

**Ângela Cristina Salgueiro Marques**

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>

Email:

[angelasalgueiro@gmail.com](mailto:angelasalgueiro@gmail.com)

**Ricardo Lessa Filho**

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9814-162>

Email:

[ricardolessafilho@hotmail.com](mailto:ricardolessafilho@hotmail.com)

**Frederico Vieira**

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3095-7535>

Email:

[frederico.vieira.souza@gmail.com](mailto:frederico.vieira.souza@gmail.com)



*Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).*

**Copyright (©):**

*Aos autores pertence o direito exclusivo de utilização ou reprodução*

ISSN: 2175-8689

**A morte branca do feiticeiro negro:  
sobrevivências possíveis de um  
testemunho liminar**

*The White Death of the Black Sorcerer:  
possible survivals of a threshold  
testimony*

*La muerte blanca del brujo negro:  
posibles supervivencias de un  
testimonio liminar*

Lessa Filho, R., Salgueiro Marques, Ângela C., & Vieira, F. A morte branca do feiticeiro negro: sobrevivências possíveis de um testemunho liminar. *Revista Eco-Pós*, v. 25, n. 2, p. 283-312, 2022. DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27789

## RESUMO

O texto elabora uma reflexão crítica acerca do documentário *A morte branca do feiticeiro negro* (2020), de Rodrigo Ribeiro, buscando evidenciar a potência testemunhal de uma carta de suicídio escrita em 1861 por um homem negro escravizado. A escritura fílmica confere a esse documento a força de um grito que faz ecoar a dor, o sofrimento, o dizer e o rosto dos negros escravizados. Silenciados pela aniquilação da memória de sua existência e da dignidade que os tornam humanos e enlutáveis, a narrativa nos oferece a chance de produzir uma resposta à enunciação da violência pelos “sem nome” da história. A sobrevivência das palavras registradas nesse documento histórico reabre as chagas mais profundas da história secular do genocídio do povo negro no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Escravidão; Imagem-arquivo; Sobrevivência; Testemunho.*

## ABSTRACT

The article elaborates a critical reflection on the documentary *The white death of the black sorcerer* (2020), by Rodrigo Ribeiro, seeking to highlight the testimonial power of a suicide letter written in 1861 by an enslaved black man. The filmic writing gives this document the force of a cry that echoes the pain, suffering, the power of speech and the face of blacks enslaved and silenced by the annihilation of the memory of their existence and the dignity that make them human and bereaved. The narrative offers us the chance to produce a response to the enunciation of violence by the “nameless” of history. The survival of the words recorded in this historical document reopens the deepest wounds in the secular history of the genocide of black people in Brazil.

**KEYWORDS:** *Slavery; Archive Image; Survival; Testimony.*

## RESUMEN

El artículo elabora una reflexión crítica sobre el documental *La muerte blanca del brujo negro* (2020), de Rodrigo Ribeiro, que busca resaltar el poder testimonial de una carta suicida escrita en 1861 por un negro esclavizado. La escritura fílmica le da a este documento la fuerza de un grito que se hace eco del dolor, el sufrimiento, el habla y el rostro de los negros esclavizados silenciados por la aniquilación del recuerdo de su existencia y la dignidad que los hace humanos y desconsolados. La narrativa nos ofrece la posibilidad de producir una respuesta a la enunciación de la violencia por parte de los “sin nombre” de la historia. La pervivencia de las palabras registradas en este documento histórico reabre las heridas más profundas en la historia secular del genocidio de los negros en Brasil.

**PALABRAS CLAVE:** *Esclavitud; Imagen archivo; Supervivencia; Testimonio.*

Submetido em 25 de Novembro de 2021

Aceito em 27 de Maio de 2022

## Introdução

O artigo pretende refletir acerca do trabalho de escritura fílmica empreendido pelo diretor Rodrigo Ribeiro a partir da montagem entre texto, imagens, sonoridades e corporeidades acionadas na instauração de um limiar. Compreendemos o limiar como um espaço de fluxo em que corpos inscritos como não passíveis de interlocução são inseridos em uma cena que suscita seu aparecimento. Nesse espaço liminar e intervalar produzido pela aproximação e tensionamento entre os arquivos são elaboradas novas formas de visibilidade e de legibilidade. São criadas também condições de sobrevivência das palavras de pessoas escravizadas no Brasil e, sobretudo, condições de produção de uma resposta às suas dores e demandas. Acreditamos que a presença viva do corpo sofredor no testemunho nos convoca à tarefa ética e política de questionar os poderes e as avaliações morais que controlam quem deve viver ou morrer, quem merece respeito e quem permanece registrado como indigno de reconhecimento.

Portanto, o texto é indeclinavelmente ensaístico, já que esta abertura intrínseca ao ensaio – a uma só vez como forma de pensamento e de escritura – parece nos possibilitar uma articulação convergente e crucial com a própria escritura fílmica que *A morte branca do feiticeiro negro* nos oferta.

\*\*\*

“Ontem a Serra Leoa,  
A guerra, a caça ao leão,  
O sono dormido à toa  
Sob as tendas d'amplidão!  
Hoje... o porão negro, fundo,  
Infecto, apertado, imundo,  
Tendo a peste por jaguar...  
E o sono sempre cortado  
Pelo arranco de um finado,  
E o baque de um corpo ao mar...”

- Castro Alves, *Navio Negreiro* (trecho), 1870

Como uma imagem pode nos posicionar perante a morte, enunciada sem nomes, mas por meio das palavras que a atravessam, ferindo-a; *como se* rompendo o silenciamento das vozes violentadas, escravizadas, não passíveis de luto? Quais novos sentidos dispõem ao olhar o palavrear negro, somado ao ressurgir à luz das imagens-arquivo, a partir da vida desfeita?

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27789

*A morte branca do feiticeiro negro* é um filme documental brasileiro lançado em 2020 e de autoria do cineasta Rodrigo Ribeiro. Em seus 10 minutos de duração, miramos uma espécie de fim *sem fim*, o que parece nos assombrar naquilo que é horror pessoal, mas também desumana herança coletiva que *jamaiz* passa. São imagens que evocam memórias do passado escravista de nosso país, alinhavadas por uma sonoridade de ruídos que mais parecem um clamor de dor e angústia, um canto dissonante, *como se Sirenas* de Odisseu; clamores que adentram os tímpanos, ocupando-os com um irresistível impulso para a morte. Mas talvez, no caso desse ensaio poético visual que trata da diáspora negra, estejamos diante de uma *Odisséia às avessas*, em que os corpos negros, não-helênicos, são arrancados de sua terra natal, forçados ao mar e explorados pelo branco europeu nas colônias ou metrópoles. Essa empresa maldita, o tráfico atlântico de escravizados que tantas vidas ceifou, deixando cicatrizes profundas nas águas e nas terras pelas quais navegaram, partiram ou chegaram. O fluir das imagens e palavras do filme nos atira à intimidade de uma jornada sensorial, do grito de horror que perfura os séculos, dos corpos sobreviventes que, amontoados nas embarcações, eram depositados nos mercados de negros com destino a uma nova morte em vida, a escravidão. Sem dúvida, *A morte branca do feiticeiro negro* nos faz olhar para esse fenômeno histórico, sua necropolítica ressoante. Mas ao sermos olhados pelo passado dessas imagens trazidas dos arquivos, não seria isso também se deparar como uma marca indelével, sangrante, aquilo que palavreia e faz imagens desde o passado para *o ainda e agora*?

