



ISSN 1984-5634

RAPSÓDIA PARA O HOMEM NEGRO: A ANCESTRALIDADE COMO FORMA DE COMBATE À VIOLÊNCIA RACIAL

Rhapsody for the black man: ancestry as a way to combat racial violence

LEONAM QUITÉRIA GOMES MONTEIRO¹

RESUMO

Este texto tem o objetivo de analisar de que maneira o filme Rapsódia para o homem negro constrói uma produção de sentido sobre uma das possíveis experiências do sujeito negro, no Brasil contemporâneo. O diálogo proposto consiste em explorar a ancestralidade como mecanismo de defesa contra a violência de um Estado capitalista que tem na violência racial, herdada da herança escravocrata, sua base de sustentação. Visamos demonstrar como essa produção de narrativa e construção da identidade está atrelada à uma disputa simbólica com questionamento e tensão no campo da política

PALAVRAS-CHAVE: cinema; ancestralidade; racismo.

ABSTRACT

This text aims to analyze how the film Rhapsody for the Black Man constructs a production of meaning about one of the possible experiences of the black subject in contemporary Brazil. The proposed dialogue consists of exploring ancestry as a defense mechanism against the violence of a capitalist state that has in racial violence, inherited from the slave heritage, its basis of support. We aim to demonstrate how this production of narrative and identity construction is linked to a symbolic dispute with questioning and tension in the field of politics.

KEYWORDS: cinema; ancestry; racism.

EDITORA-CHEFE:

Elisa Schneider Venzon

EDITOR-GERENTE:

Leandro Ferreira Souza

SUBMETIDO: 07/07/2023

ACEITO: 14/12/2023

COMO CITAR:

MONTEIRO, L. Q. G.
Rapsódia para o homem negro: a ancestralidade como forma de combate à violência racial. *Aedos*, Porto Alegre, v. 16, n. 35, p. 514-531, dez.-mar., 2024.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Doutorando em História no Programa de Pós-graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGH/UERJ). Bolsista de Doutorado FAPERJ e membro do Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades - NUBHES. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-7938-424X>. E-mail: monteiro.leonam.15@gmail.com

Criada em 2009, a Filmes de Plástico é uma produtora mineira de Contagem formada pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia. Demarcar o local de origem não é simples preciosismo, pois o município está localizado na Região Metropolitana de Belo Horizonte, na periferia. Esse espaço geográfico é importante, não só na constituição dos membros da produtora, mas, principalmente, por delimitar os discursos produzidos em diversos de seus filmes. A periferia, como espaço geográfico e social, é importante, à medida que, no filme *Rapsódia para o homem negro*, de Gabriel Martins (2015), ela circunscreve a transformação da identidade de Odé, personagem principal.

O objetivo central desse texto é analisar como *Rapsódia para o homem negro* constrói uma produção de sentido sobre uma das possíveis experiências do sujeito negro, no Brasil contemporâneo, dialogando com sua ancestralidade como mecanismo de defesa contra a violência de um Estado capitalista que tem na violência racial, herdada da herança escravocrata, sua base de sustentação. Essa violência se estabelece em um espaço geográfico e social, a periferia, e, portanto, visamos demonstrar como essa localidade está atrelada a um questionamento e tensão no campo da política, na produção de narrativa e na construção de identidade² dos corpos negros.

O espaço deve ser considerado como um conjunto de relações realizadas através de funções e de formas que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processo do passado e do presente. Isto é, o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante de nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções. O espaço é, então, um verdadeiro campo de forças (...). (SANTOS, 2008, p. 153)

Alinhavando as ideias, assim como o espaço da periferia de Contagem é marcante para a produção da Filmes de Plástico, ele também é crucial nos embates propostos pelo filme. Assim sendo, em *Rapsódia para um homem negro*, a tríade espaço-corpo-identidade é essencial para pensarmos a transformação da personagem, que tem impacto direto na sua relação com a ancestralidade e ao combate à violência racial. “O espaço que nos interessa é o espaço humano ou espaço social que contém ou é contido por todos múltiplos de espaços” (SANTOS, 2008, p. 151). Se o espaço é preenchido pelo corpo negro em tela, logo, ele é atravessado por relações de poder que estabelecem sentidos e significados para as ações dos indivíduos, através de suas vivências.

Entendemos que “o cinema negro tem sua abertura a partir de uma busca por representação e visibilidade como modo de responder às demandas que foram suscitadas pelas imagens criadas (e

² Para pensar o conceito de identidade, amparamos nossa argumentação na de Stuart Hall, ao apresentar que os processos de construções identitárias são capazes de mudanças constantes, conforme a vontade e a necessidade dos sujeitos. Por muito tempo, avalia Hall, permaneceu a percepção de que o sujeito só era capaz de elaborar uma única identidade, imutável. A Modernidade trouxe para o centro da discussão a questão de que as identidades seriam, então, fragmentadas. Mais do que ultrapassar a discussão sobre a imutabilidade das identidades, o que o autor propõe como ponto de reflexão é pensar que as identidades são definidas historicamente e não de forma natural ou biológica. Se levarmos em consideração a definição histórica, para a composição das identidades, então, podemos afirmar que o indivíduo ou um grupo podem atribuir a si diversidades identidades e em diferentes momentos. (HALL, 2006, p. 12-13).

não criadas) sobre o povo negro brasileiro” (MARTINS, 2020, p. 18). Nesse sentido, a ficção pode reposicionar as representações elaboradas sobre as identidades negras,

(...) entendendo que esse lugar foi e é construído sobre inúmeras violências pelas quais a ideia de identidade está empregada, fazendo com que uma postura crítica seja necessária para olhar para o passado e traçar novas rotas de fuga, passando pela imaginação enquanto ponto estratégico para a recriação do mundo. (MARTINS, 2020, p. 20)

As identidades construídas no cinema, portanto, perpassam pelo corpo negro nas narrativas fílmicas. Partimos do pressuposto que essa presença na tela tem a capacidade de desestabilizar uma noção pautada pelo racismo estrutural, reafirmado nas relações de poder por ele agenciado.

