

Universidade Federal de Minas Gerais

A rememoração nas imagens dos quilombos

Alessandra Pereira Brito

Belo Horizonte, 2021





Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

ALESSANDRA PEREIRA BRITO

A REMEMORAÇÃO NAS IMAGENS DOS QUILOMBOS

Belo Horizonte – MG

2021

Alessandra Pereira Brito

A REMEMORAÇÃO NAS IMAGENS DOS QUILOMBOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães.

Belo Horizonte – MG

2021

301.16 Brito, Alessandra Pereira.
B862r A rememoração nas imagens dos quilombos
2021 [manuscrito] / Alessandra Pereira Brito. - 2021.
142 f.
Orientador: César Geraldo Guimarães.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Quilombos - Teses.
I. Guimarães, César Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

Ata da Defesa de Dissertação de ALESSANDRA PEREIRA BRITO

Número de Registro na UFMG: 2019661017

Às nove horas do dia dezessete de dezembro de 2021, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais reuniu-se a comissão examinadora, constituída pelo professor doutor César Geraldo Guimarães (Orientador - UFMG) e pelas professoras doutoras Ângela Cristina Salgueiro Marques (UFMG), Cláudia Cardoso Mesquita (UFMG) e Selma dos Santos Dealdina (Liderança Quilombola do Território do Sapê do Norte, São Mateus/ES e secretária-executiva da CONAQ). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do mestrado Alessandra Pereira Brito, intitulado "**A rememoração nas imagens dos quilombos**", requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Abrindo a sessão, o orientador e presidente da comissão, professor César Geraldo Guimarães apresentou a banca, e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Alessandra Pereira Brito. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Mestre em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 17 de dezembro de 2021.

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães (Orientador - UFMG)

Prof^a. Dr^a. Ângela Cristina Salgueiro Marques (UFMG)

Prof^a. Dr^a. Cláudia Cardoso Mesquita (UFMG)

Selma dos Santos Dealdina (Liderança Quilombola do Território do Sapê do Norte, São Mateus/ES e secretária-executiva da CONAQ)

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 17/12/2021, às 13:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Cristina Salgueiro Marques, Professora do Magistério Superior**, em 18/12/2021, às 21:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cardoso Mesquita, Professora do Magistério Superior**, em 26/01/2022, às 10:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Selma dos Santos Dealdina, Usuário Externo**, em 15/02/2022, às 15:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1147621** e o código CRC **D763981F**.

Para iaiá Macila, minha vó e madrinha;
minha mãe, Jaina; meu pai, João Goiás;
minhas irmãs, Janaíza e Victória; meu irmão, Jairo;
minhas sobrinhas: Yara, Ana Flor e Alice;
minhas afilhadas: Kaylla, Anabel e Flora.

Para vó Marta, vô Celino, ioiô Joaquim;
para minhas bisas Ana Francisca, Maria, Joana e Antônia;
e meus bisos Raimundo Bento, Vicente, Miguel e Félix, em memória.

Para todos os povos quilombolas:
aos mais velhos, aos mais novos e aos que ainda vão nascer.

Agradecimentos

Essas palavras saem um tanto desajeitadas diretamente do meu peito inundado de emoções intensas demais por escrevê-las. Ainda não sei ao certo por onde começar. Confesso. Porque sinto que há tanto a dizer, que as palavras parecem muitas tentando passar por uma portinha estreita. Começo, então, agradecendo aos meus santos, meus guias, a quem me cuida incansavelmente, a quem rezou por mim, sugeriu macetes, chás, firmezas, descanso, calma nos dias mais difíceis. Seguir uma pesquisa no meio de uma pandemia, com o cenário agravado por vivermos em um país governado por pessoas que nutrem desprezo pela vida, exigiu uma organização dos medos e das coragens, e doeu forte. Então, agradeço às forças e energias que me mantiveram e me mantêm viva, de pé e caminhando.

Agradeço ao meu orientador César Geraldo Guimarães pelas boas conversas, as contribuições essenciais ao trabalho, o acolhimento e a paciência. Expresso minha gratidão à Luciana Oliveira que leu o projeto de pesquisa no seminário de projetos, à Claudinha e ao André que estiveram na qualificação dando valorosas sugestões, e que retornam para a banca. Professoras Ângela, Claudinha e Selma e professor André toda minha admiração e respeito por vocês, obrigada por estarem conosco nesse momento de compartilhamento da pesquisa. E não posso deixar de mencionar as queridezas Edu e Roberta, que contribuíram com essa entrega a partir de suas disciplinas e conversas no grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, ao qual eu sou muito grata. Estendo também meu carinho e agradecimento ao grupo Coragem, que me recebeu de modo super bonito. E saúdo a toda equipe que trabalha no PPGCOM, muito obrigada!

Quero agradecer a todes colegas com quem partilhei a organização do Colóquio Discente, muitos corações para esse evento, vida longa! E às pessoas queridas dos grupos de organização do Colóquio Cinema Estética e Política. E, correndo risco de ser mesmo exagerada, agradeço a todo o corpo discente do programa, essas pessoas que partilham as dores e delícias de fazer pesquisa no Brasil, porque essa vida não *é fáceo!*

Deixo meu forte e demorado abraço com muito carinho e admiração nos colegas de entrada Breno, Júlia, Ester, Ousmane, Carla, Aiano, Bárbara, Deize, Cláudio e Fred. Agradeço com muito carinho à Nic, essa pessoa incrível, ponta firme, papo reto, melhores piadas, que vou querer sempre por perto. E, agradeço de todo meu coração pelo encontro com meu querido e amado amigo Fabio Rodrigues Filho. Eu pensei que não faria amigos na pós-graduação, porque o tempo de convívio é mais breve, aí, quis a vida, que nossos caminhos se aproximassem, e que sorte eu tive! Em muitos momentos, você foi a ilha de calor (risos)

dentro da academia que é fria demais para nossos corações que são mais de perto da Linha do Equador. Muito obrigada, amigo!

Agradeço a todas as pessoas envolvidas de alguma forma na realização dos filmes com os quais eu caminhei nesta pesquisa. Agradeço às pessoas do projeto Cinema dos Quilombos pelas boas conversas. A todos os povos quilombolas do Brasil, em especial às comunidades onde foram realizadas as obras que me aproximei neste estudo: Matição, Talhado, Marques, Quilombo Rio dos Macacos e Santiago do Iguape. Agradeço de todo meu coração à Beatriz Nascimento (em memória), por abrir frestas de sonhos e luz com sua escrita, sua voz, sua poesia, sua existência neste mundo.

Agradeço imensamente à Orientação Afirmativa. Pâmela, Mayra e Luciana, muito obrigada mesmo por essa construção tão bonita e fundamental, que auxiliou a mim e a tantas pessoas a ingressarem na pós-graduação. Agradeço muito a todas as pessoas que lutaram pela política de cotas raciais nas universidades públicas, a esta política de reparação devemos a maior transformação que o ensino e a pesquisa no Brasil vivenciaram e ainda vão vivenciar.

Agradeço à Maria Andréia pelo cuidado com este texto e paciência com minhas bagunças.

Agradeço à Capes, pela bolsa que recebi durante o primeiro ano da pesquisa.

Agradeço enormemente à comunidade escolar da Escola Livre de Artes Arena da Cultura, alunes, secretaria, gerência, todos colaboradores desse lugar múltiplo de aprendizagem, rebeldia e invenção artística, que tenho a alegria de ser parte. Estar junto de vocês me transforma e me fortalece. Deixo um beijo especial para Henrique, Wilson, Simone, Gobira, Affonso, Titane, Amaury, Márcia, Ana e Wesley, que navegam comigo, essas pessoas com as quais pude compartilhar os medos, aflições e as pequenas alegrias da vida adulta, que foram possíveis no meio de uma pandemia, em plenas janelas do *home office*.

Quero ainda agradecer aos meus grandes amores, amizades que carrego dentro do pedaço mais bonito do meu coração, minhas certezas mais alegres, essas pessoas incríveis, divertidas, apaixonantes, maravilhosas e bonitas demais da conta. Meus amparos de amor e carinho na caminhada. Diretamente de Palmas - Tocantins, meu norte, meu calor, meu amor – para toda vida: Ana, Tacinho, Carlinha, Japa, Taias, Pícolas, Bastos, Bibis, Pati e Mestre Matoso. Diretamente de Belo Horizonte – jabuticasa, zona leste, cinema, segundaPRETA, buteco, carnaval, samba e amor até mais tarde e sempre – Alina, Camila, Marú, Grazi, Martins, Raina, Pode, Xande, Bernard, Jeffim, Pedro, Thálita e Layla. Diretamente de todos os lugares da vida, Palmas, BH, Bahia, na rua, na chuva, na fazenda ou numa casinha de sapê: Sosti, Lais e Lu! E diretamente de Contagem, ele que é meu amigo e meu amor: Pablo.

Obrigada por segurar na minha mão, por ler o texto, por me fortalecer com seu cuidado e carinho e por fazer os ovos no ponto que eu gosto.

Agradeço às minhas crianças: Kaylla, Yara, Victória, Ana Flor, Alice (da Jana), Alice (da Carlinha), Davi, Anabel, Santiago Ipê, Florinha, por me ensinarem tanto da vida. A tia Sandra/Dinda ama vocês!

E agradeço imensamente aos meus amores, meu lugar no mundo, meu quilombo de amor: Mamãe, papai, Jairo e Jana, eu amo vocês. Por fim, saúdo toda família, em especial, minha iaiá, minha rainha, Marcelina Vieira de Brito.

O quilombo é memória que não acontece só para os negros, acontece para a nação.
Beatriz Nascimento

Resumo

A partir da força da presença das mulheres negras e da sua relação com a terra e com o território, a dissertação procura compreender como os filmes feitos nos quilombos iluminam a memória da comunidade. Para conceituar a história dos quilombos, suas formas de vida, de pensamento e de imaginação política, foram convocadas as perspectivas de Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Antônio Bispo dos Santos, Joelson Ferreira, Leda Maria Martins e Selma dos Santos Dealdina. O trabalho descreve os diferentes gestos de rememoração em *Tança* (Irmandade dos Atores da Pândega e Associação Quilombola Mato do Tição, 2014), *Pra se contar uma história* (Elen Linth, Lucicleide Santos, Diego Jesus e Leandro Rodrigues, 2013), *Quilombo Rio dos Macacos* (Josias Pires, 2017), *Nove Águas* (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Os filmes analisados revelam a presença de cinco procedimentos expressivos que instituem um devir quilombola no cinema brasileiro contemporâneo: a performance, os percursos pelo território, o testemunho, a reencenação e a presença das sonoridades (o canto e a música).

Palavras-chave: Imagens dos quilombos. Rememoração fílmica. Mulheres quilombolas. Luta pelo território.

Abstract

Based on the strength of black women and their relationship with the land and territory in films made in quilombos, the study seeks to understand how these productions enlighten the community's memories. To contextualize the history of the quilombos, their forms of life, thought and political imagination, we dialogue with the perspectives of the intellectuals Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Antônio Bispo dos Santos, Joelson Ferreira, Leda Maria Martins and Selma dos Santos Dealdina. Our argument describes the different gestures of rememoration in *Tança* (Irmandade dos Atores da Pândega and Associação Quilombola Mato do Tição, 2014), *Pra se contar uma história* (Elen Linth, Lucicleide Santos, Diego Jesus and Leandro Rodrigues, 2013), *Quilombo Rio dos Macacos* (Josias Pires, 2017), *Nove Águas* (Gabriel Martins and Quilombo dos Marques, 2019) and *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). The filmic analyses reveal the presence of five expressive procedures that establish a quilombola becoming in contemporary Brazilian cinema: the performance, the paths through the territory, the testimony, the re-enactment and the presence of sonorities (the singing and the music).

Keywords: Images of quilombos. Filmic rememoration. Quilombola women. Struggle for territory

Lista de figuras

Figura 1 - Foto da sessão do filme <i>Tança</i>	20
Figura 2 - Foto da Sessão do filme <i>Tança</i>	20
Figura 3 - Fotografia de Eustáquio das Neves	47
Figura 4 - Retrato de Zumbi feito por Antônio Parreiras	48
Figura 5 - <i>Slave Scape</i> de François-Auguste Biard	48
Figura 6 - <i>On to liberty</i> de Theodor Kaufmann	48
Figuras 7 a 13 - Fotograma do filme <i>Ôrí</i> (1989)	56
Figuras 14 a 18 - Fotograma do filme <i>Ôrí</i> (1989)	58
Figuras 19 e 20 - Fotogramas do filme <i>Ôrí</i> (1989)	59
Figuras 21 a 26 - Fotogramas do filme <i>Ôrí</i> (1989)	60
Figuras 27 a 33 - Fotogramas do filme <i>Ôrí</i> (1989)	61
Figuras 34 e 35 - Fotogramas do filme <i>Ôrí</i> (1989)	62
Figuras 36 a 39 - Fotos arquivo familiar da pesquisadora	68
Figuras 40 e 41 - Fotogramas do filme <i>Tança</i> (2014)	84
Figura 42 - Fotograma do filme <i>Tança</i> (2014)	84
Figura 43 - Fotograma do filme <i>Tança</i> (2014)	85
Figura 44 - Fotograma do filme <i>Tança</i> (2014)	86
Figura 45 - Fotograma do filme <i>Tança</i> (2014)	86
Figuras 46 a 49 - Fotogramas do filme <i>Tança</i> (2014)	87
Figuras 50 e 51 - Fotogramas do filme <i>Tança</i> (2014)	89
Figuras 52 a 54 - Fotogramas do filme <i>Tança</i> (2014)	91
Figuras 55 a 57 - Fotogramas do filme <i>Tança</i> (2014)	92
Figuras 58 e 59 - Fotogramas do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	95
Figuras 60 e 61 - Fotogramas do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	95
Figura 62 - Fotograma do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	96
Figuras 63 e 64 - Fotogramas do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	97
Figuras 65 e 66 - Fotogramas do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	98
Figuras 67 e 68 - Fotogramas do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	98
Figuras 69 a 71 - Fotogramas do filme <i>Pra se contar uma história</i> (2013)	101
Figuras 72 a 76 - Fotogramas do filme <i>Pra se contar uma história</i> (2013)	103
Figura 77 - Fotograma do filme <i>Pra se contar uma história</i> (2013)	105
Figuras 78 a 80 - Fotogramas do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	108