Timóteo. Um nome para muitos, um dizer de si e das tantas milhões vidas reificadas, mas que resistem *apesar de tudo*; e que nos endereçam uma missiva inacabada, a (in)completar itinerários (in)finitos de corpos que tiveram o mar como sepultura, esses sem-lugar. Desfecho sem fecho, travessia de um corpo negro arrancado de sua terra natal, brancamente despossuído; corpo nu em seu dizer, mas que nomeia o rosto anônimo dos povos escravizados da África; assinatura de um que ganha voz na palavra profética, dizer que salta da desgraça e se emenda à luz da imagem fílmica, projetada a partir da aparição dos muitos corpos revelados no tremular preto e branco da exibição sombra-luz.

Em sentido de romper com o branco da memória, que expulsa de si a lembrança do que negro foi — e que assimila no narrar histórico o olhar do vencido ao vencedor — a morte é

branca na mesma medida em que ela apaga o gesto negro e o enquadra como vida indigna de ser lamentada; como coisa servil ao branco, para o branco, domesticada a partir de seu nome colonizador. Se uma vida passível de luto responde ao reconhecimento de alguém como pessoa, um cidadão, ela não é para todos; ela é suprema e branca, especialmente no contexto da escravidão moderna no Brasil. Assim, a ambivalência da morte do escravizado que merece ser lembrada, é uma morte que já nasce morta, esquecida antes da memória, impedida de luto. Timóteo *como se* duplamente morto pelo anonimato que faz emudecer a história dos não-brancos; morte que embranquece, subjuga, domina. Essa reflexão que nos convoca a compreender como esse enquadramento, entramado pela imagem e pela palavra, se constrói num filme *de um ninguém* que se anuncia e se mata, prenúncio do findar de um corpo nenhum, talvez gesto último para *tornar-se alguém*.

Ou outramente: como uma política de afirmação da vida é possível a partir da apreensão do rosto de Timóteo, que ao dar fim de si como *um alguém*, gesta a palavra para ser ouvido na imolação da carne, suporte para a escritura do autoextermínio, negro suicida que grita na mesma medida em que rompe com a condição de *coisa de branco* que querem lhe impor?

Num primeiro movimento, a recomposição do banzo pode se dar na aproximação dessa voz com uma outra, também africana e contemporânea à de Timóteo. Como a lhe responder, o poeta Costa Alegre, um dos primeiros poetas africanos a se exprimir em língua portuguesa e a tematizar sua cor: “*a minha cor é negra, Indica luto e pena; [...] Todo eu sou um defeito, Sucumbo sem esperanças, [...]*” (Costa, 2006). Sucumbir à vida, permitir o luto, significa destapar os ouvidos, remover a cera, desamarrar-se do mastro de seu navio, ouvir enfim as vozes das sirenas, romper inversamente o seu feitiço. Se na Odisséia branca, o canto das sirenas passa em branco, tornando-as pedras ao mar, o Timóteo negro retorna à mãe África a quem escreve, ao mesmo tempo que revela em primeira pessoa a má sorte dos escravizados.

Timóteo *como se* rostos. Que (des)encantos o marinheiro em terra firme brasileira, tornado feiticeiro por aqueles que o censuraram, ao ser cantado no corpo de revolta de um mestre-sala, revelaria em seu último ato de vida morta, escravizada?

**Figura 1** – João Cândido lendo o decreto da Anistia. “Revolta da Chibata”.



Fonte: Foto de Augusto Malta. Rio de Janeiro, 1910, Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Abaixo, canção “O Mestre- Sala dos Mares”, composição de Aldir Blanc e João Bosco de 1975. O samba faz alusão ao motim de marinheiros conhecido como “Revolta da Chibata”, ocorrido em 1910, no Rio de Janeiro. De acordo com Leite (2015), a letra foi censurada no regime militar (1964-1985) por trazer a público a figura de João Cândido Felisberto (1880-1969), o líder da Revolta, personagem que “a história oficial soterrou nos porões da memória nacional”. Dentre as alterações na letra, houve a substituição de marinheiro por feiticeiro e navegante no lugar de almirante.

Há muito tempo nas águas da Guanabara  
O dragão do mar reapareceu  
Na figura de um bravo feiticeiro  
A quem a história não esqueceu

Conhecido como Navegante Negro  
Tinha a dignidade de um mestre-sala  
E ao acenar pelo mar  
Na alegria das regatas

Foi saudado no porto  
Pelas mocinhas francesas  
Jovens polacas  
E por batalhões de mulatas

Rubras cascatas jorravam das costas dos santos  
Entre cantos e chibatas  
Inundando o coração do pessoal do porão

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27789

Que a exemplo do feiticeiro gritava então

Glória aos piratas, às mulatas, às sereias  
Glória à farofa, à cachaça, às baleias  
Glória a todas as lutas inglórias

Que através da nossa história  
Não esquecemos jamais  
Salve o Navegante Negro  
Que tem por monumento  
As pedras pisadas do cais

Se a imagem é acusada tantas vezes de enfeitiçar, a tinta preta da palavra sobre o papel branco quebra o silêncio, desencanta, desfaz sortilégios. A carta-testemunho-testamento de Timóteo segue a dizer na carta de João Felisberto em favor da dignidade do povo negro e pardo, subalternizado - “Nós, marinheiros, cidadãos brasileiros e republicanos, não podendo mais suportar a escravidão na Marinha Brasileira, a falta de proteção que a Pátria nos dá; e até então não nos chegou; rompemos o negro véu, que nos cobria aos olhos...”<sup>1</sup>. Já no outro dizer, do outro João, o Bosco, mestiçado no branco de Aldir, segue a carta timótea, o corpo negro ecoa. *Apesar de tudo*: dos senhores de escravos, das elites brancas da velha república, dos militares, das novas elites industriais, empresariais e financeiras. Timóteo segue a inundar como bravo feiticeiro o pessoal do porão que ainda grita. Timóteo *fala com e diz* a partir de Rodrigo em *A morte branca do feiticeiro negro*. Eis alguns dos nomes (im)possíveis anunciados pela morte, na medida em que fazer imagem e palavra-poema constituem tentativas de cumprir luto e fazer viver a memória; de se afirmar a dignidade de um mestre-sala naquilo que o constitui, tal como a mortalha para um corpo insepulto que não (re)existiu

Mas eis que das pedras do cais avista-se uma *outra* perspectiva para esse luto impedido, morte de findar infinito, marítimo com as ondas que vão e vem, à deriva. Ouçamos do cais a voz do feminino que ressoa desde a outra margem do Atlântico; voz-além do canto das Sirenas, além-do-grito, das sirenes dos camburões que rasgam as favelas e periferias das grandes cidades. Esse dizer arcaico que fala a partir da perspectiva mitológica Yorubá, em que Olóòkun é conhecida

---

<sup>1</sup> Trecho de Carta redigida durante a Revolta da Chibata. Grupo de Pesquisa Trabalho Escravo Contemporâneo. 22 de novembro de 1910. Consultado em 6 de maio de 2017.



como Senhora dos Oceanos (Verger, 2002). A palavra da ancestralidade que margeia o continente Africano, das narrativas telúricas urdidas por poetisas, escritoras, artistas do ontem e do nosso tempo.

A história de Timóteo de (auto)extermínio, mas sobrevivente como também nossa. Se Olóòkun devolve à praia o que o mar insepulta, os corpos arrancados da terra natal, (in)finados; cada baque ao mar de ontem chega hoje aos pés do cais, aos nossos olhos continentais, tão colonizados... e torna visível a violência do *ainda e agora*. Desde o feminino da escritura como abrigo, à exposição dos negros escravizados por infindáveis marcas do mundo, *A morte branca do feiticeiro negro* de Rodrigo Ribeiro perfaz a delicada tarefa de construção dessa linguagem-mortalha. O filme documental não só cobre docemente, com as palavras epistolares de Timóteo, o corpo negro esquecido – assim como o faz Mukasonga com relação ao corpo de sua mãe amada. Mas também assume que a escritura fílmica imagina e palavreia, *como se* lugar de albergar o luto, e também à espera de quem o ouça e o reconheça.

