

# Fantasmagorias da escravidão no cinema brasileiro: anacronismos e sobrevivências de um passado traumático

*Slavery phantasmagoria in Brazilian cinema: anachronisms and survivals of a traumatic past*

LETÍCIA XAVIER DE LEMOS  
CAPANEMA

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal de Mato Grosso  
País Brasil  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso.

## RESUMO

Este estudo discute as representações de memórias da escravidão propostas por dois filmes brasileiros realizados em 2020: "Todos os mortos" (Caetano Gotardo e Marco Dutra) e "A morte branca do feiticeiro negro" (Rodrigo Ribeiro). Valendo-se de fantasmagorias, ambos tratam, cada qual à sua maneira, do passado colonial e racista e, sobretudo, de seus resquícios e permanências no presente. Considerando as noções de anacronismos, sobrevivências e fantasmas exploradas por Georges Didi-Huberman, em diálogo com o pensamento de Walter Benjamin, são analisados aspectos estéticos, narrativos e políticos desses filmes. Assim, problematiza-se as maneiras de representar a escravidão no cinema brasileiro frente a um passado traumático e a um presente negacionista.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Memória; Escravidão

## ABSTRACT

This article discusses the representations of slavery memories proposed by two Brazilian films released in 2020: "All the dead ones" (Caetano Gotardo and Marco Dutra) and "The white death of the black sorcerer" (Rodrigo Ribeiro). Employing phantasmagoria, both films address the colonial and racist past, emphasizing its permanencies in the present. Considering the notions of anachronism, survival and ghosts explored by Georges Didi-Huberman, in dialog with Walter Benjamin's work, aesthetic, narrative and political aspects of these films are analyzed. Thus, this study brings into question how Brazilian cinema confronts the slavery memories facing a traumatic past and a negationist present.

**Keywords:** *Brazilian cinema; Memory; Slavery*

Desde que os horrores de Auschwitz foram revelados ao mundo por meio de testemunhos e imagens, a discussão sobre a representação da catástrofe se intensificou e encontra-se em constante crise (FELDMAN, 2016). O problema da visualidade e, por conseguinte, da legibilidade histórica de massacres e genocídios tem sido objeto de intensos debates no campo da Comunicação e da Filosofia da Linguagem. De que maneira e com que consequências éticas e estéticas a imagem e o audiovisual participam da construção de memórias catastróficas? Como os objetos midiáticos se articulam entre a narrativa dos vencedores e a dos vencidos? Essas são questões que não cessam de serem discutidas, revelando uma crise (talvez infinita) da linguagem em sua relação com acontecimentos traumáticos. Se há um ponto positivo nessa crise, certamente, é o potencial crítico que dela nasce. De fato, não há crise da representação sem uma abordagem crítica das formas expressivas. Como um permanente processo autorreflexivo, essa crise/crítica é atravessada por disputas, conflitos e dissensos, ao mesmo tempo em que acumula um repertório de objetos culturais que materializam a querela de como narrar a barbárie histórica.

Nessa polêmica, desencadeada fortemente pelas experiências de representação do Holocausto (*Shoah*), há aqueles que pendem a favor do testemunho (a palavra) como via eticamente legítima para narrar o horror inimaginável, como é o caso do cineasta Claude Lanzmann, realizador de um dos documentários mais importantes sobre o assunto, *Shoah* (1985). Mas há também quem pleiteie a imagem e a imaginação como meios possíveis para representação do trauma, posição abraçada pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, para quem as imagens, apesar de tudo, nos convocam para a tarefa perturbadora, porém necessária, de imaginar o horror da barbárie: “para saber é preciso imaginar (...) não invoquemos o inimaginável” (2020, p. 11).

Ao deslocarmos o problema da representação de grandes catástrofes do contexto europeu ao brasileiro, deparamo-nos com, pelo menos, três de nossas fraturas históricas: o genocídio indígena, a escravidão e a ditadura-militar<sup>[1]</sup>. Acontecimentos esses que ocupam não apenas tempos passados, mas que são, sobretudo, estruturais na formação social do Brasil e exercem seus efeitos no presente e consequências em possíveis futuros. Não por acaso, são justamente eles os objetos do negacionismo histórico e de políticas memorizadas que ganharam propulsão na atual conjuntura brasileira, em que agentes e instituições, civis e governamentais, promovem o apagamento de memórias e a deturpação de fatos históricos<sup>[2]</sup>. Dessa maneira, ao tratarmos da crise (potente em crítica) da representação de nossos traumas fundadores, surgem outras questões que nos são caras: Quais as consequências de representar um passado traumático ignorando seus vestígios indelévels no presente? O que pode nossa produção simbólica frente a um passado catastrófico, um presente negacionista e um futuro incerto? Diante dessas inquietações, destacamos o cinema brasileiro e buscamos compreender sua atuação na representação de uma das cicatrizes mais profundas e definidoras da história do Brasil: a escravidão.