Desse modo, o corpo dos personagens, que transitam e dialogam entre si e com o seu entorno no interior das narrativas, refletem-se na paisagem concreta e fugidia do cinema, que podemos chamar de política concreta de vida e de morte, na medida em que o poder e a violência não são virtuais ou metafóricos. O corpo, portanto, como um instrumento de imanência de vida política. (SANTOS, 2018, p. 19)

Para a historiadora Janaína Oliveira, a principal missão do cinema negro visa “a busca por autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens” (OLIVEIRA, 2016, p. 1). Ao mesmo tempo, para a pesquisadora Edileuza Penha de Souza, tal missão, no âmbito dos discursos audiovisuais, demanda a elaboração de uma “produção, autoria e cosmovisão negra” (SOUZA, 2013, p. 83) e, nesse sentido, as produções seriam “veículos de combate ao racismo e aos preconceitos” (SOUZA, 2013, p. 83). Apropriando-me das palavras da autora, *Rapsódia para o homem negro* constrói uma “cosmovisão negra” – imbuída pela ancestralidade - no enfrentamento ao racismo.

Segundo Kênia Freitas, para que possamos olhar as experiências negras, através de uma perspectiva afrofuturista, é necessário voltarmos para o futuro do passado. O rapto de nossos ancestrais poderia ser analisado metaforicamente sobre o prisma de que seríamos descendentes de “alienígenas sequestrados” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 410). Nesse sentido, a experiência negra na diáspora deriva de uma “(...) ficção absurda do cotidiano: uma distopia do presente. (...) De uma perspectiva negra, a distopia seria o comum e não a exceção” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 411). A partir dessa argumentação, pensamos na derivação do afrofuturismo, a qual está calcada na relação especulativa das ficções negras também a partir do presente, sem colocar em oposição o futurismo tecnológico. “A diáspora negra extraterrestre dentro de nossos próprios mundos induziu o surgimento de um duplo trauma: o da escravidão (no passado) e o da perseguição, especialmente da violência estatal (no presente)” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 411).

RAPSÓDIA PARA O HOMEM NEGRO: UMA ANÁLISE FÍLMICA

Na primeira cena do filme, a construção narrativa estabelece a relação entre a ancestralidade e a experiência do sujeito negro em diáspora. Na sequência, a câmera está posicionada no chão, no

meio do mato. Uma mão negra entra no quadro, abre uma garrafa que está tampada com uma rolha, derrama a cachaça, posiciona o padê - oferta consagrada ao orixá Exú - e bate paó³.



Figura 1. Padê para Exú. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo fílmico, disponível no site da produtora Filmes de Plástico.

Odé, que significa caçador em iorubá e uma das designações do orixá Oxóssi, interpretado por Sergio Pererê, está caminhando na mata e utilizando um instrumento que reproduz o canto de um pássaro. Essa cena apresenta a primeira conexão da personagem com os arquétipos do orixá. Nas religiões de matrizes africanas, Oxóssi é o senhor da mata. No candomblé, o *ilá* de Oxóssi, ou seja, a expressão única da presença e da energia de um orixá é similar ao canto de um pássaro e pode conter diversas variações.

A sequência em liberdade é alterada quando Odé escuta passos no meio da mata e sua expressão é alterada quando percebe que está acorrentado, aprisionado como um escravizado, em alusão ao passado. Essa encadeação de cena elabora uma relação entre o momento de liberdade e conexão com seus ancestrais no seu lugar de habitação e o cativeiro impetrado pelo processo da escravidão. A alusão ao tempo passado (a captura colonial) conecta-se ao tempo presente, à medida que a câmera faz um *zoom out*, e apresenta um policial armado, às costas de Odé, que está tentando entender seu aprisionamento. A figura da força policial e sua relação como braço armado do Estado

³ Dentro das religiões de matriz africana, bater paó consiste em realizar uma reverência e pedir licença ao orixá. Exú é o primeiro a ser cultuado, pois ele é o dono dos caminhos e o mensageiro entre o *Òrun* (o céu, o plano espiritual) e o *Àiyé* (a terra, o plano terrestre).

faz alusão ao extermínio do povo preto⁴. Ouvimos o barulho do disparo na nuca de Odé, ele não vê. Esse acontecimento se passa em um sonho, mas poderia ser real? É real, a presença dos pesadelos e a permanência dos fantasmas coloniais do passado no presente.



Figura 2. Odé algemado. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo fílmico, que se encontra no site da produtora Filmes de Plástico.



Figura 3. Policial atirando em Odé. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo fílmico, que se encontra no site da produtora Filmes de Plástico.

⁴ Segundo os dados da ONG Sou da Paz, em 2020, a população negra representou 73% das mortes de pessoas por armas de fogo, no Brasil. Além disso, homens negros representam 75% das vítimas (Sou da Paz, 2021, p.4). A ONG constatou que homens negros sofrem um risco 3,5 vezes maior de serem assassinados por arma de fogo (Sou da Paz, p. 7). Para esses casos, a rua, o local do assassinato, corresponde 62% dos casos (Sou da Paz, p. 14).

Ao pensarmos na função política do Estado como um agente ativo do racismo estrutural, traçamos um diálogo com a tese de Achille Mbembe, filósofo e intelectual camaronês. Para o autor, a soberania, e poderíamos pensar na soberania estatal, reside na capacidade de “ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 123). Esse argumento é valioso, à medida que exercer esse poder é ter o controle sobre a mortalidade dos indivíduos – e aqui estamos falando dos corpos negros que são cotidianamente escolhidos para morrer. Nesse sentido, o autor denomina de Biopoder “aquele domínio da vida sobre o qual o poder tomou o controle” (MBEMBE, 2018, p. 123). No Brasil contemporâneo, esse olhar de um Estado que é constituído pelo racismo estrutural soma-se à ideia de que o exercício da sua soberania reside, justamente, na decisão de quem matar e quem deixar viver.