Figura 81 - Fotograma do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	109
Figuras 82 e 83 - Fotogramas do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	110
Figuras 84 a 86 - Fotogramas do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	111
Figuras 87 e 88 - Fotogramas do filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	112
Figuras 89 e 90 - Fotogramas do filme <i>Aruanda</i> (1960)	116
Figuras 91 a 93 - Fotogramas do filme <i>Aruanda</i> (1960)	117
Figura 94 - Fotograma do filme <i>Aruanda</i> (1960)	118
Figuras 95 e 96 - Fotogramas do filme <i>Aruanda</i> (1960)	118
Figura 97 - Fotograma do filme <i>Aruanda</i> (1960)	119
Figuras 98 a 100 - Fotogramas do filme <i>Nove Águas</i> (2019)	120
Figura 101 - Fotograma do filme <i>Nove Águas</i> (2019)	122
Figuras 102 e 103 - Fotogramas do filme <i>Nove Águas</i> (2019)	123
Figuras 104 a 106 - Fotogramas do filme <i>Nove Águas</i> (2019)	123
Figuras 107 a 110 - Fotogramas do filme <i>Nove Águas</i> (2019)	124
Figuras 111 a 114 - Fotogramas do filme <i>Tança</i> (2014)	126
Figura 115 - Fotograma do filme <i>Tança</i> (2014)	127
Figuras 116 e 117 - Fotogramas filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	128
Figura 118 - Fotograma filme <i>Quilombo Rio dos Macacos</i> (2017)	129
Figuras 119 e 120 Fotogramas do filme <i>Aruanda</i> (1960)	130
Figuras 121 e 122 Fotogramas do filme <i>Aruanda</i> (1960)	131
Figuras 123 e 124 Fotogramas do filme <i>Nove Águas</i> (2019)	132
Figuras 125 a 127 Fotogramas do filme <i>Nove Águas</i> (2019)	133

Sumário

Introdução	18
Capítulo 1 – Estudar e sonhar o quilombo	25
1.1 Os sentidos de quilombo	25
1.2 Os quilombos: entre a Abolição e a Constituição	28
1.3 Do quilombo ao Quilombismo – a experiência negra	35
1.4 A identificação com a terra	37
1.5 Poéticas dos quilombos	41
Capítulo 2 - A vida da memória	51
2.1 Orí e memória	51
2.2 “Ó paz infinita poder fazer elos de ligação numa história fragmentada”	54
2.3 Performance, corpo e memória	62
2.4 Para olhar as imagens dos quilombos	67
2.5 Terra e território – lutas em curso	72
2.6 Mulheres quilombolas	76
Capítulo 3 – Os gestos de rememoração	81
3.1 O Lembrar é do corpo	81
3.2 Lembrar é mover-se	92
3.2.1 Os lugares de memória	97
3.2.2 Caminhar, lembrar e filmar	99
3.3 Se eu lembro, tenho.....	104
3.3.1 Palavras de memória em luta	105
3.4 A memória reencenada	113
3.4.1 Reencenar, lembrar e continuar a luta	119
3.5 O som da memória	124
3.5.1 Os sons da reencenação	129
Considerações finais	134
Referências	137
Filmografia	141

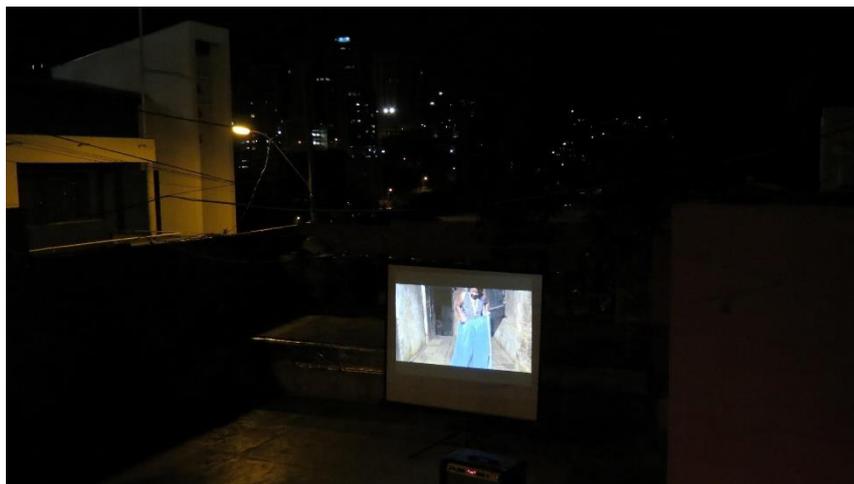
Introdução

Sinto-me sempre escrevendo de mim, mas esse mim contém muitos outros, então escrevo de um coletivo sobre e para essa coletivização. Disto vem um grande arder que às vezes paralisa a produção, sem a interlocução do outro.

Beatriz Nascimento, 15 de junho de 1983

Foi Constantina Augusta dos Santos, a Tança, que me trouxe até aqui, até a escrita destas palavras. Por isso, antes de mais nada, peço licença, peço a benção e agradeço a todo o povo do Quilombo Mato do Tição: aos mais velhos, aos mais novos e aos que ainda vão nascer. Com estas palavras também saúdo os povos quilombolas do Brasil. De início, é importante contextualizar como surgiu esta pesquisa. Parti do quilombo, pés na terra e no território. Vem do encontro com Tança (*Tança*, 2014) meu desejo de lançar um olhar para as imagens feitas nos territórios quilombolas, norteado pela vontade de compreender melhor as linhas de força que essa filmografia carrega. Por meio do filme, conheci o Quilombo Mato do Tição, popularmente chamado Quilombo Matição, localizado em Jaboticatubas (MG). Realizado pela Irmandade dos Atores da Pândega e pela Associação Quilombola Mato do Tição, o filme nos apresenta a figura da ancestral da comunidade – a tia Tança – por meio da memória e da presença, em cena, de seus descendentes, seus sobrinhos. Vi a obra em uma mostra itinerante do *forum.doc.bh* realizada em 2015, no Centro de Educação e Cultura Flor do Cascalho, no Morro das Pedras, em Belo Horizonte. Compareci à exibição a convite de Luana Gonçalves, uma grande amiga e produtora do filme, que me pediu para tirar umas fotos da sessão e da conversa que se seguiu após o filme. Durante o bate-papo com as pessoas da comunidade que foram assistir ao filme, notei que quase todas as falas eram permeadas de recordações e lembranças dos antigos. As imagens ativavam memórias. Isso foi algo que também me mobilizou, despertou em mim um desejo de memória. Foi ali, na exibição de *Tança*, que se originou meu interesse pelos entrelaçamentos entre memória, performance e as imagens quilombolas.

Figura 1



Fotos da sessão de *Tança* (2014).

Figura 2



Fotos da Sessão de *Tança* (2014)

Ao conhecer a *Tança* pelos gestos, olhares e palavras de seu povo, comecei a pensar na minha ancestralidade e também me questionei: em um exercício de caminhada à procura dos meus mais velhos, até onde eu poderia chegar? A percepção de como sei pouco sobre minha gente me fez pensar em como o processo de fragmentação das famílias negras é também sintoma da escravização, e como ele ainda alcança o nosso presente. A história do povo negro no Brasil é marcada pela diáspora e pela ruptura causada pela maior migração forçada da história da humanidade. Os reflexos dessa história ainda afetam as pessoas negras até os dias atuais, sob a forma de diversas consequências: menor acesso à alfabetização, famílias fragmentadas, marginalização social e racismo estrutural¹. Desse modo, para os

¹ “O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional” (ALMEIDA, 2019, p. 33).

sujeitos – negros e negras – buscar vincular sua existência no tempo presente à memória dos seus ancestrais é um caminho repleto de desafios. No contexto dos quilombos, além de serem territórios de resistência, as comunidades se constituem como espaços de busca por uma ressignificação da experiência dos povos negros conectada à sua trajetória de liberdade, em contraponto à escravização vivida no passado. Nesse sentido, importa assinalar que a oralidade configura-se como força de preservação da cultura de povos que sofreram os impactos da colonização – os povos indígenas e os povos negros –, que foram escravizados e retirados de seus territórios originários. A história contada do mais velho para o mais jovem, o ensinamento de técnicas e modos de existência, ritos e rituais, oferecem um respiro para que o fio que une esses povos à sua ancestralidade não se rompa. Este é um elemento essencial no filme *Tança*, que possibilita também a rememoração da história do Quilombo Matição.

Se a contextualização da pesquisa faz saltar aos olhos a presença da subjetividade da pesquisadora, lembremos que o gesto de se debruçar sobre um filme já é atravessado pela sensibilidade daquele que escreve sobre a obra. Conforme escrevem Ângela Marques e Luís Targino: “A atividade de pesquisa decorre da subjetividade do pesquisador: a partir de algo que o perturba, incomoda ou atíça sua curiosidade, se desenvolvem os temas e problemáticas da pesquisa” (MARQUES, MARTINO, 2018, p. 221). Mas o que me guia não é simplesmente uma predileção pessoal. Ao voltar-me para o estudo das imagens quilombolas, vou ao encontro daquela perspectiva um dia lançada por Beatriz Nascimento, ao reivindicar que os quilombos se constituem como berço do entendimento da experiência negra a partir da perspectiva da liberdade.

A historiadora já destacava que um olhar mais apurado para os quilombos, para além do que temos aprendido sobre ele e sobre a sua duração no tempo, exige de nós a compreensão do modo como a complexidade de suas instituições e as transformações na sociedade como um todo “sejam vistas como processos interacionais, para que se entenda a particularidade de os ‘quilombos’ terem sido sistemas sociais autônomos à sociedade global” (NASCIMENTO, 2018, p. 216).

Assim, as leituras sobre os quilombos e a experiência de ver filmes feitos nos territórios quilombolas foram os primeiros alimentos desse estudo. A partir do lugar de espectadora, comecei a perceber mais fortemente os entrelaçamentos e afinidades entre os diferentes filmes, e selecionei os seguintes para o meu estudo: *Tança* (2014), *Pra se contar uma história* (Elen Linth, Lucicleide Santos, Diego Jesus e Leandro Rodrigues, 2013), *Quilombo Rio dos Macacos* (Josias Pires, 2017), *Nove Águas* (Gabriel Martins e Quilombo

dos Marques, 2019), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *Ôrí* (Raquel Gerber, 1989). Tendo em vista essas obras, buscamos compreender de que maneira os filmes feitos nas comunidades têm lançado luz sobre a memória dos quilombos, a partir da força da presença das mulheres negras e da relação com a terra e o território.

O primeiro capítulo da dissertação acolhe uma aproximação aos conceitos de quilombo a partir da leitura de pesquisadores negros. Recorremos a Beatriz Nascimento, retomando a reivindicação da autora em torno das memórias dos quilombos, a paz quilombola e as formas de continuidade e permanência dessa estrutura social que existiu durante todo período da escravização no Brasil. Também nos dedicamos a estudar a concepção de *quilombismo* de Abdias Nascimento, que define os quilombos como uma forma de produção de vida centrada na experiência negra, pautada por referências negras. Ao adotar essa perspectiva, ele concebe o aquilombamento e seus laços de solidariedade como caminho para a construção de uma vida digna para os povos negros.

Também recorremos a dois relatórios sobre a situação dos povos quilombolas no Brasil: *Racismo e violência contra quilombos no Brasil*, elaborado pela Coordenação Nacional de Articulação às Comunidades Negras Rurais Quilombolas (Conaq) e a organização Terra de Direitos, e *Direito à terra quilombola em risco: Reconhecimento de territórios tem baixa histórica no governo Bolsonaro*, realizado pela Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo (Abraji) e a Instituição Transparência Brasil. Esses documentos, juntamente com a leitura do livro *Mulheres quilombolas: territórios de existências negras femininas*, organizado por Selma dos Santos Dealdina, nos ajudaram a compor um breve panorama da luta quilombola no País. Acompanhando as leituras do Mestre Antônio Bispo dos Santos, as falas do Mestre Joelson Ferreira e valendo-nos do conceito de território de Milton Santos, abordamos a questão da terra e do território. Ainda neste capítulo, buscamos refletir sobre as poéticas dos quilombos, reunindo um pequeno conjunto de poemas e trabalhos do campo das artes visuais, bem como uma discussão de como se dá o aparecer dos quilombos no cinema. Esses foram os primeiros passos que demos para nos aproximar das imagens dos quilombos.

No segundo capítulo, a partir de uma relação mais estreita com o conjunto de filmes escolhidos, tomamos *Ôrí* como um filme-pensamento que ilumina nossa pesquisa e nos ajuda a construir os caminhos para análise das obras a partir dos gestos de rememoração dos quais os filmes se valem. Chegamos, junto com o nosso filme-pensamento, às seguintes categorias que foram operadoras da nossa análise: a performance, os percursos pelo território, o testemunho, a reencenação e as sonoridades. Ainda nesse capítulo, nos aproximamos da

teorização da pesquisadora Leda Maria Martins sobre as *performances da oralitura*, para pensar sobre os entrelaces entre memória, corpo e imagem. Em seguida, apresentamos os passos metodológicos que nos conduziram na aproximação aos filmes. Destacamos, aqui, as contribuições das leituras de bell hooks, com o conceito de olhar opositor da espectadora negra, e também a defesa do pesquisador Mahomed Bamba da subjetividade do analista como um elemento para investigação dos filmes. Segundo o autor, “além de produzir uma forma de pensamento a partir dos filmes, o teórico do cinema pode ser também um ‘escritor’ da sua própria vida e de sua relação com os filmes” (BAMBA, 2016, p.299). Mais adiante, nesse capítulo, trouxemos também algumas reflexões sobre as linhas de força da terra e o do território e da presença das mulheres quilombolas nos filmes.

