



## ATUALIZAÇÕES DE MITOS SOBRE EXU NO CINEMA: O CASO DO FILME *BESOURO*<sup>1</sup>

Karliane Macedo Nunes<sup>2</sup>

**RESUMO:** Diferentes formas de representação do universo cultural afro-brasileiro desempenham um papel fundamental para a compreensão de como essas narrativas repercutem no entendimento sobre as culturas negras. O foco deste trabalho é uma sequência do filme *besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009). Através de uma abordagem que destaca elementos antropológicos e fílmicos, busco compreender as estratégias utilizadas para a construção de exu, principalmente a partir de um exercício de aproximação entre a personagem do filme e o orixá das narrativas míticas, tais como descritas no livro *mitologia dos orixás* (2001), de Reginaldo Prandi. Assim, torna-se possível refletir sobre como o cinema contemporâneo vem dando evidência a temas relacionados à memória das culturas negras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema e representações; culturas negras; Exu

**ABSTRACT:** Afro-brazilian cultural universe has been represented in different ways, and is considered important to think about how these narratives is related to the comprehension of its cultures. This article is about a sequence of *besouro* (2009), a film by João Daniel Tikhomiroff. Through an approach that stresses anthropological and filmic elements, i try to understand the strategies used to the construction of exu, relating the character of the film with the orixa as described by the mitical narratives from the book *mitologia dos orixás* (2001), written by Reginaldo Prandi. Thus, it's possible to think how the contemporary cinema is working on issues related to the memory of the black culture.

**KEY-WORDS:** Cinema and representations; black cultures; Exu.

### Introdução

*Besouro*, primeiro longa do diretor João Daniel Tikhomiroff, lançado em 2009, enfoca a repressão que sofria a população negra na cidade baiana de Santo Amaro, no ano de 1924, quando ainda era tratada como escrava pelo poder local, mesmo tendo se passado quase 40 anos do término oficial da escravatura no Brasil.

O filme baseia-se na história do lendário capoeirista Manoel Henrique Pereira, conhecido como Besouro, Besouro Mangangá e Besouro Cordão de Ouro, cantado e lembrado até os dias atuais através das músicas de capoeira e da literatura de cordel. Esses textos remetem a um Besouro conhecido por sua coragem, valentia e habilidade

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada na Sessão de Comunicações Individuais intitulada *Personagens Afro-brasileiros*, durante o XV Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine), que aconteceu no Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Email: karlianenunes77@gmail.com. Doutoranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia. Docente na Universidade Federal do Amazonas.



para enfrentar as autoridades da época, conforme explica o cordelista Antônio Vieira (2000): “Seu apelido vem da crença de que ele, quando se encontrava cercado por muitos inimigos e sem nenhuma chance de vencê-los, transformava-se em um besouro e saía voando”.

É nesse contexto que no filme de Tikhomiroff as manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras, mais precisamente a capoeira e o candomblé, figuram como elementos fundamentais da resistência negra e de contestação aos desmandos do poder vigente. Além de apresentar uma capoeira (nada ortodoxa) como uma ferramenta fundamental de luta para os negros, o diretor destina uma parte considerável do filme para tratar de questões relacionadas ao candomblé e aos orixás.

É este aspecto que interessa mais especificamente a este trabalho, em especial no que concerne à personagem de Exu (interpretado por Sérgio Laurentino), o primeiro orixá no panteão das religiões afro-brasileiras.

Como observa Ismail Xavier, produções cinematográficas não são apenas instrumentos de circulação de mitos e tradições, “são campos de formatação da cultura que catalisam uma nova esfera pública de informação, entretenimento e debate capaz de produzir saltos que mudam a natureza do processo” (XAVIER in STAM, 2006, p.12).

A abordagem aqui adotada pensa filmes de ficção como produtos culturais que veiculam representações, recortando e organizando a experiência social ao contar histórias, tempos e lugares. Assim, uma abordagem antropológica do cinema, que privilegia sua observação enquanto espaço de representação e de divulgação de traços culturais, pode (e deve) estabelecer pontos de ligação entre filmes ficcionais e mitos. Para Rose Hikiji, a partir de seu estudo sobre Weakland (1995)<sup>3</sup>: “ambos projetam imagens estruturadas do comportamento humano, da interação social e da natureza do mundo e refletem a vida social, sem ser, necessariamente, descrições realistas da vida cotidiana” (HIKIJ, 2007, p. 24-25).

