

EXU ESTÁ COM A CÂMERA NA MÃO: O CINEMA COMO DISPOSITIVO DE RASURA DA VISUALIDADE COLONIAL

João Augusto dos Reis Neto
Universidade Federal de São Paulo
joaoaugusto.reis@gmail.com

Resumo

O artigo busca apresentar o cinema como dispositivo de rasura da visualidade colonial, tendo Exu como princípio ético, estético e filosófico. Analisa-se como a colonização instaurou um regime de visualidade hegemônica que silencia existências, saberes e modos de vida produzidos fora da lógica colonial-capitalística. Nesse cenário, o cinema pode tanto reproduzir essas visualidades quanto operar como campo de criação e insurgência. Exu, senhor da encruzilhada, é pensado como operador estético que introduz o desvio, a multiplicidade e o reencantamento das imagens. O terreiro, por sua vez, é entendido como território de vibração e criação sensível, em que corpo, som, rito e política se entrelaçam. A análise dos filmes *Exu: além do bem e do mal* (2012), *Do que aprendi com minhas mais velhas* (2017) e *A boca do mundo: Exu no candomblé* (2009), mostra como o cinema, atravessado por Exu, torna-se feitiço permitindo emergir outras imagens e narrativas sobre sujeitos historicamente violentados pela colonialidade e o racismo. Ao cabo, essas obras rompem com a lógica da representação e instauram outras formas de ver e existir, transformando o cinema em força de reinvenção para criar e habitar mundos outros.

Palavras Chave: Visualidade colonial; Imagens de terreiro; Exu.

Introdução

Vivemos sob um regime colonial de captura do sensível. O modo como vemos, escutamos, sentimos e compreendemos o mundo está imerso em dispositivos e normas que moldam e controlam nossas formas de percepção de mundo e subjetividades (Deleuze; Guattari, 1995; Berardi, 2017). A colonização, compreendida como uma memória de longa duração (Braudel, 1965), não só atuou no plano material, mas também instaurou uma *gramática colonial do sensível* (Rolnik, 2018). Um sistema de partilha, nos termos de Rancière (2005), que determina o que pode ser visto, ouvido, dito e, sobretudo, o que deve permanecer invisível, inaudível e sem lugar. Trata-se, portanto, de uma estética do apagamento, que exclui e silencia outras formas de existência, de saber e de mundo produzidas fora dos padrões euro-coloniais do Ocidente.

Esse processo é particularmente violento no campo das imagens. Uma visualidade colonial, sustentada no racismo e demais dispositivos da colonialidade (Mignolo, 2017), atravessa a publicidade, o entretenimento, os algoritmos, as redes e, de forma aguda, o cinema (Melo; Silva, 2022). Esse regime imagético não só fixa representações, mas reproduz a lógica da dominação, uma vez que ele determina o que pode ser imagem, quem pode ser imagem, e sob que condições de legibilidade (Rancière, 2005). Nesse cenário, o sensível é esvaziado e,

cada vez mais, tornamo-nos espectadores passivos de um mundo que já nos foi capturado de antemão (Rolnik, 2018).

Contudo, algo escapa. O sensível resiste, infiltra-se nas brechas, transborda nas frestas e desagua em encruzilhadas. É dessa fenda que emerge um outro cinema, não como um espelho do real, mas como força de invenção, criação e insurgência (Deleuze; Guattari, 1997). Mesmo permeado por dispositivos de normatização e regimes coloniais de visualidade, o cinema pode se tornar *encruzilhada*: espaço de trânsito, desvio e travessia (Reis Neto, 2025). Um cinema onde as imagens vibram e desobedecem à lógica colonial-capitalística; não explicam, mas evocam; não fixam, mas inventam “mundos comuns nos quais as alteridades se encontram e se encenam” (Andrade; Alves, 2021, p. 81).

É nesse território que se inscreve Exu, divindade afro-brasileira do movimento, da comunicação e da multiplicidade. Mais do que um tema ou personagem, Exu atua como um princípio ético, estético e filosófico (Rufino, 2017; Reis Neto, 2025), e quando dizemos que “*Exu está com a câmera na mão*”, não se trata apenas de uma metáfora, mas de uma proposição teórica e sensível, pois há um cinema que opera à maneira de Exu, que gira, encruza e reinventa o sensível. Esse cinema rasura a partilha colonial do sensível e desorganiza a lógica do olhar colonizado, instaurando outras possibilidades de ver, sentir e imaginar o mundo (Andrade; Alves, 2021).