### 1. Entre os fragmentos de um arquivo da escravidão e da montagem sonora

A carta de Timóteo, escrita em 1861, é um arquivo, um excerto do tempo da escravidão, portanto, um registro tanto quanto de seu ato – seu suicídio – como das violências imensuráveis exercidas contra sua dignidade e contra sua vida. Mas por ser um arquivo, a carta é também uma prova, um testemunho do tempo escravocrata e de sua crueldade. Em *A morte branca do feiticeiro negro* não existe nenhuma narração, escolha cirurgicamente acertada, visto que a voice over overtalvez arrancasse a experiência epistolar do documento, fazendo desvanecer a natureza singular que ele porta. Afinal, como poderia Rodrigo Ribeiro realizar um filme documental sobre a vida de um outro ser, em um momento duplamente tão crítico: tanto da singularidade de um único homem (nos instantes antecipadores de sua morte) quanto da história que essa vida unívoca faz irromper (o genocídio secular de todo um povo), sem tomar para si, caso optasse por um *voice over*, a potencialidade criadora de uma narrativa fílmica sobre tamanho sofrimento – desse sofrimento entalhado nas palavras, nas mãos dilaceradas do homem negro que as escrevera? Como seria possível então fazer uma narração sem difamar, sem julgar, sem usurpar



e sobretudo, sem perder a densidade da experiência contida nas *palavras escritas* de Timóteo? Portanto, como proceder com documentos em que “falam os mortos” (Gorbach & Rufer, 2016, p. 12), tomando uma atitude crítica e estética com a operação metonímica da investigação que faz do fragmento uma estampa e do arquivo uma cena clínica de extração? Nenhum texto resolve ou responde isso. Ao contrário, expõe, como diria Bhabha, “a passagem da história pela teoria” (Bhabha, 2002, p. 41): o lugar da contingência irreduzível, do interrogante ampliado e comentado e que, em todo caso, impede a asfixia da produção dos saberes.

Assim, é possível fazer uma *história presente* que saiba dar conta, justamente, dessas outras histórias, dessas temporalidades de outrora que estão impregnadas de tantos crimes? Como proceder ante tais registros sem apropriar-se das vidas e dos sofrimentos que transbordam em cada arquivo da escravidão e da crueldade intrínseca de sua temporalidade? Saidiya Hartman em um texto admirável escreve que

Uma História do presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativo ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita. (Hartman, 2020, p. 17).

A carta de Timóteo, enquanto arquivo, é hoje um ato de entrada em um necrotério escravista, pois o arquivo permite uma visualização final e autoriza um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecer (Hartman, 2007, p. 17). Achille Mbembe em seu ensaio sobre o arquivo pôde formular a partir de uma perspectiva contígua à Hartman, a ideia de “um cemitério no sentido de que fragmentos de vidas e peças do tempo estão sepultadas ali, suas sombras e vestígios inscritos em um papel e preservadas como tantas relíquias” (Mbembe, 2020, p. 2). E por fim, nesta estela, Michel de Certeau também compreende que o arquivo permite apagar o lugar do presente e converter-se no modo autorizado de falar do passado e de seus mortos (De Certeau, 1993).

Através de Timóteo percebemos que sua fala subalterna, escravizada, deixa transparecer os léxicos da dominação. Desse homem que nos escreve que “há (*a*, no original) muito tempo que tenho *desejo* (*dezejo*, no original) de não existir”, porque, continua o homem escravizado, “quem quer viver nem deve tomar vidro”. Mas *A morte branca do feiticeiro negro* é para além da carta

de Timóteo cuja grafia colonial escorre pela parte inferior da tela, uma compilação horripilante de imagens-arquivo do racismo brasileiro<sup>2</sup>, essas imagens fundidas, dialetizadas em uma banda sonora que faz ecoar o peso de uma cartografia habitada por espectros, reabrindo em nosso mundo visual e histórico aquilo que Hartman (2020, p. 16) tão bem compreendeu como o ato de não “*dar voz* ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento”.

De tal modo ao falar deste “*dar a voz ao escravo*”, precisamos, ainda, tentar mensurar a importância do exercício sonoro no filme de Rodrigo Ribeiro. A disjunção entre os grãos sonoros diante das imagens – e das legendas – faz com que a duração do filme se torne, ela mesma, uma fratura auditiva, assombrada por sonoridades complexas, indiscerníveis, onde tudo se lança à luz de uma certa claustrofobia, de uma certa audição desesperadora. Como se a própria questão sonora remetesse incansavelmente as imagens do filme à uma ambiência agonística, de sofrimento. De tal maneira que *A morte branca do feiticeiro negro* vai romper a “cena auditiva” proposta por Michel Chion (1990, p. 68), quando faz de sua própria montagem sonora uma espécie de afligimento particular, de uma dor, portanto, muito específica e que dilacera o simples espaço das bordas do “frame visual” (Chion, 1990, p. 68), dotando-a de uma vida própria que, dialeticamente, amplifica-se ao imensurável quando fundida com as imagens que vemos no documentário. Ou como Casey O’Callaghan (2007, p. 20) propôs: a topografia do espaço (e das imagens) é sempre redimensionada quando a experiência sonora é praticada como um exercício de montagem, ou seja, quando o som é capaz de constituir novas profundidades e camadas de percepções dinâmicas, conflitivas, dialéticas. É, portanto, este *conflito intrínseco* que veremos, quase como uma ubiquidade, emergir no filme: *imagens versus sons*; *sons versus legendas* (as palavras escritas por Timóteo); *legendas versus imagens*. A montagem em toda sua *impureza*, isto é, em toda sua interface obstinada de voltar a pôr em jogo os incansáveis exercícios do

---

<sup>2</sup> Como esclarecido pelo diretor Rodrigo Ribeiro em recente entrevista, as imagens utilizadas no filme não são da época escravocrata, mas do final da primeira metade do século XX: “O que temos são registros de corpos negros de 1948 em situações que remetem a séculos atrás. Se as pessoas assistem *A Morte Branca...* e ingenuamente acham que estão vendo ‘imagens raras da escravidão’, o equívoco logicamente não está apenas no desconhecimento histórico, mas nessa assustadora perpetuação das condições, registros e representações negras. São imagens da permanência. Esse é o verdadeiro horror” (Ribeiro, 2020).

pensamento e os inerentes paradoxos das temporalidades (imagéticas, sonoras e escriturais) que *A morte branca do feiticeiro negro* nos oferta.

Talvez por isso o filme de Rodrigo Ribeiro construa essa atmosfera espectral, de penumbra, ou como ele mesmo afirma, de uma “fantasmagoria negra” (Ribeiro, 2020), assim propiciando que tantas das imagens de outros filmes sejam retrabalhadas em fusão por sobre a carta de Timóteo, causando-nos a sensação tão angustiante de perceber gritos que se afogam, como se nos sons sombrios que nele se materializam pudéssemos escutar “os gemidos e os gritos, as canções indecifráveis, o crepitar do fogo nos canaviais” (Hartman, 2020, p. 16).

A carta de Timóteo adquiriu “o status de prova. É a prova de que uma vida verdadeiramente existiu, de que algo realmente sucedeu, de algo do que pode dar conta” (Mbembe, 2020, p. 3). E tudo que as palavras do escravo conclamam, e em tudo o que elas fazem fissurar —como um excerto microscópico de um segredo supliciado— se revela frente aos milhões de escravos silenciados, dizimados da história. Porque “o arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder” (Hartman, 2020, p. 27).