Como narrativas construídas socialmente, filmes e mitos são formas de recorte e apreensão que sintetizam visões de mundo através de “dramatizações” da realidade. Assim, este trabalho propõe uma perspectiva de análise que destaca elementos históricos e antropológicos - buscando, sempre que possível, dar conta da especificidade dos estudos cinematográficos -, na tentativa de compreender as estratégias utilizadas para a

---

<sup>3</sup> Rose Hikiji desenvolveu suas reflexões a partir do texto *Feature films as cultural documents*, de John Weakland, publicado no livro *Principles of visual anthropology* (Nova Iorque: Mouton, 1995).



construção da personagem Exu, o orixá mensageiro nas religiões afro-brasileiras, no filme *Besouro*. O objetivo é observar os elementos que aproximam e/ou distanciam a narrativa do filme em questão das narrativas míticas sobre Exu compiladas pelo sociólogo Reginaldo Prandi no livro *Mitologia dos Orixás* (2001). Também serão acionados os trabalhos de estudiosos que dedicaram-se a pesquisar o papel de Exu nas religiões afro e o seu vínculo com os mitos em questão, a exemplo de Stefania Capone (2004), Floyd Merrel (2005) e Trindade et al. (2006).

Acredito que ao analisar o modo como Exu e os mitos a ele veiculados são reconstruídos no filme *Besouro*, torna-se possível refletir sobre como o cinema contemporâneo vem dando evidência a temas que dizem respeito à memória cultural e histórica dos negros no Brasil.

### **Exu entre o cinema e as narrativas míticas**

Os mitos de origem iorubá são partes integrantes e indissociáveis do sistema de valores que compõem o candomblé. De acordo com Prandi, os mitos são “histórias primordiais que relatam fatos do passado e se repetem a cada dia na vida dos homens e mulheres” (PRANDI, 2001, p. 18).

Das 301 narrativas mitológicas descritas pelo autor, trinta referem-se diretamente à figura de Exu, que nesse sistema mitológico, ocupa um lugar central e de grande complexidade. O mais humano dos orixás é diferenciado por sua faceta transformadora e seu caráter dinâmico. A sua habilidade para romper com as normas e provocar mudanças é explicada do seguinte modo por Capone (2004, p. 62):

[...] a maioria dos mitos relativos a Èsù-Legba<sup>4</sup> são mitos de inversão da ordem social. Assim, Èsù tem duplo papel: por um lado, é o transgressor das regras, o contestatário da ordem estabelecida; por outro lado, representa o símbolo da mudança nessa mesma ordem, ao explorar as possibilidades inerentes ao *status quo*.

Assim, o foco desta interpretação é uma sequência<sup>5</sup> fundamental, que promove, a partir do encontro entre Exu e *Besouro*<sup>6</sup>, o despertar deste último para a sua missão. À

<sup>4</sup> A autora opta pela grafia do nome Exu na língua iorubá, e considera Èsù-Legba, Exu, Eleguá, Bará e Legba figuras míticas correspondentes e equivalentes.

<sup>5</sup> A sequência dura 05'58". O termo sequência refere-se a um conjunto de planos situado no mesmo tempo e no mesmo lugar, conforme definido por Briselance et al. em *Gramática do cinema* (2010).



medida em que os aspectos selecionados da referida sequência forem sendo abordados, os pontos de aproximação e/ou distanciamento com as narrativas míticas serão destacados.

Contudo, antes da sequência principal, é importante destacar dois momentos anteriores em que Exu aparece, já iniciando o paralelo com as narrativas míticas, como o “companheiro oculto” do herói Besouro e como aquele que está presente em momentos de mudanças e rupturas. São eles: 1) Vemos Exu pela primeira vez no filme logo após a morte Mestre Alípio<sup>7</sup>, quando Besouro está se sentindo triste e culpado, por não ter cumprido o seu papel de proteger a vida do mestre; 2) O segundo momento é quando, após uma experiência mística em que Besouro metamorfoseia-se em um sapo a partir da intervenção do espírito de Mestre Alípio, Exu aparece apontando uma direção, que é seguida por Besouro. Neste momento, ouve-se em *off* a voz de Alípio dizendo: “Você está pronto para encontrar aquele que lhe mostrará o caminho”. Assim, seguimos para a sequência em que podem ser observadas as características de Exu realçadas por João Daniel Tikhomiroff.

