegado tarde no bairro, pois o território é perigoso a noite. Ademais, outro momento que mostra o contexto de violência vivido pela família se dá na cena final do curta, quando os espíritos/eguns que perturbam a mãe do jornalista aparecem pela primeira vez. Nesta cena, exemplificada nos *frames* 2 e 3 da imagem acima, vemos Jonas, o irmão assassinado do jornalista, com suas roupas e rosto sujos de sangue, o que convoca, por suposição, a presença da violência que ocasionou a sua morte.

Nesse sentido, ao olharmos os modos de aparição dos agentes necropolíticos nas quatro narrativas analisadas, vemos que “Egum” (2020), é a que menos evidencia quais são aos agentes de violência antinegra que atuam no território ambientado pelas personagens, mas ainda assim consegue trazer para seu enredo as problemáticas do genocídio da população negra pela conjuração de Jonas, irmão assassinado do jornalista, mas também de demais pessoas/eguns negros que não tiveram suas mortes honradas.

**Figura 7** - Constelação de frames: a vilania nas narrativas



Fonte: colagem feita pelo autor a partir de fotogramas dos curta metragens “Egum” (2020), “Rapsódia para um homem negro” (2015) e “Rio das Almas e Negras Memórias” (2019).

Ao estabelecermos um gesto comparativo entre as formas de aparição dos agentes necrófilos nos filmes analisados, podemos encontrar semelhanças e diferenças. Em primeiro lugar, como demonstramos na constelação de *frames* acima, vemos que as obras “Egum”, “Rapsódia para um Homem Negro” e “Rio das Almas e Negras Memórias” organizam um modo de narrar os seus principais personagens antinegros que se aproxima da construção de uma vilania declarada. Como percebemos nas imagens acima, ambas narrativas recorrem a planos do olhar das personagens para exemplificar seu envolvimento com as dinâmicas racistas que ocorrem no filme.

No *frame* 1, vemos a dupla de compradores do curta “Egum” encarando diretamente o jornalista, ao baterem em sua porta pela primeira vez. Já no *frame* 2, vemos a cena em que os organizadores do assassinato de Luiz, do curta “Rapsódia para um Homem Negro”, são inscritos em uma áurea de maldade, como quem está arquitetando um plano que não pode ser descoberto, mas que é desvendado pelo narrador. Nos *frames*, 3, 4 e 5, vemos as três personagens que estão no status de superioridade em relação aos escravizados de “Rio das Almas e Negras Memórias”, sendo o *frame* 3 o senhor (o Frota) responsável por marcar a pele do escravizado idoso, e o *frame* 4 o feitor que, além de agredir a escravizada na roda de dança no bloco narrativo 05, também é quem assassina todo o grupo de escravizados na beira no rio (cenas do bloco narrativo 03 e 06). Já o *frame* 5, nos mostra a figura da sinhá que aparece se banhando no bloco narrativo 01 e 04, e que é quem ordena o assassinato da escravizada.

Em ambas as três narrativas, a vilania e personificação dos agentes necropolíticos ocorrem de forma bem explicitada e definida, embora em “Egum” esse apontamento seja feito pelo enredo do mistério e da fantasia. Sabemos quem são os responsáveis pelos homicídios ocorridos, diferentemente do que acontece em “M8”, em que não há uma personificação direta de um inimigo que atuou para a morte de Douglas (cadáver M8).

**Figura 8** - Os agentes da antinegritude cotidiana



Fonte: fotograma do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Em M8, podemos encontrar uma forma de apresentação da necropolítica e da violência antinegra que é construída sutilmente pela fobia cotidiana que a presença do negro causa em situações interracialis, mas que também podem ser vistas estruturalmente sendo reproduzida por indivíduos negros. O medo e o incômodo que a imagem do negro causa na pessoa branca são retratados nos *frames* 1 e 2, sendo a primeira o desconforto que uma mulher branca sente quando Maurício se senta ao seu lado no ônibus. Já a segunda, ocorre quando Maurício leva Domingos para investigar a origem do cadáver M8 e o estudante branco se demonstra extremamente desconfortável com o passageiro negro ao seu lado.

O *frame* 3 mostra o momento em que a segurança da Suzana é novamente questionada por ela está ao lado de Maurício, pois o porteiro do seu prédio demonstra preocupação e insistência em saber se Maurício não era um assaltante que estava tentando entrar no prédio com ela. O porteiro a interroga três vezes antes de abrir o portão, olhando para o carro de forma desconfiada. Na sequência deste momento, o *frame* 4 exemplifica o espanto que a mãe de Suzana expressa quando percebe que há um garoto negro em sua sala. A mãe de Suzana se esquiva com medo e protege a bolsa antes de cumprimentar Maurício.

Este medo da figura do negro é parte constituinte das relações raciais de inimizade (MBEME, 2017) e da necropolítica, pois é necessário cultivar o medo em relação a figura do negro para que as políticas de segurança privada e pública possam agir de forma violenta, na direção de proteger o patrimônio ou a integridade da branquitude. Como nos lembra hooks (2019) “a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos

estraçalha” (hooks, 2019, p.31) e, por isso, a partir dessa dinâmica do olhar, nossas mortes são autorizadas e não lamentadas. Portanto, “M8” parece evidenciar uma ação racista e necropolítica que afeta a todos, partindo da subjetividade, mas que também é cultural e estruturalmente mantida como uma estratégia de extermínio cotidiano.

**Figura 9** - Estado como agente da morte em "M8" e "Rapsódia para um Homem Negro"



Fonte: fotograma do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020) e do curta-metragem “Rapsódia para um Homem Negro” (2015)

A semelhança que podemos notar entre “M8: quando a morte socorre a vida” (frames 1-2) e “Rapsódia para um Homem Negro” (frames 3-4), que justifica a proximidade constelar das narrativas, está no modo como as forças de segurança atuam com um agente racista e necrófilo. Ambas apresentam a ação da polícia militar e do exército como instituições ligadas ao poder de matar racialmente orientado. A violência que atinge os corpos das personagens, sejam elas em sonhos ou alusões imaginativas, como no caso do “Rapsódia”, ou pelo realismo que narra a tortura direta do personagem, como em “M8”, é mostrada expressivamente.

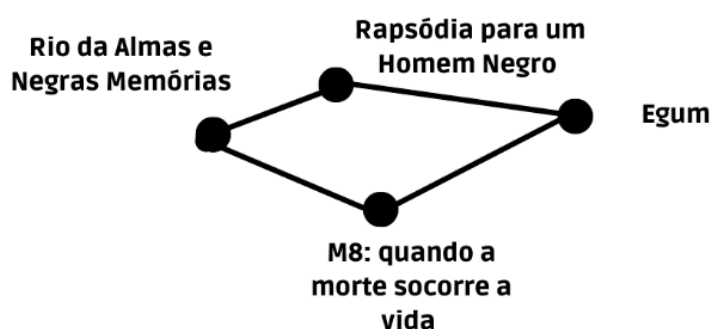
Sendo assim, vemos, a partir desse primeiro movimento de constelação fílmica, que as narrativas que constituem nosso *corpus* possuem proximidades e distâncias nas formas como a morte é operacionalizada. Ambas denunciam a presença do genocídio negro e a imersão em um território de violência antinegra. Contudo, “M8: quando a morte socorre a vida” (2020), “Rapsódia para um Homem Negro” (2015) e “Rio das Almas e Negras Memórias” aparentam

estar mais próximas umas às outras, por trazer a personificação da violência antinegra durante a narrativa, enquanto “Egum” (2020), pelo mistério e pelas dimensões sobrenaturais, evidencia que a ação da morte também nos atinge, mesmo que sem forma definida e explícita, mas também está ligada aos tempos passados e nossos parentescos.

Se “Rapsódia para um Homem Negro” (2015), “Rio das Almas e Negras Memórias” e “Egum” utilizam da criação de uma vilania para falar sobre a agência da morte, vemos em “M8” que a possibilidade de contribuir para os sistemas raciais de extermínio direto e indireto está sujeito a todos, demonstrando que sempre há necessidade de vigilância e escolha para não alimentarmos o racismo.

## 5.2 - O ará (corpo) sem vida em cena

Figura 10 - Constelação da categoria de "corpo sem vida"



Fonte: criação do autor

Sob a categoria de análise “presença do corpo sem vida”, propomos o modelo de projeção constelar acima. Ao longo deste tópico, analisaremos as formas como a presença ou menção do corpo de pessoas mortas são convocadas em cena, dando sentido ao esquema de distâncias e proximidades proposto na constelação. Iremos apresentar as singularidades com que cada narrativa apresenta o corpo sem vida, seja ele de pessoas brancas ou negras. Logo depois, apresentaremos as semelhanças imagéticas e narrativas que os filmes apresentam nesta categoria de análise.

**Figura 11** - Modo médico de aparição do corpo sem vida em M8



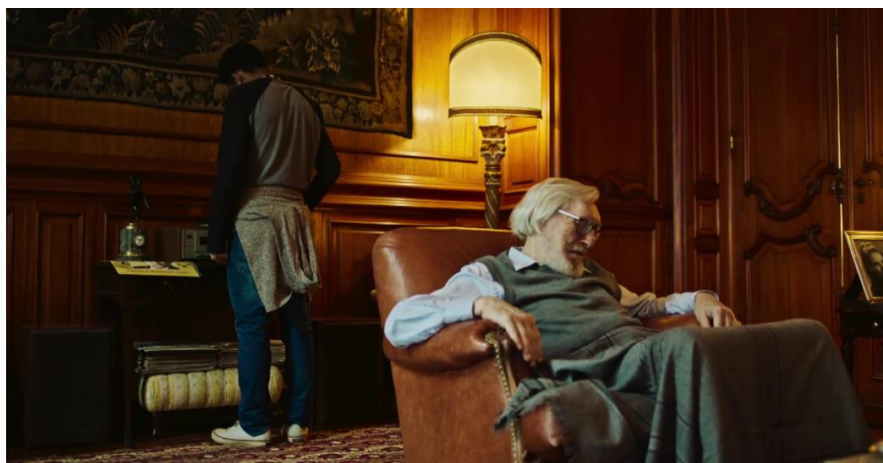
Fonte: fotograma do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Em M8, observamos que a forma médica e cientificista de observar o cadáver de pessoas negras é um dos modos de registro que compõem as recorrentes aparições no filme. Presentes nos blocos narrativos 01 e 02, nos quatro *frames* acima, podemos ver o modo como essa construção visual é realizada. Os alunos de medicina, entre eles Maurício, são filmados em meio primeiro plano e, em algumas tomadas, em ângulos que os colocam em posição superior ao ponto de vista da câmera e em relação aos corpos (*plongee*).

A predominância da cor branca e metálica no cenário, na iluminação, no figurino e no perfil racial dos alunos, põe em evidência a pele retinta dos corpos negros dispostos nas mesas de trabalho. Há um esforço de caracterização dos corpos negros, que ganham um tom acinzentado. A maioria dos planos evidenciam a grande quantidade de pessoas em volta dos corpos. Ocorre apenas um primeiro plano que dá detalhes ao cadáver M8.

Esse modo de aparição reitera a situação de sujeição e subalternidade que os corpos negros, ao serem usados como peça de laboratório, estão inseridos. A narrativa começa a estabelecer um incômodo racial, a partir da composição de elenco figurante e coadjuvante presente nas cenas, dando a pista de que esse será um dos motes que envolverá o protagonista, o único aluno negro da turma – também o único a estranhar a recorrência racial dos corpos usados no laboratório.

**Figura 12** - Modo privilegiado de aparição do corpo sem vida



Fonte: fotograma do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Outro modo particular de M8 representar o corpo sem vida, encontra-se na cena em que o Sr. Salomão falece na presença de Maurício. Durante a visita ao patrão de sua mãe, o senhor branco pede o jovem para colocar um disco para tocar. Neste instante, Salomão fecha os olhos e, aos poucos, cessa sua respiração e deita a cabeça sobre o peito, tornando-se um corpo sem vida. Essa condição em que o corpo de Salomão se encontra, em contraste com os corpos do laboratório, dá a ver um privilégio que este personagem representa na narrativa.

O médico aposentado morre sendo cuidado pela mãe de Maurício, em uma biblioteca rodeada por madeira e tapeçarias, confortavelmente agasalhado em sua poltrona de couro. Enquanto as pessoas que estão no laboratório não tiveram a oportunidade de ter seu corpo reivindicado por familiares, se quer o registro de sua causa-*mortis* é fácil de ser encontrado.

**Figura 13** - Modo criminal e ritualístico de aparição do corpo sem vida

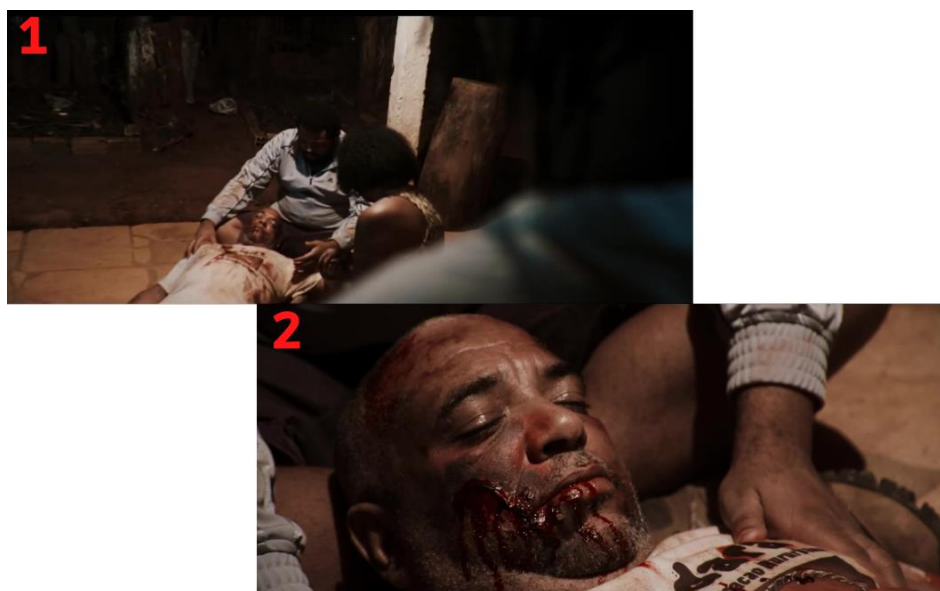


Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Outros dois registros de figuras mortas são feitos no filme. No *frame* 01 da figura acima, vemos o corpo de M8 envolto em um saco preto para ser levado até a funerária responsável pelos preparativos de seu velório. Esse registro está presente no bloco narrativo 04 e possui uma ambientação de mistério e ilegalidade, visto que, o corpo de M8 precisou ser sequestrado do laboratório. O corpo embalado é filmado em um plano zenital e entre as grades do que parece ser uma escada de emergência dos fundos de um prédio, o que evidencia o modo de suspense que o registro está inserido.

Já no fotograma 2, o que temos é o plano em que o corpo de Douglas chega ao cemitério para ser velado e ritualizado pela sua família. Esse registro é permeado pela composição da presença do branco, que ornamenta o caixão e o figurino do elenco. O corpo é filmado em um caixão aberto, com flores brancas e carregado por uma rede de pessoas negras de mão em mão. Emocionadas e em prece, elas carregam o corpo durante a realização do rito funerário. Esse registro evidencia a prática ritual e religiosa. A presença do branco convoca o imaginário das religiões afrobrasileiras e a importância de seu uso ritual, que simboliza a paz, pureza e o pedido de calma aos Orixás *funfuns*.

**Figura 14** - Modo de aparição do corpo sem vida violentado



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Rapsódia para um Homem Negro” (2015)

Em “Rapsódia para um Homem Negro” (2015), identificamos dois modos cênicos de dar a ver o corpo sem vida: o registro da violência no corpo violentado e o registro em vestígio. O *frame* 01 da imagem acima faz parte do bloco narrativo 01 e mostra o momento em que a

família de Odé encontra Luiz morto em frente a porta de casa. Esse registro é feito em plano aberto em *plongee*, focando o sofrimento da família sob uma iluminação incandescente. A terra é um elemento presente no *frame*, territorializando o quintal, mas também aparece na camisa de Luiz como sujeira, o que demonstra as condições violentas de sua morte, em conjunto com o sangue vivo presente em seu corpo. O *frame* 02 mostra um primeiríssimo plano do rosto de Luiz ensanguentado e com cicatrizes abertas, caracterizando o registro do ser morto como um corpo no qual foi aplicado violência.

**Figura 15** - Modo de aparição do corpo morto pelo vestígio



Fonte: fotograma do curta-metragem “Rapsódia para um Homem Negro” (2015)

O segundo modo de visualização do corpo morto se dá pela presença do vestígio. Um objeto conjura a presença da violência e a liga ao corpo de um ser que não se faz presente em cena. Vemos esse registro em tom de vestígio no bloco narrativo 02, quando a mãe de Odé, antes de iniciar seu monólogo que narra a morte de Luiz, está sentada em uma cama segurando a camisa ensanguentada do filho, presente no *frame* 1. A segunda, ocorre quando a mãe está no terreiro lavando a blusa de Luiz suja de sangue em uma bacia metálica, no bloco narrativo 03, presente no *frame* 2.

“Rio das Almas e Negras Memórias” apresenta apenas um modo singular de conjurar o corpo sem vida em cena: a visualização para além do aiê, vendo o mundo sobrenatural. Os dois momentos em que o corpo sem vida aparece em cena são construídos narrativamente por um elemento explicitamente sobrenatural e de mandinga.

**Figura 16** - Primeiro modo de aparição do corpo sem vida pela mandinga em “Rio das Almas e Negras Memórias”



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Rio das Almas e Negras Memórias” (2019)

O primeiro modo ocorre no bloco narrativo 03 e está apresentado na imagem acima, que está montada em ordem inversa da aparição original. Uma das lavadeiras, ao andar no corredor da igreja para deixar as roupas lavadas, passa de relance em frente a um espelho e se assusta, deixando a trouxa de roupas cair. A montagem de cortes secos e em sequência dão a entender que, pelo espelho, ela vê a si mesma morta de bruços na beira de um riacho. O corpo está vestido com roupas diferentes. A cena ganha sequência, mostrando rapidamente alguns corpos no rio. Estes corpos estão vestindo roupas iguais aos dos escravizados que trabalhavam com mineração na sequência anterior (Bloco 02).

Esta cena abre duas possibilidades interpretativas. Primeira: o espelho funciona como uma magia/macumba que revela à lavadeira o modo como sua encarnação/antepassada morreu. Segunda: o espelho revela o futuro desta escravizada, que iria morrer ao exercer outra função nesta mesma linha temporal. Em ambas, temos a sublimação por meio da mandinga, pois o espelho, de algum modo, abre passagem na barreira que divide orum e aiê. Assim, tal gesto mágico possui o poder de atravessar o tempo, seja para permitir habitar o passado, ou para adivinhar o futuro, trazendo à narrativa as temporalidades espiraladas evocadas na figura de Exu, aquele que “matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”.

**Figura 17** - Segundo modo de aparição do corpo sem vida pela mandinga em Rio das Almas e Negras Memórias



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Rio das Almas e Negras Memórias” (2019)

A segunda aparição do corpo morto, através da mandinga, surge na conjugação de cenas do bloco narrativo 04. Enquanto uma mulher de vestido vermelho toma um banho de folhas em uma queda d’água, a montagem, em sequência, mescla o descer das folhas no movimento da água com o balançar do sangue dos escravizados na margem do rio. Em seguida, a cena mostra seus corpos mortos sob o registro do corpo sem vida violentado identificado no filme “Rapsódia para um homem negro”. Esse gesto parece evidenciar outra conjuração do tempo não linear e evoca a presença do rio como uma força testemunhal do que ocorre neste ambiente.