No capítulo três, comentamos os filmes à luz das categorias de análise privilegiando, em cada um deles, alguns aspectos mais significativos. Ao destacar este ou aquele componente dos filmes, buscamos colocá-los uns em relação aos outros, sem pretender uma análise completa da escritura de cada um. Começamos com *Tança*, destacando a rememoração que se vale do corpo e da performance para presentificar a ancestral do Quilombo Mato do Tição. Em seguida, abordamos os percursos pelo território em *Quilombo Rio dos Macacos* e *Pra se contar uma história*, para dizer das andanças pela memória como um gesto de luta diante das ameaças que rondam a comunidade, e da urgência de uma escrita da história dos *povos de junto da terra*. Em seguida, abordamos os atos de fala no filme *Quilombo Rio dos Macacos*: os testemunhos que rememoram, as palavras que reivindicam o direito ao território e à vida digna. Mais à frente, debruçamo-nos sobre os gestos de reencenação nos filmes *Aruanda* e *Nove águas*, observando como o reencenar dá-se no sentido de criar um documento das lembranças da fundação dos quilombos Talhado e Marques. Por fim, nesse quarto capítulo, caracterizamos as sonoridades como uma força na qual também forjam-se os laços comunitários das comunidades, destacando a correlação entre os cantos, a música e a rememoração nos filmes *Tança*, *Quilombo Rio dos Macacos*, *Aruanda* e *Nove Águas*. Nas considerações finais, sublinhamos como os filmes estudados fundam novos arquivos e instituem um devir quilombola pelos meios expressivos do cinema.

Concluo essa introdução, dizendo de outros movimentos que se somaram à abordagem que fiz dessa filmografia. A pesquisa nasceu da experiência de espectadora e seguiu-se movendo nesse sentido. Em 2019, fui convidada para atuar junto do projeto

Cinema dos Quilombos², uma iniciativa que surgiu no âmbito do Cinecipó (Festival do Filme Insurgente) sob a coordenação de Cardês Amâncio e que buscava reunir, por meio de uma chamada (sempre em aberto), os filmes feitos nos territórios quilombolas. A ideia era reunir realizadores, organizar mostras, oficinas, rodas de conversa, festivais, publicações e outras atividades em torno desse nascente cinema feito nos quilombos. Em 2020, foi realizada a primeira Mostra Cinema dos Quilombos. Nela, eu atuei na curadoria juntamente com a artista e pesquisadora Maya Quilolo e o cineasta e produtor Cardês Amâncio.

O encontro com os filmes e seus realizadores tem sido uma ocasião preciosa de reflexão, e tem me mostrado os vários fios que atravessam e põem em relação filmes realizados em diferentes territórios quilombolas, das mais variadas regiões do país. Em 2021, aconteceu a segunda edição da Mostra Cinema dos Quilombos com a realização do Quilombo dos Marques em parceria com o Cinema dos Quilombos. Nela abrimos uma grande roda de curadoria com a participação de moradores dos quilombos e integrantes da associação que representa a comunidade: Edson Quilombola, Wiliam de Souza Franco, Maria Eunice de Souza Franco, Claudiene de S. Santos Almeida, Rosinere de Souza Franco e Dione Marques de Souza.

Os encontros com os filmes e seus realizadores e realizadoras, fortalece ainda mais, para os participantes, a urgência dos quilombolas em contar a própria história, de valer-se do cinema para documentar suas memórias, suas lutas, seus ofícios e fazeres, a defesa da biodiversidade nos territórios e suas festividades (dentre outras linhas de força presentes nas obras). Tais encontros, que atravessaram fortemente essa pesquisa, continuam permitindo que mais frestas se abram, mais sonhos nasçam, para que essa produção pulsante e de enorme importância se fortaleça a cada dia. Dessas conversas surgidas nesses encontros com os realizadores quilombolas e os moradores dos territórios, Cleomar Ribeiro Rocha, liderança da Comunidade Quilombola do Cumbe, em Aracati no Ceará, comentou o filme *CUMBE memórias quilombolas*³ (2019), com direção coletiva que a incluía, juntamente, com Iorana Silva, Vivian Raqueli Silva, Nicolas Michel Silva, Jhonatan Moreira, Nicoly Silva, Antônio Martins Neto, Robert Rocha, Ednilson Oliveira, Tiana Cassiano e Amanda Nogueira. O filme foi realizado no âmbito de uma oficina de audiovisual oferecida a crianças, jovens e adultos

² Mais informações sobre o projeto podem ser conferidas no site: <<https://cinemadosquilombos.wordpress.com/>> Acesso em: 4 dez 2021.

³ O filme está disponível no youtube, no link: < <https://www.youtube.com/watch?v=hyZD6Jp83L0>> Acesso em 01 dez 2021.

da comunidade. Ela buscava, pela rememoração, promover a afirmação do pertencimento ao território quilombola. Cleomar Ribeiro Rocha relatou que os preconceitos sofridos pelos quilombolas fazem com que muitos deles não queiram afirmar sua identidade. As oficinas de audiovisual fornecem, assim, uma potente chance para uma reconfiguração do modo como os quilombolas veem a si mesmos, permitindo-lhes afirmar sua identidade, livrando-a dos estigmas que sobre ela recaem.

Que o leitor (a) nos acompanhe nessa caminhada que fizemos pelos territórios quilombolas, guiados pelos filmes e, em especial, na companhia das mulheres.

Capítulo 1 – Estudar e sonhar o quilombo

1.1 Os sentidos de quilombo

Quando tento recuperar minha memória mais antiga sobre a palavra quilombo, me lembro de quando comentava-se na cidade em que nasci – Campos Belos, situada na região nordeste do Estado de Goiás – sobre os povos Kalunga que vivem nos vãos das serras das cidades vizinhas, Monte Alegre, Cavalcante e Teresina de Goiás. Os comentários eram superficiais e talvez até fantasiosos, e giravam em torno do isolamento e do pouco acesso dos quilombolas ao mundo urbano. Conforme as falas que então circulavam, eles não conheciam nem carro nem televisão. Não me lembro com muita nitidez quais reflexões essas conversas provocavam em mim. Assim como também não tenho recordações detalhadas de discussões em torno do quilombo nos estudos da história do Brasil na escola: esse assunto ficava escondido em meio às narrativas sobre os bandeirantes e sobre a guerra empreendida contra Palmares, que resultou na chamada queda do quilombo depois de mais de um século de resistência.

Ao longo dos anos, o conceito de quilombo foi retomado por pesquisadores e intelectuais negros que alçaram a palavra a uma profunda dimensão política, ideológica, afetiva e mobilizadora do desejo e do sonho de um mundo em que toda a multiplicidade de existências possam gozar uma vida de plenitude e dignidade. Para discutir este conceito, que é basilar para a pesquisa, vamos apresentar as formulações de Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento e Antônio Bispo dos Santos.

A pesquisadora e historiadora, Beatriz Nascimento, desenha, com seu estudo junto aos quilombos, uma base conceitual que reivindica para a experiência negra no Brasil uma perspectiva centrada na liberdade. Parte-se assim da condição de sujeitos; não se trata aqui de uma negação da escravização dos povos negros, e sim de lançar luz sobre o imenso processo de enfrentamento a essa condição e da vida livre que foi possível mesmo diante da perseguição movida pelo estado colonial contra os quilombos. Quando Beatriz Nascimento chega à pós-graduação em História na Universidade Federal Fluminense, ali, naquele universo, ela se depara com o interesse recorrente de seus pares na tradição da História – com H maiúsculo – e, também, com estudos relacionados às pessoas negras na condição de escravizadas. Para ela, o modo como a História olha para a escravização cria e fortalece uma ideia de que não existiram para os negros no Brasil outros acontecimentos e experiências além do cativeiro. Beatriz chega, desse modo, aos estudos sobre o quilombo em busca das

histórias de liberdade, conduzida pela premissa que o povo negro brasileiro “possui também uma herança histórica baseada na liberdade e não no cativeiro” (NASCIMENTO, 2018, p. 67).

Beatriz Nascimento faz uma recuperação das definições de quilombo ao longo da história, partindo de documentos escritos. A autora argumenta que o quilombo sempre teve seu significado atribuído por uma institucionalidade opressora. Logo, as traduções do que seria o quilombo promoviam, por si só, um esvaziamento da palavra e do que esta estrutura social significou para a história do Brasil, visto que cabia aos opressores nomear e definir a organização social que eles oprimiam. Uma das definições apresentadas por Beatriz é aquela dada pelo Conselho Ultramarino em 2 de dezembro de 1740: “Toda habitação de negros fugidos que passem de cinco em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem achem pilões nele.” Ela também cita a definição apresentada no dicionário Aurélio, que designa quilombo como lugar de escravos fugidos, conceituação corrente em vários outros dicionários para consulta online. A pesquisadora aponta a contradição e o esvaziamento que essas definições carregam. No caso do Conselho Ultramarino, Beatriz Nascimento questiona como foi possível definir como quilombo desde espaços com apenas cinco até vinte mil pessoas negras. Para ela, isso demonstra um desprezo pelas estruturas sociais que eram configuradas no quilombo, de modo a esvaziá-lo de sentido (isto é, da maneira como o quilombo era sentido e vivido por aqueles que o habitavam). Retirava-se a dimensão de comunidade, afeto e, por conseguinte, a humanidade dos quilombolas. Ainda em torno da palavra, outra questão apresentada por Beatriz Nascimento diz respeito ao fato do Quilombo dos Palmares ter sido alçado à condição de exemplo oficial quando se fala em quilombo. Isso cria a falsa ideia de que só houve um quilombo no Brasil, quando na verdade as comunidades existiram em diversas partes do país, tendo sido fortemente combatidas pelo estado colonial e escravagista.

Em uma passagem de outro artigo, a pesquisadora diz também que seu projeto de pesquisa e investigação em torno dos quilombos é um grande sonho, porque além de buscar o quilombo situado historicamente, ela busca suas formas de continuidade (NASCIMENTO, 2018). Essa formulação causa-me grande encantamento, porque nos situa em um lugar fortemente subjetivo em torno dos quilombos. Este estudo também é atravessado pelo sonho, o desejo do encontro com o quilombo, com as estruturas da experiência da liberdade que foram vivenciadas pelos povos negros no Brasil partindo das imagens. Ailton Krenak (2020, p. 52) critica o fato de que “para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida”. Ele reivindica:

A referência a essa instituição do sonho não como experiência onírica, mas como uma disciplina relacionada à formação, à cosmovisão, à tradição de diferentes povos que têm no sonho um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas (KRENAK, 2020, p. 53).

Certamente, a palavra sonho é uma bela definição do que é o gesto de pesquisa em sua gênese. Lembro-me de uma ocasião em que a montadora, Cristina Amaral, falou em uma das muitas conversas que tive a alegria de ouvi-la, que sonhar é um direito humano. Quando minha memória põe juntas as falas de Cristina Amaral, Beatriz Nascimento e Ailton Krenak, penso que “sonho” é uma expressão na qual pode caber muitas das buscas empreendidas por este estudo ao qual tenho me dedicado.

Beatriz Nascimento, na Conferência Historiografia do Quilombo, realizada em 1977 durante a Quinzena do Negro na Universidade de São Paulo, diz que quer “a lembrança, lembrar para mim mesma, lembrar para os negros de que eles têm um passado de homens capazes de empreender uma estrutura que foi muito forte, que assustou sempre, que assustou tanto que passou para a amnésia nacional” (NASCIMENTO, 2018, p. 129). A historiadora quer a lembrança, mas não se trata aqui de uma memória cristalizada num tempo linear que separa passado, presente e futuro, e sim de uma memória que emerge como força de vivificação. A memória aflora aqui como elemento preponderante para a vida, para a dignidade. Ainda nesta conferência, Beatriz Nascimento chama atenção para o fato de que os quilombos existiram por séculos, e questiona: “Será que o quilombo como está sendo entendido pela historiografia, ou seja, como um movimento político de rebelião e insurreição, ele não tinha também uma outra face que foi transportada, que teve uma continuidade acabando a Abolição?” (NASCIMENTO, 2018, p. 129).

Beatriz Nascimento defende que o quilombo existiu antes mesmo da fuga dos escravizados. Ele começou na união de homens e mulheres negras em situação de escravização, que começaram a sonhar um mundo possível e a traçar estratégias para alcançá-lo:

A fuga, longe de ser espontaneísmo ou movido por uma incapacidade para lutar, é, antes de mais nada, a decorrência de todo um processo de reorganização e contestação da ordem estabelecida. É o coroamento de uma série de situações e etapas nas quais estão em jogo diversos fatores: físicos, materiais, psicossociais, ideológicos e históricos (NASCIMENTO, 2018, p. 73).

A retirada da palavra e da ação “fuga” de uma narrativa hegemônica é primordial para compreensão do quilombo. Outra consideração feita por Beatriz Nascimento é que “a fuga é motivada por uma necessidade de resistência e não para acomodação”; deste modo, “o quilombo não pode ser reduzido à fuga. Ela é uma etapa para se empreender a luta” (2018, p. 74). Ela acrescenta ainda que “o Quilombo não foi reduto de negros fugidos: foi a sociedade alternativa que o negro criou” (NASCIMENTO, 2018, p. 101). Beatriz Nascimento também nos diz dessa fuga como uma possibilidade de constituir um tempo/espço de paz. Fato é que a fuga foi amplamente utilizada como uma estratégia, e não como uma atitude essencialmente desordenada. É preciso compreender que a fuga, para os povos negros escravizados, é repleta de complexidades e simbologias. Zelinda Barros (2016), a partir da leitura de Sharyse Piroupo do Amaral (2010), lista algumas motivações que resultavam na fuga: reivindicar um tratamento melhor dos senhores que os escravizavam; buscar alternativas para serem devolvidos a um antigo senhor quando a venda era ainda recente; visitar familiares dos quais foram separados pela venda; conseguir fazer algum trabalho remunerado para comprar a alforria; buscar um tempo livre e diversão, ou até para cumprir obrigações de sua fé.