No início da sequência, Chico<sup>8</sup> chuta a oferenda de Exu (farofa de dendê e cachaça) que está na encruzilhada e é alertado por uma mulher que se tratava do ebó<sup>9</sup> do orixá mensageiro. Em vários mitos descritos na obra de Prandi (2001), há referências à questão da oferenda e da fome de Exu. Em trabalho anterior, destaco que muitos desses mitos:

São narrativas que tratam, essencialmente, do modo como o orixá mensageiro passou a ser o patrono das encruzilhadas e de como, ao respeitar os tabus impostos, passou a ter a primazia nas oferendas e nas refeições, sendo o primeiro a ser homenageado antes do início de qualquer ação e o primeiro a receber as oferendas (NUNES, 2011, p. 61).

Há ainda um mito que conta que Exu se vingou de um homem que lhe preparou um ebó com displicência. De outro, se vinga porque não havia lhe dado suas coisas favoritas: aguardente, pimenta, dendê. De um marceneiro que não fez o ebó prometido,

---

<sup>6</sup> Protagonista do filme, interpretado por Ailton Carmo.

<sup>7</sup> Interpretado por Macalé dos Santos, Mestre Alípio é um importante líder comunitário que, no momento de sua morte, transfere para Besouro a missão de libertar o povo negro da opressão da elite branca.

<sup>8</sup> Amigo de Besouro que também possui um papel de enfrentamento das forças opressoras vigentes. Interpretado por Leno Sacramento.

<sup>9</sup> Significa sacrifício, oferenda, despacho, de acordo com Prandi (2001, p. 565).



Exu corta o nariz. Enfim, ao chutar o ebó de Exu, Chico contraria o orixá, conforme demonstração de diversos mitos.

Na continuação da sequência, Chico se dirige ao mercado (feira livre), local que também constitui-se em um signo fortemente vinculado às narrativas míticas sobre o orixá mensageiro. As estradas e os mercados, presentes em diversos mitos, são instituições de fundamental importância para os antigos iorubás. Exu reina nos lugares de encontro, de mediação, de troca e que, por se tratar de locais de transição e interseção, são também locais carregados de tensão e perigo. De acordo com Capone:

O mercado é a representação por excelência desse perigo, o lugar em que as transações entre os homens podem engendrar conflito e desarmonia. Só Èsù-Legba, com seu poder de transformação, pode metamorfosear conflito em harmonia (CAPONE, 2004, p. 61).

Soma-se ainda como signo do anúncio da figura de Exu o fato de Dinorá<sup>10</sup> chegar na barraca da mãe-de-santo Zulmira<sup>11</sup> e pedir “pimenta da forte”. Ao voltar a câmera para a pimenta nas mãos de Zulmira, o diretor do filme destaca mais um elemento de remissão a Exu. De acordo com os mitos de referência, a pimenta é uma de suas comidas favoritas. Naquele momento, Zulmira, conhecedora do candomblé e dos orixás, percebe algo. Isso é transmitido por seu olhar, curioso, procurando alguma coisa pela feira, mas também pelo som que passa a instaurar uma sensação de mistério.

A reunião de todos os signos anteriores (a voz de Alípio falando sobre “aquele que mostrará o caminho”, a encruzilhada, o ebó com cachaça, a menção a Exu da mulher que conversa com as crianças e censura Chico, o mercado e a pimenta) culmina na entrada de Exu na feira: um homem negro, jovem e forte, vestido com bata, calça e gorro brancos e guias de candomblé, que dirige-se para a barraca de Chico e com ele começa a conversar. Vale mencionar que nas duas vezes em que apareceu anteriormente, Exu usava roupas diferentes, em uma representação que buscava mais aproximá-lo da imagem de orixá do que de humano.

---

<sup>10</sup> Interpretada por Jéssica Barbosa, Dinorá é amiga de infância de Besouro e de Quero-quero (personagem de Anderson Santos). Aprende com os dois a jogar capoeira através de Mestre Alípio. Namora Quero-quero, mas se apaixona por Besouro, ficando ao lado do protagonista e afirmando a sua posição de enfiamento.