Após mais de 300 anos de regime escravocrata - que arrancou quase 5 milhões de homens, mulheres e crianças de seu local de origem na África e os deslocou para serem escravizados do outro lado do Atlântico em condições absolutamente desumanas (GOMES, 2019) - o Brasil foi o último país do Ocidente a abolir a escravidão, em 1888. Trata-se de um passado separado dos dias atuais por pouco mais de 130 anos, e que se reproduz em estruturas sociais e raciais naturalizadas ao longo do tempo (SCHWARCZ, 2018; ALMEIDA, 2018). O tráfico negreiro e a escravidão são certamente dois dos acontecimentos mais extremos do que hoje é reconhecido como “crime contra a humanidade”, configurando uma herança bárbara de um dos traumas históricos mais profundos e opacos de nossos dias. Além disso, trata-se de um capítulo terrível da era moderna, constituindo-se como um dos pilares do colonialismo<sup>[3]</sup>, da expansão e da consolidação do capitalismo. Para o sociólogo Aníbal Quijano, o capitalismo colonial tem como uma de suas bases a “classificação racial/étnica da população do mundo”, sendo a raça uma categoria criada na modernidade a partir da conquista da América (2000, p.342). A não reparação e a ausência de uma verdadeira política da memória e de enfrentamento das fraturas deixadas pela escravidão fazem com que essa herança se torne ainda mais constitutiva de nosso presente. Como veremos, a legibilidade do passado colonial e escravagista está atrelada ao problema de sua visualidade no presente.

Assim, tomamos o cinema como reflexo das crises da representação da barbárie e como lugar de construção do olhar, nisso incluso o olhar histórico, e propomos refletir sobre a representação da escravidão em dois filmes brasileiros lançados em 2020: “Todos os mortos” (Caetano Gotardo e Marco Dutra) e “A morte branca do feiticeiro negro” (Rodrigo Ribeiro). A partir deles, discutimos a capacidade da cultura audiovisual de fabricar novos regimes de sentidos e tornar a história visível, não pelo gesto de recompor o passado tal qual ele foi, mas pela “potência política do imaginar” (ARENDETT, 1977; DIDI-HUBERMAN, 2020) e tornar legíveis as “sobrevivências” estruturais e estruturantes de um outrora que se faz presente. Os filmes escolhidos se aproximam pelo gesto de abordar a escravidão por meio da fantasmagoria, isto é, de representações de como o passado escravagista assombra o presente pós-abolição. Embora tratem de fantasmas e permanências, são filmes que atuam por caminhos distintos, respectivamente: a ficção fantasmagórica em formato de longa-metragem e o experimentalismo do filme de arquivo em formato de curta-metragem.

“Todos os mortos” e “A morte branca do feiticeiro negro” se alinham a um grupo de filmes brasileiros como “Abolição” (Zózimo Bulbul, 1988), “Quanto vale ou é por quilo?” (Sergio Bianchi, 2005), “O som ao redor” (Kleber Mendonça Filho, 2012), “Tem um passado no meu presente” (Joel Zito Araújo, 2017) e “Açúcar” (Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro, 2017), obras que também atuam no campo das relações entre o passado colonial/escravagista e o presente de um racismo estrutural no Brasil (ALMEIDA, 2018). Cada qual à sua maneira, esses filmes propõem uma certa topologia temporal, marcada por heterocronias, em que imagens e sons operam como pontos críticos, trazendo

outras legibilidades de acontecimentos históricos e de suas permanências no presente.

Neste estudo, visamos cotejar esses dois filmes buscando compreender como cada obra explora a dimensão da memória da escravidão em uma chave de fantasmagorias e acúmulos de estratos temporais. Diante das cicatrizes vivas de um passado escravocrata, como esses filmes contribuem para a visualidade de tal acontecimento histórico e seus efeitos? O que pode a ficção e o experimentalismo audiovisual no processo de tornar a história legível? Para explorar essas questões, realizamos primeiramente um percurso sobre as noções de anacronismos, sobrevivências e fantasmas a partir da leitura de Georges Didi-Huberman (2013; 2015; 2018) da obra de Aby Warburg e de seu diálogo com as ideias de Walter Benjamin (2012). Em seguida, analisamos os filmes, buscando observar por quais caminhos essas obras propõem representações do passado/presente no Brasil. Nessa análise, convocamos a potência das anacronias e fantasmagorias, e nos apoiamos em Grada Kilomba (2019) e bell hooks (2019) para observar como os filmes abordam, estética e narrativamente, as questões do banzo e da construção de um olhar crítico e opositivo.

## ANACRONISMOS, SOBREVIVÊNCIAS E FANTASMAS

A história da escravidão no Brasil é, a um só tempo, passado e presença viva. No entanto, essa presença não se dá como mera recorrência da prática escravista (embora ela ainda exista nos recônditos do país), mas como permanência, espécie de repetição com diferença ou, nas palavras de Luciana Martinez, o “retorno diferencial de um evento que, muito embora progressivo, conserva ainda a sua terrível eficácia produtiva, a sua força originária, continuamente deletéria” (2020, p. 257). De fato, as violências e desigualdades que hoje acometem a população negra no Brasil portam os resquícios de lógicas racistas e exploratórias que sustentaram a escravidão no passado e se encontram transmutadas em práticas do presente. Como defendeu o sociólogo Florestan Fernandes (1965), a ideia de uma democracia racial brasileira é uma construção discursiva de caráter mitológico, que exerce a função de ocultar o fantasma da escravidão que paira sobre nós. Por essa razão, torna-se bastante precária (ou mesmo problemática) qualquer abordagem da escravidão que a reduza a um acontecimento passado, acabado ou superado, sem que se considere seus vestígios operantes no tempo presente. Assim, propomos discutir o acionamento da imagem (e por extensão, do audiovisual) nesse processo de representação de algo que foi e, todavia, ainda não deixou de ser. Para tratar de possíveis abordagens da escravidão no

campo audiovisual, em especial nos filmes escolhidos, convocamos as reflexões de Georges Didi-Huberman sobre as intrincadas relações da imagem com o tempo e com a memória.