A maneira como o diretor Rodrigo Ribeiro se apropria dos arquivos e da carta de suicídio de Timóteo para endereçar-se aos destinatários de hoje, se aproxima do gesto político e metodológico que Saidiya Hartman nomeia como “fabulação crítica”, ou seja, uma operação de escritura que permite ir além do trabalho de recontar a violência descrita nos arquivos que registraram a opressão colonialista contra vidas negras brutalmente apagadas. *A fabulação crítica* permite narrar histórias “capazes de recuperar o que permanece adormecido – a aderência ou reivindicação de suas vidas no presente – sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração” (Hartman, 2020, p.15). Como fabular existências condenadas à morte pela necropolítica? Para a autora, seria ainda possível fazer brilhar lampejos de resistência na criação de uma contra-narrativa que bagunça dados probabilísticos e expectativas, oferecendo-nos um inesperado movimento contra-narrativo. Esta resistência pode arrancar as vidas da causalidade histórica e biopolítica que as aprisionam, desmontando o dispositivo de ilegibilidade destinada àqueles tidos como indignos. Segundo Hartman, a fabulação crítica busca

[...] uma história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas – e decidida a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que nós chegamos a uma biografia dos sem nomes e dos esquecidos. [...] A necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de conduzir ao pessimismo ou desespero, deve ser acolhida como a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto. (Hartman, 2020, p. 15 e 31).

Hartman produz imagens através de uma escrita que contesta a causalidade dos documentos oficiais e das explicações legitimadas para elaborar uma estratégia capaz de “desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações” (2020, p. 26). Sua escritura busca, assim como aquela criada por Rodrigo Ribeiro à luz da montagem fílmica, mostrar como as mecânicas da legibilidade podem ser descontinuadas, interrompidas por meio da invenção de enunciados que misturam ficcional e factual, que perfuram a narrativa desfiguradora e criam imagens que trazem de volta as corporeidades dos escombros do esquecimento. A fabulação crítica de Rodrigo Ribeiro, ao finalizar o documentário com imagens do pelourinho em Salvador, produz “uma narrativa recombinante, que enlaça os fios de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando e narrando o tempo passado no presente” (Hartman, 2020, p.29).

De tal modo, o documentário de Rodrigo Ribeiro, como todo gesto arquivista, nasce do desejo de voltar a montar os vestígios de um tempo e das vidas nele inscritas, para dar-lhes um epíteto, uma fisionomia possível que faça face ao apagamento, ao extermínio dos seres, e também acaba por nos mostrar que o arquivo da escravidão não fora explorado senão e somente em sua superfície vaporosa, porque se *A morte branca do feiticeiro negro* é uma tentativa de fazer um “retrato poético da dor” (Ribeiro, 2020) e se consegue tal façanha é justamente porque soube apreender, como tão bem pôde nos ensinar Jacques Derrida, que toda responsabilidade do testemunho (de uma dor) envolve uma experiência poética da linguagem (Derrida, 2000, p. 181).

## 2. A morte tem cor

“É na desordem, no barulho e na dor que age o trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce” (Foucault, 2003, p. 222)

Uma morte branca indica, no senso comum, uma morte que não deixa vestígios. A morte de pessoas negras escravizadas não constitui um enunciado que ecoa e reverbera através do tempo e da história. A invisibilização de seus corpos, o apagamento de seus nomes, de suas existências e o silenciamento de suas vozes e memórias reafirmam a atuação de uma necropolítica fundada na ausência de reconhecimento das pessoas negras seja como humanas, seja como vidas.

A atuação dessa forma de governamentabilidade que distingue entre corpos sem valor (matáveis, dispensáveis) e corpos que devem ser protegidos em sua dignidade confere ainda um outro sentido à expressão “morte branca”. No início dos anos 2000, pesquisadores do Instituto de Saúde de São Paulo realizaram uma investigação a partir dos registros de óbitos do Estado de São Paulo entre os anos de 1999 e 2001. Interessava a eles relacionar a causa básica da morte indicada nos registros com as categorias de raça (branca, preta, parda e outras). O pressuposto dos autores era o de que a interseção entre raça e desigualdades socioeconômicas não apenas definem a forma de vida de grupos de pessoas, como também sua morte.

Dentro do escopo deste estudo, o que foi encontrado na análise da mortalidade no Estado de São Paulo segundo a raça/cor, é que a morte tem cor. Há uma morte branca que tem como causa as doenças, as quais, embora de diferentes tipos, não são mais que doenças, essas coisas que se opõem à saúde até um dia sobrepujá-la num fim inexorável: a morte que encerra a vida. A morte branca é uma “morte morrida”. Há uma morte negra que não tem causa em doenças; decorre de infortúnio. É uma morte insensata, que bule com as coisas da vida, como a gravidez e o parto. É uma morte insana, que aliena a existência em transtornos mentais. É uma morte de vítima, em agressões de doenças infecciosas ou de violência de causas externas. É uma morte que não é morte, é mal definida. A morte negra não é um fim de vida, é uma vida desfeita, é uma Átropos ensandecida que corta o fio da vida sem que Cloto o teça ou que Láquesis o meça. A morte negra é uma morte desgraçada. (Batista et al, 2004, p. 635).

O início do filme nos traz a definição de “banzo”, caracterizado como uma doença marcada pela tristeza profunda que acometia as pessoas negras escravizadas, decorrente da impossibilidade de regressar à terra natal e do sofrimento provocado pela privação da liberdade. Contudo, vemos no filme o entrelaçamento das duas mortes: a morte branca que põe fim à vida

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27789

de um ser humano, que vive e que teceu o sentido (ou a falta de sentido) de sua existência a partir de uma reflexão compartilhada pela escritura; e a morte negra pela desmesura da alienação, da violência, da opressão que impede que uma vida seja considerada vivível.

### 3. A lavoura como espaço de silenciamento e anulação

As cenas finais do filme revelam uma fotografia dissecada em zoom, que vai nos apresentando, pouco a pouco, pessoas escravizadas trabalhando na colheita de café. Os vários sujeitos mostrados, entre homens e mulheres, apresentam uma expressão séria, fechada, traduzindo as imposições, torturas e sofrimentos infligidos seja pelo capataz (que aparece na sequência segurando um chicote), seja pelo trabalho opressivo e humilhante no cotidiano da fazenda. Poderíamos, a partir dessa sequência do filme (Fig. 2 e 3), pensar no espaço da lavoura como “espaço de abandono, que transforma corpos singulares em espaços orgânicos de anulação” (Vilela, 2008, p. 101).

Ao final do filme, encontramos a dedicatória inscrita: ele é dedicado a Timóteo, um homem negro escravizado que morreu em Salvador no ano de 1861. Sua carta de suicídio conduz a narrativa fílmica, enquanto, segundo a sua inscrição derradeira, “permanece ecoando no surdo vazio do tempo, até que encontre, no coro das vozes, a plena e justa liberdade”. A carta de suicídio de Timóteo nos convoca a pensar em como seria possível produzir, a partir do interior dessa geografia do medo, da tortura e do banzo, operações enunciativas para conferir visibilidade, audibilidade e legibilidade ao silêncio que marca e dá forma aos corpos dos escravizados. Como criar um rosto capaz de nos trazer, pela palavra, pelo som e pela imagem, o testemunho daqueles que vivenciaram um espaço como esse?

