



Egungun

Jânio a 24 Quadros

Das tripas Coração

Luz del Fuego

Maldita coincidência

O segredo da múmia

Amor palavra prostituta

Asa Branca, um sonho brasileiro

O sonho não acabou

Ao sul do meu corpo

## CRÍTICAS

### VIVER E MORRER, O ÚLTIMO QUILOMBO

A luz atlântica brilha na água verde e na praia incendeia a ilha de Itaparica, os coqueiros, a aldeia de pescadores há pouco descoberta pelos turistas. O alagbá Antonio Daniel de Paula, 108 anos de idade, sorri e pousa os olhos no mar, enxuga uma lágrima de velhice e volta a falar para a câmara e para os que se escondem atrás dela: "pra quem não sabe é nada, nada, nada. Do nada Deus fez o mundo". Refere-se ao culto dos oguns, dos espíritos dos mortos, segundo práticas herdadas da cultura nagô e replantadas no universo simbólico afro-brasileiro. É o tema de *Egungun*, documentário longo realizado por Carlos Brajsblat e Juana Elbein dos Santos com assessoria difeta de Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi, escultor, escritor e sacerdote. É o terceiro de uma série de filmes projetada pela Secneb-Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, cujo sentido é uma revisão dos conceitos (históricos, religiosos, filosóficos, sociológicos) sobre a presença e a importância do elemento africano na composição da sociedade brasileira — principalmente como este elemento se comporta na química política das etnias, de que maneira preserva e projeta suas instituições no espaço multicultural e muitas vezes hostil do país, de que maneira os exercícios míticos e rituais se manifestam como afirmação social.

Estes conceitos, como se sabe, foram pré-concebidos, nasceram da desinformação e da estratégia de imposição dos valores europeus. E se alimentam no etnocentrismo do poder brasileiro. A dificuldade em perceber as implicações reais do candomblé, dos orixás, a função psicossocial dos terreiros — devido à branca e espessa cortina de fumaça lançada pelos detentores da difusão cultural — não significa que estas relações tenham perdido sua força ou seu caráter de afirmação social. O contrário é, naturalmente, mais verdadeiro: o patrimônio cultural africano e seus mecanismos interferentes tornaram-se mais dinâmicos à medida em que se viam ameaçados — de maneira empolgante e espetacular como as escolas de samba do Rio de Janeiro e o aumento progressivo de afoxés e blocos negros em Salvador da Bahia; de maneira persuasiva, penetrando fundo no tecido psicossocial através do desdobramento e assimilação dos orixás nos cultos sincréticos brasileiros, umbanda, batuque, macumba, jarê; de maneira densa, sutil, primal e misteriosa, mantendo no decorrer dos séculos mitos — estrutura de identidade cultural — cuja origem se perde nos milênios da África.

O culto aos eguns inscreve-se nesta última categoria. O egun, espírito de alguém que viveu e morreu, é uma manifestação intimamente ligada à vivência humana, à história e à estrutura da sociedade. Portanto, um concei-

to diverso do orixá, manifestação cuja simbiose se faz com a natureza, com a criação do tempo, do mundo, do homem. Orixás e eguns não se manifestam juntos, no mesmo espaço sagrado, sendo cultuados em terreiros diferentes, com liturgias próprias. Com os orixás o homem aprende e joga com as relações cósmicas, com as poderosas energias do universo. Com os eguns o homem aprende e joga com as relações sociais, grupais, familiares. Mas como os orixás, os eguns são percebidos à direita (os masculinos, Baba-egun) e à esquerda (os femininos, Iyá-agbá) e também neste aspecto os cultos são separados. As mulheres ancestrais se manifestam em coletividade, suas materializações representam o poder feminino como um todo, todas as mulheres que passaram sobre a terra se expressam como a Grande Mãe, segundo os ritos da sociedade secreta feminina Geledê (tema do filme anterior produzido pela Secneb, *Iyá-mi agbá*). Os homens ancestrais se manifestam individualmente, são reconhecidos e chamados pelos seus nomes, invocados segundo os ritos da sociedade secreta masculina Egungun.

#### EGUNGUN

Direção, Roteiro e Montagem

Carlos Brajsblat

Fotografia

Edson Santos

16mm ampliado, cor  
1982

#### INICIADOS

Ambos os filmes e mais o primeiro da série, *Orixá ninu ilê*, originam-se do livro de Juana Elbein dos Santos *O nagô e a morte*, onde também está (um dos capítulos) o argumento de *Samba da criação do mundo* de Vera Figueiredo. Responsável pela direção de *Orixá ninu ilê* (79) e de *Iyá-mi agbá* (80), Juana promove a formação de uma equipe iniciática de cinema para a realização dos filmes produzidos pela Secneb, no intuito de reduzir os ruídos culturais na abordagem e interpretação dos temas. E reduzi-los a um mínimo possível como meta ideal, chegar a um grupo de artistas e técnicos altamente familiarizados com o complexo cultural afro-brasileiro e pessoalmente integrados em seus princípios existenciais. A radicalização desta experiência, inédita no Brasil, resultaria (resultará) no surgimento de uma equipe de criação *de dentro*, formada por gente dos terreiros. A câmara na mão e no olho da Yaô, a moviola manipulada pelo babalaô, o que transa o mistério.