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” - assim o filósofo abre a sua obra “Diante do tempo. História da arte e anacronismos das imagens” (2015, p. 15). Essa afirmação nos incita a refletir sobre duas propriedades da imagem que são fundamentais à nossa discussão: [1] ela é sempre, em algum grau, testemunho de seu tempo; [2] e, como todo objeto da cultura, a imagem frequentemente nos antecede e nos sucede, nela repousa a potência da memória, sendo capaz de conjugar diversos estratos temporais dentro de si.

Se a imagem é fruto *do* seu tempo, pois carrega suas marcas, ela também está no tempo, isto é, inserida em um fluxo que congrega temporalidades diversas. Em outras palavras, a imagem é, a uma só vez, testemunho de um presente, sobrevivência de um passado e insinuação de um futuro, portanto, traz dentro de si estratos temporais paradoxais e por isso é matéria da memória.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16).

Tal capacidade inerente à imagem de reconfigurar passados e presentes que, segundo o autor, a qualifica como objeto de uma reflexão sobre a memória, faz com que o tempo seja elemento fundamental de sua análise crítica. Não apenas o tempo contingente em que a imagem foi gerada, mas sobretudo o tempo relacional, que a coloca em fricção dialética entre passados, presentes e futuros. A partir disso, chegamos a um problema metodológico: De que modo se alcança uma justa leitura da imagem capaz de possibilitar a legibilidade crítica dos tempos que a atravessam? A partir de seu estudo sobre as questões do tempo na história da arte, Didi-Huberman propõe, como saída ao problema, a *heurística do anacronismo*, isto é, uma abordagem capaz de conduzir a descobertas por meio da irrupção do tempo na imagem. De acordo com o autor, a importância de acessar esse anacronismo da imagem reside, portanto, na possibilidade de conjugar criticamente os tempos que nela habitam.

De acordo com Didi-Huberman (2015), ao contrário do que prega a historiografia canônica, o anacronismo<sup>[4]</sup> pode ser compreendido não como erro ao qual se deveria evitar, mas como uma abertura do método historiográfico rumo à potencialidade heurística, capaz de revelar aquilo que foge à tradição ou, nas palavras de Walter Benjamin (2012), capaz de praticar uma leitura da história *à contrapelo*. Tal proposta atua como alternativa à visão positivista da história, em que os acontecimentos são concebidos como uma

linha cronológica rumo ao progresso. Pelo contrário, o anacronismo desmonta o tempo cronológico, criando uma relação dialética entre o que foi e que ainda é, acendendo o presente a partir de vestígios do passado.

É preciso lembrar que o progresso, na perspectiva benjaminiana, é uma tempestade destrutiva que acumula um amontoado de catástrofes e suas ruínas. Em suas teses “sobre o conceito de história”, Benjamin já havia levantado a questão de que todo documento da cultura é também um documento da barbárie (2012, p. 245). O autor nos alerta para o fato de que a memória cultural, nisso se inclui a imagem, é reflexo de relações de poder, a partir das quais prevalece a perspectiva dos vencedores que se projeta sobre vestígios, quase extintos, da narrativa dos vencidos. Contudo, ao mesmo tempo, o filósofo ressalta que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (2012, p. 242), pois sempre haverá rastros da memória dos vencidos, ainda que mínimos e frágeis, que atravessam os tempos à espera de sua justa legibilidade.

É desses vestígios dos vencidos e de uma abordagem anacrônica que poderia ser possível tratar de acontecimentos catastróficos, como o período de escravidão no Brasil, trazendo à luz a presença viva do passado no presente. Dessa maneira, o anacronismo pode ser vislumbrado como abordagem que trata a imagem não apenas como mero documento da história, mas como um sintoma que emerge na “dobra exata da relação entre tempo e história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 32). Nesse sentido, a leitura crítica da imagem só pode ocorrer no presente a partir da percepção igualmente crítica de uma anacronismo que a transforme em “imagem dialética”, em que “o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação” (BENJAMIN 2006, p. 504). A “imagem dialética”, conceito/metáfora proposto por Benjamin, seria capaz de irromper o *continuum* da história, operando seu próprio ponto crítico e abrindo o campo de nosso pensamento histórico e político.

Assim, o anacronismo nos leva a outro conceito caro às questões da representação das catástrofes, que é a noção de “sobrevivência”, também trabalhada por Didi-Huberman em sua abordagem da obra do historiador da arte Aby Warburg:

O paradoxo do anacronismo começa a se desenvolver a partir do momento em que o objeto histórico é analisado no modo sintomal, a partir do momento em que seu aparecimento – o presente de seu acontecimento – faz surgir a longa duração de um Outrora latente, que Warburg nomeava uma “sobrevivência” (*Nachleben*). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.107)

*Nachleben* ou “sobrevivência” (como foi traduzido no Brasil) é um termo do pós-viver, ou seja, refere-se a algo do passado que não cessa em sobreviver. No entanto, o conceito erigido por Warburg não carrega o sentido evolucionista de sobrevivência do mais forte ou daquele que triunfa diante das intempéries de seu tempo, mas designa a expressão

específica do rastro, portador de uma desorientação temporal, algo que sobrevive em termos sintomais e fantasmais. O anacronismo da “imagem dialética” de Benjamin é também o da *nachleben* de Warburg, pois ambos dizem respeito a essa potência vertiginosa de nos fazer perceber que o “presente se tece de múltiplos passados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.46). Desse modo, esses pensadores, cada qual com suas palavras, ressaltam a importância de se anacronizar a história. Afinal, uma história não anacronizada é uma história superada. Superação essa que, em grande parte dos traumas e catástrofes, não é verdadeira, em especial na história da escravidão (haja vista o mito da democracia racial). De certo, o período da escravidão no Brasil, localizado há mais de 130 anos, sobrevive em termos sintomais à sua própria morte. Nesse sentido, a verdadeira imagem da escravidão - verdadeira em sua capacidade de dialetizar passado e presente - é aquela que opera seus estratos temporais por meio de “sobrevivências”.

