

“Ebó imagético”: um experimento conceitual para a compreensão do Cinema Negro Brasileiro como ferramenta de expurgo da colonialidade

Imagetic ebo: a conceptual experiment for understanding Brazilian Black Cinema as a tool for purging coloniality

DOI: 10.20873-rpv10n1-34

Josué Victor dos Santos Gomes

Orcid: 0000-0002-1032-0441

Email: josuevictordossantos@gmail.com

Resumo

O artigo investiga como o cinema negro brasileiro retrata a violência e a morte de pessoas negras e o impacto dessas representações na construção de um imaginário social. A partir da análise de obras como “Rapsódia para um homem negro” (Gabriel Martins, 2015), “Rio das Almas e Negras Memórias” (Taize Inácia e Thaynara Rezende, 2019), “M8: quando a morte socorre a vida” (Jeferson De, 2020) e Egum (Yuri Costa, 2020), o autor propõe o conceito de “ebó imagético”. Esse conceito visa entender a narrativa visual como um ritual de cura, permitindo um expurgo simbólico das cristalizações racistas no cinema e um confrontamento da necropolítica que marca as trajetórias negras. O estudo sugere que o Cinema Negro Brasileiro não apenas denuncia a violência, mas também atua como ferramenta de resistência e recriação de subjetividades, promovendo uma reflexão sobre morte social, escravidão continua e colonialidade.

Palavras-chave

Cinema Negro. Racismo. Afropessimismo. Candomblé. Ebó. Cosmopercepção.

Abstract

The article investigates how Brazilian Black cinema portrays violence and death of Black people and the impact of these representations on the construction of a social imaginary. Based on the analysis of works such as “Rapsódia para um Homem Negro” (Gabriel Martins, 2015), “Rio das Almas e Negras Memórias” (Taize Inácia and Thaynara Rezende, 2019), “M8: when death helps life” (Jeferson De, 2020) and Egum (Yuri Costa, 2020), the author proposes the concept of “imagetic ebó”. This concept aims to understand visual narrative as a healing ritual, allowing a symbolic purge of racist crystallizations in cinema and a confrontation of the

necropolitics that mark black trajectories. The study suggests that Brazilian Black Cinema not only denounces violence, but also acts as a tool of resistance and recreation of subjectivities, promoting a reflection on the survival of social death, continuous slavery and coloniality.

Key-words

Black Cinema; Racism; Afropessimism; Candomblé; Ebó; Cosmoperception

Introdução

Ao longo da história do cinema, sobretudo o cinema brasileiro, encontrar narrativas e imagens que conectam pessoas negras a trajetórias em que a presença da violência e morte são determinantes não é incomum. Grande parte deste arcabouço fílmico forjado pela branquitude retrata o racismo e a violência escravagista/policial como algo intrínseco ao cotidiano da negritude. Este gesto, até certo ponto, se constitui enquanto uma denúncia da necropolítica (MBEMBE, 2017) que integra o processo histórico do Brasil, contudo, o investimento excessivo em atrelar a imagem do negro ao contexto da violência também corrobora para o processo socio-imagético do racismo, limitando o direito de a negritude ocupar as ficções através de outras trajetórias.

A repetição das cenas de morte e violência à corpos negros no cinema cultiva um imaginário dúvida e de efeito escorregadio, pois, ao mesmo tempo em que tais imagens convocam o espectador a refletir sobre o racismo, elas também podem reiterar a violência e tornar a imagem de pessoas negras intrínsecas à morte. Como lembra o autor Frank B Wilderson (2021), em sua teoria afropessimista, compartilhamos uma cultura fílmica e imagética que atua como um lembrete para atestar a condição não-humana que as pessoas negras vivem desde a escravidão, e, ainda, reafirma a segurança da humanidade, o lugar psíquico e epistemológico que pessoas brancas e demais grupos racializados possuem. Ele 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 [...] o que a sociedade civil precisa das pessoas negras é a confirmação da existência humana. (WILDERSON III, 2020, p.221)