Outras experiências neste rumo — o caminho desconhecido do cinema — foram tentadas e interrompidas: por Sol Worth e John Adair com os índios navajos (*Though Navajo eyes*), por exemplo. E por mim mesmo, envolvido em algo semelhante com os garimpeiros da Bahia. São tentativas de romper o conceito imperialista de "tecnologia reservada", aplicada ao cinema como autodefesa dos detentores dos meios de produção. Os povos do hemisfério Norte sabem fazer cinema, porque podem; os povos do hemisfério Sul não sabem fazer cinema porque não podem, não são industrializados. Considerando que alguns países meridionais são semi-industrializados e que o fascínio do cinema nos faz superar deficiências e desafios, a "tecnologia reservada" dos europeus e norte-americanos é uma meia verdade — a China, por exemplo, desmontou uma câmara Arriflex, copiou pacientemente cada uma das peças em tornos rudimentares e montou várias câmaras, ponto de partida de seu cinema documental. Esta meia verdade, o fator indústria, é o meio obstáculo para o crescimento de uma expressão audiovisual dos países pobres, dos povos e grupos nacionais e raciais discriminados na distribuição do poder e da riqueza humanos. Outro empecilho não há: a vocação cinematográfica é universal, a audição em movimento é uma conquista do homem, o filme é um meio de expressão a que todos têm direito. Nenhum impedimento ou retração cultural separa a África do cinema — sendo prova bastante o cinema popular que se faz hoje em Moçambique, vento renovador na linguagem e no destino dos filmes. Nenhuma restrição de caráter religioso afasta as novas técnicas de comunicação de milênar cultura nagô, dinâmica por excelência.

Juana Elbein dos Santos persegue a idéia de uma equipe iniciática centrada no assobá Mestre Didi e o trabalho está avançando lentamente de filme a filme. Talvez a equipe ideal esteja ainda distante, mas nenhuma experiência conhecida por mim chegou tão longe nesta direção, impressão confirmada por *Egungun*, onde a participação de integrantes do culto na filmagem, na montagem e na concepção geral foi decisiva.

O diretor Carlos Brajsblat, participando do projeto *Secneb* há quatro anos, convivendo com os cultores dos eguns em várias ocasiões, minuciosamente assessorado por Mestre Didi e por Juana, etnóloga que estuda e vivencia há quinze anos o assunto, coloca-se como um intermediário capacitado, como uma ponte entre a matéria bruta, virgem, desconhecida das sociedades secretas afro-brasileiras (linguagem arcaica) e a técnica som/imagem/ação do cinema e TV (linguagem eletrônica). Esta ponte, altamente sofisticada, é pênsl, como me parece que sempre deve ser, lançada ao espaço rente às águas plácidas ou revoltas da inspiração pessoal, constantemente molhada por elas, pelos impulsos da demiurgia artística, outro mistério.



#### O QUE NÃO SE VÊ

O resultado mais imediato da interação da equipe com o tema e a locação, a comunidade Omô Ilê Agboulá de Ponta de Areia, Itaparica, é que o filme não idealiza esta comunidade, não tenta denunciá-la ou protegê-la: veicula sua história, suas relações, alegrias e crises segundo uma perspectiva interna, da própria comunidade que, por ser específica, não se posiciona como berlinda de comparações e análise exterior. O filme tenta expressar-se no ritmo comunitário, diluir sua sintaxe na linguagem da aldeia de pescadores que estão deixando de ser pescadores em virtude das mudanças sociais e econômicas que ocorrem em Itaparica. Os autores do filme se esforçam por ver com os olhos da comu-

nidade, operação comperissada pela aura de verdade que perpassa de seqüência a seqüência, enfatizando a sutil e inquebrável ligação entre os símbolos e as coisas mais importantes da vida, do dia-a-dia; um jeito de ver/ouvir que mantém intato o enigma da aldeia e do filme, o segredo egungun. Pelo resultado em si e pelas possibilidades futuras desta interação — um cinema comunitário — *Egungun* produz momento de pura emoção.