Este artigo parte da hipótese de que as imagens de terreiros presentes nos filmes analisados operam como gestos de insurgência contracolonial. Propomos, então, pensar o cinema como campo de criação que, atravessado pelas *cosmopercepções*¹ afro-brasileiras, abre espaços para reimaginar o sensível e criar mundos outros.

1. Visualidade colonial e partilha do sensível

A colonização instaurou um regime de visualidade hegemônica que não apenas definiu os parâmetros do visível, mas também produziu uma economia da imagem profundamente racializada e hierarquizada. Para Mbembe (2018), o projeto colonial operou por meio de uma *lógica de representação* que reduziu os sujeitos colonizados à condição de objetos; corpos a serem controlados, domesticados ou eliminados. Essa economia do olhar que produz o “outro” como figura abjeta e encerrada em estereótipos é que sustentou o poder colonial. Assim, esse regime visual não apenas determina quem pode ser visto e sob quais condições, mas também quem deve permanecer invisível ou ilegível.

Complementarmente, Rolnik (2018) argumenta que o regime colonial-capitalístico opera diretamente sobre o sensível, instaurando um regime de captura dos afetos, desejos e

¹ A noção de cosmopercepção, de autoria da filósofa Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2002) se refere à uma outra forma de concepção de mundo que integra outros sentidos humanos e não privilegia a visão, como no sentido do termo “cosmovisão” tipicamente ocidental. Assim, o termo cosmopercepção trata de uma concepção de mundo plural, com o corpo inteiro (Reis Neto, 2025, p. 11).

modos de existência. Esse regime, que ela nomeia como “cafetinagem da vida”, atua moldando nossas percepções e normatizando as formas de sentir, pensar e criar, de modo a neutralizar aquilo que escapa à lógica produtivista e individualista do capitalismo. Assim, saberes, estéticas e modos de vida que não se ajustam à gramática da colonialidade, como as cosmopercepções afro-diaspóricas, são sistematicamente silenciados, apagados ou exotizados.

Assim, o que Rancière (2005) denominou de *partilha do sensível* torna-se um operador central dessa maquinaria colonial. Um regime que distribui posições no campo do visível e do audível, estabelecendo quem pode falar, aparecer, ser reconhecido como humano e digno de escuta. A partilha colonial do sensível é, nesse contexto, o próprio dispositivo que legitima o apagamento e organiza o sensível segundo uma lógica excludente e hierárquica. Desse modo, a visualidade hegemônica instituída pela colonialidade não é apenas uma questão de representação, mas um dispositivo ativo de governo dos corpos e das sensibilidades, que define o que pode ser visto, quem pode ser imagem e sob que condições essa imagem ganha legibilidade política e epistêmica.

2. Exu e a potência estética da encruzilhada

Exu não é apenas uma figura mitológica ou representação simbólica. Ele é força em trânsito, princípio ativo de desordem criadora, que reconfigura o sensível e reencanta os modos de narrar, ver e sentir. Assim, ao pensarmos com Exu, o cinema deixa de ser um espelho da realidade ou um canal de mensagens lineares para tornar-se encruzilhada: um espaço de instabilidade, onde sentidos se cruzam, se confundem e se reinventam.

Exu tensiona a forma fílmica ao introduzir a multiplicidade como princípio e o que parecia fechado se abre, o que era fixo se move. O cinema, assim, se contamina com o imprevisível, abre-se ao desvio e à desobediência estética como possibilidade de fabular o mundo de outras maneiras. Assim, no cinema, Exu atua como um operador estético que desafia o enquadramento, fricciona a montagem, desarranja a temporalidade, contamina o som. Com Exu, a imagem não é reflexo do real, mas matéria vibrátil, em disputa, em deriva.

Nos filmes analisados, Exu atravessa como força compositiva. Sua presença se manifesta no ritmo das cenas, na dissonância entre planos, no visível e no oculto. Como um princípio estético, Exu convoca uma ética do movimento e do desvio, que rasura a normatividade visual e epistemológica da colonialidade. Assim, um cinema exúlico², permite-se ser contaminado por outros saberes e pode transformar-se em um dispositivo que *encruza* imagens e sentidos na contramão de uma estética da representação colonial. Com isso, inaugura-se, a possibilidade de pensar o cinema, como um *terreiro de fabulação*, que acontece em um tempo não linear, mas circular, em espiral (Martins, 2021). Um tempo de retomadas, de

² Para compreender melhor a ideia de *exúlico*, ver Reis Neto (2025, p. 15).