<sup>11</sup> Personagem de Geisa Costa.



A confusão inicia quando Dinorá olha em direção à barraca de Chico e o vê falando sozinho. Até então, somente Zulmira e Chico parecem ter acesso à figura de Exu. Paralelamente, Besouro, o herói que estava desaparecido há dias, amargando culpa e tristeza pela morte de Mestre Alípio, aparece em uma barraca, em um enquadramento similar ao do surgimento de Exu na barraca de Chico. Dinorá o vê e diz surpresa a Zulmira que Besouro voltara.

A partir do reaparecimento de Besouro, torna-se possível começar a construir um paralelo entre o protagonista e Exu (que depois se confirma). Esse paralelo é construído através da semelhança dos planos e do próprio diálogo inicial de um e de outro ao chegar na feira.

Vale destacar que o retorno de Besouro é um momento aguardado com ansiedade por todos. Como fica claro em muitas narrativas míticas, Exu representa a emergência da novidade: apresenta-se entre o caótico e a possibilidade de mudança. É Exu que traz o inesperado, a desordem, a potência para o caos.

No filme, Exu então inicia sua provocação a Chico, perguntando-lhe se ele estava “fresquinho” como o peixe que vendia e prossegue cheirando-o e cuspidando em seguida. Chico sai do sério e o desafia, gritando e apontando-lhe uma faca. A maioria dos personagens que compõem a cena não pode ver Exu. Como fica claro ao espectador, quem consegue vê-lo são apenas Chico (que chutou o ebó, desafiando Exu, que foi perturbar a ele e não a outro), Zulmira (mãe de santo) e Besouro (a quem Exu quer se dirigir, o herói da narrativa, responsável pela mudança que tem ocorrer). Para os demais personagens (como Dinorá e Quero-quero), Exu é invisível. Um aspecto que se refere à própria estrutura da narrativa mítica é que nela

[...] se encontra essa paradoxal unidade de clareza e escuridão, de algo que se oculta ao mesmo tempo que se mostra, como o universo que habitamos, vasto e interminável jogo de esconde-esconde. Mitos são histórias contadas para desvendar mistérios, mas fazem parte de um saber cultivado pelos antigos que é secreto em grande parte. Saber iniciático reservado a poucos, o mito fala por símbolos e enigmas, por imagens e parábolas – para entreabrir, não para escancarar (PIERUCCI in PRANDI, 2001).

No filme, o diretor parece ter escolhido Exu para operar como a própria expressão mítica, personificando esse jogo de esconde e mostra tão peculiar aos mitos.



Para quem não compartilha desse conhecimento, resta a interpretação de que Chico está “ficando maluco” porque está “falando sozinho”. O esconde-esconde de Exu para Chico, e depois para Besouro, ressalta ainda o caráter brincalhão do orixá.

Besouro se aproxima de Chico para saber o que está acontecendo e este, nervoso, replica aos gritos: “Você veio para me azucrinar, Besouro!”. Este momento pontua mais uma sugestão de aproximação entre as figuras de Besouro e de Exu, uma vez que quem está, de fato, “azucrinando” Chico é Exu e não o capoeirista.

Com a saída de Chico, finalmente Besouro fica cara-a-cara com o orixá mensageiro. Para isso, o diretor adota um jogo de campo/contracampo sobre os personagens como forma de viabilizar a sistemática dos diálogos, valendo-se de planos próximos para destacar as qualidades físicas de cada um (BRISELANCE et al., 2010, p. 303).

Besouro quer saber quem ele é. Exu se apresenta. Nesse momento, ele retira o gorro, mostrando a cabeça e explica que “é bom para quem é bom com ele e mau para quem não sabe lhe reverenciar”. A resposta dada pelo orixá mensageiro revela uma aproximação do Exu do filme com o Exu das narrativas iorubá. Em diversos mitos, Exu demonstra características positivas para a lógica ocidental (generosidade, capacidade para observação e para o trabalho, companheirismo) e também características negativas (é aquele que se vinga, que provoca confusão, brigas, mal-entendidos). A esse respeito, o semioticista Floyd Merrel (2005) afirma que não existe o “mal” na cosmologia do candomblé, destacando que tais dicotomias (bem/mal ou verdade/falsidade) pertencem a uma lógica ocidental, analítica, linear e binária, que não encontra paralelo na complexidade e multiplicidade inerente ao candomblé:

[...] uma compreensão exata de Exu implica uma filosofia geral de vida, e vida em sua forma mais pura, é ao mesmo tempo positividade e negatividade mediadas pela emergência de novidades. Essa qualidade vaga ao invés de uma lógica estritamente quantitativa da vida é justamente o que ela é: processo (MERREL, 2005, p. 147, tradução minha).