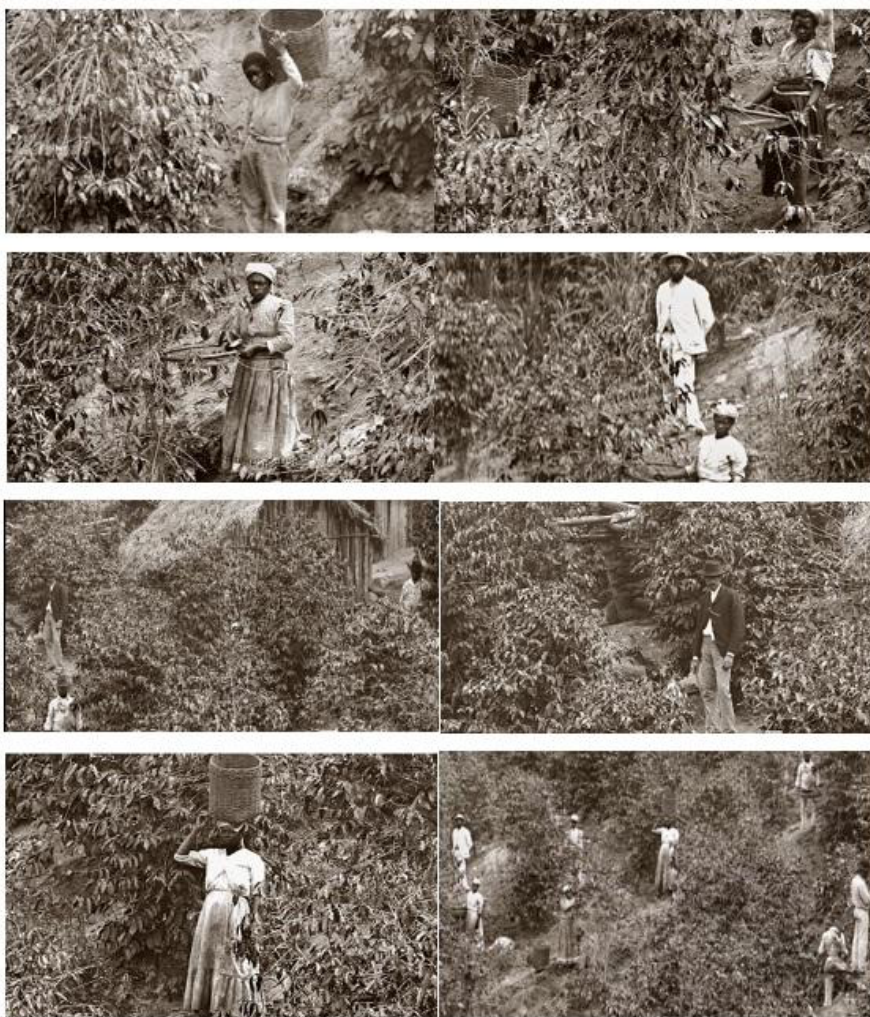
Por meio de um exercício singular a partir da montagem, articulando entre efeitos sonoros, imagens e palavras, o filme nos revela uma força através da qual as relações entre os corpos, o silêncio e o testemunho que nos impulsiona a pensar acerca da biopolítica específica da lavoura como campo de trabalho forçado e como espaço de anulação. Se considerarmos que o poder biopolítico, segundo Foucault, se baseia principalmente na construção de espaços que suscitam nos sujeitos e em seus corpos uma vontade de anulação de sua história, de sua palavra

e da densidade de seus nomes, a lavoura poderia ser entendida como um dispositivo de “indexação dos corpos a uma *mise en scène* do lugar, definida por uma ordem discursiva, cuja finalidade é abater a força de resistência que cada ser faz existir” (Vilela, 2008, p. 102). No espaço em que impera a ordem biopolítica, os movimentos que intentam fazer prevalecer a vida são minados e paralisados.

Existindo insidiosamente como traço de aniquilação, o silêncio que habita esses espaços é um silêncio sem nome, como o resto de um medo que tem seu início em um momento qualquer no qual a história se configurou como tempo-acontecimento do abandono. Os espaços de abandono se constituem, assim, como espaços nos quais o silêncio se atrela a uma experiência do medo, fazendo emergir o mutismo enquanto figura achatada do silêncio. (Vilela, 2008, p. 102).

**Figura 2 – A morte branca do feiticeiro negro**





Fonte: Rodrigo Ribeiro, 2020

A carta de Timóteo, sua escritura e seu gesto de resistência produzem um aparecer que redefine a ordem das hierarquias, de quem pode ou não falar, de qual palavra pode ou não circular e perdurar no tempo. Sua escritura define um gesto emancipatório, no sentido definido por Jacques Rancière (2003). Segundo esse autor, o sujeito emancipado é aquele que sai da obscuridade do anonimato, se nomeia, se reconhece como capaz de se responsabilizar por sua palavra e por sua ação. Com relação a esse gesto de sair da obscuridade, é preciso distinguir entre o aparecer que é conduzido pelas forças do poder, e o aparecer que tem o próprio sujeito injustiçado como seu protagonista.

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27789

Num primeiro momento, lembremos aqui de uma tentativa feita por Foucault para recuperar, da noite escura dos tempos na França dos séculos XVII e XVIII, discursos que o poder absoluto do rei produziu acerca de sujeitos que foram acusados por seus pares e condenados pelo monarca. Ao escrever o ensaio *A vida dos homens infames* (voltaremos a esse texto mais adiante), Foucault (2003) selecionou personagens obscuras, desconhecidas, que só se tornavam interessantes porque tiveram um cruel enfrentamento com o poder.

**Figura 3** – A morte branca do feiticeiro negro



Fonte: Rodrigo Ribeiro, 2020

Em um segundo, destacamos um aparecer que é criado, elaborado pelo sujeito, de modo a fazer-se ouvir quando tudo contribui para que sua fala seja apenas percebida como ruído. A carta na qual Timóteo justifica seu suicídio, retomada pela montagem do filme e pela *mise en scène* de uma enunciação, oferece a possibilidade de reconstrução de um universo no qual uma vida foi vivida. Quando Rancière define a emancipação associada ao “aparecer”, ele destaca que “o ponto fundamental não é a relação entre soberania e assujeitamento, mas a chance de perceber, de falar ou de agir de outra maneira do que dentro do quadro de formas de experiência que nos são destinadas” (Rancière, 2020, p. 835). O aparecer, segundo Calderón (2020), permite recompor e redefinir as paisagens e experiências que definem e rearticulam o visível, as ações e as formas como as coisas e os seres aparecem, ou seja, se tornam passíveis de consideração. Segundo ela, imagens podem fazer aparecer o imprevisto, aquilo que antes não era notado, percebido, sentido, abrindo intervalos que permitem desvios, devaneios, desmesuras.

Sob esse aspecto, a carta não apenas nos coloca diante do rosto e da demanda de Timóteo, mas permite a construção de uma cena de dissenso: de “um operador que nos permite compreender um mundo a partir do conflito sobre a borda que separa o que está dentro e o que está fora, o que existe e o que não existe, o que produz e o que não produz sentido” (Rancière, 2020, p. 840).

Na borda entre a morte negra que interrompe o trabalho de elaboração da vida, e a morte branca que ocorre por doença a uma vida reconhecida como tal, resiste o dispositivo consensual de impedimento da sobrevivência dos vestígios, das memórias, dos corpos e de tudo o que pode, potencialmente, sacudir, redispôr, deslocar e fraturar a ordem que define as relações hierárquicas entre raça, classe, gênero e vidas habitáveis.

#### 4. A espera, o atraso, o prolongamento da morte em instância

A carta escrita por Timóteo permite ressuscitar a linguagem e narrar a vida que planeja sua morte a partir de uma cena intraduzível. Traduzir e testemunhar para produzir uma linguagem que, legível e audível, produza um excesso, uma enunciação que desmonte a operação de silenciamento produzida pela “morte branca” da necropolítica. Timóteo testemunha, mesmo sem ter sobrevivido. Ele testemunha, como afirma Jacques Derrida (2015), a iminência da própria morte.