Assim, para tratar das memórias da escravidão no Brasil, convocamos os *fantasmas*, noção anteriormente introduzida por Warburg que, ao anacronizar a história da arte, propôs uma “história de fantasmas para gente grande”. A potência fantasmagórica da “sobrevivência”, em Warburg, “não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69). De fato, a cada retorno, o fantasma perturba a noção linear do tempo e da história, sobrepondo passado e presente, reconfigurando a memória e resistindo ao esquecimento. O fantasma é uma entidade sintomática, que carrega dentro de si um trauma, uma verdade quanto à sua origem atrelada a um nó de anacronismos. O fantasma é uma “dobra perturbadora de um tempo sobre outro”, “uma irrupção crítica de um outrora sobre o agora” (MARTINEZ, 2020, p. 256). É, portanto, de natureza dialética, congregando passado e presente, repetição e diferença. Se o fantasma é uma espécie de experiência traumática condenada à reincidência diferencial, não seria, então, fantasmática a experiência da escravidão? Essa parece ser a aposta dos filmes que analisamos a seguir.

## ARQUEOLOGIAS DO TEMPO E ANACRONIAS FANTASMAIS

“Todos os mortos” é um longa-metragem de ficção dirigido por Caetano Gotardo e Marco Dutra, filmado em 2018 e lançado em 2020. “A morte branca do feiticeiro negro” é um curta-metragem experimental realizado por Rodrigo Ribeiro também em 2020. Embora sejam distintos

no gênero e no formato audiovisual, ambos partilham de um mesmo *agora* e dele partem para explorar as memórias da escravidão por meio de fantasmagorias.

Em “Todos os mortos”, somos apresentados a duas famílias situadas em São Paulo na passagem de 1899 a 1900. Assim, o filme se localiza 11 e 10 anos após, respectivamente, a Abolição da Escravidão e a Proclamação da República, abordando uma sociedade paulista formada por brancos, mestiços e negros recém-libertos que se encontram em uma “nova” configuração social, na qual perduram estruturas arraigadas em mais de 300 anos de relações sociais racistas e escravocratas. O filme é organizado em quatro partes apresentadas por cartelas sobre as ruínas de um muro. Essas cartelas pontuam quatro feriados nacionais: 7 de Setembro, Finados, Natal e Carnaval. À medida que a história avança, o lodo se acumula sobre o muro das cartelas, em um processo contínuo de degradação. O muro enlodado é como um signo da decadência de uma elite paulista cafeeira incapaz de lidar com o abalo de seus privilégios e de reconhecer a humanidade do outro.

A partir desse emolduramento narrativo, o filme aborda as relações entre a família Soares, ex-proprietária de uma fazenda de café (agora de posse de imigrantes italianos), e a família Nascimento, composta de alforriados que lidam com os resquícios sociais e raciais do colonialismo e da escravidão. Isabel (Thaia Perez), a matriarca da família Soares, é uma mulher absolutamente dependente de sua ex-escravizada, Josefina (Alaíde Costa). Já na primeira cena, a morte de Josefina é o estopim de um processo de degradação dessa mulher branca que se vê incapaz de cuidar de si e de reconhecer a exploração que impõe a corpos negros. Maria (Clarisse Kiste), sua filha mais velha, é uma freira que tenta salvar a mãe da depressão e a irmã da loucura. Ana (Caroline Bianchi) é a filha mais nova que confunde vivos e mortos, sendo ela própria uma figura fantasmagórica. Na família Nascimento, por sua vez, temos Josefina, negra alforriada que passou a vida a servir Isabel e foi separada de seus filhos pelo cruel sistema de trabalho imposto pelos senhores do café. Uma mulher idosa marcada pela escravidão que “*tinha gosto pela beleza*” (como diz Antônio, seu neto) e que, como já mencionamos, chega ao fim de seus dias na primeira cena do filme. Iná (Mawusi Tulani), casada com Antônio (Rogério Brito), é uma ex-escravizada que herdou os costumes religiosos de seus ancestrais. Ela tenta criar seu filho João (Agyei Augusto) e reunir a família. A partir dessas personagens, o filme aborda um universo doméstico e feminino de relações coloniais entre sinhás e suas ex-escravizadas. Dessa maneira, a obra trata de conflitos de uma elite branca em processo de degradação e, ao mesmo tempo, explora um certo pacto dessa elite brasileira com a barbárie em nome da manutenção de seus privilégios.

No entanto, o filme propõe uma curiosa articulação temporal: em “Todos os mortos” o presente é que é pano de fundo para o passado. Ao representar a história de duas famílias na virada do século XIX ao XX, a obra se configura como um filme de época que não perde de vista (e de escuta) elementos que marcam o tempo presente, ou seja, o *agora* de sua realização. Embora o enredo

se desenvolva de modo cronologicamente linear, o anacronismo acionado pelo filme se dá pela caracterização do espaço. À medida que a história avança, os enquadramentos, inicialmente mais fechados, tornam-se mais amplos e, aos poucos, somos apresentados a uma paisagem paulistana anacrônica, na qual personagens do final do século XIX circulam por espaços repletos de prédios, placas, postes, fios, grafites, carros e buzinas que entregam a posição temporal de onde se narra - a vigésima década do século XXI. Desse modo, no filme de Dutra e Gotardo, o passado já prenuncia o presente, explorando camadas de tempo que se acumulam no tecido urbano da cidade e, assim, evidenciando “sobrevivências” de relações de poder que atravessam os mais de 100 anos que separam 1899 de 2020. Seguindo uma lógica inversa ao título do filme de Joel Zito Araújo, “Tem um passado no meu presente” (2017), em “Todos os mortos”, há um presente no passado. O anacronismo do filme recolhe as camadas de tempos vindouros, tornando-se uma espécie de memória do futuro. A obra assume as marcas do presente em sua materialidade visual e sonora para não apenas contar uma história contextualizada no final do século XIX, mas sobretudo para narrar as “sobrevivências” daquilo que foi e que ainda é: uma sociedade estruturada na colonização escravocrata, perpetuando um processo contínuo de negação de identidades e subjetividades negras.