Nesse sentido, vale referirmo-nos ao trabalho do filósofo Dénètem Touam Bona em seu livro *Cosmopoéticas do refúgio*, no qual ele reconfigura o sentido da fuga ao mencionar que “o marrom não foge, ele se esquiva, escapa, desaparece; e pela sua retirada, se metamorfoseia e cria um fora: o quilombo, o *palenque*, o mocambo, o *péye na déyo...*” (BONA, 2020, p. 40). O autor reclama a fuga também como um gesto de criação:

A fuga dos escravos não surge como covardia, como um fenômeno passivo, a menos que se adote uma concepção redutora da resistência, que confunda resistência e enfrentamento, e esteja restrita a uma visão viril e heroica do combate. Do mesmo modo que a batalha não passa de uma das modalidades particulares da guerra, o frente-à-frente constitui apenas uma das modalidades específicas da resistência. A guerrilha – a tática privilegiada dos nômades, dos marrons, de todos os grupos e minorias banidos – apresenta-se então como uma não-batalha, em que a astúcia, as artimanhas enganosas, os disfarces, a camuflagem, as fugas e os ataques surpresa zombam da moral dos poderosos (BONA, 2020, p. 40 e 41).

Para Bona, a fuga não se encerra necessariamente com a formação do quilombo; ela segue como estratégia a qual os herdeiros e descendentes recorrem para criar possibilidades de aquilombamento, resistência, arte, luta, fazendo prevalecer a vida.

1.2 Os quilombos: entre a Abolição e a Constituição

O filósofo, poeta, ensaísta e romancista Édouard Glissant, em *Introdução a uma poética da diversidade*, nos propõe algumas reflexões em torno do pensamento do rastro / resíduo, que também nos interessa, para pensar a história do quilombo:

O africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprescindível a partir unicamente dos **poderes da memória**, isto é, somente a partir do pensamento do rastro / resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos (GLISSANT, 2005, p. 20, grifo nosso).

A fragmentação da história do quilombo no Brasil também nos convoca a olhar para ela sob a ótica do resíduo, do vestígio, do rastro. Apesar de sua existência nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, a partir da abolição da escravatura em 13 de maio de 1888, passa a vigorar o entendimento de que essas organizações sociais não mais existiriam: se não há escravatura não há então quilombo – este é o argumento conservador. Os quilombos só voltam a ser mencionados, com certa institucionalidade, a partir de 1988 com a Constituição Federal, que estabelece o direito aos territórios pelas comunidades quilombolas (NASCIMENTO, 2018; BARROS, 2016).

Selma dos Santos Dealdina, mulher quilombola do Angelim III, Território do Sapê do Norte, em São Mateus no Espírito Santo, e militante pelos direitos dos povos de quilombo junto à Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (Conaq)⁴, organizou em 2020 o livro *Mulheres quilombolas territórios de existências negras femininas*. Na apresentação da obra ela chama atenção para os prejuízos causados por essa fragmentação e vácuo de entendimento institucional e jurídico dos quilombos.

Em 1888, com a falsa abolição, foi implantado no Brasil um regime excludente, seguido por uma legislação cruel de acesso à terra que, contrariando os princípios do quilombo, fortaleceu a concentração latifundiária e a subjugação da população negra à condição de um não sujeito de direitos (DEALDINA, 2020, p. 26).

Em 2018, a Conaq e a Terra de Direitos⁵ organizaram o documento *Racismo e violência contra quilombos no Brasil*. A publicação é um marco na coleta e disseminação de

⁴ A CONAQ é uma organização de âmbito nacional, sem fins lucrativos que representa a grande maioria dos (as) quilombolas do Brasil. Mais informações sobre a entidade representativa podem ser obtidas no site: <http://conaq.org.br/nossa-historia>

⁵ A Terra de Direitos é uma organização de Direitos Humanos que atua na defesa, na promoção e na efetivação de direitos, especialmente os econômicos, sociais, culturais e ambientais. Mais informações sobre a organização podem ser obtidas no site: <https://terradedireitos.org.br/quem-somos/sobre>

dados sobre as violências às quais as comunidades estão submetidas. “Trata-se de um esforço contra-hegemônico de visibilizar, dando a conhecer o contexto de luta dos quilombos e o papel desempenhado por suas lideranças na defesa de seus territórios” (CONAQ; TERRA DE DIREITOS, 2018, p. 17). Um dos pontos destacados no texto é que já havia uma mobilização para a retirada de direitos dos mais pobres antes mesmo da Lei Áurea. Em 1850, mesmo ano em que foi aprovada a Lei Eusébio de Queiróz, que proibia o tráfico de pessoas para escravização, foi também sancionada a Lei n.º 601 de 1850, conhecida como Lei de Terras, a partir da qual passou-se a estabelecer que “Ficam proibidas as aquisições de terras devolutas por outro título que não seja o de compra.” Essa lei favoreceu o acúmulo de terras por quem tinha dinheiro para comprá-la, um recurso fora da realidade para as pessoas negras, tanto as que viviam em condição de escravidão como as que habitassem os quilombos.

Cem anos separam a data da Abolição da primeira legislação que reconhece os direitos dos povos quilombolas. A normativa só passa a existir no papel a partir da Constituição de 1988 que menciona no Artigo 68⁶ (ADCT – Ato das Disposições Constitucionais Transitórias) que “aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos”. Estabelecendo, desse modo, a garantia ao território que precisa ser assegurada pelo Estado Brasileiro.

Além da Constituição, também assegura os direitos dos povos quilombolas o Decreto n.º 4.887⁷ de 20 de novembro de 2003, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras das comunidades, que ficam a cargo do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA). Esse texto, aprovado em 2003, durante o primeiro governo do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foi muito importante para os poucos avanços que ocorreram no que se refere ao acesso a titulação, sobretudo por dois motivos principais. O primeiro deles, foi o estabelecimento de que “a caracterização dos remanescentes das comunidades dos quilombos será atestada mediante autodefinição da própria comunidade”. A possibilidade do reconhecimento vir a partir da autodefinição representou um marco importante para desburocratizar essa etapa. O segundo ponto, foi o fato dessa normativa ter revogado o Decreto n.º 3.912, de 10 de setembro

⁶ Documentação consultada no site do Planalto. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm#adctart68> Acesso em 20 jul 2021.

⁷ Documentação consultada no site do Planalto. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm> Acesso em 20 jul 2021.

de 2001, assinado pelo ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, que estabelecia um marco temporal para definir quem era remanescente, dificultando sobremaneira a titulação dos territórios.

Contudo, embora a lei exista, ela tem sido sistematicamente descumprida em favor de interesses de proteção ao latifúndio e ao agronegócio, e de uma relação com a terra pautada pelo aspecto financeiro e mercantilista. Selma dos Santos Dealdina (2020) relata que das mais de seis mil comunidades quilombolas existentes no Brasil, cerca de 3.386 tem a certificação emitida pela Fundação Cultural Palmares (FCP); destas, 181 são territórios titulados (139 por governos estaduais e 39 pelo Governo Federal). Há em torno de 1.691 processos de titulação abertos no Incra. Dados da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) – órgão criado em 2003 e extinto em 2015 pelo então presidente Michel Temer – apontam que mais de 90% das 214 mil famílias quilombolas que se estima existirem no Brasil ainda aguardam a titulação de suas terras. Essas informações foram divulgadas pela Comissão Pró-Índio de São Paulo (CPISP), a organização trabalha na defesa dos direitos dos povos quilombolas e indígenas.

Na esfera federal as titulações são ainda mais lentas. Mesmo após o marco da Constituição de 1988, a primeira titulação foi entregue apenas em 1995 para a Terra Quilombola Boa Vista, no Pará. Até 2002, durante o mandato de Fernando Henrique Cardoso, apenas oito titulações foram entregues, no total. O Decreto 4.887 representou um marco, pois foi a partir dele que foram concedidas a maioria das certificações e também das titulações, como mostra o levantamento *Direito à terra quilombola em risco*. O documento, publicado em 2021, foi feito no âmbito do projeto Achados e Pedidos, realizado pela Ong Transparência Brasil e a Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo (Abraji), e apresenta dados sobre as titulações de 2004 até 2020. Os dados mostram a titulação por governo: quinze ocorreram nos dois governos de Luiz Inácio Lula da Silva e dezenove na gestão de Dilma Rousseff. Oito emissões foram concedidas no governo de Michel Temer e três no mandato de Jair Bolsonaro.

Um cenário que já era de muita dificuldade e ameaça tem se tornado ainda mais preocupante. Vale lembrar, que ainda em sua pré-candidatura, em 2017, o atual presidente Jair Bolsonaro⁸ comparou quilombolas a animais durante uma palestra no Clube Hebraico. Ele chegou a ser processado por racismo, mas foi absolvido pelo Tribunal Federal da 2ª

⁸ A ofensa racista foi divulgada em alguns canais da mídia brasileira, como foi o caso da reportagem do portal Congresso em Foco. Disponível em: <<https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/bolsonaro-quilombola-nao-serve-nem-para-procriar/>> Acesso em: 21 jul 2021.

Região em 2018. Na ocasião, ele ainda assegurou que, caso eleito, não demarcaria terras para os povos quilombolas e os povos originários. E a ameaça vem sendo cumprida de forma sofisticada e cruel. Jair Bolsonaro nomeou o jornalista Sérgio Camargo⁹ para presidir a Fundação Cultural Palmares. O gestor já foi alvo de investigação por racismo, e mesmo diante de um número menor de solicitações de certificados de comunidades quilombolas, a instituição tem entregue poucas certificações.

A garantia do direito ao território segue cada vez mais fragilizada. O enfraquecimento é articulado por reformas ministeriais que promoveram um esvaziamento de órgãos que atuavam no processo de reconhecimento e titulação, a exemplo da transferência do Incra da Casa Civil para o Ministério da Agricultura (MAPA), para onde também foi realocada a Secretaria Especial de Assuntos Fundiários. Dessa forma, foi feita “a vinculação da política pública de titulação de territórios a um ministério cuja política hegemônica é pautada por setores do agronegócio contrários a efetivação da política de titulação” (DEALDINA, 2020, p. 32). E o levantamento feito pela Transparência Brasil e pela Abraji reforça que o ataque aos direitos assegurados pela Constituição se dá ainda pela “falta de transparência sobre a execução das políticas” e a “redução dos orçamentos aos menores índices da história recente” (ABRAJI, TRANSPARÊNCIA BRASL, 2021, p. 07).

A Conaq e a Terra de Direitos (2018), apontaram ainda que a negligência com a garantia ao território é tão acentuada que levaria mais de seiscentos anos para o Estado Brasileiro titular os territórios, em conformidade com o ritmo lento em que os processos abertos transcorrem. Ao lado dessa negligência, os números de violência só aumentam: de 2016 a 2017 houve um aumento de 350% no assassinato de lideranças quilombolas, segundo o relatório *Racismo e violência contra os quilombos no Brasil*, realizado pela Conaq e a Terra de Direitos.

Esta breve passagem por esses aspectos históricos, jurídicos e políticos da luta quilombola que desenhamos aqui nos permite dimensionar um embate frequente entre as estratégias de memória e esquecimento no contexto da luta dos movimentos de resistência dos povos de quilombos em enfrentamento e cobrança de direitos junto ao Estado. O pesquisador no campo do Direito, Pedro Bastos de Souza chama atenção para os 100 anos de esquecimento dos quilombos do ponto de vista do poder público, destacando como esse

⁹ Sérgio Camargo foi acusado de fazer ofensas racista aos militantes dos movimentos negros. O gestor tem um histórico de falas ofensivas direcionadas a personalidades que denunciam o racismo. A reportagem mencionada foi publicada no portal G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/05/mpf-abre-inquerito-para-apurar-suposto-crime-de-racismo-de-presidente-da-fundacao-palmares.ghtml>> Acesso em: 21 jul 2021.

abandono somou-se a uma política educacional que “encarregou-se de transmitir uma visão rasteira de quilombo como uma reminiscência do período da escravidão” (SOUZA, 2001, p. 01).

Em suas pesquisas, Beatriz Nascimento faz uma formulação muito bonita, ao afirmar que busca conhecer os tempos de paz vividos nos quilombos, na medida em que a história oficial nos dá a ver somente os momentos de guerra e opressão. Para ela, a “paz quilombola” se configura como o período em que os quilombos simbolizaram mais fortemente uma ameaça à ideia de mundo que o colonialismo empreendia.

Creio que se o escravo negro brasileiro tivesse podido deixar um relato escrito, com certeza, teríamos mais fontes da “paz” quilombola do que da guerra. Esta paz está justamente nos interstícios da organização quilombola e sobre ela requer-se um esforço de interpretação maior, pela qual se ultrapassa a visão do quilombo como a história dos ataques da repressão oficial contra uma organização, que talvez na “paz” ameaçasse muito mais o regime escravocrata do que na guerra (NASCIMENTO, 2018, p. 76).

É importante ressaltar que, para a autora não há, necessariamente, uma separação entre período de guerras e período de paz; essas duas faces sempre conviveram, mas ela chama atenção para a estrutura social e forma de viver forjada na existência livre, tantas vezes negligenciada e entendida como desaparecida e findada a partir da Abolição. Por ter seu desejo de pesquisa centrado na continuidade do quilombo, Beatriz defende que o que ela chama de “paz quilombola” abriga os elementos – crenças, fé, ritos e rituais, dança, música, oralidade, aprendizados sobre a terra e as curas, etc. – que possibilitam a sobrevivência do quilombo tanto na perspectiva do território, quanto sob um ponto de vista ideológico e político:

O quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é guerreiro quando precisa ser guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias de destruição (NASCIMENTO, 2018, p. 07).