Esta sequência convoca a presença de Ossain, Oxum e Nanã para uma interpretação de seus acontecimentos. Embora correntes, as mesmas águas que banharam ou banhariam os corpos dos escravizados mortos foram usadas para fazer o *omieró*, macerado de folhas sagradas (*ewe*) usado pela mulher de vestido vermelho. O banho de folhas tem capacidades curativas e limpadoras, graças ao axé de encantamento de Ossain. “[...] podemos incorporar Ossain como palavra remediada de cura que confronta o quebranto colonial e as múltiplas faces do racismo, como epistêmicos e o ambiental, envenenando seus praticantes” (SIMAS E RUFINO, 2019, p. 64).

A água da cachoeira possui o axé da pureza de Oxum e, muitas vezes, é usada para potencializar banhos, ritos e fundamentos nos terreiros. A presença de Nanã é evocada na construção cênica do rio pela lama. O rio (Oxum) e a lama em seu leito/beira (Naná), acolhem de pronto o sofrimento dos escravizados mortos. Tal cena de horror demonstra a atrocidade dos atos coloniais e o modo como violentam os corpos, mas também ao sagrado presente na natureza. Além do sofrimento pelo trabalho forçado, a poluição e extrativismo mineral também

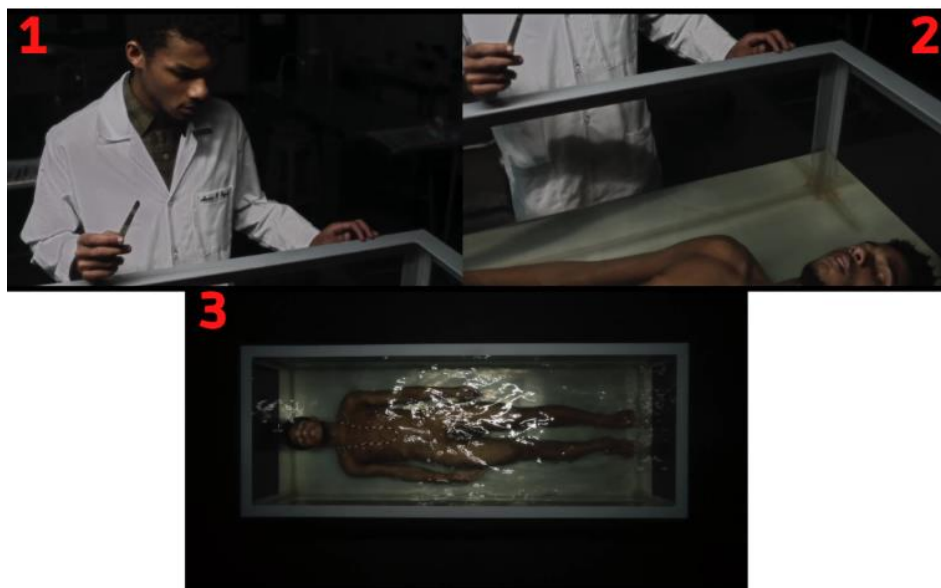
são *karmas* de violência, pois a mineração segue tirando vidas dos tempos coloniais até os contemporâneos rompimentos de barragens, entre outras ações mortais.

Adiantaremos aqui a noção de *ebó imagético* que percebemos nesta sequência, mas salientamos que o tema será abordado exclusivamente no capítulo a seguir. No entanto, notamos que o sacrifício das folhas pode ser visto como um *ebó* dentro da narrativa, pois ativa na narração o elemento de intertemporalidade, responsável por convocar a cobrança/dívida dos *eguns* dos escravizados mortos. Mas também é por nós acionado como *ebó imagético*, visto que a cena utiliza das imagens e da montagem para convocar imaginários sobre fatos históricos que compõem a colonização e escravidão, bem como convocam reflexões sobre suas continuidades. Assim, revirando memórias pelo gesto criativo da linguagem e da imaginação, esta mandinga traz à tona a cobrança da justiça, o desejo de não esquecimento destes *eguns*, ao menos por algum segundo de tempo no campo de interpretação.

É preciso notar que o uso da representação da violência explícita no corpo de pessoas negras é uma estratégia de linguagem que possui interpretações dúbias. Tanto podem provocar uma reflexão crítica acerca da violência presente no mundo, quanto também pode reproduzi-la no processo de espetatorialidade. bell hooks (2019) nos alerta que a presença do corpo negro violentado em cena faz parte de um consolidado imaginário racista, que reitera as práticas de morte aplicadas sobre essa população. Assim, o uso desse recurso precisa ser pensado e trabalhado com cuidado para que não instaure uma violência pela imagem.

Acreditamos que no filme “Rio das almas e negras memórias” a utilização da linguagem de violência assume um nível que beira o excessivo, contudo, a escolha desta representação nos parece justificar-se pelo nível de seriedade no qual a escravidão é representada no filme. Não há escolha por representar o belo no contexto do trabalho e do encontro entre o sujeito escravizador e o sujeito escravizado. Todos os encontros são tratados na narrativa pelo registro da tensão ou violência.

**Figura 18** - Presença do modo de aparição do corpo sem vida pela mandinga em "M8: quando a morte socorre a vida"



Fonte: fotogramas do longa-metragem "M8: quando a morte socorre a vida" (2020)

M8 possui uma semelhança com este modo de dar a ver o corpo sem vida, pela visão do sobrenatural. Na imagem acima, os *frames* ilustram a cena inicial do filme, na qual Maurício tem um pesadelo em que se vê morto e conservado no tanque de formol. Maurício está no mesmo laboratório em que terá as aulas com M8, porém, nesta cena, ela se encontra escurecida. Ele é iluminado por uma luz branca que o destaca na sala. De jaleco, ele pega o bisturi e se aproxima do tanque de formol. Sua expressão, antes tensa, passa para perplexa, pois, ao chegar perto do tanque, o jovem vê a si morto e mergulhado no líquido, nu, usando apenas um fio de contas pretas e brancas, representativas da linhagem dos Pretos Velhos na umbanda e de Obaluaiê, no candomblé. Essa cena pode ser vista como presságio do que o jovem enfrentaria na faculdade e dá início aos processos de assombramento/quebranto que o pedido de ajuda de M8 provoca.

**Figura 19** - Modo de aparição do corpo sem vida pela ausência e fotografia



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Egum” (2020)

Já “Egum” (2020), trabalha a representação do corpo sem vida apenas pela produção da ausência e do luto. O filme não apresenta um corpo sem vida para falar sobre a morte, mas constrói narrativamente a sua ausência. Isto é perceptível na fala das personagens quando vão se referir ao irmão falecido Jonas, que lembram sua morte constantemente. E, como pode ser visto na imagem acima, o filme trabalha com o uso de fotografias para trazer a imagem daquele que se foi e fazer o registro do luto.

**Figura 20** - Modo de aparição do corpo sem vida pela ausência e fotografia em M8 e Rapsódia



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020) e “Rapsódia para um homem negro” (2015)

Esse uso de fotografias na narrativa também é recorrente em “Rapsódia Para Um Homem Negro” e em “M8”. No primeiro (*frame* 01), vemos que Odé vive seu luto ao acordar de um pesadelo durante a madrugada e, ao ir à cozinha beber água, se depara com uma foto sua com Luiz (Bloco narrativo 03). Esse momento leva o espectador à um *flashback* na história. Em M8, vemos que fotografias de pessoas desaparecidas ou mortas são usadas nos protestos das mães, evidenciando uma violência e morte subliminar (Bloco narrativo 02). Neste mesmo bloco, vemos a cena em que Maurício e Suzana identificam o cadáver de M8 como o corpo de Douglas, após verem a foto que a mãe do jovem morto guarda.

Desse modo, vimos que cada uma das narrativas apresenta algum tipo de singularidade para representar o corpo sem vida e trazer o acontecimento da morte à materialidade fílmica. Há, como demonstrado, repetições na maneira como essa categoria é utilizada pelos filmes, evidenciando um fluxo de modos narrativos e imagens entre as obras.

“Rapsódia Para Um Homem Negro” e “M8: quando a morte socorre a vida” são os filmes da constelação que mais utilizam variações de linguagem para dizer sobre a morte do corpo físico. Os demais utilizam menos variações no modo de narrar um corpo que não se encontra mais presente no mundo material. Na constelação apresentada no início do tópico, a proximidade entre “Rapsódia Para Um Homem Negro” e “Rio das Almas e Negras Memórias” se dá pelo modo como tais filmes dependem do registro do corpo sem vida violentado, embora apenas o segundo apresente recursos sobrenaturais para exibí-los.

A distância entre “M8: quando a morte socorre a vida” e “Egum” é menor do que “Egum” e “Rapsódia Para Um Homem Negro”, pois a primeira conjugação (egum-m8) apresenta o uso do registro fotográfico da ausência, e, embora Rapsódia também apresente, este lança mão do registro da violência explícita no corpo sem vida, se diferenciando de egum-m8. Dentro desta categoria, a distância “egum-riodasalmas” se explica pelo isolamento de Egum no uso exclusivo da fotografia para fazer ver o corpo sem vida. Já a distância “m8-riodasalmas” evidencia a recorrência do registro do sobrenatural para expor tal categoria.

Sendo assim, damos força ao propósito de constelação fílmica de Mariana Souto (2019). Sua proposta nos mostra que pensar as imagens, através da produção de outras imagens (o modelo gráfico da constelação), aciona uma potência criativa e analítica para o gesto de pesquisa, evidenciando contrastes e similaridades entre as obras, como também as singularidades que elas possuem.

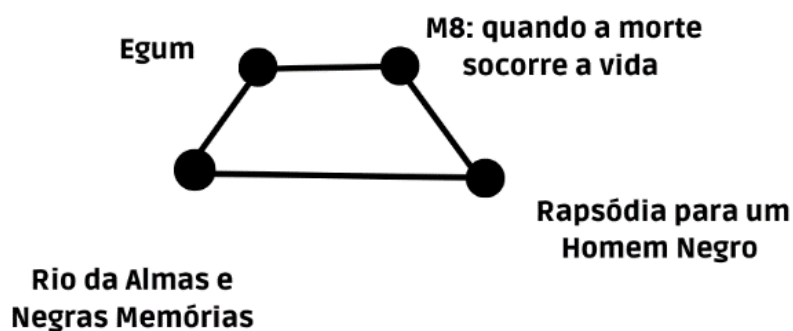
## 6 – ARRIAR AS COBRANÇAS: AS APARIÇÕES EGÚNICAS E OS EBÓS NARRATIVOS-IMAGÉTICOS

Dando continuidade ao processo analítico das narrativas, neste capítulo iremos analisar como elas forjam a presença da continuidade da vida após a morte do corpo material, em um plano que apenas é visível se acionados por processos de especulação em seus universos narrativos. Buscaremos entender como é construída a materialidade dos seres que não possuem um corpo físico vivo, encontrar e comparar a maneira como a divisão entre mundo carnal (aiê) e mundo espiritual (orum) tem suas margens borradas durante os filmes.

Além disso, serão observados os efeitos que a presença dos eguns/carrego nas proximidades das personagens causam e quais são as cobranças que esses seres desencarnados sem honra fazem aos viventes. Por fim, iremos observar como as narrativas apresentam um desfecho para essa cobrança, apresentando um ebó, uma maneira de alimentar a sede por justiça, ser lembrado ou trazer à tona a presença de uma violência ocorrida para que seja assimilada.

### 6.1 – Encarando os eguns

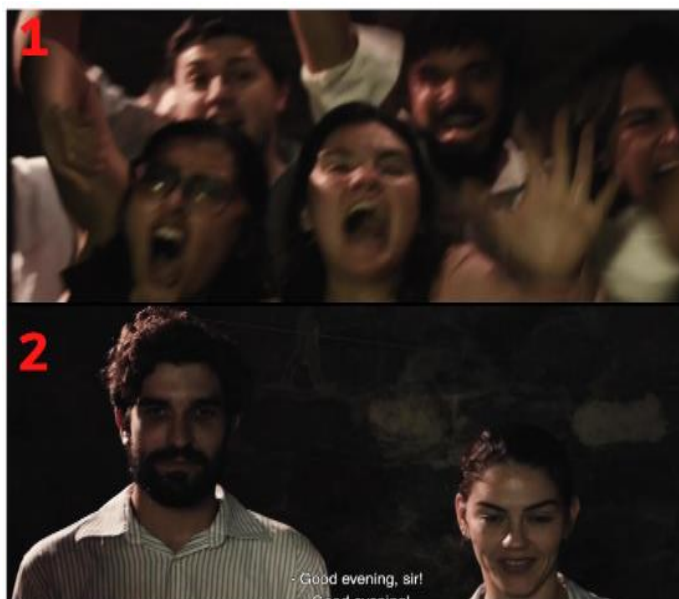
**Figura 21** - Constelação da categoria "aparicação dos eguns"



Fonte: criação do autor

Ambas as narrativas dão a ver a presença de um corpo pelo registro sobrenatural, como temos chamado aqui: “para além do aiê”. De maneira particular, cada filme é atravessado pela morte e pela presença de algo que resiste ao fim do corpo físico, mas eles apresentam alguns meios de representação e de construção narrativa que se assemelham. Alguns mais do que outros, como pode ser visto pela proximidade de “Egum” e “M8”.

**Figura 22** - Registro da perseguição dos eguns em "Egum (2020)"



Fonte: fotogramas do curta-metragem "Egum" (2020)

O *frame* 1 acima pertence ao bloco/abismo narrativo 03 de "Egum" e parece ilustrar a primeira aparição sobrenatural com materialidade na imagem no filme de Yuri Costa. Esta cena ocorre após a dupla de compradores misteriosos levarem Eduarda como uma mercadoria vendida pelo pai. Depois que os compradores fecham a porta, o jornalista tenta segui-los, mas, ao abrir a porta, a câmera subjetiva mostra a visão do Jornalista e, em frente à casa, só há uma faixa de areia vazia e o horizonte noturno do mar.

O jornalista observa algo vindo em sua direção e fecha a porta, segurando-a para impedir a entrada da coisa ainda não revelada, que começa a bater violentamente. Sua avó observa a cena com medo e esfrega os fios de conta em seu pescoço. Sem conseguir ajuda do pai para segurar a porta, ela se abre e revela o conjunto de pessoas brancas que tenta invadir a casa desesperadamente. A cena é permeada de uma mixagem sonora intensa de gritos, música clássica e um apito agudo, parecido com microfonia. Caracterizamos esse modo de aparição como o registro da perseguição do egum, que busca de algum modo estar perto dos seres vivos e trazer até a eles suas queixas.

Acreditamos que essa possa ser a primeira aparição egúnica que se assume enquanto tal, pela atmosfera de terror exacerbado construída pela narrativa. Mas também não descartamos a possibilidade interpretativa dos compradores, presentes do *frame* 2, serem eguns que agem sobre a família do jornalista. A forma de registro destas personagens, apesar de humanizada e estabelecida de diálogo contínuo e material com seres vivos, ocorre de forma dúbia e

misteriosa, visto o modo como a dupla aparece e desaparece de maneira inexplicada – que dá margem para entendê-las como formas não pertencentes ao mundo material (aiê) –.

**Figura 23** - Registro do encontro direto por eguns em "Egum (2020)"



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Egum” (2020)

Após o arrombamento da porta pelos eguns brancos, a cena é levada para o quarto da mãe, que se encontra em um momento de crise de “alucinações”. Entretanto, ao contrário do que ocorre na primeira crise, dessa vez, a câmera revela que o incômodo da senhora negra deitada na cama vem do toque em seu corpo por duas mulheres negras vestidas de branco encardido. Elas estão deitadas junto com a mulher na cama e a acariciam. Ao ser tocada, a mãe demonstra desconforto. Junto às mulheres, Jonas, o irmão falecido de Eduarda e do jornalista, se encontra sentado na cama, observando a mãe ser tocada pelas duas outras mulheres.

Esse registro nos mostra um modo de aparição dos eguns que é enquadrado na forma de encontro direto, ou seja, não é apenas a câmera que transpõe a dimensão orum/aiê, mas também as personagens dos eguns. Por meio do toque e da proximidade, é costurada a possibilidade de interação direta entre seres vivos e seres desencarnados, construindo, neste universo narrativo, um modo de pensar a vida e a morte não como limites existentes entre as duas

dimensões, mas como uma ponte de acesso à uma dimensão de continuidade, um tempo que desafia a concepção de finitude.

**Figura 24** – Registro do encontro indireto dos eguns em “Egum (2020)”



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Egum” (2020)

O terceiro modo de aparição dos eguns no curta se dá pelo registro do encontro indireto deste ser sobrenatural com ser carnal. A cena que se segue no quarto da mãe passa do registro do toque ao registro da presença, que é singularizada na forma como os eguns encaram a mãe em seu momento de crise. A câmera percorre o quarto, revelando que, ao redor da cama, há pessoas negras com semblantes cabisbaixos encarando-a. Essa expressão, juntamente com o trabalho de trilha musical clássica em melodia lenta e crescente, forjam uma melancolia fúnebre na cena.

No *frame* 4, vemos que Jonas também encara a mãe com um olhar que carrega tristeza e dor, com os olhos lacrimejados e o rosto sujo de sangue, o que evidencia o registro de um ser sobrenatural também violentado. A presença do sangue em um corpo não material também nos parece ser um elemento de fusão entre orum/aiê, pois traz a ligação ao modo como a morte de Jonas foi traumática e violenta para seu corpo. Pela ação da imagem, dois campos da existência são ligados desafiando os limites da lógica entre vida e morte dentro do paradigma colonial cristão/ocidental.

**Figura 25** - Primeira aparição do egum por meio do corpo em M8



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

A presença do corpo como um meio de transpor as barreiras entre o mundo sobrenatural e o mundo material também ocorre em “M8”. Na figura acima, presente no bloco narrativo 01, os *frames* ilustram a primeira cena em que o egum de Douglas se materializa diante das câmeras e de Maurício. Durante a aula de anatomia, quando os alunos irão começar a dissecação do cadáver, o protagonista tem sua capacidade mediúnica de ver além do aiê acionada, ao olhar de relance para o cadáver M8 e o ver abrir os olhos.

Esta presença do sobrenatural deixa Maurício nervoso e o faz derrubar o bisturi que ele faria o corte no corpo de Douglas. A cena é construída sob o clima de tensão e medo, evidenciados pela trilha crescente e o trabalho de som que foca a voz de Maurício descrevendo o que iria fazer, além do estalar intenso do bisturi caindo no chão.

**Figura 26** - Segunda aparição do egum por meio do corpo



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Essa forma de aparição do egum, por meio de uma ligação com o mundo físico, volta a ocorrer no bloco narrativo 03, quando Maurício retorna para aula depois de ter sofrido uma abordagem policial violenta e tido uma experiência mediúnica na praia (esta será comentada adiante). O protagonista está observando Suzana manipular a carne do braço do cadáver de

Douglas e, quando olha novamente para o rosto do cadáver, Maurício vê uma lágrima escorrer do olho de M8. Novamente, o jovem fica desconfortável com a situação.

Essa cena mais uma vez denota a existência de algo para além da morte do corpo material existente na cosmopercepção afrobrasileira adotada no filme. M8 possui uma ligação com a memória e corpo espiritual (egum) de Douglas, que está tentando comunicar com Maurício seu sofrimento e desejo de reparação.

**Figura 27** - Registro de perseguição e encontro indireto por egums em M8



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Os dois registros visuais encontrados em Egum (2020) são recorrentes em “M8: quando a morte socorre a vida” (2020). A perseguição pode ser vista no filme de Jeferson De pela forma como o egum de Douglas aparece no pesadelo de Maurício, presente no bloco narrativo 03, exemplificados no *frame* 1 e 2 da figura acima. Maurício vê Douglas no pesadelo quando ele passa por um momento de crise com a faculdade e com o relacionamento com Suzana, após sofrer racismo por parte da mãe da garota. Este momento, que será descrito na categoria de análise a seguir, traz nos sonhos de Maurício uma rememoração dos fracassos recentes que existem em sua vida.