Ao fazer uma análise de como Blanchot elabora a escritura da obra *O instante de minha morte*, Derrida afirma que ela “nos promete uma narrativa ou um testemunho – assinado por alguém que nos diz sobre todos os tons e segundo todos os tempos possíveis: estou morto, ou vou em um instante estar morto” (Derrida, 2015, p. 54). Parece ser esse também o testemunho construído por Timóteo: ele fala de várias de suas mortes, dos instantes em que elas foram tramadas e vivenciadas. Também a carta por ele escrita pode ser, ela mesma, um gesto de suicídio, pois:

Escrever sua autobiografia, seja para se confessar, seja para se analisar, seja para se expor aos olhos dos outros, à maneira de uma obra de arte, é talvez procurar a sobrevivência, mas por um suicídio perpétuo – uma morte tão total quanto fragmentária. Escrever é cessar de ser para se confidenciar a um anfitrião – o outro, leitor – que doravante terá por carga e por vida vossa inexistência (Blanchot, 1980, p. 105).

Derrida utiliza a noção de instância para caracterizar esse testemunho da morte iminente, que está prestes a ocorrer. A morte é solicitada de forma insistente, há pressa para seu acontecer: “ela está em instância, porque não tarda a vir, está a ponto de chegar” (Derrida, 2015, p. 56). A morte é, então, um instante em iminência, instante em instância: “não posso, não deveria poder, testemunhar a minha própria morte, salvo e somente a iminência de minha morte, sua instância como iminência diferida” (Derrida, 2015, p. 55).

Poder testemunhar a iminência da própria morte é vivenciá-la: mas isso é um paradoxo, uma vez que quem experimenta e experiencia nossa morte são os outros. A experiência da morte é vivenciada pelos que ficam, que elaboram a perda no luto e que se debruçam sobre os vestígios daquele que se foi. Contudo, quando tratamos do testemunho da iminência, tendemos a valorizar sua habilidade em preservar, em sintetizar os rastros dos sujeitos, seus fragmentos, seus vestígios. Como destaca Derrida (2015, p. 49), “o que é indispensável numa testemunha é que ela seja capaz de inscrever, de traçar, de repetir, de reter, de fazer esses atos de síntese, que são os da escrita”.

A carta de Timóteo e a cena dissensual criada pela narrativa fílmica são duas formas de escritura que testemunham iminência da morte em instância, mas também sua interrupção, ou seja, a introdução de um corpo e de uma enunciação sobre a cena política. De tal modo, o corpo e a fala de Timóteo destroem “a concepção do tempo histórico como linha contínua na qual os acontecimentos se encadeiam em um movimento contínuo de acumulação”, porque no corpo singular “daquele que sofre, a força excessiva da vida explode violentamente, como um inquietante estranhamento” e acabam por destruir a “opacidade de um presente sem memória” (Vilela, 2008, p. 117).

## 5. Dissolução dos limites entre vida e morte: abertura de limiares

A decisão expressa por Timóteo, de findar sua existência no mundo dos homens, produz a abertura de um limiar: ele tenta por três vezes tirar a própria vida e, durante esse tempo infundável, oscila e demora-se em um “limiar que não é senão a abertura que ele carrega dentro



de si” (Didi-Huberman, 1998, p. 232). Temos contato com uma das dimensões desse espaço do “entre”, quando o filme traz a imagem de um homem negro, visivelmente angustiado, levando a mão até sua garganta e apertando-a (FIG. 4). O sufocamento e a dor de uma existência alimentada pela humilhação e pelo banzo estão presentes nessa imagem que, na sequência da montagem ofertada pelo filme, se associa a imagens de portas, túneis, escadarias, pontes e de um cemitério (Figs. 5, 6 e 7).

**Figura 4** – A morte branca do feiticeiro negro



Fonte: Rodrigo Ribeiro, 2022

A escritura fílmica não resulta de uma mera sobreposição de ideias, enunciados e imagens. O diretor Rodrigo Ribeiro trabalha seu gesto de montagem por meio do entrelaçamento de vozes, enunciados, documentos, textos e imagens, desierarquizando a ordem causal na qual os acontecimentos tradicionalmente se sobrepõem. Seu modo de trabalho evidencia que a articulação entre os arquivos não pode ser feita através de transições declaradas, evidentes, mas sim por meio de um deslizamento de um enunciado sobre o outro, entrelaçando a posição do narrador aos discursos de outras personagens, permitindo que coexistam e se justaponham (Hartman, 2020). A justaposição e sua dinâmica dão origem a um limiar no qual se produz outro campo de legibilidade, redefinindo as formas de valorizar a agência e o aparecer político dos sujeitos. A montagem com os arquivos aposta também na construção de uma ética pautada pelo encontro e pela escuta daquele que sofre, mas também pela necessidade de elaborar uma

resposta. Tal resposta ao outro que padece é a abertura, a hospitalidade, a capacidade de experimentar o encontro como recusa à indiferença à morte daquele cujo rosto se ergue diante de nós. Erguer o rosto, nas palavras de Didi-Huberman (2021), é um gesto possibilitado pelo erguer de uma imagem que testemunha não apenas um acontecimento traumático, mas também a dificuldade de compreender como a brutalidade do trauma pode ser, de algum modo, capturada. Uma imagem se ergue para erguer um rosto, para erguer os sons e apelos por ele emitidos, para evidenciar que há um processo, um trabalho, um corpo a corpo que faz da possibilidade mesma de erguer a câmera (ou de erguer uma montagem de arquivos) um acontecimento ético, estético e político.

Didi-Huberman (1998, p. 234) comenta como a porta pode representar “uma figura da abertura, condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar ou de tudo tomar de volta”. Essa imagem da porta, que divide um exterior onde se pode enxergar e um interior absolutamente mergulhado nas sombras parece configurar uma segunda dimensão desse limiar, não apenas uma passagem entre um espaço e outro, entre a vida e a morte, mas a extensão e o prolongamento de uma vida marcada pelo aprisionamento (as grades lembram esse sentido) e uma demora em ver chegar a morte, espaço desconhecido, mais amplo que o túmulo, próximo de uma ansiada liberdade. A carta de suicídio de Timóteo nos revela como esse limiar é aberto à força, como ele é ansiado e temido ao mesmo tempo. Mesmo estando aberta, com as grades descansando ao lado do portal que dá acesso ao desconhecido, o acesso do olhar ao que existe do outro lado permanece interdito, pois, segundo Didi-Huberman (1998, p. 236) “é preciso primeiro o tempo para recompor todas as correspondências das chaves às fechaduras, e é fácil imaginar o aspecto labiríntico, infinito, de tal trabalho”.

### Figura 5 – A morte branca do feiticeiro negro



Fonte: Rodrigo Ribeiro, 2020

O labirinto percorrido por Timóteo antes de alcançar o limiar aberto por essa passagem e tornar possível sua permanência, seu demorar entre a vida (uma vez que sua existência permanece associada ao trabalho da letra, da escritura da carta) e a morte, pode ser aproximado à imagem da escadaria que conecta aos calabouços nos quais se alojavam as pessoas escravizadas. Timóteo enuncia, declara, testemunha a isenção de uma culpa, afirma que deseja salvar-se, percorre os labirintos da vida e das palavras que irão registrar sua passagem pelo mundo dos mortos-vivos das lavouras de café.