Beatriz Nascimento é enfática ao afirmar que “o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior autoafirmação étnica e nacional” (2018, p. 294). Ao dizer dos livros didáticos que se furtaram a fazer um registro atento à importância social e política do quilombo no Brasil, mas privilegiaram as imagens dos responsáveis pela morte de vários quilombolas – a exemplo de

Duque de Caxias, Domingos Velho, e outros bandeirantes, que receberam, inclusive, homenagens (como o Monumento às Bandeiras em São Paulo) –, Beatriz nos convoca a pensar a maneira como o campo das imagens se configura como um importante território para compreensão dos diversos processos relacionados aos povos negros no Brasil.

No filme *Ôrí* (Raquel Gerber, 1989), conduzido pela pesquisa, história e a voz de Beatriz Nascimento, ao caracterizar a “experiência da perda da imagem”, a escritora convoca para o centro do debate o apagamento da história dos povos pretos: “É preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos” (NASCIMENTO, 2018, p. 330). Ela convoca também o corpo para o trabalho de uma rememoração sensível dos quilombos, na tentativa de dar a ver o que ele inscreve e o que nele se inscreve, “como se o corpo fosse documento” (NASCIMENTO, 2018, p. 330). Para Beatriz Nascimento o quilombo está para além do território geográfico, pois ele alcança um nível simbólico que ressoa para além de seu tempo histórico e da sua localização.

Ao buscar os processos de continuidade do quilombo, a historiadora chega às favelas, às escolas de samba, ao Movimento Negro, às manifestações artísticas diversas, como a música e o Teatro Experimental do Negro¹⁰, e as expressões de fé e devoção, como os Reinados¹¹ e os terreiros de axé. Para ela, “O quilombo sintetiza tudo isso, potencializado no indivíduo e no grupo de indivíduos territorializados em qualquer área, delimitada pelo espaço visível, invisível e, finalmente, cósmico” (NASCIMENTO, 2018, p. 278). Beatriz Nascimento se volta para o pensamento em torno da continuidade do quilombo e da extensão do seu alcance para outros domínios: quilombo-território; quilombo-corpo – “cada indivíduo é quilombo” (NASCIMENTO, 2018, p. 334) –; e também o quilombo-ideologia, uma vez que a noção de aquilombamento passa a ter força de proposição e imaginação política em torno de um mundo mais justo, vindo a inspirar mobilizações e lutas sociais. A autora entrelaça essas três faces com os fios da memória.

¹⁰ O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramático, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=40416>> Acesso em: 18 mar 2020.

¹¹ Os Reinados, entretanto, são definidos por uma estrutura simbólica complexa e por ritos que incluem não apenas a presença das guardas, mas a instauração de um Império, cuja concepção inclui variados elementos, atos litúrgicos e cerimoniais e narrativas que, na *performance mitopoética*, reinterpretem as travessias dos negros da África às Américas (MARTINS L., 1997, p.31-32 – grifo da autora).

1.3 Do Quilombo ao Quilombismo – a experiência negra no Brasil

Abdias Nascimento (2019), por sua vez, cunha o conceito de Quilombismo. Em um capítulo de seu livro *O Quilombismo: documentos de uma Militância Pan-Africanista*, ele convoca uma forma de habitar o mundo centrada nas perspectivas negras e quilombolas. Antes de chegar propriamente a esta conceituação, é importante situar de onde partem os estudos do autor, referência basilar para a pesquisa em torno das questões raciais no Brasil.

Em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, obra de referência para os estudos raciais no País, Nascimento (2017), denuncia o atentado contra a vida do povo negro no contexto da diáspora no Brasil. O autor combate fortemente a ideia de democracia racial, muito difundida pela obra *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, apontando o racismo como um mecanismo sofisticado que empreende o processo de morte pelo branqueamento da pele negra e embranquecimento da cultura negra. Para ele, a morte imposta pelo preconceito racial está para além da extinção do corpo físico, pois atravessa também a história cultural, a subjetividade, a memória do povo negro

Também dramaturgo, poeta e professor universitário, ele reivindica o acesso das pessoas negras a uma integridade por completo, que só pode ser alcançada com o entendimento de suas origens e da sua ancestralidade. Isto é, ele faz também uma abordagem política da memória. Tendo em vista esse debate sobre as formas de morte impostas pela colonização, podemos inferir que, se esquecer é também uma forma de morte, lembrar é um modo de enfrentar e fazer prevalecer a vida. Na esteira do que pode ser mobilizado pelo lembrar, vale citar um provérbio africano que abre o oitavo capítulo de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, e que lança luz sobre a força (política e existencial) da memória dos povos negros: “*Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saibas pelo menos de onde vens*”.

Abdias Nascimento (2019, p. 274) defende que “a memória do negro brasileiro é parte e partícipe nesse esforço de reconstrução de um passado ao qual todos os afro-brasileiros estão ligados”. Ele também defende o quilombo como um “autêntico movimento amplo e permanente” (NASCIMENTO, 2019, p. 281); isto é, ele também vê o quilombo como uma estrutura social que permanece:

“O Quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio das florestas de difícil acesso, o que facilitava a sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades

religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana” (NASCIMENTO, 2019, p. 281).

Abdias Nascimento diz também que espaços/vivências/práticas protagonizados por povos negros, tais como terreiros, afoxés, escolas de samba e outras, são quilombos. Para ele, “o modelo quilombista vem atuando como **ideia-força**, energia que inspira modelos de organização dinâmica desde o século XV” (NASCIMENTO, 2019, p. 282, grifo nosso). É importante lembrar que a conceituação de Quilombismo é edificada e atravessada pela ideia de Pan-Africanismo¹².

A pesquisadora Jaqueline Conceição¹³ afirma que a ideia de Quilombismo emerge da

Necessidade de se criar uma forma de produção de vida cotidiana nas comunidades negras a partir da experiência e referências negras. Então, o corpo negro, a musicalidade negra presente nos terreiros, a memória negra presente nos terreiros, a forma de organização arquitetônica das casas nas comunidades, todos esses elementos, a religiosidade, a oralidade, como um traço importante da forma de produção de vida para população afro-brasileira, eram elementos centrais para isso que ele chama de Quilombismo (CONCEIÇÃO, 2020, n.p).

Ela também destaca a aproximação com a ideia de Pan-Africanismo, que parte do projeto de uma comunidade negra fora do continente africano que consiga estabelecer entre si uma solidariedade, que possibilite a articulação de uma força política e resulte em produção teórica, estética, cultural sobre a existência negra (CONCEIÇÃO, 2020). Para Jaqueline Conceição as duas ideias buscam garantir a vida negra a partir da experiência negra, “porque um traço central do racismo é o apagamento da experiência negra, como se a única experiência possível, aceitável e desejável fosse a experiência branco-europeia, sobretudo a masculina” (CONCEIÇÃO, 2020, n.p).

Nesse sentido, o quilombo, enquanto organização negra, alimenta a ideia de Quilombismo. Abdias Nascimento destaca:

¹² A ideologia Pan-africanista surgiu de um sentimento de solidariedade e consciência de uma origem comum entre os negros do Caribe e dos Estados Unidos. Ambos estavam envolvidos numa luta semelhante contra a violenta segregação racial. Essa solidariedade que marcou a segunda metade do séc. 19 propôs a união de todos os povos da África como forma de potencializar a voz do continente no contexto internacional. Disponível em: <<http://www.palmareis.gov.br/?p=26286>> Acesso em: 20 mar 2020.

¹³ Vídeo de Jaqueline Conceição, Abdias Nascimento e o Quilombismo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rLgHjTMG1As>> Acesso em: 09 set 2021.

Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico (NASCIMENTO, 2019, p. 289 e 290).

O Teatro Experimental do Negro (TEN) constitui-se, para Abdias Nascimento (2019, p. 92 e 93), como um exemplo de Quilombismo, sendo ele “um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita claramente enfrentavam a supremacia elitista-arianizante das classes dominantes.” No capítulo *Revolução cultural e futuro do Pan-Africanismo*, ele traz um relato sobre a luta empreendida a partir da arte com o TEN.

Lélia Gonzalez, em *Primavera para rosas negras*, afirma que Palmares foi o “primeiro Estado livre das Américas, um Estado criado por negros” (GONZALEZ, 2018, p. 120). A professora já reivindicava, no seu tempo, uma reflexão sobre a importância desses territórios, de suas cosmologias, suas tecnologias de existência e resistência, algo que a historiografia oficial se furtou a fazer.

A partir dessas reflexões destacaremos alguns aspectos da história dos quilombos, chamando atenção especialmente para a relação dos povos quilombolas com a terra. Em seguida, falaremos do território como dimensão constitutiva do quilombo.

1.4 A identificação com a terra

O fundamento do quilombo é a terra, o homem se identificando profundamente com a terra.

Beatriz Nascimento

Em *Colonização, quilombos: modos e significações*, o mestre Antônio Bispo dos Santos¹⁴, ao abordar as Guerras da Colonização, mostra como a relação peculiar dos quilombolas com a terra esteve no centro desses conflitos:

O povo de Palmares, assim como o povo de Canudos, Caldeirões e Pau de Colher, se relacionavam com a terra como um ente gerador da força vital e os frutos dessa relação não só com a terra, mas com a água, a mata e os demais elementos da natureza, isto é, com o seu território, eram produtos vitais por serem extraídos através

¹⁴ Mestre Antônio Bispo dos Santos é escritor, mestre quilombola, lavrador, formado por mestras e mestres de ofícios, morador do Quilombo do Saco-Curtume (São João do Piauí).

de um processo de cultivos festivos e recheados de religiosidade (SANTOS, 2015, p. 63).

Santos (2018, n.p.) afirma que “os quilombos são perseguidos exatamente porque oferecem uma possibilidade de viver diferente”. Ele argumenta que “a criminalização e a violência contra essas comunidades permaneceram, tendo como alvo seus modos de vida, suas expressões culturais e seus territórios”, que para ele são a expressão de “suas formas de resistência e de auto-organização comunitária contra colonial” (SANTOS, 2015, p. 49). O mestre Bispo também aborda o “desuso” da palavra quilombo até a promulgação da Constituição em 1988, ele ressalta que a marginalização dos povos não cessou, mas foram aperfeiçoadas pela legislação, citando como exemplo a criminalização da capoeira e a proibição do voto para os analfabetos (SANTOS, 2015).

A terra é um elemento fundamental para o entendimento do conceito de quilombo e sua ressemantização ao longo do tempo. Uma vez que a luta pela terra e o território é de fato a luta pela vida, não apenas a vida entendida como o que acontece antes da morte, mas como *bio*, como tempo, como relação, uma grandiosa experiência de partilha. Mestre Bispo reforça que “as comunidades alvos da guerra colonial tinham como aspecto comum um processo territorial e organizativo que lhes garantiu a autossuficiência e a **emancipação de suas vidas**” (SANTOS, 2015, p. 56, grifo nosso). Na apresentação do livro do mestre, o professor e pesquisador José Jorge de Carvalho diz que “a resistência concreta a ideia de mundo empreendida pela colonização e o capital vem dos povos negros, indígenas, quilombolas e camponeses”, ou seja, dos povos da terra.

Beatriz Nascimento, em uma entrevista concedida a Raquel Gerber, intitulada *Volta à terra da memória*, publicada no Jornal Folha de São Paulo, no dia 21 de novembro de 1981, diz que considera os quilombos como “uma ação positiva para recriar a ligação primordial do homem com a terra. A terra não como propriedade, mas como um elemento indispensável ao conjunto da vida humana, em seu significado espiritual” (NASCIMENTO, 2018, p. 210). A autora também levanta “a hipótese de que o quilombo foi importunado no passado, por se encontrar em terras próprias para vários tipos de exploração econômica por parte do sistema dominante” (NASCIMENTO, 2018, p. 315). A professora e pesquisadora Zelinda Barros (2016), no material didático intitulado *Processo de emergência histórica dos quilombos* também menciona a relação com a terra e ressalta a proximidade entre os quilombolas com os povos originários, que também foram parte da estrutura social de muitos quilombos.

O pensamento colonial, que expropria a natureza e que, posteriormente, evolui para um projeto desenvolvimentista de exploração, marcado pelo latifúndio e pela monocultura, atacou seguidamente os povos que mantêm uma relação vital com a terra e o território – como os ameríndios e os quilombolas – ambos alvos de inúmeros ataques e massacres.

A luta pela terra é atravessada por muitos campos de força, como nos lembra Milton Santos (2009, p. 8) no seu texto *O dinheiro e o território*, ao afirmar que “o território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas”:

O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida” (SANTOS, 2009, p. 8).

Para Milton Santos (2009, p. 7), “nada considerado essencial hoje se faz no mundo que não seja a partir do conhecimento do que é o Território” pois “o Território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência.” Diante disso, ganha mais força a formulação poética de Beatriz Nascimento, ao afirmar que “quilombo é aquele espaço geográfico, onde o homem tem a sensação de oceano” (NASCIMENTO, 2018, p. 336). Se refletirmos sobre a luta dos povos originários e povos quilombolas por seus territórios, que atravessa séculos e séculos, a despeito dos marcos da abolição e da constituição, fica ainda mais evidente a força da afirmação de Milton Santos (2009, p. 7): “o dinheiro, que tudo busca desmanchar, e o território, que mostra que há coisas que não se podem desmanchar”.