Já o fotograma 3, mostra o egum de Douglas encarando seriamente Maurício na cama, após ele acordar do pesadelo. Este modo de aparição refigura o registro narrativo/imagético do encontro o indireto que identificamos em “Egum” (2020). O *frame* 4 nos mostra o momento em que Maurício se encontra nervoso e sem vontade de ver os colegas da faculdade. Ele comparece na instituição apenas para entregar um trabalho aos amigos e sair rapidamente. No corredor da faculdade, Maurício tem a sensação/visão de cruzar com o egum de Douglas andando, o que nos recobra o tom de perseguição encontrado no filme de Yuri Costa. A cena

abafa o som ambiente e foca na respiração ofegante do jovem, acompanhada da trilha de percussão recorrente nas aparições sobrenaturais da trama.

**Figura 28** - Aparição do egum durante ritual

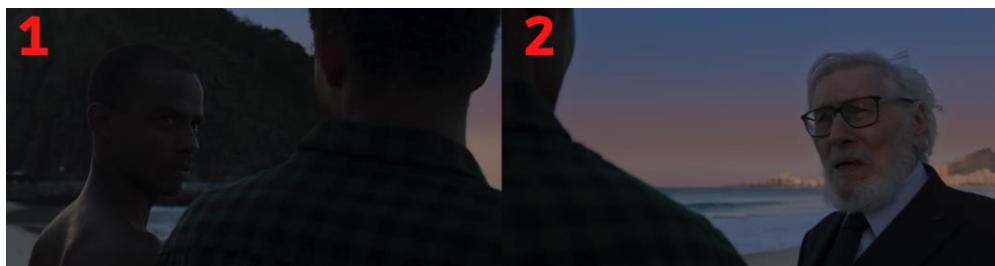


Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

“M8” também apresenta a forma de aparição do egum de Douglas durante a realização de rituais religiosos. A primeira vez que esse tipo de aparição acontece está no bloco 01 e é exemplificado nos fotogramas acima. Quando Maurício decide acompanhar a mãe em seu terreiro em um ritual de Umbanda, na qual as pessoas estão em roda cantando um ponto sobre o orixá Ogum, a câmera foca de longe a dirigente da casa sentindo um mal-estar. Em seguida, ao tirar os olhos do celular e olhar para a frente, Maurício se assusta ao ver que sentado do outro lado do salão, encontrava-se o egum de M8 o encarando. A cena abafa o som dos cânticos e da percussão dos atabaques. Logo após esse momento, a dirigente do terreiro vai até Maurício e diz a ele: “ele quer falar com você, meu filho. Não tenha medo”.

Esse modo de aparição também se repete na cena seguinte a que Maurício vê o cadáver de M8 chorando, no bloco narrativo 03. Ele e sua mãe retornam ao terreiro, mas dessa vez, a aparição sobrenatural de Douglas é procurada pelo protagonista, que vai ao terreiro se comunicar com o falecido. Nesta cena, Douglas encara Maurício e balança a cabeça de modo afirmativo. O que nos mostra que o filme e as personagens assumem a possibilidade de interação com seres não viventes. A cena seguinte, mostra que o protagonista decide pedir ao chefe do laboratório para enterrar o corpo de M8, após a conversa/ritual, mas ele não tem sucesso.

**Figura 29** - Dialogando com os Eguns



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Essa possibilidade de dialogar com pessoas desencarnadas é apresentada no bloco narrativo 03, quando Maurício foge emocionado para praia depois da abordagem policial violenta. Essa aparição é marcada pelo excesso da emoção e momento de fúria que o personagem se encontra. Na cena, Maurício entra no mar apresentando não “lucidez” dentro da narrativa. Ao encarar o horizonte, os sons de atabaque voltam a serem presentes, abafando o som das ondas. Maurício olha para a esquerda e vê que Douglas está ao seu lado o encarando sem camisa e de calça branca, como aparece recorrentemente na narrativa, já a direita, se encontra Salomão vestido de terno. Salomão se expressa com palavras e diz para o jovem ir para casa, porque Cida, mãe de Maurício e sua ex-enfermeira, poderia estar preocupada.

Esta cena revela dois incômodos na forma como o egum de Douglas é enquadrado durante todo o filme: por que ele não é capaz de falar com Maurício e por quê ele se apresenta de calça branca sem camisa, enquanto Salomão é engravatado na cena em que se torna egum? O filme não apresenta detalhes que justificam a escolha de construir o figurino de Douglas atrelado à essa visualidade de capoeirista ou ligado a religiosidade afrobrasileira. A única cena em que M8 aparece com a parte de cima de seu corpo coberta, é uma rápida transição que precede o momento em que Maurício vai comunicar ao grupo de mães protestantes o seu plano de sequestrar o corpo de Douglas. Como pode ser vista abaixo:

**Figura 30** - Aparição do egum de Douglas em temporalidade dúbia



*Fonte: fotograma do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)*

Esse momento é uma cena de transição que ocorre no *timecode* 01:13:54 e mostra Douglas no cemitério olhando sorrindo fixamente para frente. Essa aparição parece adiantar a sequência que estaria por vir, o plano de rapto de seu corpo, o seu enterro e rito funerário, ele parece encarar satisfeito seu ato de descanso futuro. Este é o único momento em que seu semblante é modificado ao longo do filme, assim como o ganho de roupa na parte superior do corpo.

Embora a o ganho de roupa possa estar relacionado ao fim de um momento de sofrimento, proporcionado pelo enterro, nada explica o egum de Salomão vestir o terno e a ligação de Douglas com a roupa branca. A atriz que faz a mãe de Douglas, a personagem Malu, não se faz presente na cena do velório, isto enfraquece a hipótese de que o rapaz poderia ser adepto de alguma religião afrobrasileira, o que poderia ser o motivo para ele ser marcado pelo signo da roupa branca no filme.

A falta de comunicação com fala, o semblante sempre bravo e o uso de pouca roupa trazem um ar de mistério e sofrimento sobrenatural à construção do personagem de Douglas, porém, deixa margem para que essa trama possa ser caracterizada como um excesso de misticismo, atribuído racialmente à figura do egum negro. Tais escolhas podem vir a ser interpretadas como uma diferenciação de raça e classe frente a posição culta, bem-vestida e dotada de fala dada à forma egúnica de Salomão.

Enquanto Douglas ocupa um lugar quase de assombramento por estar ligado à um figurino pouco elaborado e pela sua expressão mais sisuda, Salomão ganha o tom de ancião sábio e com figurino que demonstra a classe social que ele ocupava, que foi trabalhada na narrativa anteriormente. As únicas informações que temos da origem social de Douglas, está relacionada à visualidade geográfica da favela em que sua mãe mora. Ou seja, não houve uma preocupação em inserir elementos que personalizem o egum negro ao longo da narrativa e deem coerência a sua imagem no filme, e isso contribui para o tom de terror e medo provocado pela presença deste ser sobrenatural.

É necessário lembrar que a figura de egum e da ancestralidade não deve ser demonizada ou colocada sob o signo de uma assombração maléfica intencional. Conforme aponta o Doté Alexander - *Awo Ifasopé* do Templo dos *Orisas Osun Biyi*:

[...] Diferente do que você vê em filme, o Yorubá não acredita que quando um parente morre, mesmo ele não sendo muito próximo, poderá virar uma assombração maléfica. Para os Yorubas, todos somos galhos de uma grande árvore da vida, e os galhos de baixo, vão dando suporte para que os de cima

creçam, e quando dão frutos, o ciclo continuará. Precisamos entender que a morte não é o fim da linha, que mesmo após morrer, você descende de alguém, e esse alguém, mesmo que não tenha te conhecido em vida, precisou existir para que você estivesse aqui. Trate seus ancestrais com honra, mesmo que as vidas deles tivessem problemas. Nós somos continuação deles, eles vivem em nós numa memória e DNA ancestral, e muita das vezes as respostas que procuramos, o apoio, a ajuda vinda do céu, pode estar mais na mão do seu ancestral do que em outra divindade. Imagina se cada pessoa que teve seu ciclo de vida encerrado ficasse revoltado e voltasse para perturbar a família, como mostram os filmes? Viveríamos na era do terror RS. Precisamos tirar essa visão Hollywoodiana da nossa mente, e passar a entender que Ancestral não é assombração. Volte-se para o Orun, em prece, saúde seus ancestrais, agradeça sua existência, peça a eles apoio para que a sua vida seja extraordinária, e para que os descendentes que você gerar, possam também te honrar um dia. [...] (DOTÉ ALEXANDRE, 2022)<sup>24</sup>

Assim, “M8: quando a morte socorre a vida” (2020) parece investir com menos cuidado do que seria necessário em uma inscrição pelo terror e suspense. Embora essa crítica não possa ser dada ao filme por completo, pois vemos a dirigente do terreiro afirmando para Maurício que não era necessário ter medo de Douglas, além do fato que seu desfecho revela que não há uma demonização ou monstruosidade completa construída na figura de egum. Entretanto, acreditamos que seria necessário mais cuidado para deixar evidente esta cosmopercepção dos eguns no filme, pois, na imagem, esse signo se torna fugidio e sombrio.

Em Egum (2020), a inscrição no gênero terror negro é reivindicada pelos autores e reverbera nas escolhas narrativas e estéticas apresentadas. O filme apresenta a um *itan* sobre como a orixá *Oyá* governa os eguns, contado pela avó do jornalista, e frisa que os seres desencarnados não querem o mal, não sabem que sua proximidade faz o mal aos vivos. Contudo, seu desfecho não termina em harmonia, o que evidencia um desejo latente em tratar a violência e o racismo em um registro que consideramos uma “lente afropessimista”, e deixa em aberto para a espectralidade o julgamento moral sobre a figura do egum. Ou seja, esta narrativa também não realiza uma defesa completa deste conceito presente na religiosidade afrobrasileira, aos modos como tradicionalmente a ancestralidade é vista como preciosa.

---

<sup>24</sup> Veja o original: <https://www.instagram.com/p/CjvITsTuurM/>

**Figura 31** - Aparição do egum em memórias em "Rapsódia para um homem negro"



Fonte: fotogramas curta-metragem “Rapsódia para um homem negro” (2015)

No filme de Gabriel Martins, as aparições egúnicas são marcadas exclusivamente pelo registro em um universo de virtualidade, ou seja, a figura do egum é trazida em um momento em que a narrativa não está definitivamente habitando o presente da dimensão carnal (aiê), mas sim suas modulações: a memória e os sonhos. Luiz, a pessoa morta que teve seu destino interrompido de maneira violenta, é trazido à narrativa de forma viva, por meio de memórias na estética de *flashback*. O *frame 1* da imagem acima mostra a primeira vez que Luiz aparece em forma de memória no curta, presente no bloco narrativo 02. Nela, Luiz conversa com um colega sobre como vê potência no assentamento de terra que ele estava ajudando a defender. Essa cena sucede o bloco introdutório em que Luiz já está morto nos braços da mãe. O filme não revela à qual ser vivente pertence essa memória.

O *frame 2* se encontra no bloco narrativo 03 e faz parte de um *flashback*, que se inicia após Odé observar a foto dele e de seu irmão colada em um armário. Os dois personagens são levados para um carro em movimento, onde estão tendo uma conversa em que Luiz está dando uma bronca em Odé para que ele busque realizar seus sonhos. É neste momento também que Luiz confia ao irmão seu pressentimento de que sua morte estaria próxima, lhe contando o medo causado pelo sonho recorrente em que ele deixava uma espada cair no meio de uma grande batalha.

Como vemos em “Rapsódia para um homem negro” (2020), a figura do egum é diretamente personificada, ganhando história, fala e uma personalidade ao longo da narrativa. O registro dado ao ser desencarnado é o da intimidade, visto que Luiz era um ancestre direto de

seu irmão. O registro pela memória evidencia um aspecto de luto e saudade, que constitui uma forma de materialidade fílmica do conceito de egum no curta.

**Figura 32** - Aparição do egum em acontecimento não contextualizado



Fonte: fotograma curta-metragem “Rapsódia para um homem negro” (2015)

A única e primeira aparição de Luiz, que infere a continuidade de sua existência após a morte, ocorre no bloco narrativo 03. Apresentado na figura acima, esta cena ocorre de modo espontâneo e sem contextualização de sua origem, pois não sabemos se é um sonho, uma memória ou uma visão mediúnica. Ela sucede a cena em que Odé está esculpindo uma flecha no quintal de sua casa. Em um corte seco, somos levados até o assentamento de terra. Lá, podemos observar Luiz andando pelas ruas, olhando as casas, até que para e encara algo além da visão da câmera. A montagem adiciona, na sequência, o *frame 2*, a visão de Luiz, e, conseqüentemente, a visão de Odé, o fotograma 1. Odé encara o Luiz por um tempo, sorri e segue o rumo contrário. A cena é acompanhada com a trilha da mãe dos dois homens cantando o ponto sobre Ogum ter chorado na areia da praia e gerado o mar.

A cena possui elementos visuais que destacam sua figura sobrenatural. A imagem é diferenciada dos demais registros presentes no filme, ganhando um excesso de exposição do branco e o tratamento que acentua os tons terrosos da imagem. Além disso, a contraluz que Odé é focado traz uma aura diferenciada para a cena e reforça a presença do cruzeiro, que se encontra atrás do personagem.

A cruz e o cruzeiro são símbolos importantes para a religião afrobrasileira da umbanda, pois simbolizam a linhagem dos espíritos negros escravizados que retornam a terra para fazer

caridade: os Pretos Velhos. Uma das principais características destas entidades está nos cuidados com a ancestralidade dos consulentes. Seus nomes individuais possuem graus de parentescos, como avós, avôs, pais e mães, o que reitera sua presença no culto como ancestrais coletivos. Essa linhagem de espíritos reforça os sincretismos desta religião brasileira, pois a presença da fé cristã e candomblecista se unem na representação e fé dos pretos velhos. Trazer este elemento nesta cena é um reforço da presença e desejo de honrar a ancestralidade.

**Figura 33** - Aparição do carregio em forma de penalidade em Rio das Almas e Negras Memórias



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Rio das Almas e Negras Memórias” (2019)

Diferentemente dos filmes anteriores, em que a presença de um egum é assumida pela narrativa de forma explícita, no filme de Taize Inácia e Thaynara Rezende essa associação não ocorre. Não há um elemento diretamente dito em que as personagens ou a história remeta à continuidade da vida na morte. O que apontamos como uma presença de eguns neste filme parte de uma interpretação localizada por nossa autoria e de nosso movimento teórico-analítico, que propõem pensar a figura do egum/carrego como uma dívida ética e política permanente na história, diante da violência da escravidão contínua.

Para além da forma mágica como os corpos sem vida são trazidos a narrativa, para cobrar o trauma da escravidão, como vimos na seção passada, na figura acima, temos a exemplificação do que consideramos um ser desencarnado e penalizado por seus feitos na terra.

A cena ocorre no bloco narrativo 06 e é conjugada com o banho da mulher de vestido vermelho comentado no capítulo passado. Na imagem acima, vemos uma personagem branca vestida com roupas sujas perambulando sem sentido próximo à uma parede feita de tijolos. Ela é caracterizada com olheiras, pele suja e cabelo embolado. A cena nos mostra que ela encontra uma lixeira e começa a comer o lixo e se banhar com a sujeira, demonstrando satisfação. Como

podemos ver a abaixo, a cena estabelece um comparativo entre o banho de folhas e o banho de lixo.

**Figura 34** - Comparação entre prática de renovação e penalidade karmática



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Rio das Almas e Negras Memórias” (2019)

Ambas as atrizes já apareceram anteriormente na narrativa. A mulher de vestido (Taize Inácia) interpreta a escravizada que é violentada na roda de dança na fogueira, presente no bloco narrativo 05, assim como é mesma a mulher que vai no rio lavar seus ferimentos na sequência introdutória. Já a mulher branca, é a mesma que interpreta a senhora que encomenda a morte da escravizada, (aquela que se lava no rio) nos blocos 01 e 06.

Desse modo, compreendemos que a cena acima, através de sua construção performática, pode ser interpretada como o estabelecimento de uma justiça, por meio da diferença presente nos dois registros, entre as dicotomias água clara e terra escura do lixo, ervas frescas e alimentos estragados, nas quais ambas as personagens estão envoltas. Enxergamos a mulher branca da figura 33 como um ser de registro sobrenatural, que evidencia o aspecto do *karma*/carrego gerado pela violência, injustiça e homicídio da escravidão.

Assim, sua caracterização pode ser realizada pela palavra carrego, aquela energia sobrenatural polarizada negativamente, que concentra os aspectos que lutam contra humanidade e o axé, que residem nos atos não honrosos da escravidão feitos pelos ancestrs coletivos colonizadores. Estes eguns pedem por justiça, não como modo de restauração da condição de plenitude, mas de sua pena pelos males feitos que os permitiram ter uma vida de privilégios.

Nesta categoria de análise, vimos que os filmes “Egum” (2020) e “M8: quando a morte socorre a vida” possuem uma relação de proximidade nos modos como os seres egúnicos são postos em tela pelo registro do encontro indireto com os seres viventes, o uso do corpo como

elemento de ligação orum-aiê, além da inscrição e subscrição de algumas cenas em gêneros de horror.

Egum (2020) e “Rio das almas e negras memórias” (2019) possuem uma proximidade e característica em comum: ambas as narrativas apresentam eguns/carrego de pessoas brancas e às ligam ao passado colonial. Desta forma, convocam a reflexão a acerca de uma ancestralidade que nota a presença de pessoas brancas e do *karma* herdado desse grupo social historicamente privilegiado/colonizador. Essa presença nos recobra a atenção para a necessidade de tirarmos tais nomes de seus lugares de privilégio da memória e da busca por evidenciar suas contravenções ao longo da história, além de aludir à violência da miscigenação que compõe nosso país. “M8” também apresenta eguns brancos e, por isso, está conjugado próximo aos demais filmes, entretanto, o lugar do egum de Salomão parece transparecer a continuidade de tais privilégios, mesmo em uma obra potencialmente constituída pelo antirracismo.

Conforme mostramos no modelo constelar que abre o tópico, “M8” e “Rapsódia para um homem negro” (2015) possuem uma proximidade pelo fato de utilizarem da presença da virtualidade dos sonhos e memórias para dar corpo aos eguns na narrativa. Estes filmes trabalham com a cosmopercepção candomblecista de que há formas de acessar o mundo sobrenatural pelos sonhos e visões. Euá foi a orixá responsável<sup>25</sup> por estabelecer a divisão entre o mundo material e o mundo espiritual, contudo, ela “[...] estabeleceu quatro canais de intersecção para que se desse a comunicação, o sonho, a imaginação, a arte e a virtualidade” (MARINHO, 2010, p. 168).