Para que o Estado possa exercer o seu poder, há que se criar um ambiente de exceção, que é necessário para “tornar-se a base normativa do direito de matar” (MBEMBE, 2018, p. 128). Esse estado de exceção também é vital para a criação de um “inimigo ficcional” (MBEMBE, 2018, p. 128) e aqui ressalto o corpo preto como inimigo principal. Esse ambiente de exceção é particularmente importante, à medida que é um estado de suspensão de garantias e direitos jurídicos. “Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2018, p. 128).

Para explicar esse direito do Estado de matar, Mbembe aponta que a essa violência moderna precisa levar em conta o período da escravidão, que é “considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica.” (MBEMBE, 2018, p. 130). Durante o processo colonial é possível observar o ambiente de exceção, tão analisado pelo autor, logo, naquele espaço a única lei que valia era a lei da brutalidade do colonizador. A própria estrutura colonial deve ser observada como um estado de exceção, onde a criação do “inimigo”, os africanos e afrodescendentes escravizados que eram considerados inferiores, por isso mesmo passíveis de morrerem, foi uma maneira de legitimar o uso da força. A esse momento do argumento, gostaríamos de dialogar com o martinicano Aimé Césaire, pesquisador, professor e político fundamental sobre os estudos da negritude. Em seu texto *Discurso sobre o Colonialismo*, publicado pela primeira vez nos anos 1950, o autor analisa o racismo europeu e tece críticas assertivas ao colonialismo e seus efeitos na vida dos sujeitos colonizados. Césaire afirma que “a Europa é indefensável” (CÉSAIRE, 1977, p. 13). Uma sociedade que se dizia “civilizada” e argumentava que suas ações eram para libertar os “selvagens”, desnudava o seu próprio caráter de barbaridade e violência. Ou seja, é necessário rever as responsabilidades das ex-metrópoles no tráfico de pessoas escravizadas.

Onde quero eu chegar? A esta ideia: que ninguém coloniza inocentemente, nem ninguém coloniza impunemente; que uma nação que coloniza, que uma civilização que justifica a colonização - portanto, a força - já é uma civilização doente, uma civilização moralmente

ferida que, irresistivelmente, de consequência em consequência, de negação em negação, chama o seu Hitler, isto é, o seu castigo. (CÉSAIRE, 1977, p. 21)

Em hipótese alguma, Aimé Césaire minimiza ou menospreza a barbaridade e a violência do Holocausto contra o povo judeu durante o Nazismo, contudo, ele atenta para o fato de que esse episódio da história do continente europeu é um marco não só porque

é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os ‘coolies’ da Índia e os negros da África estavam subordinados. (CÉSAIRE, 1977, p. 18)

Para o autor, portanto, a Europa sabia dos métodos aplicados aos negros da África. Métodos esses que foram testados e modernizados, a ponto de serem aplicados no seio da própria “civilização”.

Retornando a cena em questão, o tiro de um policial em Odé, um homem preto, é a representação que o filme cria, pela linguagem cinematográfica, da violência. Através da edição, o filme utiliza o tiro para realizar a passagem de um corte na cena. Odé acorda de seu sonho e caminha em direção à porta de casa. A câmera registra um corpo negro ensanguentado no chão. É a bala do passado que ainda atinge um corpo negro no presente. As construções e permanências do racismo estrutural são elaboradas de forma muito precisa pela manipulação da linguagem e criam passagens entre o espaço temporal. Apontar a violência na narrativa cinematográfica é também pontuar a sua elaboração no mundo real.



Figura 4. Luis assassinado. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo fílmico, que se encontra disponível no site da produtora Filmes de Plástico.

Em seu livro *Racismo Estrutural*, o professor e advogado Silvio de Almeida apresenta o argumento de que o racismo é estrutural, na medida em que organiza todos os campos da vida

social, desde a economia até a política, passando pela cultura. Seu argumento afirma que “o racismo é a manifestação normal de uma sociedade e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade” (ALMEIDA, 2018, p. 15-16). Sendo a regra e não uma exceção, o racismo concede ferramentas que legitimam as formas de exclusão e violência para com a população negra.

Para que o racismo se estabeleça e institucionalize a violência contra a população negra é preciso que ocorra o processo de desumanização (ALMEIDA, 2018, p. 22). Ele – o processo de desumanização – é o responsável por inculcar na mentalidade social as figuras de negatividade relacionadas a tudo que pertence à negritude. Sem esse processo é difícil justificar a inferioridade dos afrodescendentes, logo, a desumanização do corpo negro é vital para que as experiências de violências perpetradas pelo Estado possam existir e funcionar de forma exemplar.

Para Almeida, a ideia de raça se conforma em duas definições básicas que sustentam os discursos sociais. A primeira diz respeito às características biológicas, como a cor da pele; a segunda está associada às características étnico-culturais, como a língua, a religião ou até mesmo uma origem geográfica comum. Nesse sentido, é importante ressaltar que “a raça é um elemento essencialmente político, sem qualquer sentido fora do âmbito socioantropológico” (ALMEIDA, 2018, p. 24). Em suma, não existe nenhum argumento no âmbito científico, mesmo no ramo da Biologia, que afirme ou justifique que existe uma *raça* superior. Logo, todo argumento que sustenta o racismo está inscrito no âmbito político. Tal medida naturaliza as desigualdades e tende a reforçar a segregação e a violência direcionada a população negra.

Podemos dizer que o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual ele pertence. (ALMEIDA, 2018, p. 25)

Longe de não existir responsabilização individual por atos racistas, o que gostaríamos de apreender é que essas relações de poder existem também de forma coletiva, de modo que determinados grupos – em sua maioria pessoas brancas – detém o controle e compõem a estrutura do aparato estatal. “As instituições são racistas porque a sociedade é racista” (ALMEIDA, 2018, p. 36).