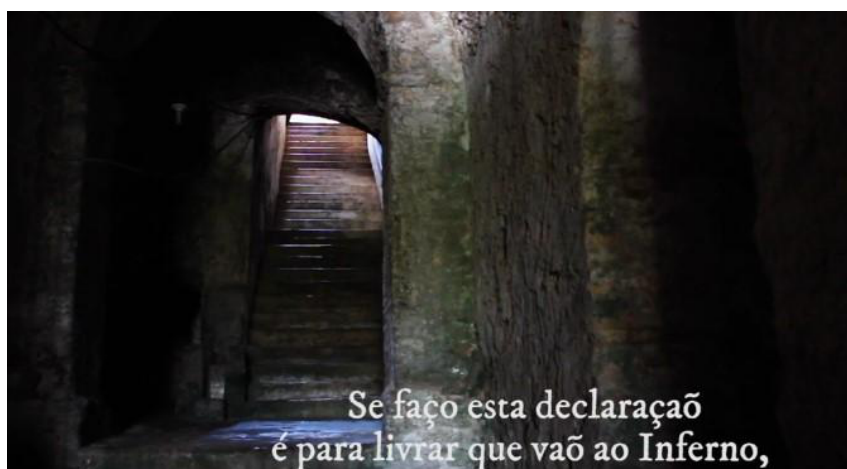
É como se os caminhos que tivessem levado Timóteo até o momento de registrar por escrito seu testemunho pudesse produzir evidências de uma abertura, de uma permanência do eco da palavra e do enunciado por meio dos quais os escravizados teriam a possibilidade de “desempenhar sua própria vida diante de poderosos que podem decidir sobre ela” (Foucault, 2003, p. 219).

Contudo, o que a carta e o próprio filme nos revelam é que falar do poder que fulmina as existências de pessoas escravizadas é falar também de linhas de fuga e resistências. Quando Foucault escreve o texto *A vida dos homens infames*, reunindo fragmentos de homens e mulheres “obscuros” condenados à morte, ao encarceramento ou aos manicômios, busca fazê-lo através dos discursos que colocam essas vidas diante do poder, enfrentando-o. Ao analisar as *lettres de cachet*, cartas régias com ordem de prisão (escritas entre 1660 e 1760 na França), Foucault destaca o modo como os súditos apresentavam esmeradamente suas queixas e problemas diante



do rei, na esperança de que sua intervenção direta as solucionasse. Eram, em sua maioria, cartas de acusação, mas que descreviam detalhadamente crimes, personalidades, formas de vida consideradas abomináveis e passíveis de exclusão e “eliminação”. Ao escrever uma “antologia de existências breves, encontradas por acaso em livros e documentos” (Foucault, 2003, p. 203), Foucault nos chama a atenção para o fato de que essas cartas, por mais que oferecessem apenas uma ideia breve (e, em muitos casos, distorcida) de algumas formas de vida, permitiram que seu aparecer político perdurasse no tempo e chegasse até nós.

**Figura 6** – A morte branca do feiticeiro negro



Fonte: Rodrigo Ribeiro, 2020

A carta de Timóteo foi escrita em 1861, e essa data é a inscrição de um gesto inalienável de um remetente a um destinatário – é impossível *recebê-la*, hoje, através deste filme de Rodrigo Ribeiro, sem que algo dentro de nós se estraçalhe, se derrube violentamente. Jacques Derrida certa vez escrevera páginas importantes sobre o significado fundamentalmente temporal e inscricionário residente na datação de uma carta que atesta o instante de sua escritura, deste gesto que por ser epistolar fala sempre a um outro:

Apesar da data, inclusive se fala também graças à ela, a partir dela, dela e para ela, e fala sempre de si mesmo em sua causa ou sua coisa mais própria [...], em nome próprio, sem transigir nunca com a singularidade absoluta, com a inalienável propriedade do que convoca. E sem dúvida, o inalienável deve falar do outro, e ao outro, deve falar. (Derrida, 2003, p. 16).

**Dossiê O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27789

Chama atenção na carta tanto quanto as palavras — os termos precisos, grafados num português arcaico, cujos excessos de acentuações evidenciam ainda mais o autodidatismo singular desta “vida infame” — a data nela inscrita, pois essa datação pode ser compreendida como uma entalhadura ou uma incisão que a carta leva em seu corpo como se fosse uma recordação, às vezes várias recordações, a marca de uma proveniência, de um lugar e, sem dúvida, de um tempo. Incisão ou entalhadura, isso é o mesmo que dizer que a carta de Timóteo começa a ferir-se em sua própria data, e faz reabrir as chagas mais profundas da história secular do genocídio do povo negro.

Mas a carta escrita por Timóteo traz sua própria voz, seu lamento e seu pedido de perdão. Diferencia-se dos documentos recolhidos por Foucault por nos apresentar um ato, uma ação, uma fala e um grito que produz a abertura de um limiar. Primeiro, esse ato enunciativo é individual, subjetivo, trazendo uma interpretação que Timóteo faz de sua própria vida e de suas experiências. Não é um testemunho a ser interpretado por outros, mas um ato consciente, pensado, refletido e construído por alguém que justifica e que apresenta as explicações tais quais fazem sentido à ele. A carta é um dispositivo de escritura que suspende o encadeamento normal de fatos, pois é aquele que não deveria falar, que não deveria escrever e que não deveria nem existir que assume o protagonismo de seu “aparecer”, ainda que esse gesto seja encenado sob o custo de sua vida. Tal aparecer resulta, então, não em um “limiar a transpor, para entrar em algum lugar, mas um limiar absolutamente, ou seja, um limiar interminável” (Didi-Huberman, 1998, p. 247).

Acreditamos ser possível aqui estabelecer uma aproximação com a noção de limiar em Walter Benjamin. No trabalho das *Passagens*, o limiar apresenta-se como uma expansão do tempo e do espaço: não se trata de uma fronteira, uma linha a ser cruzada, mas da produção de uma zona, de um fluxo, de expectativas que entrelaçam movimento, agência e espera.

O limiar deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra limiar. Por outro lado, é necessário determinar, constatar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho. (Benjamin, 2009, p. 535)

Segundo João Barrento (2013) e Jeanne Marie Gagnebin (2014), demorar-se no limiar ou nele permanecer pode tanto expressar indecisão quanto o ganho de tempo necessário para a produção de desvios, envolvendo o cálculo dos riscos, a elaboração de alternativas, a avaliação do inquietante desconhecido e a construção de um “plano” de ação capaz de conduzir ao objetivo traçado (Timóteo inclusive afirma na carta que quem quer tirar a própria vida não deve ingerir determinadas substâncias, pois estas fazem mal ao corpo e não atingem o intento).

O limiar não apenas separa dois territórios (como a fronteira), “mas permite a transição, de duração variável, entre os dois territórios. Não significa somente separação, mas aponta para um lugar e um tempo intermediários, indeterminados, que podem ter uma extensão variável, mesmo indefinida.” (Gagnebin, 2014, p. 22).

A ponte que aparece no filme (FIG. 7) não tem fim: não podemos ver o que aguarda do outro lado. A travessia é feita com cautela, reforçando o entendimento do limiar como instante em iminência, instante em instância, *demeure*.

**Figura 7** – A morte branca do feiticeiro negro



Fonte: Rodrigo Ribeiro, 2020

O túmulo também é uma espécie de porta ou portal que abre um limiar. A imagem de um cemitério (FIG. 8) aparece na narrativa fílmica para apresentar a sepultura, configurando uma cena intermediária, trazendo para o meio da narrativa essa espacialidade e essa temporalidade da morte, como uma antecipação, um “encontro entre o que vai acontecer e o que já aconteceu;

entre o que está a ponto de acontecer e o que vem a acontecer, entre o que virá e o que vem, entre o que vai e vem” (Derrida, 2015, p. 73-74). Ao mesmo tempo, o cemitério é uma heterotopia (Foucault, 2013), pois é um espaço outro, justaposto à cidade, que organiza nas lápides cada indivíduo, cada família, ordenando-os segundo os mesmos parâmetros de controle das existências.

**Figura 8** – A morte branca do feiticeiro negro



Fonte: Rodrigo Ribeiro, 2020

Se retomarmos a sequência de imagens que apresentamos no início do texto (e que configuram o encerramento da narrativa fílmica), veremos como os corpos das pessoas escravizadas se dispõem na lavoura de modo a retalhá-la, a cortá-la...