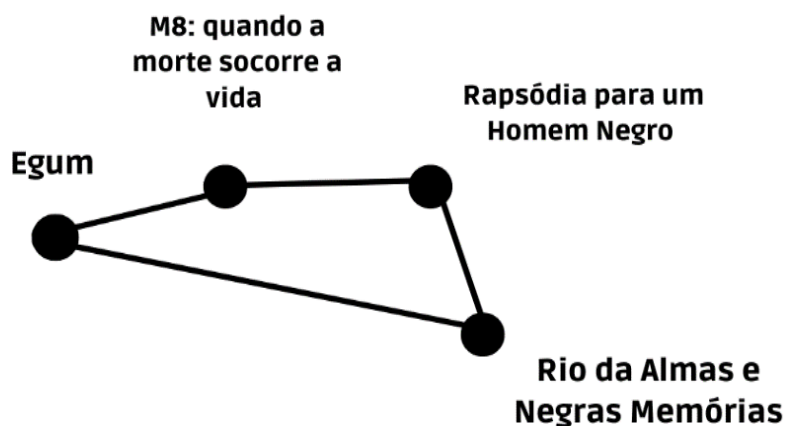
Desse modo, demonstramos e analisamos a maneira como cada filme estabelece as imagens do corpo sobrenatural em cena, pela imagem e escolhas narrativas. Esses modos de aparição exemplificam crenças e epistemologias que desarticulam a noção de “morte como fim” usual do paradigma ocidental. E, a partir de tais práticas, as religiões afrobrasileiras e os filmes que se alimentam de sua cosmopercepção desafiam as noções de temporalidade ocidental e estabelece renascimentos do tempo na figura de ancestralidade e egum. Como também são potentes para realizar uma análise sobre a história de nossas sociedades e sua falta de justiça racial, através das noções de carrego.

---

<sup>25</sup> Acrescentamos que as cosmogonias e cosmovisões no candomblé são múltiplas e não fazem regra. Nossas afirmações são baseadas em alguns itans, referências de vivência de terreiro e revisões bibliográficas.

## 6.2 – Os efeitos da proximidade dos eguns e de *Ikú*

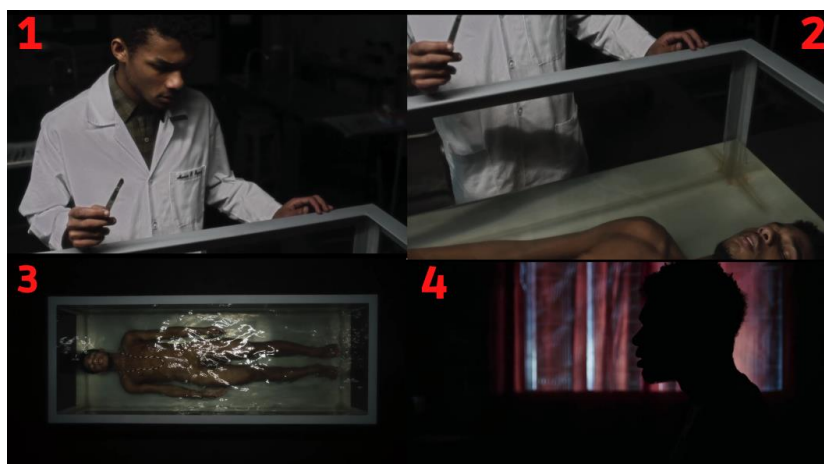
**Figura 35** - Constelação da categoria "efeitos da proximidade de eguns-Ikú"



Fonte: criação do autor

Nesta categoria de análise, iremos investigar o que a proximidade dos eguns ou da habitação no rastro de *Ikú* provocam nas personagens. Passaremos pela singularidade e similaridades das narrativas, bem como teceremos reflexões sobre de que forma esses sintomas podem ser trazidos para uma análise social e histórica da condição racial do Brasil.

**Figura 36** - Primeiro Pesadelo em M8



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

O filme de Jeferson De apresenta os pesadelos e sonhos como um dos modos de estruturação da narrativa. A primeira cena do filme é um pesadelo em que Maurício se enxerga morto no tanque de formol da faculdade de medicina. Como supracitado, esse pesadelo parece cumprir a função de uma premonição de que o garoto iniciaria uma difícil jornada de autodescoberta e desafio espiritual ao entrar na faculdade. O primeiro pesadelo está presente na

cena do minuto 00:01:23, logo após os créditos iniciais. O pesadelo possui o registro imagético com pouca luz e tem um filtro acinzentado na imagem.

**Figura 37** - Pesadelo e *déjà vu* em "M8"



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Em 00:17:07, o mesmo pesadelo retorna em cena. Ele ocorre após Maurício ter sua primeira experiência mediúnic e encontrar, pela primeira vez, o protesto de mães no centro do Rio de Janeiro. Nesta sequência, presente no bloco narrativo 01, Maurício sonha que está chegando ao laboratório de anatomia, vê seus colegas entrarem na sala de aula conversando e tem um diálogo com Suzana na porta. Porém, ao entrar na sala, ele retorna novamente à sala escura em que se encontra morto no tanque de formol. Desta vez, ao se assustar, Maurício deixa o bisturi cair no chão.

O jovem acorda assustado e vai à cozinha beber água. Em um corte seco, somos levados ao corredor da faculdade e os gestos, diálogos e figurinos do sonho são reproduzidos com exatidão, contudo, com a ausência do tratamento de cor na imagem. Essa construção cênica provoca a sensação de *déjà vu* no espectador e no protagonista, que demonstra surpresa e apreensão com a sensação de ter vivido aquilo antes. Maurício tenta ignorar o desconforto, mas, quando Suzana deixa seu bisturi cair no chão, o jovem se oferece para pegar e, ao olhar o instrumento em sua mão, ele lembra do sonho que teve.

Há uma crença popular nas religiões em que a mediunidade é considerada um dos sentidos do corpo, de que os *déjà vus* são causados por experiências mediúnicas. Eles permitiriam a premonição do futuro, pela lembrança de um sonho ou pela possibilidade de se comunicar espiritualmente com a consciência do espírito presente no tempo futuro. No caso da narrativa, o sonho e a queda do bisturi apontam para os sinais enviados por Douglas como pedido de ajuda.

**Figura 38** - Terceiro pesadelo em "M8"



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

O terceiro pesadelo ocorre no timecode 01:45:00. Ele acontece no bloco narrativo 03, quando o protagonista sofre racismo pela polícia e tem uma crise estabelecida no relacionamento com Suzana, após ouvir um comentário racista da mãe da estudante. Maurício vive um pesadelo em um tipo de *flashback* que o relembra todas as situações ruins que ele passou desde que entrou em contato com o corpo e espírito de Douglas. O sonho o lembra da abordagem, da dor das mães protestantes e comentários racistas de um colega de sala.

Um dos trechos mais significativos deste pesadelo é a comparação estabelecida pela montagem nos frames 2 e 3, que mostra os pés de um ser negro no tanque de formol, com a etiqueta M8 presa no dedão. Conforme a imagem varre o corpo, quando chega no rosto, não encontramos Douglas, mas vemos Maurício acordando em desespero antes que sua boca e nariz fossem afundadas no formol. Essa conjugação evidencia que a morte de Douglas e a sujeição violenta que seu corpo está submetido é a mesma que Maurício está sujeito. Lutar pela dignidade de Douglas e fazer as suas honrarias fúnebres significa trazer caminhos abertos para Maurício, evitando que seu destino seja corrompido como fora o de Douglas.

Em seguida, vemos que o jovem acorda com uma notificação do celular e a câmera atravessa a barreira orum-aiê, mostrando a presença de Douglas no quarto, ou seja, reitera sua capacidade de comunicação através dos pesadelos e seu grito por socorro. Como visto no tópico acima, o sonho possui uma grande significação nas religiões afrobrasileiras, sendo capaz de dar pistas intuitivas para as ações que devemos tomar acordados. M8 introduz esta característica da cosmopercepção em sua estrutura narrativa e constrói os eixos de duração da história ancorados na recorrência de sonhos, o que também é comum nos filmes “Rapsódia para um homem negro” e “Egum”, como veremos adiante.

**Figura 39** - A vertigem na presença do egum e o simbolismo do bisturi em M8



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

Outro efeito causado pela proximidade do ser desencarnado em “M8” é a vertigem ou a perda da condição de segurar alguns objetos. Sempre que Maurício tem sua mediunidade afluída pela presença de M8, o jovem apresenta uma perturbação na visão, sua visão consegue ver além do aiê e ele se comporta como se estivesse sentindo um mal-estar. Isso também é visto quando a dirigente do terreiro sente a presença de Douglas durante a sessão de umbanda.

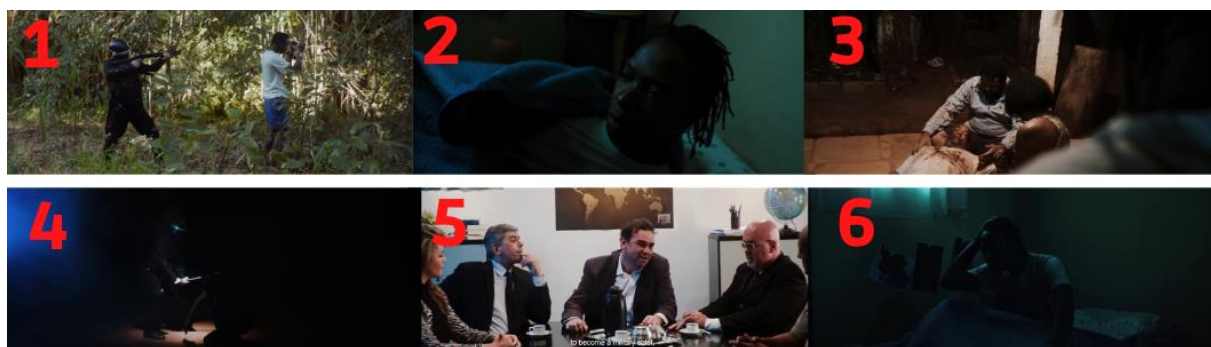
Essa tontura provocada pela presença do sobrenatural também encena parte de uma recorrência significativa no filme: a queda do bisturi. Ao longo da narrativa, vemos que, por cinco vezes, este instrumento é mostrado em evidência ou vai ao chão. No frame 1, temos o primeiro pesadelo e que mostra Maurício empunhando o instrumento, mas sem deixá-lo cair. No segundo, vemos a cena do primeiro encontro de Maurício com o egum de Douglas, que o deixa tonto e o faz derrubar o bisturi. No frame 3, vemos o segundo pesadelo, no qual, ao se assustar com seu corpo no tanque, Maurício deixa o objeto cair. No fotograma 4, após recolher o instrumento de Suzana no chão, o jovem se sente mal por lembrar do *déjà vu*. Já no frame 5, quando o protagonista passa pelo seu ápice de desesperança, o estudante joga no lixo o kit de bisturis que Salomão o havia presenteado.

Acreditamos que as quedas do bisturi, que no momento inicial é segurado firmemente, representam a forma como o jovem tinha a determinação em seguir seus estudos e conseguir adentrar no círculo social branco dos estudantes de medicina. A presença da desigualdade e violência, que aprisiona o egum de Douglas e a vida de Maurício, abala a firmeza que esse instrumento é incorporado pelo protagonista. Isso evidencia que, enquanto a honra do egum não fosse restituída, e, enquanto Maurício não desenvolvesse sua consciência racial e aceitasse

seus dons, reconhecesse a grandeza de sua mãe e encontrasse um modo de estar presente no terreiro, seus caminhos para ascensão social, por meio do exercício da medicina, estariam fechados.

O arco narrativo do filme conta a história da tentativa de Maurício de se encaixar em uma sociedade que foi projetada para matá-lo. A jornada do protagonista é acompanhada com suas vitórias e fracassos na busca de uma maneira de exercer a medicina sendo um jovem negro e de terreiro, que tem obrigação moral de reconhecer que colhe os frutos plantados por sua mãe e sua comunidade. Além disso, mostra a necessidade da construção de uma rede afetiva negra para andar em um caminho *odara* (bom-positivo), que é formada pelos faxineiros (Sá e Domingos), pela secretária da universidade (Ilza), pelas mães protestantes e a dirigente do terreiro.

**Figura 40** - Os pesadelos em "Rapsódia para um homem negro"



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Rapsódia para um homem negro” (2015)

No filme de Gabriel Martins, os pesadelos são os únicos registros narrativos que denotam o pedido de justiça que o egum de Luiz clama ao irmão Odé. O primeiro (*frames* de um a 3) faz parte da sequência inicial do filme (00:00:24 a 00:02:05), que mostra Odé andando em uma mata logo após ter deixado uma oferenda para Exu, que também parece fazer parte do sonho. Ele começa a se sentir perseguido e logo se percebe acorrentado por algemas enferrujadas. Quando a perspectiva da cena abre, vemos que um policial está apontando uma arma para a cabeça do personagem, que acorda no plano material com o barulho do tiro.

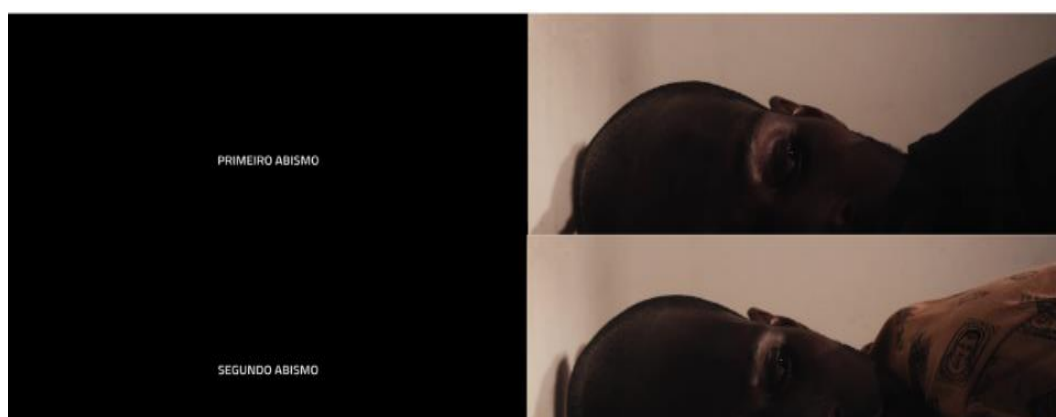
O fotograma 2 nos mostra que ele acorda assustado e percebe que há uma movimentação estranha em sua casa. Ao ir até a porta, ele vê que o irmão tinha sido morto. Ou seja, o pesadelo parece estar inscrito como uma premonição e aviso que uma injustiça aconteceu com sua família.

Nos *frames* de 4 a 6, vemos o pesadelo que demonstra a maneira como Luiz morre assassinado pela polícia. A cena está presente no bloco narrativo 02 e ocorre entre os minutos 00:08:45 e 00:10:55. O pesadelo é narrado por um diálogo entre Odé e sua mãe, que conta a

forma como Luiz foi morto. Há uma transição entre o jogo de rostos dos personagens no diálogo, para a cena do pesadelo, que passa mostrar cenas de imóveis abandonados, os mandantes do crime e a encenação da morte de Luiz. Novamente, Odé acorda assustado pela violência policial.

Do mesmo modo que em “M8”, os pesadelos são estruturantes de mudanças nos arcos narrativos do filme de Gabriel Martins. A presença do segundo pesadelo é a que evidencia o pedido de justiça que o egum de Luiz parece comunicar ao irmão, pois é em sonho que ele tem detalhes dos algozes que precisam do julgamento.

**Figura 41** - O vestígio do pesadelo em "Egum (2020)"



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Egum” 2020

No filme de Yuri Costa, a presença da dimensão de pesadelo ou sonhos também é um modo que anuncia a presença dos eguns na rotina dos viventes. Entretanto, em “Egum”, não há a representação visual da virtualidade em si, porém há seu vestígio. O bloco narrativo 01, o Primeiro Abismo, tal como chama a narrativa, possui, em sua primeira cena, o despertar abrupto do jornalista, presente no momento 00:01:15. Esta mesma composição retorna a ocorrer no início do Segundo Abismo, em 00:09:36. Esse modelo de iniciar as sequências coincide com a forma como os filmes anteriores incluem os pesadelos em sua estrutura narrativa.

**Figura 42** - Alcoolismo e alucinações

Fonte: fotogramas do curta-metragem “Egum” 2020

O adoecimento mental também é um dos efeitos que a presença dos eguns não honrados provocam na família do jornalista. No *frame* um, vemos a cena do bloco narrativo 01 em que o pai se encontra sem condições de andar, devido ao estado de embriaguez, e precisa ser ajudado pela filha e a avó do jornalista. Já no *frame* 2, vemos a cena do bloco 01 em que a mãe do jornalista tem seu primeiro momento de crise de alucinações, mas ainda não sabemos o motivo que levou a senhora a esse estado de demência. No *frame* 3, que faz parte do bloco 03, a cena que encerra o filme nos mostra que o estado de adoecimento da mãe do jornalista é em decorrência da presença e do toque dos eguns em seu corpo. Ao contrário de Maurício, a mãe do jornalista tem sua capacidade mediúnica em estado caótico e não apresenta uma comunicação com os eguns que possa estabelecer uma harmonia.

**Figura 43** - O retorno da história em "Egum (2020)"



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Egum” 2020

Outra consequência que acreditamos ser causada pela presença de uma dívida egúnica, ou seja, uma ancestralidade não cuidada, é o retorno ou permanência dos métodos de mortificação no presente, a colonização de *Ikú*. A presença das figuras dúbias dos vendedores e a agência do *karma* egúnico na família, faz Eduarda reviver o dispositivo de reificação racial (MBEMBE, 2014), ao ser vendida pelo pai e sequestrada por pessoas brancas.

Essa cena convoca o tráfico de escravizados e a forma como o corpo negro se tornou uma matéria acumulável na espectralização, explicado pela razão negra (MBEMBE, 2014). Desse modo, interpretamos que a presença de eguns no filme de Yuri Costa é uma metáfora para relembrar as barbaridades da escravidão e tornar o sofrimento dos escravizados e seus descendentes um carregamento colonial, que age nos caminhos coletivos de nossa sociedade.

O filme parece anunciar que enquanto os sistemas de desumanização que ceifaram a vida de nossos antepassados negros forem mantidos, sobre o pretexto de assegurar os privilégios que nossos antepassados ceifadores forjaram, há de haver sofrimento e adoecimento social em nossos territórios.

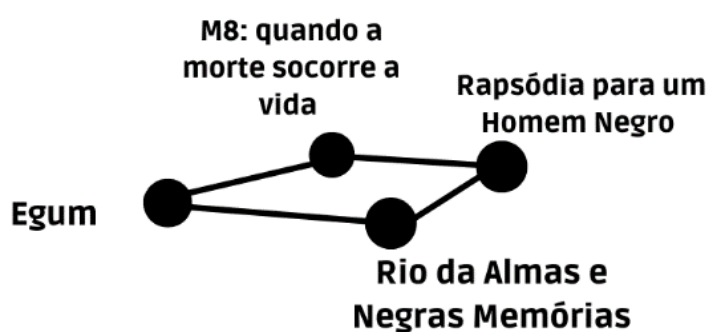
Em “Rio das Almas e Negras Memórias”, conforme analisado no tópico anterior, não identificamos a presença de um egum personificado como um ancestral, mas sim a ocorrência do carregamento colonial. Nesta narrativa, acreditamos que quem gera efeitos de aproximação perceptíveis é o uso colonial de *Ikú*, que, conforme demonstramos na figura 16 (página 112), faz com que uma das lavadeiras possa ter a visão de corpos negros mortos na beira do rio. A lavadeira deixa sua trouxa de roupas cair ao chão, evidenciando o aspecto do espanto e da vertigem encontrado em “M8: quando a morte socorre a vida”. Por isso, seu registro no esquema constelar está mais isolado das demais narrativas.

Por fim, demonstramos as singularidades e similaridades que os filmes possuem. Os “M8”, “Egum” e “Rapsódia” foram aproximados nesta constelação, que tem como prisma a categoria de efeitos, por terem a coincidência do uso do universo dos sonhos e pesadelos como

elemento que dá coerência a cosmopercepção afrobrasileira acionada nos filmes. Bem como se vale desse dispositivo para organizar a linha temporal de acontecimentos de suas narrativas. Ambos os filmes convocam a presença do egum, do carrego e uso colonial da morte como figuras de leitura social e histórica para o racismo brasileiro.