O racismo é estrutural porque ele decorre da nossa própria estrutura social, constituindo todas as esferas da convivência humana, ele é a regra. Ou seja, se ele estrutura a própria sociedade e as relações que nela operam. Logo, o racismo proporciona os elementos e as condições para que determinados grupos sejam racializados e tornem-se alvo da discriminação (ALMEIDA, 2018, p. 38-39). Esse arranjo social deriva diretamente de processos históricos e políticos, com uma atuação ativa do Estado. O poder do Estado é o responsável por conservar as hierarquias e, em última instância, o racismo institucionalizado por ele determina “os grupos que merecem viver e os que merecem morrer” (ALMEIDA, 2018, p. 88)

Uma vez que o Estado é a forma política do mundo contemporâneo, o racismo não poderia se reproduzir se, ao mesmo tempo, não alimentasse e fosse também alimentado pelas estruturas estatais. É por meio do Estado que a classificação de pessoas a divisão dos indivíduos em classes e grupos é realizada. (ALMEIDA, 2018, p. 67-68)

Após o impacto da cena de um homem preto assassinado e a tristeza de Odé, o filme quebra a barreira da quarta dimensão, quando a personagem, interpretada por Rejane Faria, encara a tela, como se estivesse olhando para o espectador, e conta um *itan*⁵ sobre os orixás Ogum e Oxóssi. Ela o declama, enquanto Odé chora sobre o corpo de seu irmão, Luis (Carlos Francisco). Aqui é apresentada a relação de parentesco e irmandade entre Odé e Luis e Ogum e Oxóssi⁶. Enquanto ouvimos uma cantiga ancestral, na voz do próprio ator Sergio Perere, a personagem termina o *itan* afirmando que Oxóssi é o grande caçador. Essa afirmação é importante no desenrolar da narrativa e para o processo de transformação e de reconfiguração da própria identidade de Odé.

O filme muda a narrativa, e a câmera passa a captar rostos de homens e mulheres pretas, que olham diretamente para a câmera, de forma documental. Essa presença dos corpos pretos na tela elabora os vínculos entre o ser guerreiro como Ogum, caçador como Oxóssi e as formas de sobrevivência e mecanismos obtidos pelos ancestrais trazidos do continente africano para o Brasil. Podemos inferir uma outra leitura sobre essa escolha estético-narrativa: uma vez que Luis foi assassinado, talvez, esse recurso possa ser acessado para materializar os rostos de diversos corpos que são abatidos e assassinados pelo Estado e se tornam números, apenas um quantitativo, sem identidades, sem rostos perante a violência.

Prosseguindo na narrativa, retornamos ao passado do filme, ou seja, no dia do assassinato de Luis. Ele ainda está vivo, conversando com um amigo, planejando realizar projetos e batucando

⁵ O Itan é uma história, uma narrativa que é transmitida pela oralidade, e consiste em contar as diversas histórias dos orixás do Candomblé. Existe um conjunto gigante de histórias que apresentam, desde a criação do mundo, dos orixás até a relação que eles estabelecem entre si, com seus filhos e seus cultos específicos dentro de um terreiro.

⁶ Se as religiões de matrizes africanas são marcadas, essencialmente, pela oralidade, diferente das religiões monoteístas, que creem e cultuam apenas um único Deus e tem seus fundamentos e histórias registrados em um livro, como o Cristianismo, o Judaísmo e o Islã, mantivemos essa tradição e realizamos uma entrevista com o Pai Víctor D'Oyá, da Casa de Caridade Caboclo Sucuri, localizada em Rocha Miranda/Rio de Janeiro. Ele nos contou sobre a história e a relação entre os orixás Ogum e Oxóssi. Segundo o zelador, Oxóssi é o dono das matas e senhor da caça. Atentando para o fato de que ele não é dono das folhas, pois essas são propriedade do orixá Ossain, senhor das folhas e ervas sagradas. Oxóssi é articulado e silencioso para não assustar a sua presa, caçador de uma flecha só e nunca erra o seu alvo. É importante ressaltar esse arquétipo do orixá, à medida que, ele baliza a identidade de Odé. Silencioso, observador. Dentre suas ferramentas estão o arco e a flecha que juntos formam o Ofá. Esse orixá é filho de Iemanjá e Oxalá, irmão de Exú e Ogum. Em contrapartida, segundo Víctor D'Oyá, Ogum é o guerreiro, sobretudo um vencedor. Ele é a ação e intempestivo em seus movimentos, pois está ligado a todas as guerras e batalha, sendo o detentor do ferro. Perguntamos sobre a relação entre esses irmãos e o zelador foi categórico: "Além do laço da irmandade, são amigos e leais." Conta o itan, que Ogum ensinou Oxóssi a caçar, se defender e escolher cuidadosamente em quais batalhas e caças ele deve agir. Essas características se manifestam diretamente nas identidades das personagens de Luis (Ogum) e Odé (Oxóssi), que reencenam essas relações na narrativa fílmica. Perguntado sobre qual seria o principal ensinamento desses orixás para a comunidade o zelador afirmou: "Entendo que Ogum ensina a lutarmos as batalhas necessárias na vida, e eu não me refiro somente as brigas por sobrevivência, mas todas as batalhas diárias. Ogum não perde batalha porque é seletivo. Ogum nos ensine a sermos desbravadores! Já Oxossi ensina que precisamos caçar para termos algo. Caçar o sustento para termos comida, caçar a lealdade para colhermos bons frutos, caçar a paz para ter bom descanso. Oxossi também ensina que ao caçar não podemos ser muito barulhentos porque perdemos sempre a presa. Silêncio é necessário. Esses Orixás nos ensinam como família é algo importante, apesar das diferenças, no final, lealdade e amor prevalecem." Essa entrevista foi realizada no dia 13 de maio, de 2023, de forma presencial.

em uma madeira. A claridade da cena, com a personagem viva, contrastasse com a cena seguinte, a mesma blusa usada por ele ensanguentada nas mãos de uma mulher preta. É justamente pela presença da camisa que Luis veste que o filme nos localiza no tempo. O uso da linguagem cinematográfica é manejado a todo tempo em função da construção da narrativa. Conseguimos decifrar que na estampa está escrito "Dandara". Ela conta para a "tela", para o espectador, como foi o assassinato de Luis. A nossa visão subjetiva, na verdade, é o olhar de Odé para a mulher.