Na primavera de 2018, Mestre Joelson Ferreira¹⁵ de Oliveira, do Assentamento Terra Vista e da Teia dos povos deu uma aula¹⁶ na abertura das atividades do Programa de Formação Transversal do Saberes Tradicionais¹⁷ da UFMG. Na ocasião, ele lançou luz sobre

¹⁵ Mestre dos conhecimentos tradicionais, Joelson Ferreira de Oliveira é agricultor e liderança do Assentamento Terra Vista, em Arataca (BA), e da Teia dos Povos. Também é doutor em Arquitetura e Urbanismo, com título de Notório Saber concedido pela Universidade Federal de Minas Gerais. Para mais informações sobre a trajetória dele, recomendamos o retrato feito pelo Saberes Tradicionais da UFMG. <https://www.saberestradicionais.org/retrato-do-mestre-joelson-ferreira-de-oliveira/>

¹⁶ A aula do mestre Joelson Ferreira de Oliveira pode ser consultada na íntegra no site dos Saberes Tradicionais. Disponível em: <<https://www.saberestradicionais.org/videoaula-com-mestre-joelson-ferreira-01/>> Acesso em 21 jul 2021.

¹⁷ Com o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais, a UFMG tem concedido hospitalidade aos saberes das culturas afrodescendentes, indígenas e populares, o projeto procura abrir a universidade às

as lutas ancestrais dos povos negros e dos povos originários pelo direito ao território e também por construir uma relação pautada pela vida, e não pela perspectiva mercantilista com a terra. Para ele, são essas lutas que demarcam o início e inspiram as reivindicações dos movimentos sociais que militam pelo meio ambiente e pela agroecologia. A desigualdade assinalada no campo – com amplas áreas nas mãos de poucas famílias, muitas delas vinculadas a descendências escravocratas – é o que alimenta as demais disparidades sociais que assolam a sociedade. “O ponto de partida de qualquer luta por transformação que se quer revolucionária passa pela luta pela terra e o território”, destaca Mestre Joelson Ferreira.

Além da urgência da demarcação dos territórios em benefício e cumprimento ao direito ancestral dos povos indígenas e quilombolas, para o mestre também é urgente que, enquanto sociedade, possamos construir um outro tempo na relação com a natureza, apartado do tempo do relógio e do progresso, e junto do tempo dos encantados, das marés, dos orixás.

Vale aqui lembrar uma fala da Mestra Makota Valdina¹⁸. Ao mencionar a ancestralidade, ela nos diz que os mais antigos que todos nós são as plantas, a natureza e a terra, situando essas forças de vida como nossos ancestrais. A ancestralidade é fundante do modo de vida quilombola, e se entrelaça com a dimensão de território, o que o Mestre Bispo (2015, p. 46) define de modo belíssimo em seu poema:

*Fogo!... Queimaram Palmares,
Nasceu Canudos.*

*Fogo!... Queimaram Canudos,
Nasceu Caldeirões.*

*Fogo!... Queimaram Caldeirões,
Nasceu Pau de Colher.*

*Fogo!... Queimaram Pau de Colher...
E nasceram, e nascerão tantas outras comunidades
que os vão cansar se continuarem queimando.*

*Porque mesmo que queimem a escrita,
Não queimarão a oralidade.
Mesmo que queimem os símbolos,*

experiências de ensino e pesquisas pluriépistêmicas. Mais detalhes sobre o programa podem ser consultados no site oficial. Disponível em: <<https://www.saberestradicionais.org/>> Acesso em: 20 jul 2021.

¹⁸ O filme Retrato da Mestra Makota Valdina foi feito no âmbito da Formação Transversal em Saberes Tradicionais Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FAc4CJr4qtM>> Acesso em 18 mar 2020.

*Não queimarão os significados.
Mesmo queimando o nosso povo
Não queimarão a ancestralidade.*

A partir dessas reflexões sobre o quilombo, queremos também indicar, brevemente, algumas de suas figurações e expressões do campo das artes plásticas, da fotografia e da literatura.

1.5 Poéticas dos quilombos

Feitas essas considerações sobre o quilombo, vale lembrar que o dinamismo do conceito também se manifesta em múltiplos aspectos da cultura brasileira. Com a intensificação das discussões sobre as questões raciais que também desencadeiam a institucionalização do Movimento Negro Unificado (MNU) e tendo o dia 20 de novembro, data do assassinato de Zumbi dos Palmares, instituído como o Dia da Consciência Negra, a palavra quilombo passa ao centro dos debates, muitos deles finalmente protagonizados por intelectuais negros. O quilombo é alçado a um contexto político ideológico para enfrentamento às opressões sofridas por pessoas negras (BARROS, 2016). Para Zelinda Barros, o quilombo se tornou “símbolo apropriado pelo movimento negro em sua luta contra o racismo, alimentando sua luta política e inspirando a criação de obras artísticas na música, na literatura, nas artes plásticas e no cinema” (BARROS, 2016, p. 42).

Dito isso, abordemos agora algumas das muitas maneiras com que o quilombo, ao abrigar as muitas significações das quais falamos até aqui, encontrou variadas formas de expressão. Nosso intuito é apanhar, em diferentes obras artísticas, elementos que nos ajudem na aproximação às imagens feitas nos territórios quilombolas. Começemos com um pequeno grupo de poemas que trazem o quilombo em sua construção e temática.

Eu, pássaro preto (Adão Ventura¹⁹)

*eu,
pássaro preto,
cicatrizo
queimaduras de ferro em brasa,
fecho o corpo de escravo fugido*

¹⁹ Adão Ventura é mineiro, um dos grandes poetas desse país, com sete livros publicados, também integra uma série de antologias da poesia brasileira. Seu poema que citamos aqui, foi retirado do livro *O Quilombismo: Documento de uma militância Pan-Africanista*, de Abdias Nascimento (2019) na página 147.

*e
monto guarda
na porta dos quilombos.*

Serão sempre as terras do Senhor? (Esmeralda Ribeiro²⁰)

*É invasão
quando gente do campo
planta o espírito de Palmares
e dá vazão ao desejo de criar
um Quilombo
e trabalhar com seus pares?*

*É invasão
se as terras do Senhor
cobrem-se de mato
enquanto olhares à espreita
esperam que uma estrela
traga-lhes justiça e
desfaça o temor?*

*É invasão
quando em Luiza Mahin
outra mulher se transforma
pra acabar com a dor
de ser tratada como
coisa-ruim?*

*É invasão
o homem
fincar os pés na terra, pois
será a própria Terra que
vai devorá-lo como
um João-ninguém?*

*Um dia, quem sabe,
depois dos 300, 400, 1000 anos de Palmares
gestaremos novos Zumbis, Acotirenes
para redesenhar
a Nação
e talvez do rubro solo
verdes frutos surgirão.*

²⁰ Esmeralda Ribeiro é jornalista, militante no enfrentamento ao racismo e escritora. Recolhemos seu poema no portal Literafro da Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/24-textos-das-autoras/956-esmeralda-ribeiro-serao-sempre-as-terras-do-senhor>>. Acesso em: 24 jan 2021.

Havia miséria, houve quilombo (Jamu Minka²¹)

*Era Rodésia
 panela de opressão
 humanidade escura escrava, escória
 racismo raiz de lucros
 brutal brancura pirateava tudo
 plano para mil anos*

*No âmago da escuridão
 alquimia
 favelas podem ser quilombos
 pretume intenso recupera a vida
 coragem e coração
 pés, mãos
 metranças, marretas
 foices, picaretas
 rodopia Rhodes*
 o pirata-estátua no chão
 raivas e risos recriam o mundo*

*Na praça do povo
 o maldito pirata aos pedaços
 Rodésia rodou
 começa Zimbabwe-Nzambi*

Meus quilombos (Neide Almeida²²)

*Em volta tudo é montanha
 Escuros abraços que amparam
 protegem, aquecem
 mas não prendem.
 Liberam
 libertam.
 Dentro tudo pulsa
 tambores inundam o peito,
 a pele
 desaguam nos pés.*

²¹ Jamu Minka é jornalista, foi também militou no Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN) e no Quilombhoje. Integrou o grupo que traz a público em 1978 o primeiro número da série Cadernos Negros. Recolhemos seu poema no portal Literafro da Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/770-jamu-minka-havia-miseria-houve-quilombo>>. Acesso em: 24 jan 2021.

²² Neide Almeida é escritora, pesquisadora e socióloga. Recolhemos seu poema no portal Literafro da Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/24-textos-das-autoras/1174-neide-almeida-meus-quilombos>>. Acesso em: 24 jan 2021.

*Em volta e de longe
tudo é calma
silêncio
água mansa.
Dentro e no fundo
tudo é movimento
intensidades
correntezas.*

*Em volta tudo é murmúrio,
palavras que brotam de gargantas
antes interditadas.
Dentro tudo é vozerio
brados de resistência
coro de insubmissões
que rompem cercos
círculos de ocultamento.*

*Em volta tudo é gesto que se desenha no ar.
Dentro tudo é punho que se ergue
braços que sustentam
mãos que garimpam, lapidam
transformam
reinventam.*

Muitos escritores negros tiveram suas inspirações atravessadas pelo quilombo. Abdias Nascimento e Beatriz nascimento são alguns que voltaram sua escrita poética para a luta e a experiência quilombola. Esse pequeno conjunto que apontamos aqui também estão inseridos nos contextos históricos de suas criações, e podem nos ajudar a pensar mais adiante sobre as imagens dos quilombos que os múltiplos fazeres artísticos deram a ver.

Eu, pássaro preto, de Adão Ventura, foi publicado em 1980 na coletânea *A cor da pele*. Ele antecede a Constituição de 1988 e se situa no momento em que a palavra quilombo está em suspenso, mas a estrutura social quilombo segue viva e resistindo. Alguns elementos nos chamam a atenção no poema. Uma delas é o autor atribuir a si a figura de um pássaro, um pássaro preto, talvez pela simbologia de liberdade que a figura da ave emana e carrega consigo, e por subverter, de algum modo, uma imagem que se possa ter de sujeito negro, ao qual a sociedade ferozmente impõe a condição de submissão. O poeta tem asas e pode voar. Adão Ventura exercita na poesia a cura para os ferimentos da escravização – a cicatrização, que não significa esquecimento –, é a magia para assegurar a defesa do corpo e da alma – corpo fechado –, e, sobretudo, a guarda que se coloca na entrada dos quilombos, cabendo à escrita poética a missão de guardião da memória-liberdade do povo negro.

Serão sempre as terras do Senhor? O certo poema-questionamento de Esmeralda Ribeiro foi publicado em 1994, na coletânea *Cadernos Negros 17*. A escritora nos coloca diante da luta pela terra, das ameaças do passado e que ainda rondam o presente, que criminalizam, roubam e acusam de invasores os povos que construíram sua vida no pedaço de chão que se fez quilombo. O poema foi publicado após a promulgação da Constituição e, possivelmente, foi impulsionado pelo contexto das produções feitas em razão do Centenário da Abolição (como assinala o verso *depois dos 300, 400, 1000 anos de Palmares*). Outra contextualização importante é que mesmo sete anos após a garantia do direito à terra ter sido estabelecido constitucionalmente, nenhuma titulação havia sido emitida, uma vez que a primeira foi no ano seguinte, em 1995.

Esmeralda Ribeiro nos lança questões sagazes e atuais norteadas pela relação do homem com a terra, e o direito de fincar os pés nelas para viver até chegar seu tempo de juntar-se a ela com seu corpo físico. O poema também lança ao futuro a perspectiva ancestral, ao fazer sua profecia de renascimento de líderes quilombolas que darão continuidade à luta pelo território - *gestaremos novos Zumbis, Acotirenes / para redesenhar / a Nação / e talvez do rubro solo / verdes frutos surgirão*.

Já o poema *Havia miséria, houve quilombo*, foi publicado no ano 2000, nos *Cadernos negros 23*. Jamu Minka escreve inspirado pela leitura do livro *Zingele*, de J. Nozipo Maraire, e diz da derrubada de símbolos coloniais. Caiu a estátua de Cecil Rhodes, herói nacional da Rodésia racista, e quem derruba é quilombo. O autor convoca a ideia de quilombo para dizer de quem enfrenta monumentos imperialistas, pois fazer tombar e despedaçar imagens da violência colonial é fazer prevalecer a vida/memória de quem luta: *pretume intenso recupera a vida / coragem e coração*. Quilombo aqui é gesto de rebeldia, pois, como assinala o poema, *raivas e risos recriam o mundo*, recriam novas imagens, fraturam o imaginário tomado pela supremacia branca.

Por sua vez, em *Meus quilombos*, Neide Almeida nos territorializa no quilombo, tecendo linhas entre o que há dentro dele e o que há fora; nos aproxima da dimensão de proteção na relação com a terra em que se vive, as montanhas que abraçam e protegem. E também a solidariedade radical que se faz presente na dinâmica do aquilombamento. Publicado em 2018, no livro *Nós – 20 poemas e uma oferenda*, o texto também aciona o imaginário em torno da fluidez da ideia de fronteira. Para pensar essa questão, recorreremos novamente ao filósofo Dénètem Touam Bona em *Cosmopoéticas do refúgio*. O autor nos diz da fronteira a partir da sabedoria da fuga, da marronagem, e escreve que “permanecer fiel a um modo de vida de resistência furtivo, que permitiu a sobrevivência de seus antepassados e

a eclosão de uma cultura amante das sombras”. Ele acrescenta ainda que “as fronteiras dos territórios marrons só podiam se manter em seu próprio apagamento, despistando continuamente os radares do senhor” (BONA, 2020, p. 80). Dénètem Touam Bona (2020, p. 80) faz uma bela formulação ao dizer que “os relevos constituem aliados naturais para os rebeldes”. Ele destaca que “nas Américas, a relação de cuidado com a terra se encontra intimamente ligada, no caso dos afrodescendentes, à herança da marronagem (fugas e resistência criadoras dos escravos), ao **uso libertador da floresta como refúgio, como espaço de camuflagem e de reconstrução de si**” (BONA, 2020, p. 80, grifo nosso). O que nos parece se aproximar de um modo bonito com a ambiência que Neide Almeida cria em seu poema, e do aquilombamento que emerge a possibilidade de transformação e reinvenção: *Dentro tudo é punho que se ergue / braços que sustentam / mãos que garimpam, lapidam / transformam / reinventam.*

A memória, a natureza, o corpo em entrelace com a terra, a rebeldia, a fuga, e a ancestralidade nos parecem ser linhas de forças manifestas nos poemas, mostrando as muitas figurações e expressões do quilombo no campo da literatura.