Entretanto, mesmo quando a negritude assume o papel de narrar seus filmes a partir de sua perspectiva, a presença da morte e da violência não deixam de existir, o que nos levou aos questionamentos: por que falar sobre a morte violenta de pessoas negras? Por que filmar a morte negra no campo ficcional? Investigando a recorrência de tais aparições em filmes de autoria negra no cinema Brasileiro, o autor se deparou com um conjunto de obras que narram sobre o genocídio da população negra do Brasil em intersecção com as religiões afrobrasileiras, sobretudo o candomblé e umbanda.

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*¹, 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 (matriç 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 a mineração escravocrata em Pirenópolis (GO) e imagina acontecimentos em torno de pessoas escravizadas pela família Frota,

¹ Histórias que detalham a personalidade e propostas éticas dos Orixás do candomblé.

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 próximos ao rio, mostrando do massacre de escravizados mineradores em sua margem até o ofício das lava-deiras 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 lava-deiras.

“**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 artigo 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.

Desse modo, nos aproximamos dos filmes a partir da metodologia da constelação filmica (SOUTO, 2019) proposta por Mariana Souto. A autora 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.

Assim, observaremos os filmes supracitados buscando entender a forma como cada obra trama estratégias narrativas e visuais para dizer sobre a presença da morte e da violência nas trajetórias de pessoas negras e na história do nosso país.

Pensar o Cinema Negro Brasileiro

Pensar as imagens 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. 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.

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. Historicamente, o registro 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.

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. A 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 Eldridge Cleaver, um dos líderes do movimento estadunidense das Panteras Negras, durante o tempo que passou na prisão em 1965[...] 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. Elas mantinham 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 Jefferson De, Rogerio de Moura, Ari Cândido, 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 devem ser evitados. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p.4)

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 Ceixa, 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 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 Afrocaríoca de Cinema” e os “Encontros de Cinema Negro Brasil, África e Caribe” fundados pelo próprio Zózimo Bubul, e a criação da “Associação dos 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 responsavelmente 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 sínico 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 cativeiro estético historicamente forjado.

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 espectorialidade 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)

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.

O que dizer sobre a morte: notas cético-encantadas

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 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 relationalidade. “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).

Contudo, falar sobre e denunciar o processo o genocídio do povo negro sem retroalimentar essa violência é um desafio, pois “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), seja esta a escravidão histórica ou a sua permanência adaptada, que aqui conceituamos como a perenidade da morte social.

Nesse sentido, parte da resposta aos questionamentos que nos move 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 literária e histórica 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 Vênus².

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).

Na perspectiva da cosmopercepção do candomblé Ketu³, de origem nagô (geograficamente tida como Nigéria), vida e morte estão conectadas como parte de um ciclo. Todos os seres vivos que habitam o mundo carnal (aiê) são constituídos da massa/lama primordial chamada de Onilé. Cada ser vivo é formado pelo axé (energia vital) de Onilé, que é moldado pelo orixá Oxalá para construir o Ará (corpo) e inflado com o Emi (sopro da vida, ar), constituindo assim um ser vivo.

Toda estrutura desta cosmopercepção é baseada na retirada, multiplicação, coletivização e devolução do axé, completando assim um ciclo. Se tratando de vida e morte, todo ser

² 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.

³ 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. 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, que se dividem em nações que levam o nome de *Jeje*, *Ketu*, *Ijexá* e *Angola*. Optou-se pela nação *Ketu* pela grande quantidade de bibliografia e pela sua relação com a Umbanda, que insere o panteão de orixás desta nação em seu culto.

humano um dia precisa devolver a porção de Onilé utilizada em sua criação de volta a terra. A tarefa desta devolução fica incumbida à Ikú, divindade que representa a morte e que cumpre o papel de renovação do ciclo da existência, fazendo com que a vida dependa da morte e a morte dependa da vida. “Consequentemente, 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). Assim:

É fundamental que ressaltamos 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-occidental 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).