A luminosidade dos dias de Ponta de Areia contrasta fundo com a escuridão pré-elétrica das noites, quando os espíritos dos antepassados se materializam com voz rouca ou aguda e os vivos se purificam para receber e distribuir o poder que emana deles. Durante o dia, na festa anual do Omô Ilê Agboulá, as mu-

também de grande sabedoria e senso de equilíbrio, em razão mesmo do extraordinário caráter de sua missão, canal aberto entre os vivos e os mortos. São pessoas especiais que passam por longo noviciado e ritos de iniciação, guardando para sempre o mistério que envolve a sociedade egungun. Os ojés falam para a câmara: "o sonho de todo menino é chegar a ser ojé"/"vi coisas maravilhosas que só um ojé pode ver"/"no dia de minha iniciação senti que não vou morrer, os iniciados no mistério não morrem, vão para o lugar do renascimento".

O lugar do renascimento! Talvez aqui esteja a chave de tudo, da claridade atlântica que antecede e sucede o breu noturno na aldeia e no filme, do tema da morte em pleno viço da paisagem tropical, da alegria que veste o enigma: os eguns materializam-se cobertos com tiras de pano coloridas, contas, espelhos, sementes, a câmara aproxima da forma humana, do lugar onde deve estar o rosto, close — há uma rede e depois dela uma sombra, impossível gravar o que está sob as tiras. Os vivos recebem bênçãos e conselhos, os eguns tratam de preservar e dinamizar a estrutura social da comunidade, a continuidade física e espiritual, ética e prática do grupo. Os ojés se movimentam com suas varas: "cada qual no seu cada qual". Surgem espíritos desconhecidos e sem forma humana, panos de uma só cor esticados em triângulo — espíritos recentes, com os ritos de formação a meio caminho. Mortos e vivos defrontam-se na noite tropical, o ixan constrói uma parede invisível entre o conhecido e o oculto. O segredo: "o que estão vendo são tiras de pano, embaixo das tiras ninguém sabe o que tem, a morte ninguém sabe o que é".

#### ENREDO

O enigma soa nos cantos em nagô, no silêncio risonho e nas frases dos ojés, da morte só as roupas são visíveis. Na simbologia nagô (cultura da África Ocidental expandida para a América) a morte tem caráter masculino, em algumas lendas é um incansável guerreiro que devolve à terra o pó dos corpos humanos para que outros corpos possam nascer. Sendo a morte o único canal que possibilita a continuidade da vida humana, através da constante renova-

ção de corpos, é também, em consequência, o único veículo da expansão da espécie. Assim, os eguns se relacionam, luminosamente, com a peregrinação da existência humana, com a mais exaltada alegria da vida. Morrer é renascer, idéia comum a todas as culturas. O incomum, o singular, é a forma de contato de cada cultura com este enigma; a elaboração fisiológica, filosófica, psicológica de cada uma delas sobre esta questão (a única da existência, disse Sartre). Os eguns disseminam a energia vital, axé, e jamais desaparecerão do Brasil: "para que não existam mais eguns têm de matar-nos a todos", diz um iniciado. E outro, reparando nos loteamentos industriais que avançam sobre a aldeia de gente negra e ensolarada, na turista de biquíni, no policial que passa correndo: "o último quilombo é Ponta de Areia".

A vida como ela é e que o filme documental capta como se obedecesse a um roteiro de ficção — a equipe permaneceu cerca de dois meses filmando e sentindo que um acirrado debate, embora em surdina, movimentava o círculo dos ojés por causa da avançada idade do alagbá Antonio Daniel de Paula ("pra quem não sabe é nada, nada, nada. Do nada Deus fez o mundo"); durante a filmagem o centenário chefe do

culto e da comunidade morre, são realizados os ritos fúnebres daquele que em breve será um egun e explode o conflito: mais de um pretendente, por se acharem investidos de direitos, à função de alagbá. A sucessão transforma-se em grave problema no Omô Ilê Agboulá devido à sua composição. Sendo um culto familiar em sua origem, cada grupo sangüíneo tinha seus ojés, seus espaços sagrados e seus eguns, os antepassados, e a sucessão na chefia se fazia segundo práticas tradicionais, geralmente o mais velho ou o filho primogênito do alagbá o sucedia. Na Bahia, por muitas razões, famílias diversas passaram a realizar juntas os ritos — e depois estas comunidades se juntaram a outras, resultando atualmente em apenas um terreiro egungun na Bahia, possivelmente no Brasil, o de Ponta de Areia. Ali estão aglutinados vários grupos e famílias, vários terreiros, e portanto os critérios familiares de sucessão não mais funcionam. É uma situação de clímax, enfrentamentos pessoais, a roda da capoeira à vera que se abre no meio do povo, o avanço desautorizado sobre objetos e atividades rituais, quebra da tradição. Este cisma ultrapassa as fronteiras de Itaparica e é comentado (isto não está no filme) por uma revista de circulação nacional e uma

rede de televisão que informam ao público, respectivamente, que se trata de disputa eleitoral corrupta e escandalosa e que o culto dos eguns é bruxaria vulgar, superstição, armadilha para incautos — o que nos devolve ao tema do etnocentrismo e da falta de respeito.