FIGURA 1: Topologias e anacronias temporais em “Todos os mortos”.

Fonte: “Todos os mortos” (Caetano Gotardo e Marco Dutra, 2020).

O filme pratica uma arqueologia dos espaços preocupada em compreender suas camadas de tempo. Assim é que "Todos os mortos" se vale de um autêntico rastro da história dos vencedores: os casarões dos barões do café que resistem ao tempo e ao avanço da urbanização paulistana. O sobrado da família Soares, localizado no bairro Campos Elíseos, participa tanto da narrativa histórica do ciclo do café em São Paulo quanto da narrativa ficcional criada pela obra. À maneira de uma arqueologia, o filme trata esse casarão de modo crítico, não apenas resgatando seu valor de testemunho histórico, mas também o inserindo em uma certa topologia temporal. Tal casa é, ao mesmo tempo, testemunho e sintoma. Ao anacronizá-la, o filme sacode a poeira do conformismo histórico, como queria Benjamin (2012), revelando-a como "como um ponto crítico, um sintoma, um incômodo na tradição"(DIDI-HUBERMAN, 2018 p. 22). Após a morte dos que ali viveram, o que resta são os muros enlodados e as "sobrevivências" de práticas sociais transmutadas no tecido social do presente. O casarão torna-se, assim, um documento da cultura colonial e escravista, isto é, um testemunho histórico da barbárie e um sintoma de suas permanências.

Flertando com o insólito e com o terror, "Todos os mortos" apresenta uma atmosfera fantasmagórica evocada, principalmente, pela personagem Ana, jovem pálida e introspectiva que acredita ver almas de escravizados que morreram na fazenda que outrora pertencia à sua família. Ana é assombrada pela imagem de Alcebíades, um velho escravizado que, após sofrer severos castigos, perde a vontade de viver (voltaremos à questão do banzo mais adiante) e para recuperá-la, passa por um ritual de origem africana conduzido por Iná. Esse ritual é visto por Ana ainda criança e torna-se uma reminiscência a qual tenta obsessivamente recompor para salvar sua mãe de um quadro depressivo. Contudo, a fantasmagoria do filme não se restringe aos fantasmas de Ana. Ela nos comunica algo que ultrapassa os espectros daqueles que morreram. O filme trata, sobretudo, de "sobrevivências" sintomais e fantasmais de estruturas sócio-raciais que atravessaram camadas de tempo e se perpetuaram transmutadas - "*coisa antiga que se disfarça de novidade*", como diz Iná a seu filho João.

Além dos anacronismos e fantasmagorias que atravessam a composição visual de "Todos os mortos", ressaltamos também sua particular tessitura sonora que explora as disputas entre a cultura do colonizador e a do escravizado. A trilha composta pelo músico e historiador Salloma Salomão traduz, de maneira sensorial, tensões entre as sonoridades do universo europeu, representado pelo piano de Ana, e aquelas de origem africana, caracterizado pelo *jongo*, pelo *candomblé* de Angola e pela percussão. Como se sabe, o apagamento da cultura de escravizados africanos foi estrategicamente praticado com o fim de anular o direito à identidade e à subjetividade de cativos e de seus descendentes (ORTIZ, 1991). Dessa maneira, o filme aborda a dominação branca colonizadora no campo da cultura e das subjetividades, mas também revela gestos de

resistência e afirmação da negritude. Vestígios dessa cultura dos vencidos, que resiste às forças do apagamento, surgem em momentos poéticos do filme, como na bela cena de abertura em que Josefina entoava um canto afro enquanto observa a chuva que cai, ou na musicalidade das rezas angolanas que surge na voz de Iná. Outro importante elemento da história da expressão negra incorporado ao enredo é a menção ao livro “Broquéis” (1893) do poeta simbolista Cruz e Souza, considerado um dos raros poetas negros do século XIX. Além disso, o filme explora, ainda pelo som, a inserção de elementos contemporâneos, como buzinas, sirenes e ruídos de construção, lembrando-nos que, embora a história se situe no final do século XIX, ela é narrada a partir do século XXI, anunciando as marcas de um século que nascia e que perpetuaria, em um perverso processo de naturalização, as estruturas de uma sociedade racista e escravagista.

## A DESFAMILIZARIZAÇÃO DO ARQUIVO E O OLHAR OPOSITIVO

*“Das acontecências do banzo a pesar sobre nós há de nos aprumar a coragem.”*

Apesar das acontecências do banzo. Conceição Evaristo (2017)

A poetisa Conceição Evaristo escreveu, em sua dissertação de mestrado, que a “literatura negra é um lugar de Memória” (1996). Pegamos de empréstimo suas palavras para abordar o cinema negro experimental de Rodrigo Ribeiro também como lugar de memória. Assim é que “A morte branca do feiticeiro negro”, a partir de um olhar lançado do presente, se interessa pelo banzo e por materialidades da escravidão que repousam em documentos e imagens pré e pós abolição. “A morte branca do feiticeiro negro” apropria-se também do título do livro do sociólogo Renato Ortiz (1991) que aborda o processo de cristianização das religiões africanas no Brasil, como já comentado, procedimento colonialista que atua como forma de apagamento da cultura e da identidade de escravizados. No entanto, o filme de Ribeiro vai em outra direção. Embora trate do passado escravagista e do banzo, ele mira no presente a partir da tessitura de rastros de histórias não contadas que se atualizam no curso do tempo até os dias de hoje. Ainda que composto, em grande parte, de elementos do passado, o filme nos assombra pela sua atualidade e pela força dos olhares lançados sobre nós.