O filme sobrepõe imagens da paisagem urbana da cidade com as vozes em protesto e sirenes de polícia ao fundo, e apresenta a "representação" da cena da morte de Luis. Em um quadro escuro, com apenas um feixe de luz direto e um indireto na fumaça, Luis (Ogum) está ao chão segurando sua espada, a deixa cair, enquanto um policial, com a mesma farda da abertura do filme, usa um cassete para bater em sua cabeça. Corte.



Figura 5. Encenação do assassinato de Luis. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo filmico, que se encontra disponível no site da produtora Filmes de Plástico.

Uma voz *off*⁷ nos conta que "naqueles tempos" (do colonizador) para ser um chefe militar era preciso a reunião não só de destreza física e armamentista, mas também habilidades emocionais e psicológicas. A voz profere a narração enquanto somos apresentados, rosto a rosto, a um grupo de empresários junto com um representante policial, que ao final se reúnem atrás de uma maquete de um prédio.

Do ponto de vista de nossa análise, e o discurso filmico elaborado a partir da linguagem cinematográfica, gostaríamos de frisar que a evocação das personagens empresariais apresenta a ligação entre capitalismo, racismo e Estado. Ao retrocedermos no tempo histórico, para que essa

⁷ Para essa expressão amparamo-nos na explicação de Jean-Claude Bernardet, em nota de rodapé, quando afirma que "chamo de 'locutor' ou 'voz off' a voz que lê o 'comentário' ou 'narração' do filme, e somente esta. [...] São off todos os sons cuja fonte não é visível na imagem" (BERNARDET, 1985, p. 11).

pontuação surta efeito, trazemos à tona a perspectiva que apresenta o rapto das riquezas do continente africano pela colonização europeia e o tráfico de escravizados. Amparados pelas análises de Eric Williams, o capitalismo, ou o incipiente processo de acumulação primitiva do capital, não está desassociado da violência e do racismo, pois “o tráfico de escravos era mais do que um meio para atingir um fim, era também um fim em si mesmo” (WILLIAMS, 1975, p. 38).

Ao mesmo tempo em que roubavam as riquezas do território africano, os europeus exterminavam e escravizavam os diversos povos e etnias do continente africano. Ou seja, a riqueza contemporânea das ex-metrópoles europeias, advinda diretamente do trabalho forçado das mãos de mulheres, homens e crianças que foram comercializadas e assassinadas quando seus corpos não valiam mais que o lucro, foi essencial para a transformação e consolidação da economia capitalista. “O capitalismo comercial do século XVIII desenvolveu a riqueza da Europa por meio da escravidão e do monopólio” (WILLIAMS, 1975, p. 232).

Posto essa observação, retornemos ao filme. Acordando de um pesadelo, Odé vai até a cozinha e encara uma foto do seu irmão. Somos lançados em sua memória em um momento de conversa no carro com Luis. O irmão o incentivava a acreditar em seu talento de cantar, a usar seu dom com a voz. Luis diz que conheceu um menino, em um assentamento que tinha ido recentemente, que o fez lembrar Odé. O menino compunha e interpretava suas próprias canções. Odé está com um olhar triste, olhando para o chão, como se não acreditando em seu próprio potencial. “Você precisa acreditar e entender. Odé, você quando canta, rapaz, os nossos ancestrais todos estão lá com você cantando juntos. Você tem essa força, mas deixa o mundo ficar te colocando para baixo”. Odé responde: “Você precisa entender, Luis, que eu não quero ser herói de ninguém”. Luis retruca: “E quem é que te deu o direito de escolher? Você tem o talento. Tem que ter responsabilidade com isso”. Luis afirma que estava tendo o mesmo sonho, de que no meio da batalha a espada caia de sua mão, afirmando para Odé que ele não tinha muito mais tempo. O sonho, como uma mensagem espiritual, já preparava Luis para sua partida. Odé desacredita. Corte.



Figura 6. Diálogo dos irmãos no carro. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo filmico, que se encontra disponível no site da produtora Filmes de Plástico.

A MÁSCARA E O SILÊNCIO DE ODÉ

Ao atentarmos para a questão do silêncio na voz de Odé, na tensão de tomar para si a narrativa de sua própria história, o conectamos ao relato e à perspectiva de Grada Kilomba. Segundo a autora, “enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019, p. 28). O projeto colonial – circunscrito pela experiência do racismo – marca a construção da subjetividade e da identidade do negro, quando não opera pelo fim de sua própria existência.

Tomamos como partida a máscara de Anastácia, “a máscara do silenciamento” (KILOMBA, 2019, p. 33). De início, a máscara foi um instrumento utilizado pelos escravocratas para impossibilitar que os escravizados pudessem se alimentar enquanto trabalhavam nas plantações, mas essa perspectiva muda, à medida que Kilomba observa que “sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo” (KILOMBA, 2019, p. 33).

Traçamos aqui uma análise dessa cena ao entrelaçar o silêncio de Odé à máscara colonial invisível, mas real. Odé tem a voz, o dom, mas não a utiliza. É paralisado pela própria estrutura que o faz desacreditar de si mesmo. Segundo Kilomba, “no âmbito do racismo, a boca se torna o órgão de opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar

e, consequentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado” (KILOMBA, 2019, p. 33-34).

Apropriando-se do argumento clássico do filósofo e psiquiatra martinicano Frantz Fanon, a autora argumenta que o trauma causado pela experiência do racismo faz com que as pessoas negras sejam apartadas das identidades que poderiam ter construído pelas suas subjetividades (KILOMBA, 2019, p. 39). “A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, consequentemente, possam pertencer” (KILOMBA, 2019, p. 43). Não à toa, Odé silencia seu dom, sua voz. A partir do jogo da linguagem cinematográfica, o filme subverte essa lógica, à medida que Odé rompe o seu silêncio, a partir do momento em que ele se apropria do arquétipo/elementos de seu orixá Oxóssi. É o entendimento de sua ancestralidade que faz com que possamos ouvir a voz da personagem personificada não só no canto do ator Sergio Perere, que interpreta Odé, mas na sua própria tomada de decisão de vingar a morte de Luis.