O filme prossegue, os últimos minutos. A dificuldade da sucessão é o assunto da comunidade, cala fundo também nas mulheres — que não podem se iniciar na sociedade dos ojés mas participam das cerimônias abertas e das festas anuais e recebem oxé dos eguns; por alguma razão muito profunda a feminina Oiá é chamada Rainha do Egungun, sociedade secreta de machos. Os ojés se reúnem, conversam, a evolução da crise exige toda a sabedoria, paciência, poder de observação e de síntese, todo o senso de equilíbrio de que são capazes, justamente as qualidades que os levaram ao privilégio do sacerdócio ("um homem despersonalizado não pode ser ojé"). Os conflitos humanos são outro mistério, a força motriz deles. Mas nem por isso a comunidade afro-brasileira de Ponta de Areia, extensão da última casa de culto Egungun, se entrega ao desespero — os anciãos são consultados, não é a primeira vez que problemas oriundos da pluralidade familiar e gru-

pal da comunidade vêm à tona. Os eguns participam do esforço comum muito mais por atitudes do que por palavras, um deles se encolhe sobre um banco de madeira, expressa sua tristeza pelo que está acontecendo. E pouco a pouco, conversando e pensando, os ojés encontram uma solução. E o filme se apresenta ritualizado em si mesmo, evoluindo no contentamento do povo que brinca e trabalha sob o sol/cinema, captando e redistribuindo axé; na dor do desaparecimento físico do alagbá; no conflito que eclode ante o trono vago e na reintegração da comunidade e do terreiro, alcançada quando os ojés encontram uma saída para o impasse... Reticências porque, se um fotograma vale mais que mil palavras, o que pensar de um filme que pode abrir as comportas da imagem/ação, da fantasia, da fome de saber o que vem depois das últimas galáxias, o que está sob os panos coloridos das entidades que se materializam em Itaparica? Filmes, pensamentos, palavras, imortalidade escondem, cada qual no seu cada qual, caudal, o mesmo indevassável mistério: quanto mais se cava mais fundo é, quanto mais se tira mais se tem.

Orlando Senna

## DOCUMENTÁRIO NA TRILHA DA CHANCHADA

*Jânio a 24 Quadros*, cinema levemente godardiano ao menos no título, pode ser definido como lumière de olho em méliès, isto é, documentário feito como ficção. Se isto é possível, quem está vivendo está vendo: o jovem realizador Luiz Alberto Pereira (o popular Gal) leva essa idéia até às últimas (in)consequências. Amplia consideravelmente a área/forma de trabalhar o documental, sem o didatismo convencional, o ranço e a chatices de outros exemplares recentes ou não. Assumi o deboche como instrumento altamente crítico, não só em função de um personagem que

deixou o País em situação difícil, sendo imediatamente acusado de ter feito uma molecagem, "uma travessura que deu certo" (escreveu Manoel Henriques no *Jornal de Brasília*). Outros disseram que Gal brincou com coisa "séria", esquecendo a famosa frase de De Gaulle ("Este não é um País Sério"). Ora, antes de Gal, quem tinha brincado com coisa séria? Essa e outras interrogações podem ou não estar implícitas, afirmadas ou negadas pelo filme e ao mesmo tempo por qualquer espectador. Para se perceber o alcance e também as limitações da colocação basta se examinar a estrutura narrativa do filme.

Gal insere declaradamente o máximo de ficção no documental, forma de se afastar da sisudez característica das cronologias, situações e painéis de época. Começou filmando um vernissage do ex-presidente, em 1977, logo contrapondo uma reconstituição/ficção, caso do episódio da condecoração de Che Guevara (magnificamente interpretado por Augusto Sevá, também montador do filme), o próprio Gal no papel de Jânio. Estava lançada a tônica, mesmo que tivesse sido apenas um curta-metragem. Com a assinatura do convênio entre a EMBRA-FILME e a Secretaria de Cultura de São Paulo, aumentou a

### JÂNIO A 24 QUADROS

**Direção e Roteiro**  
Luiz Alberto Pereira  
**Fotografia**  
Eduardo Poiano,  
Adilson Ruiz  
**Montagem**  
Augusto Sevá

16mm ampliado;  
cor e preto e branco,  
1982