Portanto, para essa cosmopercepção a morte possui diferentes leituras, sendo uma delas a de morte boa, aquela em que o ser cumpre seu destino e pode envelhecer junto à sua comunidade para se tornar uma ancestral após a morte, quando a comunidade do iniciado falecido realiza o rito fúnebre do Axexê. “[...] Se no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo ela traduz seu enriquecimento [...] A morte, boa morte, integra a possibilidade da vida, um seu contínuo” (MARTINS, 2021, p. 65-66), ou seja, a ancestralidade. Mas também as mortes ruins, em que um ser humano falece prematuramente ou de forma sofrida, como observa Juana Elbein do Santos (2012):

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 òrìsá, ou ao òrìsà do patrono de sua linhagem de seu terreiro, ou indireta com respeito à observância de seus deveres em relação ao ègbé, que os òrìsà 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 trauma, uma marca que pode ser sentida pelos ascendentes de um indivíduo. Pois ela se torna uma herança negativa que enuncia que a

trajetória de um ancestral não foi honrada, portanto, um ciclo foi interrompido. Tal carga energética negativa pode ser chamada de carrego, quebranto, *kiumba* ou *egum*.

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. 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, *eje*), 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 carrego. 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.

Entendidas um pouco das bases de tal cosmopercepção, 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.

No entanto, nos questionamos: como a cosmopercepção candomblecista ketu-nagô consegue olhar para o carrego da morte social? De que forma essas matrizes cosmológicas podem elaborar a presença do sangue branco violador⁴ 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

⁴ Em Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil, de Kabengele Munanga e O Genocídio do Povo Brasileiro, de Abdias do Nascimento, vemos como o processo de miscigenação foi uma estratégia de retirar os genes negros da genética populacional e como parte deste processo se deu pelo estupro de mulheres negras pelos seus escravizadores.

Martins (2021), amplia nosso conceito de família, preenchendo as ausências causadas pelos males da escravidão.

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 carrego 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.

Os autores apontam que o “assassinato, cárcere, tortura, desmantelo 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* brancos com nomes de ruas, praças, títulos de profissionais eméritos, homenagens póstumas e os fazem cônones 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.

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 propomos a reflexão sobre conceito de ebó imagético. 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, umbandas⁵ e catimbós⁶, 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

⁵ A Umbanda é uma religião brasileira sincrética que combina elementos de religiões africanas, do catolicismo, do espiritismo e do esoterismo, com ênfase na comunicação com espíritos e entidades espirituais através de rituais e mediunidade.

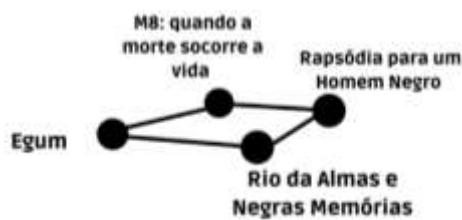
⁶ Catimbó é uma prática religiosa de origem nordestina que mistura elementos indígenas, africanos e europeus, com ênfase no culto aos espíritos, uso de ervas medicinais e rituais de cura, sendo associada à magia e ao esoterismo popular.

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.

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 espectoriais 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.

Proposições de um Ebó-Imagético

Figura 1 - Constelação dos filmes sob a ótica do ebó imagético mobilizado na obra



Fonte: criação do autor

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.

Figura 2- Oferenda para Exu abre os caminhos de "Rapsódia para um homem negro"



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

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/Pombogiras⁷, apesar de não serem a mesma coisa, 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 porteiros, 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

⁷ 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.

realizados adiante possam ser comunicados à espectatorialidade. Exu come primeiro para que os ebós do futuro possam ser entregues.