### 6.3 – A presença ritualística e performática: proposições de um ebó imagético

**Figura 44** - Constelação sobre a presença ritualística e performática



Fonte: criação do autor

Nesta seção de análise, investigaremos como os filmes trazem para suas narrativas a presença do rito/performance (MARTINS, 2003; 2021) das religiões afrobrasileiras e as incorporam em sua linguagem e história, observando alguns operadores que são recorrentes. Contudo, salientamos que, de todas as análises feitas acima, esta categoria é a que mais apresenta singularidades exclusivas nas obras que analisamos. O que nos é visto com bons olhos, pois aponta a riqueza da cosmopercepção afrobrasileira e a gama de inventividade estética que pode ser gerada por meio da corporificação de seus referenciais.

**Figura 45** - Oferenda para Exu abre os caminhos de "Rapsódia para um homem negro"



Fonte: fotograma do curta-metragem "Rapsódia para um homem negro" (2015)

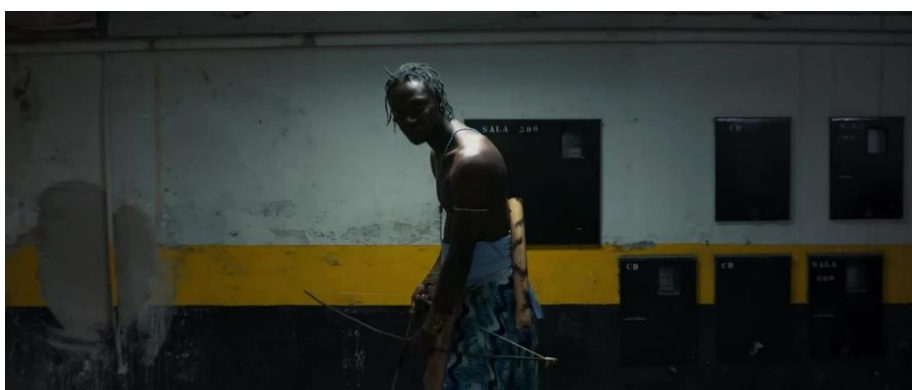
A obra da produtora Filmes de Plástico apresenta como primeira cena do curta um ritual de oferenda realizado na natureza. Vemos mãos negras regando o chão com o conteúdo de uma garrafa, que indica ser cachaça, e, logo em seguida, colocando um alguidar com uma farofa amarela e metade branca, enfeitada com três moedas e sete pimentas.

A cena em questão é uma oferenda de um padê, comida votiva ligada ao orixá Exu, no candomblé, e à linha de entidades Exu e Pombogira, da umbanda. Em ambas as práticas religiosas, que comumente são cultuadas em conjunto nos terreiros, Exu/Exus/Pombogiras, apesar de não serem a mesma coisa, conforme revisado acima, estão ligados à potência do movimento das ruas e encruzilhadas. Relacionados ao movimento e vitalidade, energia que não pode ser contida e está sempre andando.

No candomblé, como vimos, Exu é o orixá que come primeiro, pois é quem tem que ter seu preço pago para que a comunicação com os demais orixás seja feita. Na umbanda, são entidades que abrem as sessões e que são saudadas primeiro, pois são as guardiãs das portas e porteiras, permitem que a energia entre. Nesse sentido, o filme realiza um rito de entrega inicial para pedir licença a força representada na figura de Exu, o orixá, e Exus, entidades falangeiras da umbanda.

Podemos entender esta cena como o ato que abre a porta do mundo narrado, paga o preço para poder usar as linguagens para se comunicar. Indica que o filme não é apenas um filme, mas também possui um rito enunciado em si. Em primeiro lugar paga-se a terra (Onilé), para que dela possa fluir as energias, depois paga-se à simbologia exúnica para que os feitos realizados adiante possam ser comunicados à espectralidade. Exu come primeiro para que os ebós do futuro possam ser entregues.

**Figura 46** - O registro dúbio do orixá em cena



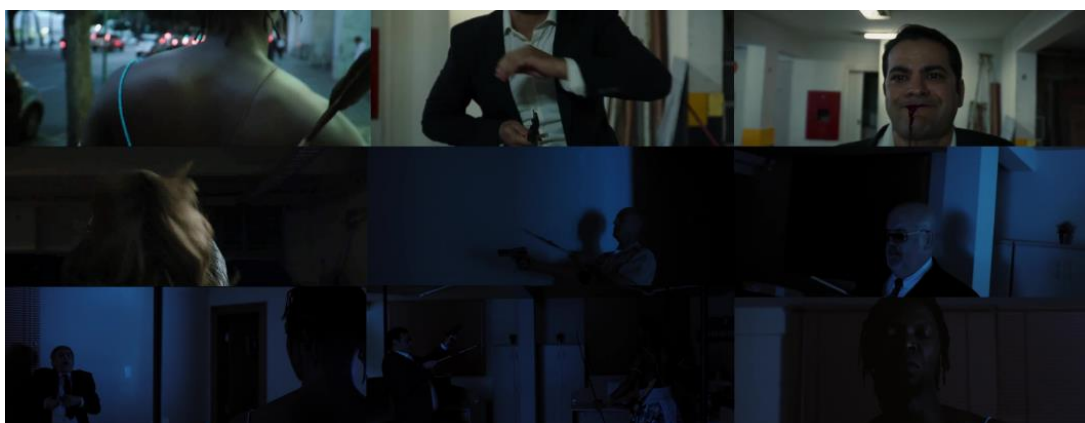
Fonte: fotograma do curta-metragem “Rapsódia para um homem negro” (2015)

Um dos modos de aparição ritualística de uma energia da natureza, no filme de Gabriel Martins, ocorre na cena em que Odé vai à caça dos assassinos de Luiz. Neste momento, não sabemos ao certo se o caçador é a figura de Odé carnal ou a representação da energia da natureza chamada de Oxóssi. O registro deste corpo transita entre um carnal que se muniu das

aparamentas do orixá como forma ritualística de proteção e o corpo sobrenatural, que por meio do transe, é capaz de trazer à lente o Oxóssi.

Nesta sequência, presente no bloco narrativo 04, as fronteiras do orum-aiê são borradas quando há a restituição da justiça, por meio da penalização dos inimigos de Luiz. Ou seja, a neutralização dos colonizadores de *Ikú* e a honra da dívida que Luiz pede a seu irmão para cobrar através dos sonhos. Nesse sentido, acreditamos que esta é a abertura de uma das formas de ebó imagético presente na obra.

**Figura 47** - A vingança como forma de ebó em "Rapsódia para um homem negro"



Fonte: fotograma do curta-metragem "Rapsódia para um homem negro" (2015)

A cena que encerra o filme nos mostra Odé (ser indefinível: homem e orixá) andando pela Avenida Afonso Penna em Belo Horizonte para chegar ao prédio onde os responsáveis pela morte de Luiz estão. Odé chega ao edifício e lança sua flecha mortal nas primeiras vítimas no estacionamento e depois, um a um, mata todas as pessoas que estão no escritório em que vimos o plano de reintegração de posse da ocupação acontecer.

A montagem rápida e pouca iluminação, conferem a mística sobrenatural às habilidades de Odé. Nenhuma das tentativas de defesa dos inimigos têm sucesso. Os movimentos de Odé são calmos diante da correria de seus inimigos, o que reforça o arquétipo do grande caçador do orixá Oxóssi fazendo parte da direção da cena.

Ao longo de todo o filme, vemos que uma injustiça originária reflete em males que tomam conta da narrativa. A morte de Luiz traz tristeza para sua família, pesadelos e luto para Odé. O arco narrativo deste personagem nos mostra que ele constrói seu luto se preparando para o momento em que lavar a alma e seus caminhos será possível. Odé esculpe seu *ofá* (arco) enquanto observa a mãe lavar o sangue de Luiz em uma bacia. Ele se alimenta do ponto cantado de sua mãe sobre o pranto de Ogum na beira da praia.

A relação de irmandade presente nos itans sobre Ogum e Oxóssi é trazida ao filme, por meio dos monólogos em que a mãe dos dois personagens lembra que Ogum que ensinou Oxóssi a caçar, e o tornou Odé (caçador). Resta à Odé usar dos ensinamentos do irmão, seja Luiz, ou seja, Ogum, para ir à luta e reparar a injustiça cometida. Odé (homem/orixá) não tem piedade dos inimigos e prova que eles não escapam de sua flecha. Odé é o caçador e reivindica na narrativa o poder da vingança, pois este não tira a vida apenas de uma, mas de seis pessoas.

Após o derramamento de sangue inimigo, a paz está restituída. Como vemos no último *frame* da figura acima, Odé, enfim, pode abaixar seu arco, fechar os olhos e respirar calmamente, pois a paz de seu espírito foi trazida pela guerra e pela vingança. Encaramos tal cena como um rito de ebó, que agiu diretamente sobre os *ajoguns* que lutaram contra o axé na vida de Luiz, acelerando seu processo de retorno à massa ancestral.

O ebó imagético estabelecido nesta narrativa funciona na seguinte ordem: a narrativa mexe nos traumas do passado colonial e nos mostra, no bloco 01, os braços de Odé acorrentados, trazendo a lembrança da escravidão; o policial no pesadelo atira contra sua cabeça sem que ele tenha direito de defesa, mostrando que a violência anti-negra é perene; somos apresentados aos projetos de dominação do território e do poder herdados do processo histórico do colonialismo na forma de especulação imobiliária, corrupção e violência no bloco 02; vemos Odé se munindo de axé restituidor por meio da memória, dos sonhos, afeto materno e do esculpir das armas no bloco narrativo 03; Odé aplica sua vingança e elimina por completo a distribuição deturpada do poder na narrativa; por fim, a harmonia é convocada.

No filme de Gabriel Martins, o ebó está presente na narrativa, ou seja, faz parte da história que é contada no mundo ficcional, mas também na convocação de temas que são constituintes dos problemas sociais do mundo extra-filme. Queremos olhar para além das imagens da materialidade, pensamos o ebó imagético como atos de tematização, análise, diálogo e proposição criativa sobre as violências permanentes geradas pela escravidão contínua. Ou seja, como tal processo comunicativo percebe a perenidade de um carrego colonial/*ajogun*/egum e gesta sua transformação, aplica-lhe um ebó, permite uma abertura de caminhos, torna possível que novos textos, imagens e relações de sentido surjam dessa realidade. Dessa maneira, devolve ao mundo a possibilidade de mudança, nem sempre como revolução efetiva, mas, por vezes, como axé de quebra de silêncio, lembrança, reconhecimento de culpa e restituição de direitos.

**Figura 48** - A figura dúbia dos orixás em rito-performance no curta “Rio das Almas e Negras Memórias”



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Rio das Almas e negras memórias” (2019)

O registro da ambiguidade nas cenas em que a força ritualística está presente também pode ser visto em Rio das Almas e Negras Memórias. A cena em questão ocorre no bloco narrativo 05, logo após um escravizado idoso ter suas costas marcada com ferro quente. A imagem foca na brasa que esquentou o instrumento de tortura, e através de um corte, conjuga a imagem da brasa com as brasas de uma fogueira. A cena começa a revelar uma performance de dança e canto em volta da fogueira.

Os escravizados estão cantando uma canção em outra língua, que aparenta pertencer ao corpo de canções do candomblé da nação Angola. Inicialmente, eles cantam e dançam em roda de forma síncrona, fazendo movimentos que emanam do chão e varia em níveis altos e médios. A coreografia é registrada com os cortes secos. Em um momento, representado no segundo *frame* superior da figura, o grupo faz uma espécie de túnel com mãos e braços enquanto dançam. A imagem ganha um borrado e brilho amarelo. As pessoas da ponta traseira do túnel humano começam a se abaixar e passar por dentro da estrutura. Quando o primeiro homem sai do outro lado, sua imagem começa a ser mesclada uma filmagem da mesma performance, mas realizada com outro figurino. A montagem faz uma comparação de movimentos, o escravizado de roupa encardida abaixa e se levanta ornamentado com roupas coloridas e turbante.

Esse gesto de complementariedade de movimentos segue ao longo da performance, conforme pode ser visto na sequência de fotogramas acima. O corpo vestido da escravizada salta, mas quem pousa ao chão é o corpo ornamentado com elementos visuais das culturas africanas, como tranças, tecidos estampados, brincos, fios de conta e pinturas corporais.

Acreditamos haver duas possibilidades interpretativas da cena. Uma explica o movimento de troca de figurino como um gesto de lembrança dos escravizados de sua vida antes da chegada à América, como provenientes de reinos em que a arte é uma forma significativa de expressão. A outra, diz sobre a potência da câmera em transpor as barreiras orum-aiê e nos mostrar a presença dos orixás durante esse ritual performático, que acontece em volta do fogo.

A dança em roda acompanhada dos cânticos está presente na estrutura de várias religiões afrobrasileiras. No candomblé Ketu, o chamado Xirê, é o principal ritual público que homenageia e convoca os orixás para se fazerem presentes. A roda é a continuidade, irmandade e entrega ao sagrado de quem faz parte do rito. Anda para frente, impulsiona para o futuro, mas pode retornar para viver o passado. Com a roda se abre e com a roda se fecha, é nela que há o movimento circular do axé. Ao se expandir ela entrega energia, ao se encolher ela a recolhe, e, assim, renova a todos que a presenciam. Desse modo, vemos que o filme de Taíze Inácia e Thaynara Rezende também realiza o registro dos orixás em momento ritualístico sob o espectro da dubiedade.

**Figura 49** - O rito do banho de folhas



Fonte: fotogramas do curta-metragem “Rio das Almas e negras memórias” (2019)

Além da cena revisitada anteriormente, vimos no subcapítulo “5.2 - O ará (corpo) sem vida em cena”, que o registro ritualístico também se faz presente quando a mulher de vestido se banha com as folhas no rio. A figura do ebó imagético desta narrativa convoca a memória do sofrimento que o rio presenciou. Ao longo de toda a história, vemos que o ato de tematização

e transformação da violência antinegra está presente em toda narrativa, que estabelece em seu arco o gesto de lembrar à espetatorialidade da identidade testemunhal que o Rio das Almas possui.

A operação do ebó imagético se dá em: desafiar a construção narrativa linear e aplicar um modo multidirecional de narrar os acontecimentos da escravidão no curta; na tematização da dívida que a mineração possui com as vidas negras que desenvolveram sua ciência e pagaram com a morte por isso; apontar os agentes da violência colonial e descrevê-los racialmente; relembrar a violência do período escravocrata, sobretudo, trazer à tona a violência do estupro da mulher negra, responsável por forçar todo o sangue coletivo do país a possuir traços biológicos e energéticos do colonizador; lembrar da capacidade organizativa e geradora que a coletividade negra possui, nas cenas que estão presentes a capoeira e o ritual da fogueira; trazer, por meio do rito, a memória do rio; e dar imagem ao carrego colonial na representação da mulher branca que está presente no fim.

**Figura 50** - Os ritos em M8



Fonte: fotogramas do longa-metragem “M8: quando a morte socorre a vida” (2020)

No longa de Jeferson De, a presença das cenas ritualísticas também compõem partes importantes da narrativa. No *frame 1*, vemos um exemplo de ritual de umbanda em roda, no qual os integrantes do terreiro dançam e cantam sobre folhas. A primeira vez que esse modo de registro aparece é no bloco 01, quando Maurício vai ao terreiro junto de sua mãe, que é uma das integrantes que dança na roda.

Como vimos anteriormente, durante o ritual de dança, canto e tocar de instrumentos, o egum de Douglas consegue estabelecer uma comunicação visual grande com Maurício, para além das visões relâmpago e pesadelos. É por esse motivo que no bloco 03, Maurício retorna ao terreiro para conseguir entender qual é o desejo de Douglas.

No *frame 2*, vemos o rito funerário de Douglas acontecendo no cemitério. Ao que parece, seu rito é feito por uma dirigente de umbanda e dentro dos fundamentos desta religião. Além da presença do branco das roupas, vemos que ela utiliza um alguidar com pipoca e lança

o alimento no chão, ao seguir o caixão com o corpo de Douglas. A pipoca (*daburu*) é o uma das comidas votivas do orixá Obaluaiê e é utilizada para a linhagem dos espíritos pretos velhos.

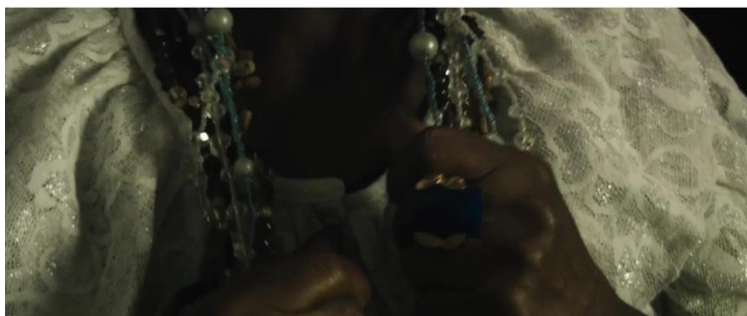
Ao realizar o rito funerário, a dirigente pede que Obaluaiê realize a passagem completa do egum de Douglas para o orum e lhe conceda paz. Os pedidos e o rito, na tradição afrobrasileira e no universo narrativo, não são realizados apenas para o falecido, mas tem o objetivo coletivo. Ritualizar a morte é tratar da ancestralidade da família do falecido e da comunidade do terreiro.

No filme, essa característica se expande ainda mais, pois, ao ser acompanhado pelas mães protestantes falando o nome de seus filhos, e pela narração em off da mãe de Maurício, citando nomes de pessoas negras mortas no mundo extra-fílmico, a magia de misericórdia ganha um tom político e coletivo. A oferenda é feita aos eguns e às ancestralidades coletivas de nossa sociedade marcada pela necropolítica.

Passar o caixão de mão em mão, evidencia o desejo de somar o luto e coletivizá-lo politicamente. Nesse sentido, esta cena pode sintetizar o ebó imagético que o filme de Jeferson De é capaz de realizar. O egum de um homem completamente desconhecido para Maurício e para sua família, solicita a solidariedade mediúnica de uma grande rede de pessoas para que a restituição harmônica do seu direito ao descanso pudesse ser efetivada. Pessoas em sua maioria negras, mas também as aliadas brancas, como Suzana e Domingos.

Ao tematizar a violência da escravidão contínua sob o registro do sobrenatural, o ebó imagético de “M8: quando a morte socorre a vida” se constitui em apontar o genocídio negro, a dor das mães de suas vítimas, mas também dar imagem àqueles que, conscientemente ou não, alimentam o jogo da necropolítica, seja pela dinâmica dos olhares de medo racializante, ou pela insistência em criticar o lugar de Maurício enquanto aluno, pela incorporação da cultura militar do policiamento negro. E lembra o comportamento anti-axé que é se alienar diante da injustiça racial, como vemos no desejo incubado de Maurício em tornar-se um homem externo à sua condição racial, ignorando a violência de seu entorno na cegueira da ascensão social, desvalorizando a resistência de suas origens afrocentradas.

Figura 51 - Tentativa de proteção em "Egum" (2020)



Fonte: fotogramas do longa-metragem “Egum” (2020)

Egum (2020) é um dos filmes de nossa coleção que menos apresenta uma presença ritualística em suas cenas. Embora seja fortemente ambientado por conceitos do candomblé e das religiões afrobrasileiras, sua narrativa trata sobre a não aceitabilidade da religião. A figura da avó do jornalista é quem estabelece o papel de mensageira da religião e alerta que os problemas poderiam ser resolvidos se ouvissem ela, mas isso não ocorre, resultando nos fins trágicos que analisamos anteriormente.

A cena que trazemos acima, mostra a tentativa desta personagem em se proteger do ataque dos eguns. Ao ouvir o bater na porta, instintivamente, ela leva sua mão às contas no pescoço como gesto de pedido de proteção. Vemos esta prática como um semi-rito, que infelizmente parece não surtir efeito.