No filme, Exu prossegue afirmando que reinou na cabeça de Mestre Alípio durante muito tempo e questiona sobre a possibilidade de existir bem sem mal, ou morte sem vida. A colocação do orixá mensageiro quer dizer que Mestre Alípio conhecia a filosofia de vida do candomblé e da capoeira. Sobre essa afirmação, vale destacar uma



passagem, ainda de Merrel, em que o autor destaca o fato de os mestres de capoeira possuírem qualidades de Exu:

O mestre de capoeira tem a capacidade de saber, sem precisar da consciência para justificar o seu conhecimento. Ele apenas sabe, sabe porque acredita na unidade “corpo-espírito”, porque tudo está inter-relacionado. Assim, Exu é a corporificação da incongruência, complementaridade contraditória. E o mestre de capoeira sabe disso, porque ele tem qualidades de Exu (MERREL, 2005, p. 148, tradução minha).

Besouro contesta Exu, o que vai reforçando as aproximações entre um e outro: o capoeirista também é valente e corajoso. Mais adiante, nós vamos ficar sabendo que Besouro é filho de Ogum, de quem recebe a proteção do corpo fechado. Sobre o orixá da guerra, destaca-se também o aspecto da ambivalência. Na hierarquia dos orixás, Ogum, por suas características, é o que mais se aproxima de Exu.

No filme, também o espírito subversivo de Besouro vai se afirmando, pois ele continua desafiando Exu, negando a colocar-se no lugar de escravo seja de quem for. As cenas de ação que se seguem, marcadas por uma capoeira fantástica entre Exu e Besouro, são feitas em plano americano, cujo corte dos personagens no meio das pernas revelam que o duelo já não é apenas verbal, e sim corpóreo (BRISELANCE et al., 2010, p. 304).

Mas ainda falta a Besouro a percepção de que aceitar Exu significa a irrupção da mudança, o salto que precisa ser dado para que ele saia do estado de culpa e letargia que se encontra desde a morte de seu mestre e que possa, efetivamente, dar início à sua missão na narrativa: continuar o trabalho para o fim da opressão do povo negro iniciado por Mestre Alípio.

Até esse ponto, Besouro apenas usava o seu corpo para enfrentar Exu, distanciando-se da lógica presente no candomblé e na capoeira que vê o corpo e a mente como algo unificado. Mas Exu é insistente e continua a provocar, dizendo que Besouro é vaidoso e deixou Alípio morrer. É nesse momento que Besouro tem o “estalo”: isso é construído através do som que muda, do olhar de Besouro e do movimento da câmera, que vai se aproximando lentamente do capoeirista, fechando-o em um grande plano de rosto, que suprime o espaço e dilata o tempo. Sem dizer uma palavra, Besouro fica frente a frente com Exu e se ajoelha diante dele, com a câmera totalmente alta, em um picado.





Com isso, a impressão criada é de exaltação e não de achatamento e derrota, como geralmente se espera da utilização deste recurso cinematográfico.

Exu cumpriu o seu papel: ao causar confusão e provocar, despertou Besouro para a sua missão, conseguindo aquilo que mais ninguém na narrativa conseguira, nem mesmo Mestre Alípio. Após esse momento, o capoeirista foge dos capangas do coronel, se atira de um penhasco e cai num rio. Sobrevive e tem uma experiência mística na qual conhece os demais orixás e recebe o patuá de proteção de Ogum. Nesse momento, a mãe de santo deixa claro que, para a cultura negra, candomblé e capoeira se complementam, dizendo: “Somente a capoeira não livra ninguém do mal”.