De caráter experimental, poético e político, “A morte branca do feiticeiro negro” aborda a escravidão no Brasil a partir de documentos históricos, implicando questões de ordem ética, estética e narrativa: Como fugir da romantização dos documentos e imagens de arquivo? Como não reproduzir a violência desses documentos (que são também objetos da barbárie)? O filme

parece responder às questões ao evocar a “legibilidade [que] advém da montagem: a montagem considerada como forma e ensaio.”(DIDI-HUMBERMAN, 2018, p. 110). Ou seja, o curta aciona as potências da montagem, da remontagem, da desmontagem e do reenquadramento como meios para cindir o arquivo e tornar o passado legível.

Assim, os anacronismos e fantasmas evocados pelo filme de Ribeiro se dão por meio da (re)montagem de imagens de arquivo junto a imagens contemporâneas, às palavras de um carta histórica e à uma etérea trilha sonora. O curta, de caráter documental e experimental, toma por roteiro a carta escrita em 1861 por Timóteo, jovem negro escravizado em Salvador. Trata-se de uma carta de suicídio, único vestígio da existência de Timóteo que chegou aos nossos dias. Tal documento, preservado nos arquivos de Salvador, é um dos raros testemunhos históricos do suicídio de escravizados, gesto final de resistência à escravidão e relacionado ao banzo, essa condição de melancolia e degradação profunda que levou inúmeros cativos a por fim à própria existência. A carta não é narrada, mas escrita na tela, conservando as marcas de um português arcaico. Além dela, o filme articula materiais de arquivo de temporalidades diversas à uma trilha de caráter dissonante (Eká) composta por Juçara Marçal, que evoca uma atmosfera perturbadoramente fantasmagórica. O experimentalismo do curta coloca em relação as palavras de Timóteo, a música de Juçara e as imagens de arquivo, provocando-lhes outras legibilidades e significações, produzindo uma fabulação fantasmal e crítica que atualiza o passado no presente.

Mencionado de maneira secundária em “Todos os mortos”, o banzo é elemento fundamental de “A morte branca do feiticeiro negro”. A etimologia da palavra relaciona-se ao quimbundo *mbanza* (aldeia) e ao quicongo *mbanzu* (pensamento, lembrança), ambas línguas bantas originárias de Angola. No contexto do tráfico negreiro, banzo designa a “*nostalgia mortal que acometia negros escravizados no Brasil*” (como define o filme). Contudo, o banzo que acomete Timóteo e Alcebiades em nada se assemelha à depressão sofrida pela personagem Isabel, que apresenta circunstâncias em tudo muito distintas. Tal nostalgia mortal é, portanto, indissociável da situação de cativo e congrega um conjunto de circunstâncias degradantes: a profunda melancolia de ser afastado da terra natal; a revolta oriunda da liberdade perdida; a desumanização provocada pelos castigos recebidos.

Segundo Grada Kilomba, no contexto da escravidão, “decidir não mais viver sob as condições do senhor branco é uma performance final, na qual o sujeito negro reivindica sua subjetividade” (2019, p. 189). Como se sabe, as tentativas de suicídio frequentemente resultavam em punições para toda a senzala, revelando não só o interesse dos senhores brancos em não perder suas “propriedades”, mas sobretudo de impedir que escravizados se tornassem sujeitos. O suicídio de um cativo pode, assim, ser compreendido como “uma performance da autonomia, pois somente um sujeito pode decidir sobre sua própria vida ou determinar sua existência” (KILOMBA, 2019, p. 189).

O banzo é abordado no filme de Ribeiro a partir da carta muda de Timóteo, frágil testemunho da história dos vencidos. Suas palavras são desprovidas de voz, mas sua dor (e a de todos os mortos pelo racismo de ontem e de hoje) é evocada pelos gritos lancinantes da música de Juçara. Sobrepostas às imagens de arquivo, as palavras de Timóteo lhes atribuem novos sentidos. Nessas imagens, vemos pessoas negras que nos olham e parecem conhecer a dor de Timóteo. São como espectros suspensos no tempo e conscientes do passado e do presente. Como uma ruína silenciosa que resiste ao esquecimento, *"sua carta de suicídio permanece escoando no surdo vazio do tempo... até que encontre no coro das vozes a plena e justa liberdade"* - diz o filme em seus letreiros finais.

Diferente do que ocorre em "Todos os mortos", em que objetos históricos são inseridos no campo da ficção, em "A morte branca do feiticeiro negro" documentos e imagens de arquivo são remontados, resultando em um ensaio audiovisual, um exercício de leitura crítica de imagens do passado em relação dialética com o presente (BENJAMIN, 2012). Essas imagens são provenientes de fontes e temporalidades diversas. A foto intitulada "Colheita de Café", de autoria de Marc Ferrez, data de 1882 e é um dos testemunhos fotográficos da escravidão. Já os registros fílmicos mostram fazendas de café e de algodão com trabalhadores negros e senhores brancos do período pós-abolição que abrangem as décadas de 1920, 1930 e 1940. Além dessas, há imagens contemporâneas, como planos do Elevador Lacerda, das ruínas da senzala da Igreja da Ordem Terceira do Carmo e das ruas históricas de Salvador.