O ENCONTRO DE ODÉ COM SUA ANCESTRALIDADE: A IDENTIDADE EM (RE)CONSTRUÇÃO

Retornamos ao presente da narrativa, após o assassinato de Luis. A mulher lava a camisa branca, agora já ensanguentada que Luis usava, enquanto canta uma canção para Ogum (intitulada Ogum na areia). Ao seu lado, Odé está sentado com uma faca (um instrumento de Ogum) afiando uma estaca de madeira, que mais à frente na narrativa se tornará uma flecha. Enquanto isso, o áudio permanece, a imagem muda e passamos a observar Luis andando pelas ruas, usando a camisa branca. É o encontro dos irmãos. Odé assume o propósito de vingar seu irmão.



Figura 7. Odé afiando a flecha. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo filmico, que se encontra disponível no site da produtora Filmes de Plástico.

Após o encontro metafórico entre os irmãos, que acarreta a mudança da identidade de Odé, aqui há uma transformação tanto da personagem quanto do espaço. Odé assume o arquétipo e os elementos do orixá Oxóssi. A câmera observa a personagem pelas costas. Odé sem camisa usa um fio de conta que o conecta com orixá, na cor azul clara, que cruza o seu peito, além de ter um arco e flechas pendurados em seu ombro, símbolos e ferramentas do orixá. A paisagem deixa de ser a periferia, em tons amarelados e claros, e passa a ser o centro da cidade captado em tons azulados. A personagem está à caça do grupo de empresários responsáveis pela morte de seu irmão, que defendia a ocupação de um terreno em Belo Horizonte.

Nesse momento da narrativa, é onde a tríade espaço-corpo-identidade ganha destaque em nosso argumento. Percebemos que a disputa violenta pela ocupação de um terreno – um espaço geográfico – é a responsável pelo assassinato de Luis. Ao mesmo tempo, a mudança da paisagem periférica para a central – novamente o deslocamento do espaço – altera a relação de Odé com o seu próprio corpo, o corpo negro. Essa transformação alcança o seu ápice no entrelaçamento entre a identidade de Odé e a identidade de Oxóssi. O fio de conta, o arco e as flechas são a demarcação dessa transmutação identitária. Enquanto um corpo morre, outro é reavivado. É na disputa, permeada pela violência, que a ancestralidade é acionada no combate à violência racial.

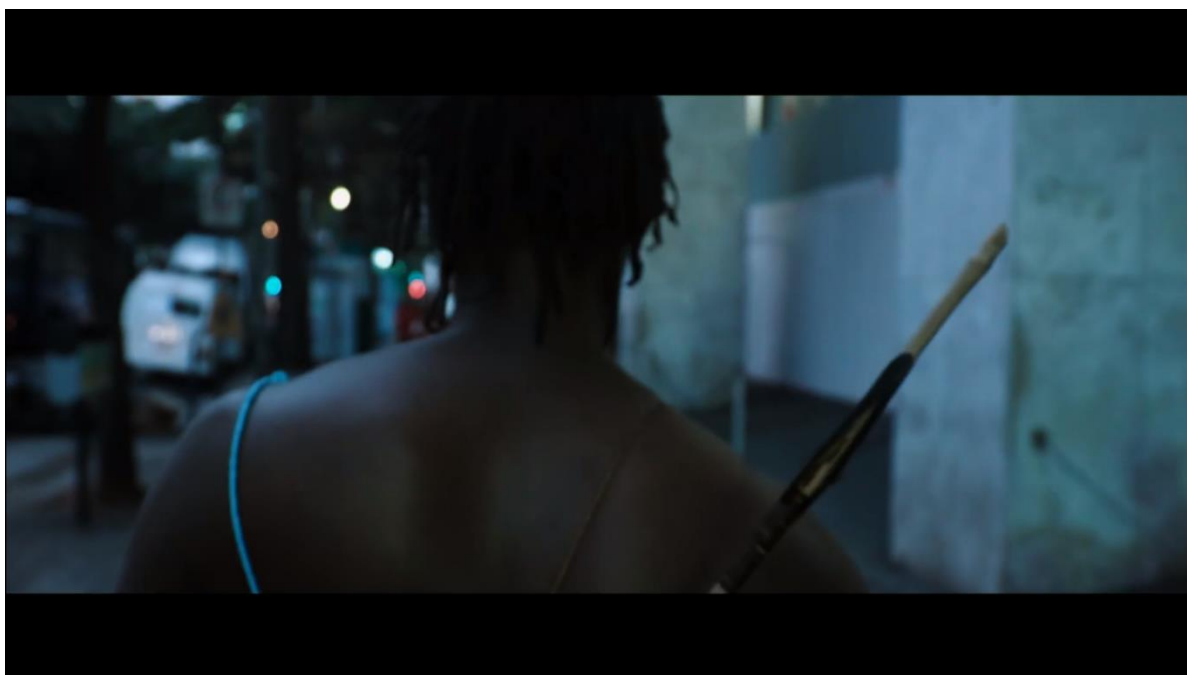


Figura 8. Odé na cidade, de costas. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo filmico, que se encontra disponível no site da produtora Filmes de Plástico.

Captado de frente pela câmera, em um estacionamento subterrâneo de um prédio, podemos observar que Odé também usa contra-egun⁸ em seus braços. Odé mira a flecha na direção da câmera

⁸ O contra egun é uma trança de palha da Costa banhada em banhos de ervas sagradas. Essa trança tem a função de proteger qualquer pessoa iniciada ou não de eguns (espíritos obsessores). Muito usada durante o resguardo pós-iniciação, funções de terreiro e em cemitérios.

e acerta o empresário no abdômen. A mulher que estava conversando com o empresário, e também fazia parte do grupo, tenta fugir e recebe uma flecha em suas costas. Odé apaga as luzes do prédio e parte para a caçada, enquanto o restante do grupo está em uma sala de algum andar do escritório.