VIII Colóquio Internacional
A Educação pelas Imagens e suas Geografias
10º Encontro com Imagens e Filosofia
São João del-Rei, 2025

PENSAR COM AS IMAGENS -
MODOS OUTROS DE CRIAR E HABITAR MUNDOS

recomposições, de contínuo retorno criador, como nas filosofias afro-brasileiras, em que vida e morte, início e fim coexistem em fluxo.

3. O terreiro como território de imagem e vibração

O terreiro, além de ser um espaço sagrado, é também um território estético, campo vibrátil onde o visível e o invisível se entrelaçam. É rito encarnado, pulsação do mundo que sobrevive às capturas coloniais. Quando o cinema se deixa atravessar pelo terreiro, ele deixa de ser espelho e se torna portal, não mais representa, mas cria. O que importa, nesse sentido, não é filmar o terreiro, mas filmar com ele, no ritmo dos atabaques, no sopro do axé, nos movimentos sagrados dos corpos. A câmera, ali, precisa aprender a esperar, a silenciar, a seguir o fluxo que não é do roteiro, mas do oráculo; que não é da ordem das urgências, mas da criação. Nessa perspectiva, o cinema torna-se um corpo sensível à vibração do que escapa: uma ética de escuta que desafia a gramática dominante do visível, uma estética que faz do movimento e da imprevisibilidade sua potência.

Assim, ao incorporar o terreiro como modo de criação e não apenas como tema, o cinema se constitui como dispositivo de insurgência, capaz de rasurar as imagens hegemônicas das culturas negras e propõe uma outra economia do sensível, aquela que não separa corpo e espírito, imagem e som, política e rito. A criação fílmica, nesse campo, é atravessada por forças ancestrais, por vibrações que não se deixam aprisionar pelas categorias da representação tipicamente ocidentais. O cinema torna-se, assim, um lugar de feitiço, de encantamento e abertura para um mundo outro, em que os saberes e as presenças negras não são tematizados, mas sim performados, invocados, incorporados.

4. Travessias fílmicas: Exu, terreiro e insurgência sensível

A curadoria de filmes que propomos aqui tensiona e desestabiliza os modos hegemônicos de ver e narrar, já que cada obra convoca Exu como potência de ruptura com as visualidades dominantes. Não se trata de apresentar Exu como um personagem das culturas afro-diaspóricas ou um símbolo religioso, mas de fazer do próprio gesto cinematográfico uma encruzilhada. Em tempo, vale destacar que os filmes apresentados aqui são parte da minha dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal de São João Del Rei, em 2019.

4.1 Exu – Além do bem e do mal (Werner Salles Bagetti, 2012)

Este filme, antes de tudo, é uma forma de legitimação das sabedorias afro-diaspóricas assentadas no princípio da existência que é Exu. Destarte, ele não fixa Exu em uma “imagem única”, mas compõe um percurso ético-estético rizomático, plural e aberto ao tratar dele. A

montagem fragmentada, os cortes secos, os depoimentos múltiplos, tudo aponta para uma ética exúlica da multiplicidade e da desconstrução. A câmera não domina, não invade: ela escuta.

Exu aparece não como objeto de análise, mas como o grande intercessor entre mundos. Em cada fala, Exu vai se apresentando como o princípio da existência e, ao fazer isso, o filme desloca a centralidade do olhar branco ocidental que classificou Exu como o mal e propõe uma outra cosmopercepção, na qual o saber afro-diaspórico se move em espiral e a verdade não se encontra, mas se dança. Assim, o cinema torna-se um feitiço que desmantela o desejo de totalização, da verdade, da definição e do domínio. Exu aparece como aquele que faz, sob múltiplas possibilidades, emergir outras formas de convivialidade, de comunhão e de experiência de mundo.

4.2 Do que aprendi com minhas mais velhas (Júlia Onijasé e Susan Kalik, 2017)

A força desse filme está na escuta. A câmera, em reverência, se curva diante das mais velhas, as guardiãs das tradições negras cujos corpos são suporte do saber ancestral afro-diaspórico (Rufino, 2017). O cinema aqui é uma *feitura* coletiva, território de afeto e de partilhamento de saberes que não cabem na lógica ocidentalizada do arquivo, mas se guardam na memória viva, nos corpos e mentes.