O mistério em que a narrativa termina, deixa aberto o destino das personagens, não se sabe o que houve com Eduarda, o jornalista, o pai e a avó, apenas vemos que a mãe é a responsável por sentir a dor da tragédia sobrenatural que recai sobre a família.

Desse modo, entendemos que o filme de Yuri Costa não apresenta um ritual de ebó na sua narrativa, e realiza, na verdade, um prenúncio metafórico do que a falta desta prática ancestral ritualística pode gerar aos adeptos do culto.

Contudo, na forma conceitual que estamos experimentando, acreditamos que a obra em si realiza um movimento de comunicação do ebó imagético pelos seguintes motivos: tematiza a violência da escravidão e aponta seu atravessamento temporal, considerando que o problema da morte está para além do fim do corpo físico, mas deve gerar alguma ação para que estas vidas não sejam desonradas pelo esquecimento; entende o racismo como um desafio para as experiências espirituais das religiões afrobrasileiras, demonstrando que, caso suas práticas tivessem sido feitas, outros modos de sobrevivência da família seriam possíveis; aponta que a alienação pela ascensão social desrespeita a resistência ancestral.

Por fim, acreditamos que nesta categoria, apesar de ocorrerem algumas semelhanças, as obras se orbitam em um movimento que pende mais ao afastamento do que para atração, visto que a forma de acionar a presença ritualística em suas narrativas possui muita singularidade. Vemos proximidade nos seguintes registros: no conjunto M8-Riodasalmas, pelo modo como ambas apresentam a centralidade ritual das performances em roda; em M8-Egum, pela forma como apresentam os usos, reiterados pela fé, de roupas brancas, fios de conta, como também pela maneira como as narrativas apontam a alienação, por meio da ascensão social, um ato contraproducente a dinâmica do axé. Vemos a aproximação entre Riodasalmas-Rapsódia pelo modo como o registro ambíguo dos orixás é realizada.

Não comparamos suas formas de ebó imagético, apenas as narrativas, pois acreditamos que essa pré-formulação conceitual não deve ser prescrita e analisada em termos de uma repetição, mas sim ser um modo de acionar a cosmopercepção afrobrasileira para fazer análises e criar formas comunicacionais, sejam elas ligadas às imagens técnicas ou mentais. Mas como foi perceptível, atribuímos esse gesto há uma intensa relação com a denúncia da perenidade da escravidão e sua violência, bem como ao entendimento da morte pela violência racial como o anúncio de uma não finitude, que cobra aos seres vivos uma ação diante do uso colonial de *Ikú*. Assim, partiremos então para nossas impressões finais.

## 7 - O QUE DIZEM OS (AS) CRIADORES (AS)?

Nossa pesquisa buscou refletir sobre um conjunto de filmes que acionam as matrizes das religiões afrobrasileiras para tematizar o genocídio da população negra, em diferentes temporalidades. Para tal, revisitamos autoras e autores que pensam as formas como a racialidade incide sobre as vivências negras, bem como acionamos referências que nos ajudaram a compreender o universo do candomblé *ketu-nagô* e da umbanda. Sendo este segundo gesto reflexivo alimentado, em grande parte, por nossas vivências enquanto pesquisadores pertencentes à cultura do axé.

Neste tópico, acionaremos falas das criadoras, criadores e críticas dos filmes analisados para tecer nossas avaliações finais. A decisão de trazer as falas dos criadores e da crítica apenas na finalização das análises visou privilegiar uma espectadorialidade na qual a materialidade dos filmes fosse investigada sem o direcionamento das intenções anunciadas nos pronunciamentos, indo de encontro ao nosso referencial metodológico da análise narrativa de Ismail Xavier (2007) e constelação fílmica de Mariana Souto (2019; 2020).

Entretanto, entendemos que estes anúncios compõem as redes textuais (ABRIL apud ANTUNES, JÁUREGUI, MAFRA, 2018) dos fenômenos analisados e constituem um grau de importância para compreendê-los. Desse modo, nossa experimentação metodológica utilizou de um modelo misto entre isolamento dos objetos para uma análise da materialidade fílmica, mas também de uma proposta de contaminação de tais materiais com textos externos para a realização de uma análise ampla do que os engloba.

Em “Rapsódia Para Um Homem Negro” (2015), vimos que dois traumas dão origem à trama: o presságio do assassinato de um homem negro e a sua consumação. A morte de Luiz é o disparador da história, uma violência originária que, aos poucos, expõe suas origens de cunho racial, social e ligada à luta por direitos fundamentais.

A violência racial é manifestada pela presença da polícia e seu conchavo com empresários do setor imobiliário e governantes, que são tornados vilões ao modo clássico como suas imagens são forjadas, enquanto ouvimos a mãe de Luiz detalhar seu assassinato. A construção da vilania em Rapsódia personaliza e aponta a intencionalidade do racismo, mas, ao mesmo tempo, abre margens para que este problema estrutural seja alinhado à arcos narrativos em que a presença de uma falta de caráter/falha-moral seja a motivação que torna um

personagem racista. Como lembra Rodrigo Pinto (2015), em sua crítica ao filme no Coletivo 223<sup>26</sup>:

Aqui, trata-se de indagar: como representar a tirania, como retratar a hipocrisia dos poderosos, sem solapar para o burlesco, o clichê, o jocoso que não suscita nada além de zombaria? Fugir disso é fugir do modelo televisivo presentes nas novelas que cria seus personagens baseando-se nos chavões da sociedade brasileira e impede qualquer reflexão aprimorada sobre as atitudes dos personagens. Deve-se reconhecer, portanto, que a crítica do filme perde um pouco de sua força. (PINTO, 2015, s/p)

O uso da vilania tal como articulada no curta esvazia, mas não totalmente, um pensamento em torno do racismo estrutural e a condição racista em que as próprias estruturas do mercado, do estado e das forças policiais e seus integrantes possuem, gerando uma ligação direta à um tipo de pessoalização da agência racista no curta. Esse fato torna turva uma visão ampla da força necropolítica que rege a polícia e o mercado enquanto instituições. Mas, ao mesmo tempo, a presença do policial não identificado/personificado na cena em que Odé sonha com a morte do irmão, consegue promover uma interpretação ampliada da agência necropolítica das forças policiais enquanto um “todo”. Sendo assim, o filme realiza uma crítica deslizante sobre a identificação dos agentes da violência racial, pois ainda aposta narrativamente na necessidade de um personagem vilão para que a energia da violência racial possa existir em tela.

Vemos que os usos da violência cumprem dois papéis importantes dentro da narrativa. O primeiro denuncia e expõe o corpo negro e sua morte como alvo das forças policiais. Isso ocorre na cena inicial em que Odé recebe um tiro na nuca, na exposição do corpo morto de Luiz, até a fabulação do assassinato desse personagem no pesadelo de Odé. Os usos da aparição do corpo negro violentado ou sem vida são trabalhados em linguagens que não reproduzem uma hipereposição da violência, conseguindo falar deste aspecto do racismo utilizando de estratégias visuais e narrativas humanizadas, como a fabulação, sonhos e visões. A violência racial não é reproduzida de forma mimética, não se vê o tiro ou o golpe de cassetete. O que não ocorre nas cenas de violência contra o agressor primário, como veremos abaixo.

Um segundo papel da violência fundamental nesta narrativa está no seu uso como forma de reivindicar a justiça e uma reparação perante o racismo. Como vimos, a simbologia da vingança é construída ao longo do filme. Vingança e luto são as bases afetivas nas quais as cenas em que Odé é observado por um narrador onisciente. Como lembra a crítica Letícia Bispo do Coletivo Verbenas<sup>27</sup>, “na aproximação com os sentimentos do vingador, quem assiste ao

<sup>26</sup> Acesse: <https://coletivo233.wordpress.com/2015/10/17/critica-rapsodia-de-um-homem-negro/>.

<sup>27</sup> Acesse em: <https://www.verberenas.com/article/48fbc17/>.

filme sabe que aquele não era só mais um homem preto morto. Era o irmão, o pai, o filho, o amor de alguém. Um guerreiro, um caçador, de valor intrínseco, com sangue correndo pelo corpo” (BISPO, 2015, s/p).

A vingança, neste caso, não nos parece ser a aposta rasa em uma ideia de “olho por olho e dente por dente”, mas carrega um tom político radical tal como o racismo se apresenta em nossas realidades. “Se no mundo real são raras as frestas para enxergar outros amanhã para as populações negras, resta então ganhar a guerra ao menos na narrativa, no campo do simbólico” (AUGUSTO, 2015, S/P), lembra Heitor Augusto (2015, s/p) em sua análise do curta para a Revista Interlúdio<sup>28</sup>. A expressão fílmica ganha conotações políticas e emanam ao mundo a profundidade e urgência do fim da morte social e física de pessoas negras. “Aqui, não há escamoteio: o ato de violentar o inimigo deve ser visualizado, assim como a televisão mostra diariamente casos de violência em sua maioria contra a população negra e desfavorecida” relembra Rodrigo Pinto (PINTO, 2015, s/p).

O uso da violência contra os inimigos, conforme analisamos, é uma magia de restituição de justiça que promove uma neutralização das forças necropolíticas dentro da história da família de Odé. Tal violência não é gratuita, muito menos visa repetir as ações dos algozes que matam Luiz. “O que é o gesto quixotesco de Odé de combater as armas de fogo dos homens de bem com flechas de Oxóssi senão um reconhecimento de que ‘eles levam na vida de carne e osso, mas ao menos na fantasia a gente ganha?’” (AUGUSTO, 2015, S/P), Esta nova ordem de poder é estabelecida no filme por meio do sobrenatural. É Odé homem/orixá quem caça seus inimigos e encerra o filme da mesma forma que ele começa: bebendo das matrizes afroreligiosas para dar significado à violência.

A cosmopercepção candomblecista constitui a narrativa e a modula. Seu andar é realizado por meio dos *itans*, dos presságios, sonhos, cânticos e memórias vivas que transpõem um realismo preso às lentes ocidentais/cristãs para adentrar em uma construção fílmica que perpassa os ambientes da fé candomblecista e umbandista. Luiz é trazido a vida pela memória, a experiência da ancestralidade é costurada no filme por meio de imagens sutis, de *flashbacks*, fotos e lembranças que encantam o corpo de um ancestre que é, ao mesmo tempo, um ser do presente, do passado e do futuro.

Desse modo, Rapsódia realiza uma conjuração da figura do egum em uma perspectiva afetiva e que possibilita a abertura de caminhos. A honra à ancestralidade ocupa um lugar de centralidade para a narrativa, que promove a significação da morte de Luiz, por meio das

---

<sup>28</sup> Acesse em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9160>.

estratégias de revide forjadas por Odé e pelo acolhimento que este recebe de sua mãe. Honrar seu ancestral significa poder respirar fundo novamente e sem o peso do luto e da injustiça. E isso é fielmente demonstrado no desenho de som que encerra a cena da caçada de Odé. Pulmões cheios de justiça conquistada na ponta da flecha.

Em “Rio das Almas e Negras Memórias” (2019), temos a construção de uma narrativa que nos leva em diferentes tempos, seja em relação aos períodos históricos ou relacionado ao tempo de progressão da narrativa. O filme também tem início em uma cena de violência. Por meio da tentativa de fuga de uma mulher negra escravizada, somos apresentados às margens do rio que presencia todos os acontecimentos na obra, tornando-se uma testemunha das in/sobrevivências negras. Testemunha que se materializa no ambiente da narrativa, mas que perpassa também a vivência da população da cidade onde se localiza, pois, a obra de Taíze Inácia e Thaynara Rezende é construída baseada no acervo mitológico, memorial e afetivo dos moradores de Pirenópolis (GO). Como lembra a diretora Taíze Inácia ao portal Agita Pirenópolis<sup>29</sup>:

“A proposta do vídeo é relembrar fatos marcantes da história de Pirenópolis, mesclando diferentes linguagens e histórias chamando a atenção para a riqueza das manifestações afrobrasileiras, a potência dos negros e provocar uma reflexão sobre a força, o sofrimento, as singularidades e especificidades do afrodescendente no Brasil além dos seus lugares ocupados no passado e na atualidade” (INÁCIA, 2020, s/p)

A presença da dança e da performance marca a linguagem pelo qual o curta trabalha. Em fala pública durante a roda de conversa online no festival “Move Concreto! Mulheres e vídeo-dança”<sup>30</sup>, realizado pelo Grupo Contemporâneo de Dança Livre, em 2021, Taíze Inácia conta que o filme é a segunda gravação de seu projeto de recuperação das memórias negras na cidade. Segundo a realizadora, o segundo vídeo teve apoio de leis de incentivo municipais e contou com uma intensa fase de pesquisa em que foram consultados moradores, acervos e arquivos da cidade.

A obra é enquadrada pela diretora como uma performance de vídeo-dança, que foi roteirizada com base nos resultados das pesquisas, e, também, por meio de suas inquietações, pois seu movimento foi tentar descobrir por que uma cidade que teve a mineração escrava como base da sua economia não possuía heranças culturais afrobrasileiras. A dança ocupa, portanto,

<sup>29</sup> Acesse em: <https://www.agitapirenopolis.com.br/rio-das-almas-e-negras-memorias-em-pirenopolis-27483>.

<sup>30</sup> Acesse em:

[https://www.youtube.com/watch?v=Bn1IvfMfA2k&ab\\_channel=GrupoContempor%C3%A2neodeDan%C3%A7aLivre](https://www.youtube.com/watch?v=Bn1IvfMfA2k&ab_channel=GrupoContempor%C3%A2neodeDan%C3%A7aLivre).

o papel central na narrativa, visto que o roteiro foi construído conforme a coreografia foi montada:

Eu fui escrevendo o roteiro na medida em que eu já ia ensaiando com os bailarinos. Então, dentro do projeto tinha um professor maravilhoso [...] uma pessoa que morou 7 anos na África, então ele pôde trazer realmente a dança africana mesmo. Então você vê que de afrobrasileira mesmo só tem uma pitadinha lá no final né, que faz uma alusão à Oxum, mas no mais foi dança realmente africana, ritmo africano. (Taíze Inácia, 2021, s/p)

A performance registra os atos de violência do trabalho escravo, através dos gestos e repetições que os corpos negros dançantes executam. Este movimento repetitivo instaura o tempo do trabalho, do sofrimento e da exploração. Mas é também pela performance que os momentos de sociabilidade e resistência são registrados. Vemos que a capoeira, o canto das lavadeiras e as danças ritualísticas em torno do fogo promovem pontos de escape da atmosfera pesada que há na representação da escravidão.

A violência racial se expressa no filme pelo uso das vilanias, o que novamente apontamos como um processo que dificulta o entendimento do racismo e da escravidão como fenômenos ordinários, da vida comum e que era/é estabelecido em um lugar de “normalidade moral”. Temos a construção de quatro vilões: o feitor, o padre que comete o estupro, o senhor de escravos, que a realizadora identifica como Frota, um antepassado real de umas das famílias goianas herdeiras de riquezas geradas na escravidão, bem como sua filha, a mulher que se banha com ouro e pede a morte da escravizada.

Ambas são posicionadas no lugar do maléfico e tornam o narrar do racismo/escravidão uma questão quase maniqueísta, em que bem e mal disputam entre si. Não é possível entender a questão racial na sua concepção de um sistema pensado e compartilhado no cotidiano, que anula a humanidade de pessoas negras e produz sua morte de modo que, os indivíduos envolvidos em tais assassinatos (físicos e simbólicos), em sua grande maioria, não compreendem seus atos como algo caracterizado ao espectro moral negativo, tal como um vilão “clássico” possui consciência de seu malfeito. Não fazemos esse apontamento como uma exigência à forma fílmica, mas sim para demonstrar limites de reflexão que a narrativa constrói ao instaurar essa perspectiva.

As cenas em que o corpo negro violentado é posto em tela são fortes e provocam um desconforto que anunciam a seriedade do projeto escravocrata brasileiro. A presença de sangue intenso e dos corpos amontoados à beira do rio trazem um aspecto doloroso à espetatorialidade, vão quase de encontro ao gesto de repetição da violência, ficando em um limiar que será definido a depender de quem assiste as imagens. Não há uma aprimoração da

linguagem no momento de narrar a violência contra pessoas negras, esta é mostrada crua, o que a torna difícil de ver.

Conforme vimos na fala da diretora supracitada, a experiência religiosa afrobrasileira é acionada conceitualmente no momento em que os escravizados dançam em torno do fogo. Além disso, a presença das cenas em que há a visão dos mortos no rio no reflexo do espelho e o uso do banho de folhas como dispositivo de viagem temporal, reforçam as cosmo percepções afroreligiosas. Mas a diretora também assume esta presença enquanto processo de elaboração do filme ao afirmar que “na gravação também ocorreu coisa fora do normal. Teve muita coisa espiritual envolvida. Tinha que acontecer. Muita coisa tinha uma intuição [...]” (INÁCIA, 2021, s/p).

Outra dimensão da espiritualidade afroreligiosa do filme está na tematização da ancestralidade enquanto uma experiência que engloba a todos, não apenas pessoas negras, mas que possibilita repensar as temporalidades e feitos históricos daqueles que ocuparam posições privilegiadas no colonialismo. O ato de revirar a história da família Frota, trazer à tona seu legado escravocrata e apontar publicamente o que o imaginário popular da cidade diz sobre tal personagem, possui uma carga de significado que desloca a escravidão do passado de esquecimento, não apenas focando nas dores de nós negros, mas dando corpo e memória à violência.

Do conjunto de filmes que analisamos, Egum (2020) aparenta ser o que mais nos desafia a tecer as interpretações e trabalhar os operadores analíticos que propusemos. Principalmente pelo fato de sua linguagem utilizar a presença dos silêncios, do oculto e do mistério de não entregar sua história de modo explicativo ao espectador. Em entrevista, Yuri Costa, diretor do curta, conta que a obra foi construída em conjunto com colegas e artistas da UFRJ, que integravam uma rede devido a trabalhos prévios e é formada exclusivamente por pessoas negras. O filme é o segundo trabalho assinado pelo diretor e foi realizado através de um financiamento coletivo online, na plataforma Benfeitoria<sup>31</sup>. No anúncio do site, a produção explica o que pretendia com a realização da obra:

Nosso filme tem por objetivo questionar a estrutura desse sistema que extermina negros e favelados, procurando entender por que a carne mais barata do mercado é a carne negra e por que o povo preto - bem como nossos antepassados - não está em paz. (Produção do Filme/Benfeitoria)

---

<sup>31</sup> Acesse: <https://festivaldevitoria.com.br/27fv/2020/10/23/egum-usa-o-terror-como-metafora-para-falar-sobre-racismo-na-24a-mostra-competitiva-nacional-de-curtas/>

Observando a jornada de retorno às origens de um jornalista que atinge a ascensão econômica após a faculdade, Egum utiliza de tal estranhamento da volta ao seio familiar para dar forma a situação de desconforto e incômodo dos viventes e antepassados que estão na casa. O cenário escuro, com iluminações pontuais e uma cenografia que retrata uma casa sem acabamentos, representam o estado de decomposição das relações ali estabelecidas, seja elas entre parentes ou consigo mesmo. Os diálogos são curtos, rápidos e envoltos por um tom de autodefesa, repressão e insegurança. Até mesmo no carinho e preocupação da avó, há um tom de julgamento para com o afastamento do jornalista de sua família.

A violência racial assume três formas no curta: sintoma de adoecimento, a objetificação e venda do corpo, e a reminiscência do trauma racial na afetação espiritual das personagens. Ambas aparecem entrelaçadas e constituem os elementos de mistério e terror que caracterizam o filme. Como anuncia o slogan da campanha de arrecadação: “o racismo é um filme de terror”.