Para tratar do modo como as imagens de arquivo são anacronizadas, destacamos dois momentos que retratam pessoas negras trabalhando em fazendas de café. A primeira imagem (foto de Marc Ferrez) é um registro da escravidão. A segunda, um trecho do filme "A broca do café" (1925), de Manoel Lopes Oliveira Filho e Alberto Federmann, é um filme pós-abolição. Embora separadas por quarenta e três anos, elas revelam, quando justapostas, a continuidade de relações sociais e raciais. Em seus propósitos originais, o filme de Oliveira Filho e Federmann objetiva mostrar as técnicas utilizadas à época para combater a broca (praga comum em cafezais). No entanto, ao ser integrada à outra montagem, tal imagem é desfamiliarizada e ganha outras legibilidades. No trecho incorporado ao curta, uma mulher negra e magra colhe grãos no chão e os entrega nas mãos de seu patrão, homem branco e bem vestido. O homem olha para a câmera e dela se aproxima para mostrar os grãos. A mulher permanece em seu lugar, mantém seu rosto de lado, com os olhos voltados ao chão, ousando olhar para a câmera por um breve instante. A forma como os corpos (negro e branco) se movimentam e se posicionam na cena muito diz sobre as relações de poder que os atravessam. Ele tem a supremacia do olhar e se desloca no espaço sem constrangimentos. Ela, por sua vez, receia lançar olhares à câmera. Como observou bell hooks, o olhar é político: "as políticas da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais

que os escravizados foram privados de seu direito de olhar” ( 2019, p. 215). O plano, registrado em uma fazenda de café no interior de São Paulo no ano de 1925, foi realizado 37 anos após a abolição. No entanto, nele perdura a política dos corpos moldada no seio da escravidão.



**FIGURA 2:** Política dos corpos e o olhar opositivo em “A morte branca do feiticeiro negro”.

À esquerda, fotograma do filme “A broca do café” (Manoel Lopes Oliveira Filho e Alberto Federmann, 1925). Abaixo, a foto “Colheita de Café” (Marc Ferrez, 1882). À direita e acima, detalhe da foto de Ferrez.

Fonte: “A morte branca do feiticeiro negro” (Rodrigo Ribeiro, 2020).

As remontagens de imagens de arquivo, seus efeitos de desfamiliarização e a política dos olhares podem também ser observadas na última sequência do filme. Nela, é apresentada a foto “Colheita de café”, realizada por Marc Ferrez no Vale do Paraíba. Nessa ampla imagem estão enquadrados 18 negros escravizados (homens, mulheres e crianças) em posição de trabalho, carregando cestos e peneiras usados para colheita. Ao centro, há um homem branco, em trajes mais sofisticados (terno e sapatos) portando uma vara de açoite em uma das mãos (instrumento utilizado para “acelerar” o trabalho de cativos). No entanto, antes de nos apresentar a foto por inteiro, o filme a fraciona em enquadramentos próximos que nos permitem observar seus personagens em detalhes. Impressiona a força do olhar dos escravizados. Olhares opositivos (bell hooks, 2019) que sustentam resistência e revolta. hooks nos lembra que “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” (2019, p. 217). Nesse sentido, vestígios de resistência contra o esquecimento da escravidão podem ser encontrados nos olhares de cada um dos escravizados retratados por Ferrez que, potencializados pelas palavras de Timóteo e pela música de Juçara, atravessam o tempo e nos interpelam no presente. “O *olhar* foi e é um lugar de resistência para o povo negro colonizado ao redor do globo. Os subordinados em relações de poder aprendem com a experiência que existe um “olhar crítico, que “olha” para documentar, que é opositivo” (HOOKS, 2019, 217).

Em “A morte branca do feiticeiro negro”, os olhares que nos são dirigidos assim como as palavras de Timóteo são como “a aparição única de um coisa distante” (BENJAMIN, 2012, p. 184) capaz de dialetizar o tempo, tornando visíveis e legíveis as suas permanências. Por sua vez, as remontagens de imagens de arquivo praticadas pelo filme são capazes de cindir seu uso museificado, dando-lhes um novo propósito, uma dimensão “profanadora”, revelando-as como sintomas e como imagens de “sobrevivências”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória é um lugar de disputas, sendo permanentemente atravessada por (re)construções de sentidos que se dão ao longo de processos sócio-históricos. Desse modo, é importante ressaltar que o contexto do qual surgem os filmes analisados é marcado por disputas narrativas que ganharam contornos ainda mais nítidos após as eleições de 2018, na qual ocorreu uma significativa ascensão de partidos e políticos de extrema-direita, movendo a abordagem governamental da história para uma perspectiva conservadora e reacionária. Tal virada do cenário político acirrou as disputas sobre a memória histórica do país, nas quais leituras naturalizantes e neutralizantes dos sentidos da escravidão se opõem a abordagens que evidenciam sua atualização e seus efeitos no presente de uma população racialmente discriminada. É desse contexto de disputas e processos de (in)visibilização de traumas históricos brasileiros que surgem essas duas obras. Como vimos, “Todos os mortos” e “A morte negra do feiticeiro negro” atuam pela via política do imaginar, convocando, respectivamente, a ficção fantasmagórica e a desfamiliarização das imagens de arquivo para, assim, alcançar um anacronismo crítico do passado ainda vivo no Brasil.