Já no campo das artes visuais, tomaremos como exemplo alguns trabalhos que integraram a exposição *Histórias Afro-Atlânticas*.

Figura 3



Fotografia de Eustáquio das Neves

Figura 4

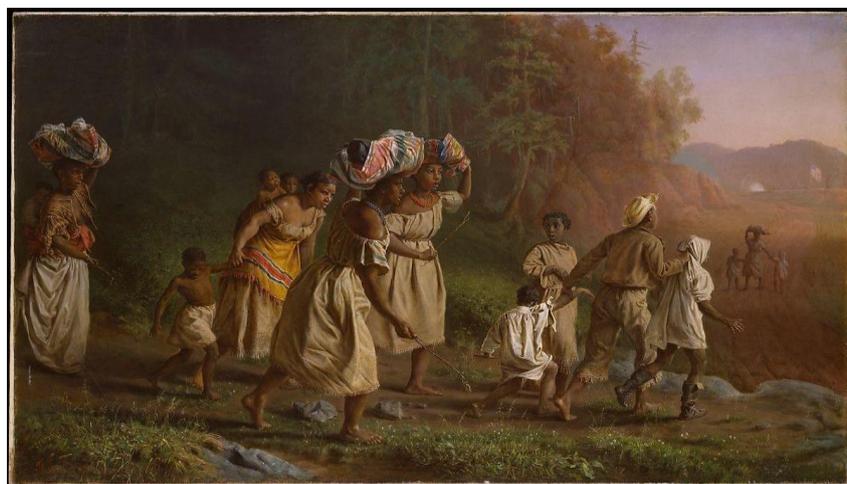


Retrato de Zumbi feito por Antônio Parreiras

Figura 5

*Slave Scape* de François-Auguste Biard

Figura 6

*On to liberty* de Theodor Kaufmann

As imagens compõem o item do catálogo intitulado *Emancipações*, que abriga tanto imagens da escravização como da luta por emancipação e liberdade em diferentes lugares, tais como África, Brasil, Caribe e Estados Unidos (PEDROSA et al. 2018). As obras abordam aspectos diversos: o tráfico das pessoas negras, com ilustrações dos navios negreiros, os mercados de compra e venda dos povos escravizados, os castigos físicos e as marcas da violência impostas a essas pessoas. E passa também por contrapontos, como o trabalho de Eustáquio das Neves, que em forte ressignificação simbólica, “escreve na pele de um homem negro o nome de Zumbi, líder do grande quilombo dos Palmares, numa inversão das marcas nas costas que agora denotam orgulho e resistência e não punição” (PEDROSA et al. 2018, p. 53). Assim, as marcas que outrora eram cicatrizes da violência e castigo – que são bastante difundidas em livros de História –, se encobrem de liberdade, de quilombo, de memória, ancestralidade e força de vida.

A exposição chega ao tema da fuga, apresentando dois trabalhos bastante semelhantes: *On to liberty* de Theodor Kaufmann, nos Estados Unidos, e outro feito no Brasil, o *Slave Scape* de François-Auguste Biard. As pinturas mostram uma família em fuga; o grupo, também composto por crianças, é liderado por mulheres. Esses elementos apontam para fuga como uma organização, uma estratégia, uma tecnologia para a construção de uma vida livre. Enquanto a definição da fuga no Dicionário Online de Português²³ a estabelece como “saída, retirada ou partida rápida e desordenada de um local qualquer, em geral para escapar de uma perseguição ou ameaça; fugida, evasão escapada”, a fuga para os quilombos, no universo das imagens, foi por vezes entendida como o movimento fundador da luta pela liberdade, em contraste com o sentido corrente dados pelos dicionários, outrora sendo compreendida nos termos mais próximos do que consta nos dicionários.

Os curadores da exposição, Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo pontuam que “diferentes imagens históricas produzidas em torno das emancipações, que circularam por todo continente, procuraram divulgar a representação da subserviência, com libertos ajoelhados, rompendo correntes” (PEDROSA et al. 2018, p. 53). Porém, eles também destacam imagens que reivindicam outras perspectivas, como o retrato de Zumbi feito por Antônio Parreiras. Nele, o líder do quilombo está embaixo de uma árvore, com roupas coloridas, cabeça protegida, como que montando guarda em Palmares.

²³ Consulta feita no Dicionário Online de Português. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/fuga/>> Acesso em: 21 jul 2021.

É importante mencionar que as imagens dos povos negros nas Américas, que tiveram ampla circulação, dizem respeito ao aparato opressor. Os cartazes de “procurado” são exemplos disso, e eram marcados pelo estereótipo racista. Daí o desejo de nos aproximarmos de alguns aspectos em jogo numa iconografia dos quilombos e dos quilombolas. O intuito é lançarmos mão dessas referências para melhor nos aproximarmos das imagens feitas nos territórios pretos, a partir do conjunto de filmes que compõem o corpus da pesquisa.

Assim como a literatura e as artes plásticas, o cinema também se interessou pelo quilombo. Dois exemplos emblemáticos são os filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), ambos dirigidos por Cacá Diegues, dedicados à vida dos líderes palmarinos, Ganga Zumba e Zumbi. Aqui é importante abrir um parêntese para falar do trabalho de João Carlos Rodrigues em *O negro brasileiro e o cinema*, de 1988. Recentemente, esse livro foi retomado por Matheus Araújo dos Santos (2020) no artigo *Atravessando abismos em direção a um cinema implicado: negridade, imagem e desordem*, em que afirma:

A obra é considerada um marco pelo pioneirismo em catalogar e analisar as representações de negras e negros na filmografia brasileira, assim como por construir uma tipologia geral destas representações, oferecendo ferramentas analíticas para o campo do cinema e dos estudos sobre raça e etnia no Brasil (SANTOS, 2020, p. 15).

Ainda segundo Mateus Araújo dos Santos, para Rodrigues,

Toda representação dos negros e negras na ficção brasileira – cinematográfica e além – poderia ser enquadrada em determinados arquétipos e caricaturas como a do Preto Velho; da Mãe Preta; do Negro de Alma Branca, do Mártir, dentre outros (RODRIGUES, 2011, p. 22 apud SANTOS, 2020, p. 15).

Para além da questão das representações do sujeito negro no campo ampliado das artes, que não é preocupação central de nossa pesquisa, queremos destacar a conceituação de Rodrigues em torno dos arquétipos. Rodrigues (2011) menciona especificamente os dois filmes de Diegues citados acima como exemplos do arquétipo *Nobre Selvagem*:

O Nobre Selvagem possui muitas das qualidades atribuídas por Pierre Verger ao Oxalá Jovem (Oxaguiã): dignidade, respeitabilidade, força de vontade. [...] É um tipo muito reverenciado e bastante manipulado politicamente por intelectuais, brancos ou negros. O cinema brasileiro possui vários personagens com essas características (RODRIGUES, 2011, p. 29).

Outro arquétipo que também é atribuído às representações negras é o *Negro Revoltado*. “Temos muitos exemplos do Negro Revoltado nos tradicionais filmes da época. A maioria diz respeito à fuga das plantações” (RODRIGUES, 2011, p. 31). Reencontramos aqui aquela crítica de Beatriz Nascimento (2018) à maneira como o estado colonial opressor definia os quilombos somente como lugar de fuga dos escravizados. Rodrigues destaca ainda que “o quilombo em todos esses filmes é uma utopia política e o Negro Revoltado, por conseguinte, um utópico destinado ao fracasso” (RODRIGUES, 2011, p. 32). Beatriz Nascimento (2018) no artigo *A senzala vista da casa grande – Merchandise e a contracultura no cinema nacional*, também teceu críticas ao filme *Ganga Zumba* (1964) e *Xica da Silva* (1976), no que se refere ao trato com a memória negra. Essas abordagens nos interessam aqui porque apontam fortes questões sobre a relação da memória dos povos negros e as imagens, em especial, da memória quilombola.

Valemo-nos inicialmente desses exemplos para buscar outros filmes que, feitos em territórios quilombolas, partem da presença dos corpos e das falas dos sujeitos quilombolas que nos oferecem uma memória vivificada e presentificada, com raízes fincadas na liberdade vivenciada nas comunidades e nos processos de resistência frente às opressões e violências, incluídas aquelas que decorrem do racismo estrutural.

O percurso feito até aqui procurou compreender como o conceito de quilombo foi se estruturando ao longo do tempo, visado por diferentes perspectivas, incorporando diferentes significações e alcançando variados contextos.

Capítulo 2 - A vida da memória

2.1 Ôrí e memória

Em seus escritos, Beatriz Nascimento recorrentemente reclama o direito à memória sobre os quilombos. Para ela o entendimento, conhecimento e compreensão dessa estrutura social erguida em meio ao Brasil colonial se constitui como força de vida para os povos negros do Brasil. A autora nos diz sobre a potência de vida a partir do lembrar, da memória, da transmissão de um saber.

Nossa pesquisa está justamente interessada nas estratégias, formas e caminhos de rememoração empreendidos pelos filmes feitos nos territórios quilombolas. Para iluminar a ideia de memória que nos interessa, nos debruçamos sobre o filme *Ôrí*²⁴ (1989), dirigido pela socióloga e documentarista Raquel Gerber. O longa foi roteirizado e guiado pela vida, voz, corpo e pesquisa de Beatriz Nascimento. Sua montagem é assinada por Renato Neiva Moreira e Maria Cristina Amaral, e a trilha sonora é de Naná Vasconcelos. Como dissemos anteriormente, Beatriz Nascimento estudava no curso de Mestrado em História na Universidade Federal Fluminense (UFF). Ela não chegou a concluir a formação, e o filme é também um dos legados de seus estudos sobre o quilombo, que não chegaram e ser apresentados em formato de dissertação. Dito isso, tomamos *Ôrí* como filme-pensamento de nossa pesquisa para, com ele, lançarmos mão da concepção de memória que se entrelaça com a vida, partindo de uma positivação da experiência negra no Brasil a partir dos quilombos, e da dimensão de comunidade que se dá em relação com a ancestralidade, o tempo e o espaço.

O pesquisador, professor e importante intelectual negro, Muniz Sodré, disse, em um evento²⁵ que prestou homenagem à escritora, que “o ponto de vista de Beatriz Nascimento sobre as formas de condução da luta antirracistas no Brasil era quilombola. E, mais que um ponto de vista, ela tinha um ponto de vida, de existência. [...] Seu percurso foi luminoso.” Nesse sentido, tomamos o filme como a luz que ilumina a pesquisa, pelas palavras e pensamentos de Beatriz Nascimento e também pelas formas fílmicas e o modo com que a

²⁴ Citei parcialmente a ficha técnica do filme no texto, e acrescento aqui o link para o documento completo, conforme registrado na Cinemateca. Acesso em: < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025653&format=detailed.pft> > Acesso em: 21 ago 2021.

²⁵ A fala foi feita no evento Beatriz Nascimento: *Civilizações transatlânticas, continentes de memórias*. Disponível em: <<https://youtu.be/wei57EdBcEM>> Acesso em: 01 out 2021.

memória é articulada a partir das imagens, da montagem, dos quadros e relação com os sons e músicas que compõem a narrativa.

Antes de chegarmos ao filme, é importante situar o contexto de sua realização na linha histórica da luta quilombola. *Ôrí* foi lançado nacionalmente no dia 20 de setembro de 1989, em Salvador, capital do Estado da Bahia, menos de um ano após a promulgação da Constituição Brasileira em 1988. Na ocasião, em entrevista ao Jornal do Movimento Negro Unificado (MNU), Beatriz Nascimento afirma que “o processo de *Ôrí* é o de uma recriação da identidade nacional através do Movimento Negro da década de 70” (NASCIMENTO, 2018, p. 341). O longa teve uma realização que se estendeu por onze anos, entre 1977 e 1988, estando próximo das conversas e encontros mobilizados por pessoas negras em sua luta por emancipação. Desse modo, o filme acompanhou a busca pela institucionalização do movimento negro (NASCIMENTO, 2018).

Nesse sentido, é importante grifar dois pontos. O primeiro, deles a condição de sujeito de direitos que se desenha a partir do marco constitucional, que cita os remanescentes de comunidades quilombolas para lhes atribuir, no papel, o direito a seus territórios. E o segundo ponto, são as relações entre o conceito de quilombo, na perspectiva de Beatriz Nascimento e do Movimento Negro. Para ela, ambos mobilizam a dimensão coletiva, individual, política, subjetiva, histórica do sujeito negro, pautado pelo quilombo e não só pela senzala (NASCIMENTO, 2018).

Ainda a título de contextualização histórica da realização do filme *Ôrí*, destacamos as palavras do professor e pesquisador Gilberto Alexandre Sobrinho no artigo *Ôrí e as vozes e olhares da diáspora: cartografia de emoções políticas*. Ele acentua:

No longo intervalo de elaboração, *Ôrí* testemunhou e inscreveu em sua narrativa importantes fatos históricos. Destaco três marcos, o surgimento do Movimento Negro Unificado, em 1978 – o MNU –, nesse mesmo ano definiu-se o Dia Nacional da Consciência Negra, 20 de novembro, e no final da década de 1980, ocorreu o centenário da Abolição em 1988, portanto, esses e outros acontecimentos ataram o filme ao processo de renascimento, reorganização, fortalecimento e debates sobre o movimento negro. No final dos anos 1970, ainda no contexto da ditadura militar, testemunhamos os eventos que denunciavam publicamente o racismo na sociedade brasileira, bem como adensou-se a vontade política de desconstrução e contestação da democracia racial nos cem anos da Lei Áurea, já no período de redemocratização do País. A duração extensa, aliada ao interesse em registrar amplamente pessoas, cenas, eventos culturais, políticos e acadêmicos e lugares no território brasileiro e em países africanos, de maneira tal que se justapunham em um amplo repertório de imagens e sons ligados à cultura afro-brasileira resultou num filme caleidoscópico e longe de oferecer um tratamento linear sobre o tema, houve a preferência em construir uma abordagem multifacetada (SOBRINHO, 2020, p. 12).