O adoecimento mental é um dos pontos nodais que sintetizam a condição de incomunicabilidade e assombramento que recai sobre a família, seja no estado de prostração da mãe ou no alcoolismo do pai. Ambas as condições são fruto de um assassinato de um dos filhos, que aparenta ter motivações raciais. Essa suspeita é construída pela presença do contexto de perigo nas falas da avó. Em entrevista para o Festival de Cinema de Vitória Itinerante<sup>32</sup>, em 2020, Yuri Costa conta seu interesse na investigação desta condição de adoecimento provocado pelo racismo desde a escravidão, conforme identifica Abdias do Nascimento (2016). “A ideia era ao mesmo tempo ensaiar sobre tudo o que nos provocava nessas leituras e ao mesmo tempo capturar a sensação de terror muito específica do banzo, e todas as poéticas que o acompanham” (COSTA, 2020, s/p).

O assédio da misteriosa dupla que bate à porta da casa da família, como vimos, assume um papel dúbio em que as dimensões espirituais e físicas se misturam. A presença dos vendedores culmina na única cena de violência explícita no curta: os puxões e o arraste que Eduarda sofre ao ser vendida pelo próprio pai. Também é nesse momento que a dimensão espiritual ganha imagem na tela, pois, vemos a presença dos eguns que tentam invadir a casa e que perturbam a mãe. A morte violenta de Jonas não é entendida pelo garoto, seu sofrimento não termina ali, nem o dele e nem o de sua família. Este egum não honrado e os demais que o acompanham cobram dos viventes algum modo de reparação, perturbam o mundo carnal pela sua presença.

---

<sup>32</sup> Acesso em: <https://festivaldevitoria.com.br/27fv/2020/10/23/egum-usa-o-terror-como-metafora-para-falar-sobre-racismo-na-24a-mostra-competitiva-nacional-de-curtas/>.

A construção dessa atmosfera de mistério, o acionamento do *itan* e cantiga sobre *Oyá*, orixá cuidadora dos mortos, articula a gramática pela qual o jogo entre visível e o invisível ganham expressão. Como lembra o diretor, há a intenção de fazer no filme “[...] um estudo de possibilidades para imprimir o axé no próprio olhar, no próprio tecido fílmico. Descobrir o afro-surrealismo foi essencial para esse processo” (Yuri Costa, 2020, s/p).

Não há corpo morto em cena, apenas o rastro da violência. Sobretudo, a noção de assombramento e rastro constituem a forma pelo qual o filme apresenta todo seu universo, através de uma poética do sussurro, do fantasma que se faz presente e ausente, que deixa o calafrio através da sua não aparição. Através das influências do afrosurrealismo e do terror negro assumidas pelo autor, a trama costura a cosmopercepção afroreligiosa pela experiência do medo e da insegurança. O jornalista não sabe o que está acontecendo, apenas a avó parece ser dona de tal sabedoria, ainda assim, não há o que fazer diante do trauma da violência. Os eguns afetados pela história do racismo (brancos e negros) já estavam dentro da casa antes de aparecerem em tela.

A escolha do uso do horror é justificada pelo diretor em um ensaio de sua autoria ao *site* Macabra TV<sup>33</sup>, ao afirmar que “a história do terror é, por si só, um conto de horror racial — assisti-la é assistir-se violentade. Re-orí-entemos então o horror para o campo da experiência específica (terror intrarreal). Ensaaiemos sobre a monstrificação” (Yuri Costa, 2020, s/p). Ao se inspirar nos estudos do *horror noir*, o autor compreende a criação da raça, o controle das imagens de pessoas negras, o medo que a branquitude sente dos signos negros, bem como as formas de tortura e a construção da abjeção, como parte deste campo estético/gênero, que é alimentado pela história mundial do racismo. Ele complementa:

Se EGUM é um filme de terror, é porque o ocidente me aterroriza. Se é um filme de ancestralidade, é porque juntas encontramos e traçamos caminhos além dos abismos do além-mar. Entramos neste projeto como uma equipe, mas saímos como um quilombo – e um quilombo se conhece não apenas em suas dores, mas também nas encruzilhadas que levam às curas de nossas existências coletivas (COSTA, 2020, s/p).

Desse modo, reforçamos que a noção de ebó imagético que atribuímos a esse curta não está em sua materialidade fílmica ou imbuído na narrativa, mas se apresenta no modo processual, pois traz à expletorialidades a possibilidade de reflexão sobre esses passados e antepassados não honrados, e propõe explicações por meio de uma cosmopercepção candomblecista. Dá imagem, som e fala para sensações que nós sentimos, mas não conseguimos explicar. Possibilitando, pelo filmar e pelo assistir, a abertura de caminhos. Apesar de trazer

<sup>33</sup> Acesse em: <https://macabra.tv/egum-misterio-e-afro-surrealismo/>.

uma aura oculta e medonha às figuras ancestrais, o que abre margem para a fantasmagorização/demonização, o cuidado e apuro linguístico no uso do horror trazem um equilíbrio ímpar ao filme.

Por fim, chegamos até “M8: quando a morte socorre a vida”, filme dirigido por uma figura de grande importância para a história do cinema brasileiro, Jeferson De, autor do manifesto *Dogma Feijoada* revisitado acima. Em suas entrevistas, o diretor conta que aceitou o convite para fazer o filme pela oportunidade de adaptar o livro homônimo escrito por Salomão Polak e publicado em 1996, contudo, trazendo à tona a questão da presença dos cotistas nas universidades, diferente do livro, que fala da situação de um bolsista negro. Em entrevista ao jornal *O Tempo*<sup>34</sup>, Salomão Polak, médico formado pela UFMG, conta que teve inspiração em sua aula de anatomia e sua turma de 1961, que, entre 80 estudantes, tinha apenas um aluno negro, porém, apenas um cadáver de estudo era branco entre os inúmeros corpos negros considerados indigentes pela instituição.

O médico conta que, ao longo de sua vida, apesar de ser branco, atuou em sua profissão atento às manifestações do racismo e buscando uma forma de mitigá-las. A escrita do livro é considerada um desabafo sobre a desigualdade. Além disso, ele ficou contente com a adaptação de Jeferson De, pois traz a carga de atualidade que demonstra que “a desigualdade social no Brasil persiste, a crueldade social contra os negros também” (Polak, 2021, s/p).

Ele reconhece que houveram melhorias, cita, por exemplo, a lei de cotas e comemora que em 2018 a Faculdade de Medicina da UFMG teve seu primeiro diretor negro, o Dr. Humberto José Alves, mas afirma que ainda há necessidade de discutir a fundo a questão racial. Não à toa, o personagem médico do filme se chama Salomão, o que pode explicar, de certo modo, o cuidado/privilegio em deixar seu espírito sempre elegante. Acreditamos que o filme faça a relação entre o autor da obra literária e o personagem médico.

A adaptação de Jeferson De, novamente, traz a discussão sobre a ascensão social pelo ensino superior. Maurício tenta conciliar sua rotina de estudante de medicina e sua fé umbandista. Além disso, o personagem enfrenta, cotidianamente, as violências que o racismo lhe impõe, o deixando em uma verdadeira encruzilhada entre o desejo de ser médico, a vontade de se adaptar ao universo branco e racionalista da universidade, a tentação em desistir dos seus sonhos diante das dificuldades e a prova de fé que o coloca entre manter uma postura ético-

---

<sup>34</sup> Acesse em: <https://www.otempo.com.br/diversao/m-8-quando-a-morte-socorre-a-vida-livro-que-virou-filme-e-de-medico-mineiro-1.2481068>

médica ou ético-afroreligiosa, quando ele se depara com a comunicação estabelecida pelo egum de Douglas.

A violência racial se manifesta de forma diversa, não há a construção de uma vilanização concreta, apenas temos a figura de Gustavo enquanto um estudante que recorrentemente tem atitudes racistas com Maurício, entretanto, este é retratado como um acontecimento comum e não uma ação maleficamente planejada. Este personagem não tem consciência (que deveria ter) de suas ações racistas, o que torna sua construção muito próxima às performances deste racismo enraizado em nosso país e permite percebê-lo de modo amplo e sensível. Há sempre um pedido de desculpas, uma fala sobre a não intencionalidade do ato, contudo, Gustavo não se vê como racista, não se culpa ou tem a noção de que é uma má pessoa, ele continua acreditando que o problema é a sensibilidade das pessoas com quem convive, fazendo um retrato verossímilante de como as violências raciais se manifestam no cotidiano.

Sobre a diversificação da violência racial presente no filme, o crítico Lecco França analisa na Revista *Afirmativa*<sup>35</sup> que:

O filme apresenta diferentes formas de violência das quais são expostas a Maurício, a depender dos locais onde ele transita: agressão policial, discurso preconceituoso da mãe de sua namorada branca, olhares suspeitos da empregada e do porteiro negros no prédio de um bairro nobre, tudo isso na zona sul, além da perseguição do colega branco na faculdade, e até mesmo racismo dentro do ônibus. (FRANÇA, 2021, s/p)

Desse modo, a obra assume uma reflexão aprofundada sobre o racismo e suas formas de aparição. Nos mostra como ele codifica uma cultura de segurança pública, pessoal e patrimonial. Em detalhes mínimos, podemos ver as práticas da violência racial que não estão condicionadas a exposição do corpo negro violentado ou morto, nem à uma falha moral e vilânica.

O filme mobiliza os fenômenos espirituais como seu principal mote e estabelece uma leitura contínua de comparação entre Douglas (M8) e o Maurício, colocando a raça como uma condição que iguala a chance de ambos os corpos sofrerem violência. Esse gesto busca conscientizar Maurício de sua condição racial e fazê-lo criar uma rede de pessoas que fortaleça suas raízes, o lembre de suas concepções cosmológicas e o ajude a enfrentar os embates raciais. Tal como lembra a jornalista Jaíne Souza, do portal *Culturadoria*<sup>36</sup>: “todos os personagens negros, mesmo com conflitos e diferenças, cooperam uns com os outros em uma grande rede de apoio, solidariedade e empatia” (SOUZA, 2021, s/p).

---

<sup>35</sup> Acesse em: <https://revistaafirmativa.com.br/4363-2/>.

<sup>36</sup> Acesse em: <https://culturadoria.com.br/filme-m8-quando-a-morte-socorre-a-vida-e-um-retrato-do-brasil/>.

Jeferson De lembra que o filme é uma reflexão sobre a condição letal do racismo, mas também sobre a ancestralidade. "Fala sobre a nossa ancestralidade. Sempre temos um passado que nos conta e ilumina o nosso caminho. Que essa ancestralidade nos una como pessoas e seja uma coisa positiva, mesmo quando há morte" (DE, 2020, s/p), afirma o diretor ao portal G1<sup>37</sup>. Nesse sentido, a costura desta rede de pessoas negras e a própria relação com Douglas/M8 nos lembra a forma basilar que a ancestralidade ocupa na construção da identidade do negro no Brasil. Conforme nos lembra Leda Maria Martins (2021), a ancestralidade é uma tecnologia de sobrevivência que promove expansão do conceito de família.

M8 representa um grande salto para o cinema *mainstream* nacional, pois realiza discussões de modo muito preciso sobre o racismo e alcançou grandes plataformas de distribuição, incluindo as salas de cinema, mas também os *streamings*. Sobre esse ponto, o diretor comenta ao canal do YouTube, Casa do Cinema Brasileiro<sup>38</sup>, reconhecendo que esses assuntos só ganharam a projeção devido à luta do movimento negro, mas também graças ao barateamento da técnica de produção, que permite que filmes sejam feitos até mesmo com um celular. Refletindo sobre tais mudanças desde a publicação do Dogma Feijoada, ele comenta:

[...] 20 anos do Dogma Feijoada, o que eu vejo são duas coisas: o barateamento para se rodar um filme e outra na facilidade de você exportar seu filme [...] você consegue disponibilizar ele nas redes, seja no vimeo, seja no youtube, no instagram, no tiktok... obvio que na sala de cinema, na estrutura que a gente conhece dentro dos shoppings, esse ainda é um espaço de conquista, com raríssimas exceções que conseguem chegar nesses espaços. Então, de certa forma, o cinema brasileiro ainda é uma vergonha, porque eu acabo sendo uma exceção nesse espaço. Não é um motivo de orgulho, mas uma vergonha para o cinema nacional, que não conseguiu proporcionar um avanço para criadoras e criadores negros nesse espaço artístico. [...] o mainstream ainda é um lugar acessado majoritariamente por homens brancos. (DE, 2020, s/p)

Sendo assim, podemos entender que a estrutura de produção do cinema comercial ainda é um espaço pautado pela desigualdade representacional e temática, que perdura ao longo dos anos. Essa manutenção das pessoas negras fora do espaço institucionalizado do cinema é uma expressão do racismo, gerando uma exclusão de pessoas negras dos espaços privilegiados de criação e, conseqüentemente, impossibilitando o surgimento de formas de aparição autodefinidas do negro.

<sup>37</sup> Acesse aqui: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/12/03/em-m8-quando-a-morte-socorre-a-vida-jeferson-de-mostra-racismo-escancarado-fala-sobre-maioria-dos-brasileiros.ghtml>.

<sup>38</sup> Acesse aqui: [https://www.youtube.com/watch?v=IpEK2tXfM14&ab\\_channel=CasadoCinemaBrasileiro](https://www.youtube.com/watch?v=IpEK2tXfM14&ab_channel=CasadoCinemaBrasileiro).

## 8 – ÁGUA NA RUA PARA SAIR: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do conjunto de filmes que analisamos e as teorias revisadas, vemos que a morte de pessoas negras em circunstâncias de violência racial é um fator que constitui a organização sociopolítica dos territórios afetados pelo colonialismo. Nesse sentido, a tematização da necropolítica (MBEMBE, 2017) e da morte social (WILDERSON III, 2021) fazem parte de uma série de narrativas e produções ligados à expressão imagética, em sua grande maioria por meio da repercussão dos assassinatos pelo jornalismo, documentários, mas também nas ficções.

O incômodo com as formas de revisitar as violências raciais foi um dos impulsos que nos mobilizaram nesta pesquisa, principalmente pelo consumo quase diário de mídias em que a hiperexposição do corpo negro violentado ocorre, como visto nos assassinatos de George Floyd e João Alberto. Entretanto, observar que a presença de cenas da morte de pessoas negras permanece sendo forjadas no cinema negro de ficção nos desperta ainda mais curiosidade, tendo em vista que, nesses campos expressivos, o convite para criar mundos sem a letalidade do racismo é uma possibilidade encantadora e tentadora.

Contudo, a necessidade de criar reflexões, denúncias e sensibilizações acerca do genocídio ainda é um fardo das artes negras diante de um mundo em que as dinâmicas de morte da escravidão são permanentes. Embora sejamos mais que merecedores da fabulação, do escape da realidade e das potencialidades do sonho, como vimos recorrentemente em nossas constelações, a presença colonial da morte nos enlaça em uma amizade com os pesadelos. Tematizamos a morte violenta nas expressões negras também como forma de elaborar o medo, o luto e lidar antecipadamente com a face letal do racismo.

Os sonhos perturbados são difíceis, mas nos abrem a possibilidade de encará-los como presságios, como formas de prevenir coletivamente o encontro colonial com *Ikú*. É nesse sentido que nosso recorte em filmes que utilizam das cosmopercepções das religiões afrobrasileiras para lidar com o contexto necropolítico que foi traçado. Nos interessou compreender como tais ciências mandigadas orientam a percepção do mundo, os valores, filosofias, a fé e a organização das ações do ser humano no contexto de morte intertemporal.

Para tal, olhar de modo cruzado e comparativo para “Rapsódia Para Um Homem Negro” (2015), “Rio das Almas e Negras Memórias” (2019), “Egum” (2020) e “M8: quando a morte socorre a vida” (2020) nos possibilitou compreender linhas de pensamento comuns, divergências e novas interpretações para as problemáticas que nos comprometemos em investigar.

A relação com a violência se faz presente em todos os filmes, mesmo que modos sutis como em “Egum” (2020). Nas demais narrativas, vemos que a presença de armas de fogo e da terceirização da violência, em nome do estado ou do capital, é um dos modos de funcionamento do racismo. A segurança patrimonial realizada por meio do Feitor, que mata em defesa do ouro do senhor escravista em “Rio das Almas”, ou pela polícia, como em “M8” e “Rapsódia”, são exemplos da terceirização.

A polícia é identificada nos filmes como um dos braços necropolíticos do estado, que cumpre uma função institucionalizada de punir e matar corpos negros, em nome da segurança de pessoas brancas ou pela falsa ameaça aos seus bens. Tais mortes são alimentadas por práticas, gestos e ações que reiteradamente ficcionalizam o negro e sua imagem como signos de insegurança e animosidade, participando das dinâmicas sistêmicas de desumanização e, *posteriori*, de eliminação.

As aplicações da violência racial nos filmes cumprem um grande papel de denúncia e reflexão sobre a condição da sociedade brasileira. Alguns, como vimos, se apoiando em arcos narrativos de vilanias, buscando de forma pensada ou não, uma certa justificativa moral para o acontecimento das ações racistas. Consideramos que a instauração das vilanias desvia a crítica do racismo enquanto uma opressão estrutural e socialmente compartilhada, no qual as ações de todos os indivíduos podem reproduzir suas violências.

A aposta na pulverização do racismo nas pequenas ações cotidianas e que apontam sua forma minuciosa, como vemos em “M8”, revela que o assassinato do negro nasce nos olhares, desconfianças e medos. Vemos esta estratégia como enriquecedora, pois sensibiliza a seriedade com qual o racismo deve ser tratado. Não há racismo leve ou menor, o olhar de medo lançado ao negro do ônibus é alimentado pelo mesmo racismo que modula o olhar de um policial que confunde um guarda-chuva na mão de um negro com um fuzil<sup>39</sup>. A noção ficcional de inimigo (MBEMBE, 2017) reside na forma como olhamos para pessoas negras e precisa urgentemente ser tematizada e desarticulada.

Vemos que a escravidão de “Rio das Almas” se atualiza para manter a morte social do negro e permanece gerando a política de morte em massa. O artifício da reificação corporal do escravizado está presente nas estatísticas, nas operações policiais, na instauração de estados de sítio, bem como é revivida em “Egum”, no rapto e venda de Eduarda, e nas correntes nos braços de Odé, na cena inicial de “Rapsódia”. Os filmes convocam um pensamento sobre a condição de perenidade da escravidão e podem ser interpretados com auxílio dos aportes afropessimistas.

---

<sup>39</sup> Veja: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/19/politica/1537367458\\_048104.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/19/politica/1537367458_048104.html).

A presença do corpo violentado em tela parece ser uma gramática tradutora sobre o potencial letal do racismo. Contudo, as maneiras como os atores são expostos parecem fazer diferença para não retroalimentar as violências. As cenas que vemos em “Rio das Almas” são as mais violentas e que mais se aproximam do gesto de repetição do trauma. Isso se deve, principalmente, pela durabilidade dos planos, pela presença contínua de sangue vivo na pele e pela grande quantidade e proximidade de corpos violentados na beira do rio. A visualidade tramada pelo empilhamento de corpos negros estende as dimensões de desconforto e violências que estas imagens possuem.

A exposição do ato da violência e o corpo violentado, quando feita de modo rápido, em *flash* ou em cenas que possuem continuidade da ação, tornam a violência mais palatável. Bem como nas estratégias de indução som-imagem, como vemos em “Rapsódia Para Um Homem Negro”, em que a violência começa em um plano, mas é interrompida. Um tiro é visto apenas pelo som, um golpe apenas pelo aproximar das armas, mas sem a concretização do contato arma/corpo.