A representação da escravidão em sua justa visibilidade e legibilidade, compreendendo tal acontecimento catastrófico como passado e presença viva, reside justamente em seu caráter

fantasmagórico. Assim, ambos os filmes exploram arqueologias do tempo em que camadas de passado e presente se sobrepõem na tessitura de imagens e sons. Ressalta-se a habilidade formal das obras em trabalhar, de modo sensorial, a espessura do tempo e a legibilidade crítica do passado que “sobrevive” transmutado no presente. Em “Todos os mortos”, entramos no anacronismo dos tempos pela porta da casa grande, acompanhando a atmosfera decadente de uma elite cafeeira que perde parte de seus privilégios e tenta se recompor por meio da perpetuação da exploração de negros e negras que outrora os serviram como escravizados. Já “A morte branca do feiticeiro negro”, curta potente em seu poder de síntese, atua no campo da desfamiliarização de documentos e imagens de arquivo, propondo uma atualidade perturbadora à carta de suicídio de Timóteo e às imagens pré e pós abolição. Cada qual à sua maneira, os filmes conferem ao trabalho da memória um sentido imaginativo e político, capaz de “reintroduzir a diferença nos objetos e o anacronismo na história” (DIDI HUBERMAN, 2013, p. 43).

Partindo do princípio de que o presente é o topos de toda representação do passado, os filmes aqui analisados não propõem uma narrativa monumental e totalizante da escravidão. Pelo contrário, buscam abordar vestígios e permanências dessa história. Não se trata de recompor o período da escravidão, mas sobretudo de cotejá-lo com o presente, de modo a fabricar novos regimes de sentido, praticar uma montagem dialética, provocar estranhamento, desfamiliarizar a ficção mítica e a imagem de arquivo, para que delas emergjam novas legibilidades do passado e, sobretudo, do presente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, MG : Editora UFMG, 2015.

- \_\_\_\_\_. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história II. Belo Horizonte: editora UFMG, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação: e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.
- FELDMAN, Ilana. *Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul*. In: *Ars*, ano 14, n.28, 2016.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1965.
- FIORATTI, Gustavo. *Fundação Palmares exclui 27 negros de lista de personalidades homenageadas*. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/12/fundacao-palmares-exclui-27-negros-de-lista-de-personalidades-homenageadas.shtml>>. Acesso em 10 de junho de 2021.
- GOMES, Laurentino. *Escravidão vol. 1: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019
- HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MACHADO, Veridiana Silva. *O Cajado de Lemba: o tempo no candomblé de Nação Angola*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo (USP), 2015.
- MARTINEZ, Luciana. *Fantasmagorias à deriva: travessias da escravidão rumo ao Brasil contemporâneo*. In: RCL — Revista de Comunicação e Linguagens, N. 53, 2020.
- OLIVEIRA, Regiane. *Governo Bolsonaro prega “negacionismo histórico” sobre a ditadura*. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/politica/1554419295\\_939718.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/politica/1554419295_939718.html)>. Acesso em 10 de junho de 2021.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder y clasificación social*. Journal of world-systems research, v.11, n.2, 2000.
- SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.
- SCHWARCZ, Lília M. *Brasil viveu um processo de amnésia nacional sobre a escravidão, diz historiadora*. Entrevista para BBC Brasil, 2018. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44034767>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

- 
- [1] Não se trata, neste estudo, de comparar ou igualar esses três acontecimentos, visto que são distintos em suas dimensões, conseqüências e continuidades. Ainda que os consideremos como fraturas históricas definidoras da sociedade brasileira, o genocídio indígena, a escravidão e a ditadura militar, se cotejados, careceriam de contextualizações cuidadosas em que pese a justiça histórica com os povos não-brancos.
- [2] Em março de 2019, o Presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, autorizou a comemoração, pelas Forças Armadas Brasileiras, do golpe militar de 1964. Tal gesto foi acompanhado pela declaração do então Ministro da Educação, Ricardo Vélez, que propôs a substituição da expressão “golpe militar” por “regime democrático de força”, conforme notícia publicada em 4 de abril de 2019 no portal jornalístico El País. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/politica/1554419295\\_939718.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/politica/1554419295_939718.html)>. Em outubro de 2020, o presidente da Fundação Cultural Palmares, Sérgio Camargo, propôs a exclusão de 27 nomes da lista de personalidades negras homenageadas pela instituição. Em outra ocasião, Camargo havia declarado, em redes sociais, que a escravidão foi “benéfica para os descendentes” além de expressar a opinião de que o Movimento Negro Brasileiro deveria ser “extinto”, assim como o feriado da Consciência Negra, dedicado à reflexão sobre o negro na sociedade brasileira. Tais ações e declarações foram noticiadas pelo jornal Folha de São Paulo. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/12/fundacao-palmares-exclui-27-negros-de-lista-de-personalidades-homenageadas.shtml>>.
- [3] Aimé Césaire, em *Discurso sobre o Colonialismo* ([1955]2020), abordou criticamente os discursos em torno do Holocausto e do Colonialismo. O autor ressalta o racismo colonial normalizado em discursos europeus, inclusive naqueles considerados humanistas, ao por em evidência um “pseudo humanismo” em defesa do homem branco diante do Holocausto, mas que relativiza a barbárie colonial contra povos não brancos em nome de uma suposta civilização.
- [4] Como desdobramento deste trabalho, futuramente, caberia abordar o *anacronismo* a partir de cosmovisões africanas, principalmente aquelas que concebem o tempo em caráter circular (não linear), como a do povo bakongo, trabalhada pelo filósofo Bunseki Fu-Kiau e traduzida por Tiganá Santana Neves Santos (2019), e a do candomblé de Nação Angola, discutida por Veridiana Silva Machado (2015) em sua dissertação de mestrado.