Vale destacar ainda mais um aspecto a respeito das confusões provocadas por Exu: no pensamento africano, a desordem é colocada a serviço da ordem social. É essa dialética entre ordem e desordem que mobiliza a reciprocidade entre os homens e promove o equilíbrio na natureza e na sociedade.

Enquanto princípio de desordem, Exu se mobiliza em situações de desordem e de perigos extremos para restaurar a ordem social e cósmica [...]. Ele transgride a ordem para que ela se restabeleça. Conduz os homens por caminhos tortos para que eles cumpram os seus destinos, prescritos nos jogos de adivinhação (TRINDADE et al., 2006, p. 30).

A partir daí, com Exu fora de cena e já despertado para a sua missão, Besouro começa a realizar afrontamentos diretos ao poder instituído e comandado pelo coronel Venâncio<sup>12</sup>: toca fogo no canavial e destrói a máquina da usina de açúcar, destruindo assim os meios de produção que sustentam a ordem social vigente. Vale destacar que em diversos mitos sobre Exu existem referências a incêndios e fogo.

Como arma, Besouro conta com o seu corpo (fechado e protegido por Ogum) e que também é o seu principal instrumento de luta, através de uma capoeira “mágica” associada à metáfora do voo. “Besouro é um bicho preto que voa”. Foi a partir dessa colocação que o capoeirista construiu sua identidade ainda quando criança.

Besouro passa a agir como Exu, presente e atuante em momentos em que a luta em prol da mudança e do reordenamento são fundamentais: está próximo quando Dinorá enfrenta o Coronel Venâncio; e quando Chico, mesmo com uma das pernas

---

<sup>12</sup> Fazendeiro que, junto com seus capangas, explora a população negra e reprime suas manifestações culturais. Interpretado por Flavio Rocha.



comprometida, luta com capangas do coronel que estavam denegrindo a imagem de uma senhora por conta de sua religiosidade africana.

Já a construção da personagem Exu em termos de figurino dá-se no filme de duas formas: 1) quando aparece para Besouro, oculto e silencioso, antes e depois da sequência principal, Exu veste apenas uma espécie de saia vermelha cobrindo o sexo, usa colares e pulseiras, e traz o cabelo trançado com um penteado que deixa uma ponta para cima. Carrega ainda uma faixa com cabaças e o ogó, seu porrete. Sua pele é excessivamente brilhante, o que passa uma ideia de plastificação; 2) já na sequência principal, Exu, apresentado em sua forma humana, usa roupas brancas, gorro e colares de contas. Quando ele se apresenta a Besouro, retirando o gorro, sua voz reverbera, causando no espectador uma sensação de incongruência entre o que vê e o que ouve. Apesar de sua voz permanecer extremamente alterada enquanto se apresenta como um orixá, Exu continua usando as vestimentas da versão humana. De certo modo, esse aspecto remete à ambiguidade inerente ao orixá mensageiro.

Ao destacar Exu na narrativa, ainda que apresentado como um jovem em duas versões (homem e orixá), Tikhomiroff dá visibilidade e importância ao orixá mensageiro, destacando o fato de ele transitar entre os dois mundos. No entanto, de acordo com as mitologias, Exu evoca multiplicidade também nas suas formas, negando estereótipos e códigos rígidos. Assim, Exu pode ser homem ou mulher, idoso ou criança.

Floyd Merrel (2005), utilizando-se de uma terminologia da semiótica peirceana, explica que Exu é possibilidade, atualidade e necessidade numa dada contingência. Construir a personagem de Exu do mesmo modo como os demais orixás são apresentados, de modo fixo, colocando-o apenas como um homem jovem, é tirá-lo do plano das possibilidades, da abertura e da complexidade que o diferencia.

Por fim, é importante destacar ainda, mas sem pretensões interpretativas por ora, a capoeira que é construída no filme em perspectiva nova, através de um diálogo intercultural atual, uma vez que incorpora movimentos do *Kung Fu*. Para carregar nas tintas da dramatização, Tikhomiroff contou com o trabalho de um equipe coordenada pelo chinês Huen Chiu Ku, construindo assim, uma capoeira fantástica, que destaca o heroísmo de Besouro e reforça os mitos em torno do protagonista. Tomando emprestado as reflexões de Rose Hikiji, “os filmes registram mitos e também mitificam representações” (HIKIJ, 2007, p. 35).