Figura 3 - O registro dúvida do orixá em cena

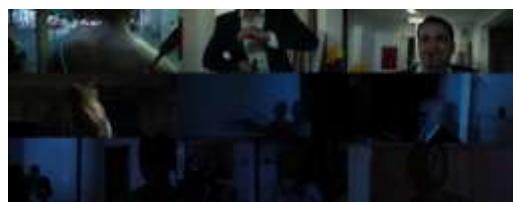


Fonte: fotograma do curta-metragem “Rapsódia para um homem negro” (2015)

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 aparramentas 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, 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 4 - 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 lavará sua 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 relembraria 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.

Figura 5 - 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 ocorre logo após um escravizado idoso ter suas costas marcada com ferro quente por um feitor. 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. 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.

Figura 6 - O rito do banho de folhas



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

Há uma cena em que o registro ritualístico também se faz presente quando a mulher de vestido se banha com as folhas no rio. 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. 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 na beira do rio. 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.

Figura 7 - 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 quando Maurício vai ao terreiro junto de sua mãe, que é uma das integrantes que dança na roda. 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 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 uma das comidas votivas do orixá Obaluaiê⁸ e é utilizada para a linhagem dos espíritos pretos velhos⁹.

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

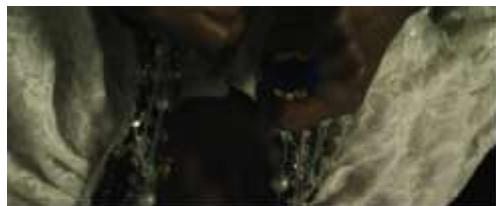
⁸ Obaluaiê é considerado o rei da terra, dono do chão. Senhor da cura e das doenças. Além disso, tem uma forte ligação com a morte, pois é um dos responsáveis por realizar a passagem dos mortos ao Orum.

⁹ Os pretos-velhos são espíritos dos escravizados desencarnados. São relacionados aos orixás Oxalá e Omolú. Trabalham com questões de saúde, proteção, família e ancestralidade.

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-filmico, 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.

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.

Figura 7 - 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, institivamente, 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 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.

Conclusão

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, 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.

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 sócio-histórica do racismo.

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 *Ikú* 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 carrego 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.

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 sínícias 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. Nossa *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 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 este artigo 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 ancestrais possam ser positivados, e os ancestrais privilegiados pela dinâmica do poder negativados. Trata-se de uma cosmovisão e episteme que nos convida a ser insatisfeitos com a passividade da historiografia e do tempo moderno-progressista, que, quando incorporada por objetos filmicos, tem sua capacidade de compreensão ampliada.

Referências

- CANDIDO, Marcia Rangel et al. Gênero e Raça no Cinema Brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 36, 2021.
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoada a invenção do cinema negro brasileiro. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 33, 2017.
- DIAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Vidas negras: pensamento radical e preitude. In: BARZAGHI, Clara et al (org.). *Pensamento Negro Radical*: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo Edições, 2021. Cap. 1. p. 7-29.
- GONZALEZ, Lelia. *Por um feminismo afrolatinoamericano*: ensaios, intervenções e diálogos. São Paulo:Editora Zahar/ Grupo Companhia das Letras, 2020.
- HARTMAN, 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.
- MARINHO, Roberval Falojutogun. O Imaginário Mitológico na Religião do Orixás. In: FILLHO, Aulo Barreti (org.). *Dos Yorùbá ao candomlé Ketu*: origens, tradições e continuidade. São Paulo: Edusp, 2010. Cap. 4. p. 161-194.
- 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. *Redisputando a mestiçagem no Brasil*: identidade nacional versus identidade negra. Autêntica Editora, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. Editora Perspectiva SA, 2016.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Mórula editorial, 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte*: pàde, àsèsè e o culto égun na bahia. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. 304 p.

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.

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. *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*": Antinegritude 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

Recebido em: 15-10-2024

Aprovado em: 10-06-2025

Josué Victor dos Santos Gomes

Mestre e doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM UFMG). Bolsista Capes-Proex.