Mas a questão é: a violência deve ser palatável ou a radicalidade da morte social exige uma poética radical das imagens? Esta é uma questão que não conseguimos encontrar resposta concreta nesta dissertação, mas que seguiremos investigando em processos de pesquisas futuros. Contudo, vemos a presença de corpos negros violentados em narrativas do cinema negro como uma tradução possível do que significa habitar a escravidão contínua. A permanente reaparição da violência na imagem pode ser uma forma de narrar a falência do tempo progressivo, bem como as provas de que tais promessas de equidade serão falaciosas enquanto permanecermos subscritos em sistemas econômicos, políticos e científicos que produzem a morte social do negro como forma de delineamento do que é a categoria de humanidade, ocupada pelas demais identidades raciais privilegiadas.

Encontramos maneiras internas com quais as personagens aprendem a lidar com a morte. A presença das fotos, dos *flashbacks*, sonhos e visões dão conta de expressar a digestão da perda de pessoas em nossas comunidades. O desaparecimento carnal convoca nos filmes novos modos de habitação, sejam nas memórias ou nas fabulações.

O luto é uma constante para pessoas negras, se levarmos em conta o senso de comunidade que a negritude enquanto categoria de pertencimento coletivo promove. Esse enlutar é prejudicial não apenas para saúde mental, como vemos em “Egum”, “M8” e “Rapsódia”, mas também para as dimensões espirituais. Há nos filmes a convocação do repertório afroreligioso para compreensão social da morte pelo genocídio, que ocupa neles e nesta pesquisa dimensões ritualísticas, mas também uma proposta de diversificação epistêmica.

Ambos os filmes nos mostram gestos em que a ritualização da morte é uma agenda de pacificação de cobranças coloniais. Ou nos mostram como ausência do rito pode ser prejudicial para a uma vivência plena, como em “M8” e “Egum”. Como nos lembra Leda Maria Martins (2021), as cosmopercepções das religiões afrobrasileiras primam por ritualizar a morte, pois a morte sem significação ritual não possibilita sua transmutação em vida, ou seja, não transforma o mundo, não dá a continuidade à dinâmica do axé.

Desse modo, pensar o genocídio através da cosmopercepção candomblecista, é um gesto de trânsito que nos ajuda a compreender os filmes, mas também refletir sobre o mundo. Vimos nas obras que a fabulação, aqui vista como o escape do seguimento lógico do realismo, é usada como forma de pensar as experiências espirituais e subjetividades negras em contato com a morte. Mas também vemos que o movimento incorporado por essas narrativas consegue compreender a presença das dívidas, cobranças e assombramentos dos eguns não honrados dos mortos pelo genocídio como uma análise socio-histórica do racismo.

A cobrança dos eguns dos mortos pelo racismo e o assombramento pelos kiumbas coloniais (SIMAS; RUFINO, 2018), os privilegiados pela violência racial, podem ser vistos como uma interpretação da famosa expressão “dívida histórica da escravidão”. O que as narrativas parecem enunciar é a necessidade de que as justiças sejam retribuídas para a população negra, que as desigualdades sejam cessadas, que os algozes da escravidão deixem de ser homenageados e canonizados, entre tantas outras ações que contribuem para a desonra política dos negros ao longo do tempo.

Pensar a categoria dos eguns e suas variações, seja academicamente ou por meio das narrativas, é um gesto que nos convida a tecer uma reflexão ética e ações de descolonização radical. Se os eguns cobram seus ebós é porque precisamos circular o axé da reparação histórica de forma mais intensa, traçar estratégias de rompimento da morte social, trazer dignidade para as populações negras, principalmente, não deixar que o legado da escravidão siga prosseguindo no presente intocado e não nomeado.

Acreditamos que o enquadramento dos eguns como figuras assustadoras ou que aparentam fazer o mal contribuem para a demonização cristã das concepções de ancestralidade das religiões afrobrasileiras. Esse tipo de retrato deve ser evitado ou manejado com cuidado extremo, como é feito em “M8” e “Egum”. Apesar das críticas que tecemos acima, acreditamos que as narrativas conseguem criar uma atmosfera de mistério, mas também trabalham a humanização das personagens egúnicas, visto que Douglas e Jonas expressam emoções. Jonas chora aos pés de sua mãe e o cadáver de Douglas também.

As narrativas conseguem imprimir que os eguns não causam sofrimentos nos viventes por prazer, mas que eles também sofrem no processo de desonra. Vemos que essas estratégias são utilizadas para dar conta da importante missão de desmistificar uma imagem de ancestralidade romantizada. Nem toda experiência ancestral é pacífica, há contradições e conflitos que precisam ser ditos e vistos.

Esses dois filmes, na companhia de “Rio das Almas e Negras Memórias”, conseguem realizar o papel de expor as ancestralidades não honradas de modo severo, além disso, expandem a noção de ancestralidade para além de uma experiência negra. Ao incluir eguns/kiumbas brancos, tais filmes apontam a ancestralidade como uma categoria de leitura social sobre as conexões, legados e dívidas que todos temos com nosso passado e deixamos ao nosso futuro. As contas precisam ser arcadas por todos. De certo, há muito *karma* branco para ser cobrado e reparado.

Em “Rapsódia”, vemos um belo retrato da ancestralidade e apoio que Odé encontra na presença do egum de Luiz em seus sonhos e memórias. O curta consegue traduzir a importância do ancestral para as culturas afrobrasileiras, aproximando as lentes da cosmo percepção afroreligiosa. As intuições guiadas por Luiz são bases para que Odé consiga superar o luto e reparar o trauma inicial da morte do irmão.

O ebó, como gesto de manejo energético, é uma formulação de reparação de cargas positivas e negativas que precisam ganhar um novo fluxo, por meio do sacrifício e oferenda de itens sacralizados ao corpo energético/físico do consulente. É por meio dele que os processos de desonra ancestral são acalmados, bem como a presença de *Iku* é adiada por intermédio de Exu, mas também podem trazer mais vibrações, acordar as energias que estão adormecidas.

Utilizamos da conceptualização de ebó para entender como a presença dos ritos afro se fazem importantes dentro do universo narrativos dos filmes, mas também buscando elaborar de que maneiras tais gestos de tematização, construção imagética e recuperação de traumas históricos, por meio das ficções, realizam um gesto de cura, pacificação ou movimentação de caminhos de nosso corpo coletivo, ao trazer à tona os traumas, repensar os passados, presentes e futuros.

Dentro das histórias que analisamos, a presença dos eguns não honrados, dos *kiumbas* e *ajoguns* da morte social, violência, injustiça e apagamento, provocam habitações do tempo espaço conturbadas para as personagens. O racismo é adoecedor. Os filmes nos mostram isso pela presença da desordem mental, alcoolismo, pesadelos, depressão, dificuldade de continuar seguindo os objetivos profissionais, testes de fé e abandono das raízes. As constelações (SOUTO, 2020) nos mostram uma rede textual (ABRIL apud ANTUNES, JÁUREGUI,

MAFRA, 2018) imersa no tecido necropolítico e, também, perseguido pelo uso colonial de *Ikú*. O racismo nos involucra em um banzo coletivo. Sobreviver ao rastro e perseguição da morte, causados pela violência racial, é uma tarefa árdua que exige o uso das tecnologias ancestrais de revigoramento.

Dentro dos universos dos filmes, a ausência de ebós é uma das causas do constante retorno dos traumas coloniais. No mundo da vida também, pois a falta de ebós epistemológicos (RUFINO, 2019) nos impede de analisar e agir politicamente para que o racismo seja enfraquecido. Como aprender com a cosmopercepção candomblecista para mudar nossas ações políticas no mundo? É preciso movimentar em direção à desarticulação de opressões em variadas esferas para que novos mundos possam ser fertilizados.

Ao categorizarmos o ebó imagético, buscamos identificar como tais narrativas possuem uma dependência deste ritual referenciado nas religiões afrobrasileiras para o desenlace de suas histórias. Filmar o rito também é promover rito. Filmar pode ser rito, na medida em que as imagens e histórias promovem a desarticulação das cristalizações sígnicas do racismo, ampliando os modos de aparição da negritude. Desse modo, há uma dimensão intra-narrativa do que definimos como ebó imagético.

Mas também evidenciamos uma dimensão conceitual extra-narrativa e processual do ebó imagético. Pois, tecer narrativas que remexem a história, expõem os traumas silenciados, trazendo novos contornos para a experiência ancestral coletiva, ao reconhecer legados que não podem mais ser silenciados ou homenageados, é uma prática ritual e artística inscrita dentro do que chamamos de ebó imagético. Este gesto é ligado às cosmopercepções afroreligiosas, mas não precisa estar sempre ligado às narrativas que são tematizadas por elas. O revigoramento das histórias e trajetórias silenciadas, por meio da tessitura de imagens que expõem as contradições, pode ser realizado em diversos contextos.

Por fim, acreditamos que os filmes e seus gestos de ebó imagético desafiam a certeza da morte social e propõem modos de enfrentamento da violência racial e do contexto necropolítico. Nosso *corpus* parece entregar ao mundo a certeza de que novas mortes motivadas pelo racismo acontecerão, pois, a escravidão contínua é uma realidade que, conforme nos orienta Frank B Wilderson III (2019), carece de um fim do mundo fanoniano para que novas orientações psíquicas, imagéticas e éticas possam formular um mundo em que a raça possa ser destruída e que a negritude não um seja “limítrofe com a escravidão” (WILDERSON III, 2021, p. 100). Possibilitando assim, uma reconfiguração conceitual do que significa ser humano, desarticulando a dependência da morte do negro como condição de entendimento do que é o lugar de humanidade.

Entretanto, através das ações baseadas na cosmopercepção afroreligiosa, sobretudo candomblecista, o pessimismo é enfrentado com axé, com a dinamicidade de Exu e seu trabalho intenso de negociar com *Ikú* e *Onilé*. O rastro de *Ikú* que nomeia esta pesquisa não é um rastro causado pela boa morte, aquela que ocorre em decorrência do cumprimento do destino, mas sim das traumáticas forjadas pelos sistemas opressivos coloniais.

Desse modo, as práticas de encantamento sedimentam novos rumos para que a sobrevivência negra possa ser conquistada. Bem como nos orienta a agirmos a partir de outras temporalidades, convocando a justiça para que nossos ancestrés possam ser positivados, e os ancestrés privilegiados pela dinâmica do poder negativados. Trata-se de uma cosmovisão e epistême que nos convida a ser insatisfeitos com a passividade da historiografia e do tempo moderno-progressista, que, quando incorporada por objetos fílmicos, tem sua capacidade de compreensão ampliada.

Concluimos esta pesquisa cientes de que narrar sobre a morte por violência racial é necessário, seja as que já ocorreram, as que acontecem e que acontecerão. Mas, a Comunicação como campo de pensamento pragmático, deve seguir primando pelo uso diverso das linguagens para que tais cenas não repitam os gestos de violência ou desrespeitem a dor de nossos antepassados.

O genocídio é um sistema contínuo. O aviso da morte social nos cobra uma postura vigilante diante das possibilidades de morte, e nos lembra dos projetos de sobrevivência que traçamos desde que o primeiro navio de escravizados aportou em nossas terras. Nunca houve passividade, derrotismo e aceitação coletiva. Quilombos, terreiros, congados, associações, clubes e movimentos sociais de insurreição são tão resistentes quanto a perenidade da escravidão e não podem ser eliminados. Ademais, acreditamos que as formas de coletividade negras, os olhares negros (hooks, 2019) e o pensamento negro possuem a capacidade de transformação cotidiana do mundo.

Pedimos a benção para sair.

## 9 - REFERÊNCIAS

ABRIL, Gonzalo. Tres Dimensiones del Texto e de la Cultura Visual. **Revista Científica de Información y Comunicación**, Sevilla, v. 9, n. 1, p. 15-35, dez. 2012.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264 p.

ANTUNES, Elton; MAFRA, Rennan; JÁUREGUI, Carlos. Mídia em trânsito, mídia em transe: textualização, epifania e distanciação. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane. **Textualidades Midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018, p. 35-57.

ALVES, Paloma Palmieri et al. Atlas da violência 2021. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/11004>. Acesso em: 08/01/2021.

AUGUSTO, Heitor. **Black to the future: cinema e afrofuturismo**. cinema e Afrofuturismo. 2015. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9160>. Acesso em: 27 mar. 2023.

BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista ECO-Pós**, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018.

BISPO, Letícia. 48° FBCB: tarântula + rapsódia para um homem negro. **Verbenas: Diálogos de cinema & cultura audiovisual por mulheres realizadoras**, Brasília, v. 1-3, n. 00, p. 1-1, jan. 2015. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20220518192423/https://www.verberenas.com/article/48fbc17/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

CANDIDO, Marcia Rangel et al. Gênero e Raça no Cinema Brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 36, 2021.

CARVALHO, C. Entendendo as narrativas jornalísticas a partir da tríplice mimese proposta por Paul Ricoeur. **MATRIZES**, v. 6, n. 1-2, p. 169-188, 11 dez. 2012.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoad a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 33, 2017.

CÉSAR, Amaranta. Diante do desejo de liberdade da outra: magens de emancipação, experiência histórica e racialização da crítica. In: BRASIL, André; PARENTE, André; FURTADO, Beatriz. **Imagem e exercício da liberdade, cinema, fotografia e artes: imagem contemporânea iii**. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (Ufc), 2020. Cap. 8. p. 158-172.

COSTA, Yuri. **EGUM: mistério e afro-surrealismo**. MISTÉRIO E AFRO-SURREALISMO. 2020. Disponível em: <https://macabra.tv/egum-misterio-e-afro-surrealismo/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

COSTA, Yuri. **Egum usa o terror como metáfora para falar sobre racismo na 24ª Mostra Competitiva Nacional de Curtas**. [Entrevistada concedida ao Imprensa IBCA]. [Entrevistada concedida ao Imprensa IBCA]. 2020. Disponível em: <https://festivaldevitoria.com.br/27fv/2020/10/23/egum-usa-o-terror-como-metafora-para-falar-sobre-racismo-na-24a-mostra-competitiva-nacional-de-curtas/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

DE, Jeferson. **Em 'M8 - Quando a morte socorre a vida', Jeferson De mostra racismo escancarado: 'fala sobre maioria dos brasileiros'**. [Entrevistada concedida G1] 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/12/03/em-m8-quando-a-morte-socorre-a-vida-jeferson-de-mostra-racismo-escancarado-fala-sobre-maioria-dos-brasileiros.ghtml>. Acesso em: 27 mar. 2023

DERRY, Mark. Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. **Ponto Virgulina: #1 Afrofuturismo**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 14-65, 03 jun. 2020. Tradução de Tomaz Amorim.

DIAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Vidas negras: pensamento radical e pretitude. In: BARZAGHI, Clara *et al* (org.). **Pensamento Negro Radical: antologia de ensaios**. São Paulo: Crocodilo Edições, 2021. Cap. 1. p. 7-29.

EGUM. Direção de Yuri Costa. Rio de Janeiro: A Barca Filmes, 2020. Son., color. Legendado.

FRANÇA, Lecco. **Quando um corpo negro importa: uma análise de m8 (2019), de jeferson de. uma análise de M8 (2019), De Jeferson De. 2021. Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/4363-2/>. Acesso em: 27 mar. 2023.**

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia: Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, Argentina, v. 1, n. 17, p.402-424, abr. 2018.

FREITAS, KÊNIA; SOUZA, E. P. “O sacrifício de mulher negra no cinema afrofuturista - Distopia, morte e renascimento” In: **Avanca Cinema - Conferência Internacional: Arte, Tecnologia E Comunicação**. Avanca: Edições Cineclube de Avanca, 2018. v.1. p.493 – 501.

GONZALEZ, Lelia. **Por um feminismo afrolatinoamericano: ensaios, intervenções e diálogos**. São Paulo: Editora Zahar/ Grupo Companhia das Letras, 2020.

HAARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. In: BARZAGHI, Clara *et al* (org.). **Pensamento Negro Radical: antologia de ensaios**. São Paulo: Crocodilo Edições, 2021. Cap. 1. p. 105-131.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

INÁCIA, Taize. **Exibição do filme Rio das Almas e Negras Memórias em Pirenópolis**. 2020. Disponível em: <https://www.agitapirenopolis.com.br/rio-das-almas-e-negras-memorias-em-pirenopolis-27483>. Acesso em: 27 mar. 2022.

LEAL, Bruno. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane. **Textualidades Midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018, p. 17-34.

LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. Ver a elas: mulheres trans e dimensões políticas da cultura visual. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane. **Textualidades Midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018. p. 103-112.

MARINHO, Roberval Falojutogun. O Imaginário Mitológico na Religião do Orixás. In: FILLHO, Aulo Barreti (org.). **Dos Yorùbá ao candomblé Ketu: origens, tradições e continuidade**. São Paulo: Edusp, 2010. Cap. 4. p. 161-194.

MARTINS, Leda Maria Martins. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014. 299 p. Tradução de Marta Lança.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017. 250 p. Tradução de Marta Lança.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Autêntica Editora, 2019.

M-8 | Entrevista com o diretor JEFERSON DE. [S.I]: Casa do Cinema Brasileiro, 2020. Son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IpEK2tXfM14&ab\\_channel=CasadoCinemaBrasileiro](https://www.youtube.com/watch?v=IpEK2tXfM14&ab_channel=CasadoCinemaBrasileiro). Acesso em: 27 mar. 2023.

M8: quando a morte socorre a vida. Direção de Jeferson de. Rio de Janeiro: Midgal Filmes, 2020. Color.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Editora Perspectiva SA, 2016.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: **AVANCA. Avanca Cinema International Conference**. 2016. p. 646-654.

PINTO, Rodrigo. **Crítica: rapsódia de um homem negro (gabriel martins/mg/2015)**. rapsódia de um homem negro (gabriel martins/MG/2015). 2015. Disponível em: <https://coletivo233.wordpress.com/2015/10/17/critica-rapsodia-de-um-homem-negro/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

QUIJANO, Aníbal - **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAPSÓDIA Para Um Homem Negro. Direção de Gabriel Martins. Produção de Thiago Macêdo Correia. Contagem: Filmes de Plástico, 2015. Son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qzWh3R7yNF8&ab\\_channel=FilmesdePl%C3%A1stico](https://www.youtube.com/watch?v=qzWh3R7yNF8&ab_channel=FilmesdePl%C3%A1stico). Acesso em: 27 mar. 2023.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**: pàde, àsèsè e o culto égun na bahia. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. 304 p.

SANTOS, Matheus Araújo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem. **Logos**, v. 27, n. 1, 2020.

SANTOS, Milton. Por uma geografia das redes. In: **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 176-187.

SOUZA, Jaíne. **Filme M8**: quando a morte socorre a vida é um retrato do brasil. Quando a morte socorre a vida é um retrato do Brasil. 2021. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/filme-m8-quando-a-morte-socorre-a-vida-e-um-retrato-do-brasil/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

SEGATO, Rita. Aníbal Quijano y la perspectiva de la colonialidad del poder. In: SEGATO, Rita. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos**: y una antropología por demanda. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013. Cap. 2. p. 35-67.

SEGATO, Rita. **La Nación y sus Otros**: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007. Cap. 1. p. 15-36. Cap. 2. p. 36-69.

Rio das Almas e Negras Memórias. Direção de Taize Inácia e Thaynara Rezende. Rio de Janeiro: Thaynara Rezende e Taize Inácia, 2019. Son., P&B.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Mórula editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Mórula editorial, 2019.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 153-165, jul. 2020.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: Edufba, 2019. 257 p.

**WILDERSON III, Frank B. Estamos tentando destruir o mundo”: Antinegitude e violência policial depois de Ferguson: uma entrevista com Frank B. Wilderson III.**

Entrevista concedida a Jared Ball. Tradução de Felipe Coimbra Moretti. Ayé: Revista de Antropologia - Edição Especial – Traduções, v. 1. n.1, p. 94-108. (2019), Acarape, 2019

**WILDERSON, Frank B, III. Afropessimismo.** São Paulo: Todavia, 2021.400

**XAVIER, Ismail. Sertão mar - Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007