O filme evoca Exu como abertura para o aprendizado, como princípio de mediação entre gerações. A montagem respeita os silêncios, os tempos longos, os desvios. Cada plano carrega um gesto de reverência ao saber encarnado no corpo das anciãs. Trata-se de um cinema que se permite aprender com o *axé*, e que reconhece o gesto como palavra, o tempo como ensinamento e o silêncio como escuta. Ao fazer isso, a obra subverte a lógica narrativa dominante e invoca uma visualidade que rasura as imposições coloniais de tempo, ordem e sentido.

4.3 A boca do mundo – Exu no candomblé (Eliane Coster, 2009)

Este filme é a concretização do cinema como feitiço. Sua força reside na justaposição entre palavra, corpo e música. A câmera se deixa contaminar pelo ritmo do toque, pelas cores, pela presença de Exu que se encarna nos rituais na casa de Mãe Beata de Iemanjá. Ao longo do filme, Exu não é representado, mas invocado, é trazido à cena em cada palavra que sai da boca da matriarca e de seus filhos.

A boca do mundo conta e canta aquilo que o mundo colonial quis calar. O uso do som, da fala poética, dos planos longos e das transições que respeitam a cadência do ritual revelam um cinema que se recusa à pressa da razão e à lógica da eficiência narrativa. Trata-se de uma imagem que dança com o mundo, que se faz corpo vibrátil em cena. O filme constrói uma experiência sensível de aproximação com Exu; não por via da explicação, mas pela contaminação, realizando plenamente a ideia de um cinema que rasura, desvia e reinventa a própria linguagem da representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens dos filmes analisados não ilustram conceitos. Elas mesmas são pensamento. São imagens que criam mundos outros, operam deslocamentos e abrem frestas um imaginário colonizado e racista. O cinema, quando tomado como campo de criação e não apenas de reprodução, torna-se feitiçaria, encantamento, rasura do visível dominante. E é nessa encruzilhada, entre Exu, o terreiro e o gesto cinematográfico, que se abre a possibilidade de uma estética da insurgência e uma política de alteridade, de relação, nos termos de Glissant (2021). Ao romper com os imperativos da representação colonial, das visualidades hegemônicas, essas imagens não apenas contam “novas” histórias, mas também reconfiguram o sensível, instauram uma nova partilha, reinventam o campo do visível e do dizível.

Assim, pensar o cinema com Exu, é permitir que ele deixe de ser um aparelho de captura e se transforme em dispositivo de abertura, de desvio, de rasura da visualidade colonial. Os filmes aqui analisados não nos oferecem apenas narrativas sobre Exu, mas invocam seu princípio: atravessam, confundem, deslocam, reencantam. É aí que o cinema, encruzilhado com o terreiro, deixa de representar e passa a criar. Deixa de mostrar e começa a (re)fazer mundos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Catarina Amorim de Oliveira; ALVES, Álvaro Renan José de Brito. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/54458>. Acesso em: 28 jul. 2025.
- BERGAMASCHI, Bárbara. Cinema e Colonialismo – Apresentação do Dossiê. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v.13, n. 1, pp. 01-08, jan./jun., 2024. Disponível em <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/1140>. Acesso em 28 jul. 2025.
- BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. *Revista de História*, v. 30, n. 62, pp. 261–294, jun. 1965, Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123422>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, estado de exceção e política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado escuro da modernidade. Tradução Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, nº 94, p. 1-18, jun. 2017. Disponível em:

VIII Colóquio Internacional
A Educação pelas Imagens e suas Geografias
10º Encontro com Imagens e Filosofia
São João del-Rei, 2025

PENSAR COM AS IMAGENS -
MODOS OUTROS DE CRIAR E HABITAR MUNDOS

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 30 jul. 2025.

MELO, Ana Cláudia da Cruz; SILVA, Carmem Lúcia Souza da. Cinema brasileiro entre a lógica da colonialidade e as práticas decoloniais. In: PRUDENTE, Celso; ALMEIDA, Rogério (org.). *Cinema negro: uma revisão crítica das linguagens*. São Paulo: EdUSP, 2022. p. 61-80.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS NETO, João Augusto dos. *Da plantation curricular: Exu e os agenciamentos para outras políticas e poéticas curriculares*. 2025. 241 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2025.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

RUFINO, Luiz. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.