### Considerações finais

A partir da noção de que filmes e mitos projetam imagens do comportamento humano e da natureza do mundo, refletindo assim, na vida social, sem no entanto, serem descrições realistas desta - mas ao contrário, recortes dramatizados -, torna-se possível afirmar que as muitas exibições de um filme equivaleriam ao recontar do mito em rituais, o que serve à fixação das representações que são veiculadas (HIKIJI, 2007, p. 27).

Assim, é importante a reflexão em torno de como elementos constitutivos da cultura afro-brasileira (mais especificamente o candomblé e a capoeira) estão sendo reformatados na contemporaneidade pelo cinema. Nesse caso, através de um procedimento de aproximação com as narrativas míticas que são a base de sustentação do candomblé, cujo foco concentra-se em Exu, o mais polêmico dos orixás. *Besouro* nos dá a possibilidade de refletir sobre essas atualizações.

Em uma visada mais universal, naquilo que se relaciona com os valores gerais das narrativas míticas, o filme em questão traz à tona um aspecto fundamental relacionado às práticas do candomblé, ao focar como figura central para a narrativa a personagem de Exu, tão mal-interpretada, na maioria das vezes.

Por outro lado, as opções estéticas de Tikhomiroff não conseguem dar conta do caráter dinâmico, mutável e ambíguo de Exu, que é fixado em um único padrão. No discurso da mitologia dos orixás, Exu não existe apenas como uma personagem, mas como o próprio veículo da narrativa. Como já foi assinalado, no filme, o primeiro dos orixás aparece apenas como um homem forte e jovem.

O filme também reforça o mito em torno do capoeirista Besouro, projetando-se não como definitiva, mas como mais uma história. Vale destacar que, no caso da construção do capoeirista – diferente da construção de Exu – o diretor investiu num diálogo intercultural que incorpora artes marciais aos movimentos da capoeira, em um exercício no qual a hibridização e o uso da tecnologia servem à atualização visual de mitologias arcaicas. Desse modo, é possível afirmar que *Besouro* passa a configurar como mais uma possibilidade também para a sobrevivência do lendário capoeirista na memória social.

A estrutura com a qual o filme encerra também é mítica porque tem circularidade: finaliza com um garoto, filho de Besouro, aprendendo capoeira com Chico. Ele ouve as histórias sobre o seu pai e escolhe o mesmo nome como sua identidade na



capoeira, passando a ideia de que a história não termina aí e que se repetirá *ad infinitum*, assim como nos mitos.

Como documento cultural, *Besouro* pode funcionar como um veículo que possibilita, de alguma maneira, a continuação de uma memória cultural assentada nos mitos sobre Exu – mesmo que de modo limitado e incompleto – provocando a reflexão sobre as representações veiculadas, que lidam com a memória, com a história e com os mitos da cultura negra, mas sobretudo com a possibilidade de atualização e de (re)significação destes a partir do recorte e das escolhas com as quais o filme opera.

### Referências bibliográficas

- BRISELANCE, M. et al. **Gramática do cinema**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- CAPONE, S. **A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil**. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Pallas, 2004.
- HIKIJI, R. O cinema à luz da antropologia e vice-versa. In: ZANINI, M. (Org.). **Por que “raça”?** Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia. Santa Maria: Editora UFMS, 2007.
- MERREL, F. **Capoeira and candomblé: conformity and resistance through afro-brazilian experience**. Princenton: Markus Wiener Publishers, 2005.
- MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d’água, 1997.
- NUNES, K. **Laróyè, Exu**. Imagens e mitos do orixá mensageiro na fotografia de Mario Cravo Neto. Salvador: Edufba, 2011. (Coleção Pesquisa em Artes)
- PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TRINDADE, L. et al. **O homem e o mito: estudo de antropologia psicológica sobre o mito de Exu**. São Paulo: Terceira margem, 2006.
- VIEIRA, A. **O encontro de Besouro com o valentão Doze Homens**. Salvador: Edição do autor, 2000. (Registrado na Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel e no Clube Baiano de Trova)
- XAVIER, I. Prefácio. In: SHOAT, E. et al. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

### Referências audiovisuais

- BESOURO. João Daniel Tikhomiroff. Brasil, 2009, DVD.