[...] com os olhos em chamas, os gestos e o medo. Os corpos são, eles mesmos, lugares nos quais a convocação de sentido torna-se um equilíbrio precário. A vida é este abismo: uma força que constrói um muro contra a substância do medo. Em seus movimentos, esses corpos inscrevem e expõem, em sua evidência equívoca, um espaço íntimo de silêncio. Essas pessoas dão corpo à dor. E a dor é intransitiva, assim como a morte. (Vilela, 2008, p. 110).

## 6. Timóteo, um “sem nome” da história

Essa carta oferta um testemunho do nome próprio que leva gravado (ainda que estivesse em pedaços e por isso mesmo inidentificável, teria seu valor inalienavelmente intacto). Também dá testemunho de uma história (ainda que *a priori* não tenha sido escrita para ser um

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27789

testemunho), de uma cultura, de toda uma gama de povos destruídos, mas que, por pouco que seja, são recordados – hoje somos capazes de falar deles, graças a uma certa transmissão apesar de tudo. Por um lado, Theodor Adorno (2004, p. 10) escreve que “a dimensão histórica das coisas não é senão a expressão dos tormentos do passado (*Der Ausdruck des Geschichtlichen an Dingen ist nichts anderes als der vergangener Qual*)”. Por sua vez, Walter Benjamin (1985, p. 179), em seu *Origem do drama barroco alemão* (ou seja, uns vinte anos antes da frase de Adorno), escreve sobre “a exposição da história como a história dos sofrimentos do mundo (*Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt*)”.

Entre esses sofrimentos do mundo, precisamos compreendê-los como que, na maior parte dos casos, vinculados aos seres que hoje dificilmente reconheceríamos os nomes, as fisionomias, porque jamais foram ofertados a eles a possibilidade da lembrança, da dignidade tanto em vida quanto em morte. Mas a carta, a maneira como Rodrigo Ribeiro a lança por meio da materialidade fílmica oferta-nos, ainda que pelo breve instante de dez minutos, um reconhecimento, embora tão tardio (de 1861 para 2022, 161 anos que separam a feitura da carta da feitura do filme), deste homem que por um século e meio foi mais um entre incalculáveis “sem nome” da história. Talvez a verdadeira beleza deste filme seja o fato desse arquivo ter sobrevivido e, sem dúvida, transmutado para uma arte narrativa para poder inscrever em nosso presente o testemunho de seu sofrimento. Porque todos os seres humanos “sem nome”, ainda que sejam inumeráveis, têm seus próprios nomes. Se chamámo-los assim, de os “sem nome”, é porque os seus nomes foram esquecidos em alguma parte como se tivessem apodrecido em algum arquivo ou tivessem sido arrastados como orvalho na superfície da relva durante a passagem de um ciclone — que é a história.

Walter Benjamin (2000, p. 429), em um texto crucial de 1940 (portanto, contemporâneo das imagens que vemos no documentário), escrevera: “É mais difícil honrar a memória dos sem nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) do que das pessoas reconhecidas. A verdadeira construção histórica está destinada à memória dos que não têm nome”. Isto significa que uma história deveria construir-se para “honrar a memória dos sem nome”, ainda se o nome de cada um deles segue estando ausente de nossa memória. O anonimato dos “sem nome” nomeia sem dúvida o fato de que esses nomes perdidos estão, talvez, em alguma parte onde poderíamos

alcançá-los, recordá-los: nomes em sofrimento, nomes órfãos de sua genealogia passada e por vir, nomes adormecidos à espera de serem encontrados por nossa perenidade – esse longo tempo que se exige para constituir-se um arquivo, uma memória da dor, e também sua sobrevivência.

Timóteo, negro, escravizado, cujo nome, hoje, realçado por um filme documental, faz crepitar tanto quanto seu epíteto sua grafia, seu gesto fundamental e derradeiro de *liberdade*, para que nisso o homem então outrora “sem nome” (sem memória, sem reconhecimento, sem luto) finalmente reencontre no tempo imensurável de sua dignidade, um descanso para o seu sofrimento.

### Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Madrid: Akal, 2004.
- BARRENTO, J. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- BATISTA, L. E. & ESCUDER, M. M. L. & PEREIRA, J. C. R. A cor da morte. *Rev. Saúde Pública*, v. 38, nº 5, 2004, p. 630-636.
- BENJAMIN, W. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion, 1985.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009..
- BENJAMIN, W. Sur le concept d’histoire” [1940]. In *Œuvres*, III, Paris: Gallimard, 2000.
- BLANCHOT, M. *L’écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BHABHA, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- CHION, M. *Audio-Vision*. New York: C. U. Press, 1990.
- CALDERÓN, A. S. Los bordes de la representation. In *Theory Now*, v.3, n.1, 2020, p. 30-49.
- COSTA, J. F. Poesia africana de língua portuguesa. In *Cronópios, Literatura e Arte no Plural*, São Paulo: Bitnick Comunicação Online Ltda. 2006.
- DE CERTEAU, M. *La escritura de la historia*. México: Un. Iberoamericana, 1993.
- DERRIDA, J. *Demorar, Maurice Blanchot*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2015.



- DERRIDA, J. Poetics and politics of witnessing. In CLARK, M. P. (ed.). *Revenge of the aesthetic*. Los Angeles: Un. of California Press, 2000, p. 180-205.
- DERRIDA, J. *Schibboleth*. Para Paul Celan. Madrid: Ed. Nacional, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sair da escuridão*. Belo Horizonte: Ed. Chão da Feira. 2021.
- FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In. MOTTA, M. B. (org.). *Ditos e Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, M. De espaços outros., vol.27, n.79, 2013, pp.113-122.
- GAGNEBIN, J.-M. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- GORBACH, F. & RUFER, M. *(In)disciplinar la investigación*. México: Siglo XXI Editores, 2016.
- HARTMAN, S. *Lose your mother*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2007.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. In *Eco-Pós*, v. 23, nº 3, 2020, p. 12-33.
- LEITE, C. A. C. Há 135 anos, nascia “O Mestre Sala dos Mares”. In *Portal Geledés*. 2015.
- MBEMBE, A. El poder del archivo y sus límites. In: *Orbis Tertius*, v. 25, nº 31, 2020, p. 1-7.
- O’CALLAGHAN, C. *Perceiving the Locations of Sounds*. 2007.
- RANCIÈRE, J. La scène révolutionnaire et l’ouvrier émancipé (1830-1848). *Tumultes*, n.20, 2003, p. 49-72.
- RANCIÈRE, J. La pensée des bords. *Critique*, n.881, 2020, p. 828-840.
- RIBEIRO, R. *Por uma fantasmagoria negra experimental*. 2020. Disponível em: <https://bityli.com/IYOsc>
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 2002.
- VILELA, E. Dans le silence d’un corps. *Revue Lignes*, nº 26, 2008, p. 100-119.

---

**Ângela Cristina Salgueiro Marques**

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27789



Professora Associada do Departamento de Comunicação Social e do PPGCOM da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Realizou pós-doutorado em Comunicação e em Ciências Sociais na cidade de Grenoble (França). É pesquisadora 1D do CNPq.

Email: angelasalgueiro@gmail.com

### **Ricardo Lessa Filho**

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Atualmente realiza estágio de Pós-Doutorado (com bolsa do CNPq) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, onde ministra uma disciplina sobre Georges Didi-Huberman. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Curador do Circuito Penedo de Cinema desde 2018.

Email: ricardolessafilho@hotmail.com

### **Frederico Vieira**

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Doutor e Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Integra o Grupo de Pesquisa Lévinas e Alteridades, ligado à Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia em Belo Horizonte. Dedicar-se a pensar as imagens outramente, a partir de suas relações com os sujeitos, considerando-se o binômio ética-política e a experiência estética.

Email: frederico.vieira.souza@gmail.com