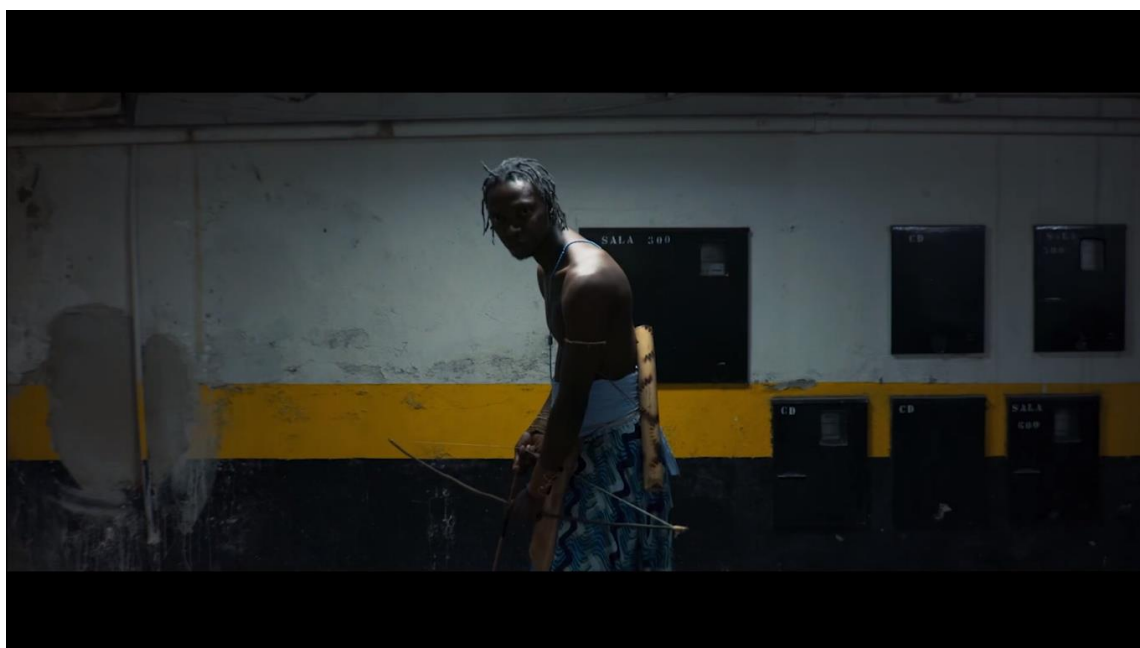


Figura 9. Odé na cidade, de frente. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo filmico, que se encontra disponível no site da produtora Filmes de Plástico.

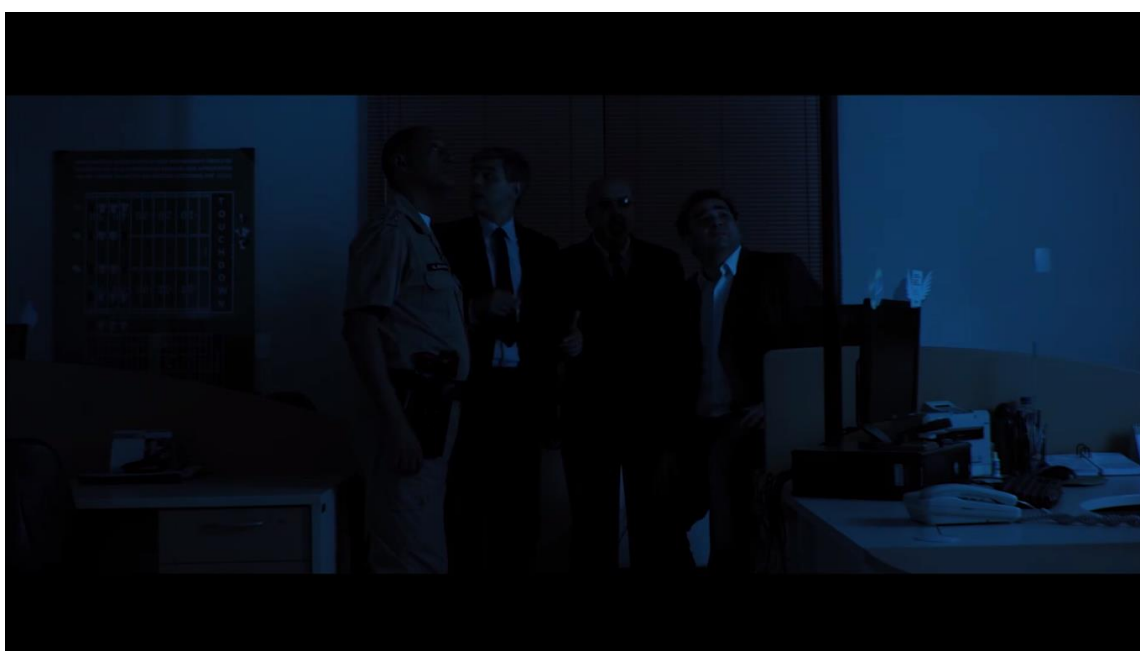


Figura 10. Grupo de empresários no escuro. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo filmico, que se encontra disponível no site da produtora Filmes de Plástico.

Silenciosamente, assim como o orixá Oxóssi, Odé caça cada um deles. Com uma arma na mão, um deles ainda tenta argumentar: "Quem é você? O que você quer? Quer dinheiro?" É essa relação entre capital, empresariado e Estado que é expressa na violência cometida aos corpos negros em nome dos interesses de pequenos grupos que afetam a vida dos mais vulneráveis, assim como

Luis que foi assassinado em uma ocupação, que podem imaginar ser no terreno que os empresários planejavam construir um edifício.

A última pessoa a ser morta faz referência à cena inicial do filme, quando um policial (representando a força e violência do Estado) atira nas cotas de Odé (acorrentado com algemas que remetem ao tempo da escravidão). Dessa vez, Odé, já imbuído de sua ancestralidade e do arquétipo de Oxóssi, está de frente, não é mais um policial, mas um empresário armado, onde violência, burguesia/capital se juntam ao Estado para defender seus interesses. É a flecha certa de Odé/Oxóssi que mata um dos responsáveis pela morte de seu irmão.

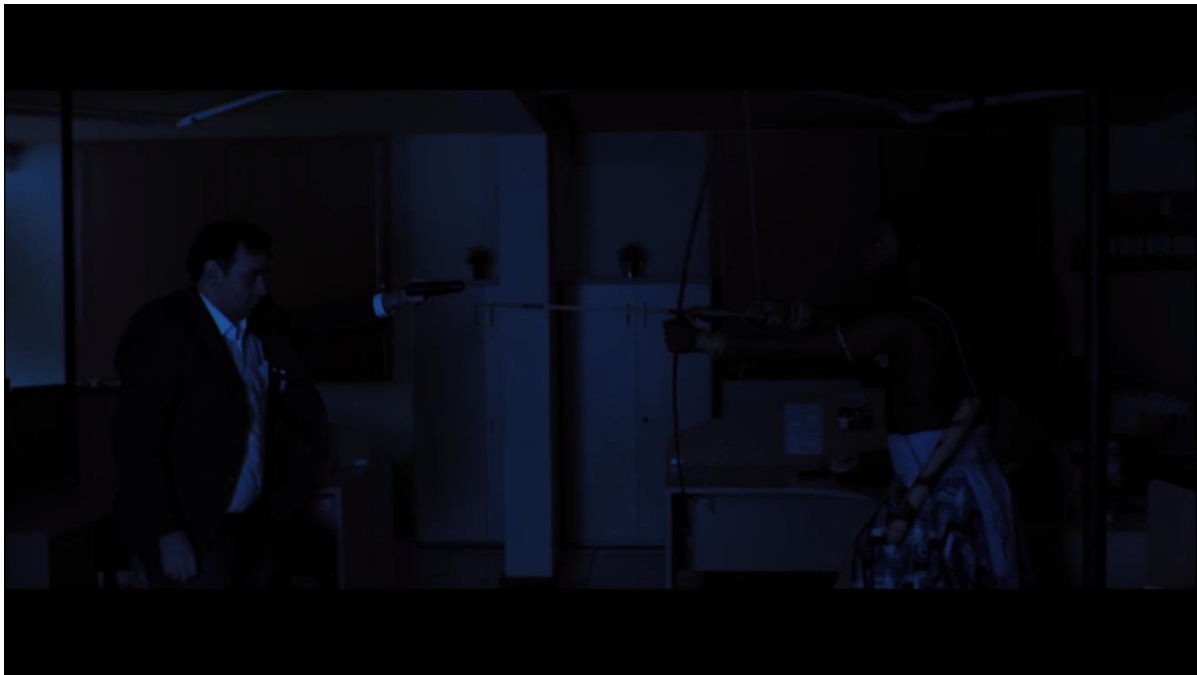


Figura 9. Odé flechando o empresário - sequência final. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo filmico, que se encontra disponível no site da produtora Filmes de Plástico.



Figura 10. Policial atirando em Odé - sequência inicial. **Fonte:** todas as imagens desse texto foram capturadas pelo autor, diretamente do arquivo filmico, que se encontra disponível no site da produtora Filmes de Plástico.

O filme termina com a voz *off* da personagem principal entoando uma súplica a Oxóssi: "Meu pai Oxóssi, não permita que eu me torne presa de meus malefícios e nem de meus inimigos. Okê, Okê, cavalheiro de Aruanda. Okê, senhor Oxóssi. Okê Arô!".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Posto isso, esse texto explorou e examinou *Rapsódia para o homem negro*, à luz de uma possível análise fílmica, dentro dos marcos do campo de estudo do cinema e História. Ao olharmos para a construção da narrativa audiovisual como uma representação da realidade, que, cotidianamente, sofre disputas simbólicas e de discurso, apontamos uma possibilidade de questionar o objeto audiovisual.

Dentro do nosso marco de interesse, não só teórico, mas também político, apontamos para como o filme elabora as tensões raciais expostas pelos fantasmas da escravidão que se transmutaram e se adaptaram a uma estrutural estatal e social que tem na violação dos direitos da população preta o seu grande alicerce. Em um país que é também marcado pelo racismo religioso – principalmente contra as religiões de matrizes africanas – o filme subverte essa lógica ao dar lugar de protagonista à ancestralidade. A transformação da identidade de Odé se dá justamente quando ele vai absorvendo esses elementos religiosos, que, ao fim e ao cabo, são os responsáveis por realizar o encontro e conexão da personagem consigo mesmo. É na ancestralidade que reside um dos mecanismos possíveis, sem excluir o papel de políticas públicas de transformação para uma educação libertadora dos preconceitos, de defesa contra a violência e o racismo brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o Colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.
- FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Argentina, n. 17, p. 402-424, 2018. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/225/216>>. Acesso em 20 jun.2023.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, Kariny Felipe. *Ficção especulativa no cinema negro brasileiro – a estética afrofuturista em curtas-metragens*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo), Paraná: Universidade Estadual do Paraná, 2020.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). *Encrespando* (ONU, 2015-2024). Brasília: Brado Negro, 2016, p.175-198.
- RAPSÓDIA PARA O HOMEM NEGRO*. Direção: Gabriel Martins. Brasil: Filmes de Plástico, 2015. 24min.
- SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SANTOS, Wolney Nascimento. *Corpo negro: território, memória e cinema*. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais), Sergipe: Universidade Federal de Sergipe. 2018.
- SOU DA PAZ. *Violência armada e racismo - o papel da arma de fogo na desigualdade racial*, 2ª ed, 2022. Disponível em: <https://soudapaz.org/wp-content/uploads/2022/11/Violencia_armada_e_racismo_edicao_2022.pdf> Acesso em: 15 jul. 2023.
- SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese (Doutorado em Educação), Brasília: Universidade de Brasília, 2013.
- WILLIAMS, Eric. *Capitalismo e Escravidão*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1975.