Além de Sobrinho, outros pesquisadores também voltaram-se para o filme. Vamos destacar aqui algumas considerações de três estudiosos que se atentaram especificamente para o lugar da memória no filme. Começamos pela enorme contribuição de Alex Ratts. Este pesquisador tem uma enorme relevância na ampliação dos estudos em torno da obra de Beatriz Nascimento. No livro *Eu sou atlântica*, publicado em 2006, ele abre importantes questões sobre o trabalho da escritora e ainda apresenta uma coletânea de textos de Beatriz Nascimento. O capítulo “Corpo/mapa de um país longínquo – Intelecto, memória e corporeidade” dedica-se ao filme *Ôrí*. Ao mencionar a questão da memória, ele diz da relação estabelecida a partir do conceito de Ôrí (cabeça) que dá título ao filme. Conforme o autor, a palavra é apresentada “mais como metáfora do que como uma generalização de uma concepção de um segmento étnico-cultural e religioso para todos(as) os africanos(as) e todos(as) os(as) negros(as)”, estabelecendo relações “entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra, correlação adequada para se interpretar numa única visada restauradora a desumanização do indivíduo negro e suas possibilidades de reconstrução de si, como parte de uma coletividade” (RATTS, 2006, p. 63). O autor chama atenção para a latência da intersecção entre corpo e memória, afirmando: “esse corpo negro ainda que parado para falar ou fixado em fotografia enuncia sentidos. Na memória corporal ou na difícil construção da cidadania, a linha do corpo negro continua desenhando o espaço. Fio da memória. Fio da identidade. Espelho que nos indaga” (RATTS, 2006, p. 68 e 69).

No ensaio *O sol é um disco: ensaio sobre corporalidades em Ôrí*, filme de Raquel Gerber, as antropólogas e professoras Denise Ferreira da Costa Cruz e Flora Rodrigues Gonçalves falam sobre o *corpo documento* que Beatriz Nascimento menciona em *Ôrí*. Para elas, essa perspectiva demarca o corpo que viveu o processo de transmigração como espaço de conhecimento, pois “o corpo é algo marcado pela experiência e carrega consigo ricas significações. Dessa forma, corpo é memória. Memória da dor, mas também de alegrias. Dor que as imagens da escravidão mantêm acesas e da alegria da fraternidade negra” (CRUZ; GONÇALVES, 2020, p. 201). Elas afirmam ainda que “o processo de corporalidade negra é político, e suas possibilidades não estão escritas: elas acontecem nas experiências, nas subjetividades e nas memórias”.

Já o pesquisador Rodrigo Ferreira dos Reis (2020), atuante no campo da História, no artigo *Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento* convoca o filme para destacar o que ele aponta como tese fundamental da obra da escritora, que é a ligação da memória com o território. O autor reivindica também a força da intervenção da memória na História, e da pulsão de vida pelo lembrar, afirmando que:

As ações dos sujeitos da história ressoam no tempo presente com outra pulsão de vida, ou seja, a música, o cinema, a religiosidade, a oralidade e outros aspectos culturais da diáspora africana pelo mundo se tornam elementos que possibilitam o ser e estar no tempo e no espaço (REIS, 2020, p. 21).

Esse ressoar nos aproxima da noção de *continuum* que Beatriz Nascimento reivindica para os quilombos brasileiros, a ação e força das comunidades e dos quilombolas expandindo-se para além do espaço territorial de múltiplas formas.

Tendo em vista o que Sobrinho (2020) nomeou como “abordagem multifacetada” ao mencionar as formas de construção do filme *Ôrí*, e a relevância do entrelace corpo e memória somado a relação memória e território, é importante destacar as configurações múltiplas de como Beatriz Nascimento traz a ideia/conceito de quilombo em sua pesquisa e como isso se materializa na tessitura fílmica. Aspectos como uma certa fragmentação na narrativa, a aproximação do exercício de memória que não se pauta por um desejo de preencher lacunas e desenhar uma história linear, mas trazendo o quilombo como uma constância de produção de vida, são alguns pontos que nos chamam atenção. Sendo a pesquisa da escritora basilar para esse estudo, a seguir nos aproximaremos mais das inventivas formas fílmicas do longa *Ôrí* de modo a iluminar, a partir dele, os gestos de rememoração que são articulados nas imagens dos quilombos.

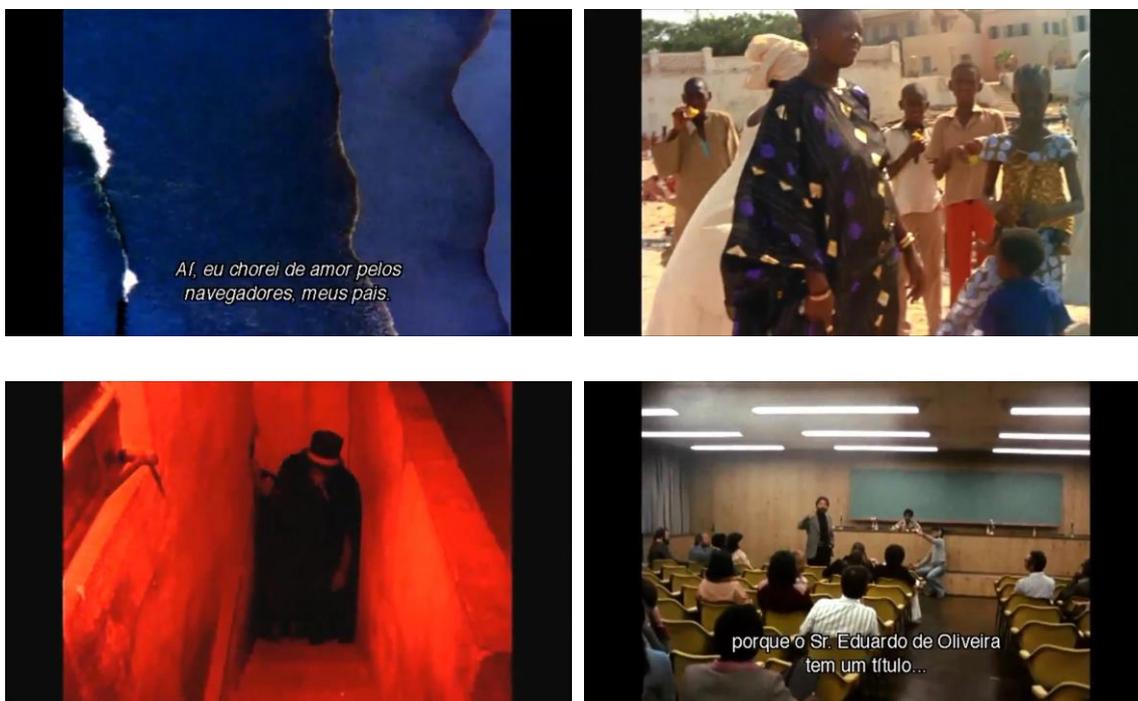
2.2 “Ó paz infinita poder fazer elos de ligação numa história fragmentada”

A aproximação do filme *Ôrí*, observado também à luz dos outros filmes que compõem o corpus da pesquisa, permite-nos compreender alguns elementos, estratégias e recursos poéticos que são empreendidos nos gestos de rememoração nas obras. Com nosso filme-pensamento, compreendemos também a memória como elos que se tornam complexos a partir da relação tempo-espaço. Cada obra, independente de seu contexto histórico, se conecta de algum modo pelo gesto de lembrar. Elas reivindicam o lembrar. Querem lembrar. Precisam lembrar.

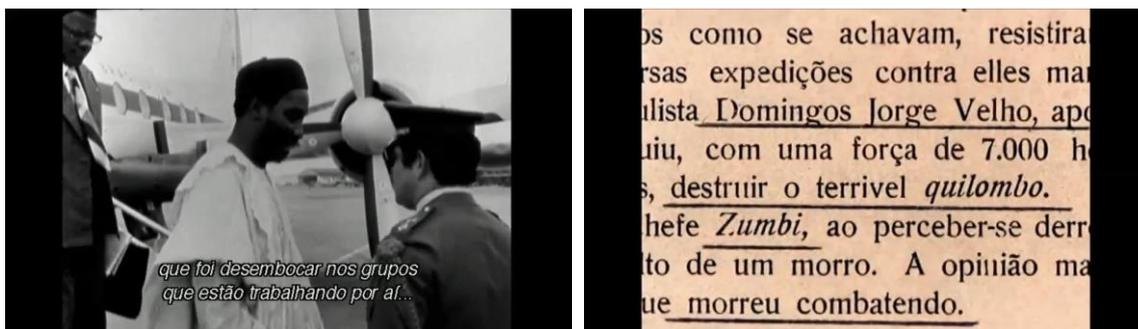
Ôrí abre-se com planos do oceano, as ondas do mar, a voz de Beatriz Nascimento e a trilha sonora, que desenharam a paisagem pela qual nos movemos inicialmente. A ideia de transmigração, civilização transatlântica e a ligação dos povos negros pelas águas salgadas e suas memórias, levou alguns pesquisadores a aproximarem as reflexões de Beatriz Nascimento da conceituação de Atlântico Negro de Paul Gilroy (RATTS, 2006; SOBRINHO, 2020; REIS, 2020). O interesse pelas confluências e transfluências (BISPO, 2018) são

elementos que acentuam a forma de movência que *Ôri* assume. A narrativa é articulada pelo lembrar, e o lembrar pelo movimento, pelo deslocamento, pelo balanço do corpo. Com o filme vamos de África para uma casa de axé, diante de Exu, mestre dos caminhos. A forma de convocação da memória articula-se na aproximação pela montagem e as palavras da roteirista, de espaços que emanam a história do povo negro. Ora estamos em África, ora no Brasil, no terreiro, na Quinzena do Negro na USP, diante de imagens da visita do chanceler nigeriano ao Brasil; fotografias²⁶ que retratam o período colonial, imagens dos bandeirantes, notícias da guerra contra os quilombos, e a palavra quilombo sendo proferida já como campo ideológico de luta, resistência e liberdade. Tudo pulsa no espaço-tempo do filme, sem se prender à linearidade, assim como a memória não se encurrala nas definições de passado, presente e futuro, tudo está em frequente relação.

Figuras 7 a 13



²⁶ Alguns filmes recuperaram essa iconografia sobre o período colonial para discutir as questões raciais. Citamos como exemplo os filmes *Abolição* (1988) de Zózimo Bulbul e *O mundo preto tem mais vida* (2018) de Sabrina Duran. Este último está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zc4Ok8h3aEc>> Acesso: 21 jul 2021.



Esse mosaico de imagens marca abertura do filme, um passeio por diversas memórias.

Após esse mosaico de memória desenhado pelas cenas, dois elementos são bem marcados: as sonoridades e o movimento, o mover-se. Passemos à descrição de uma cena do filme. Seguido da fala de Beatriz Nascimento na Quinzena do Negro, vemos uma paisagem, a legenda nos informa que é País Dogon, Mali, África. A imagem é inundada pela trilha sonora, tambores e um canto percussivo que ecoam, ganham força até se fundirem com o som que ecoa do carnaval: a Escola de Samba Diplomatas de São Miguel Paulista desfila seu samba enredo *Os Dogons, raízes da cultura afrobrasileira*. Cenas do desfile se juntam às pinturas rupestres em África. O mover-se de um lugar a outro e a música são linhas da costura da memória que o filme faz, elos do que nunca esteve separado, não está e nunca estará. Do carnaval para Mopti, Mali, a bateria carnavalesca ecoa nas cenas em meio ao continente africano, enquanto Beatriz Nascimento nos deixa a pergunta: “Quem é quilombo? O que é quilombo hoje?”. A partir da menção a Zumbi dos Palmares, vamos de África para a Marcha do Dia da Consciência Negra, em São Paulo, no ano de 1979, sob a trilha de tambores que ora ecoavam nas cenas Mali.

Figuras 14 a 18



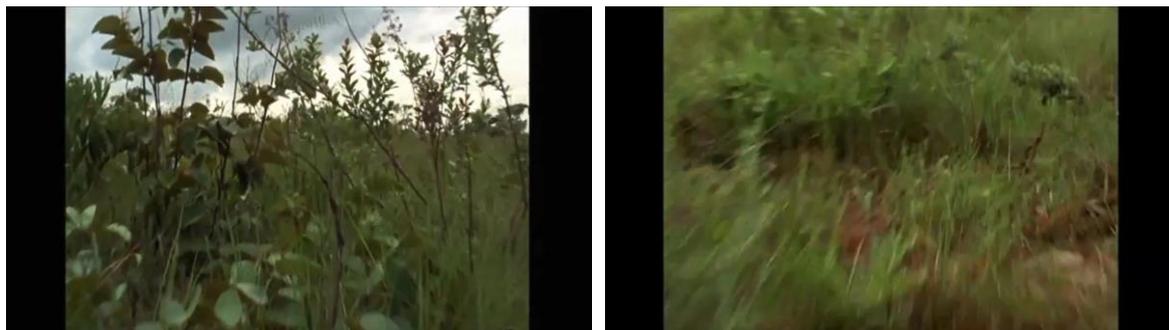
A montagem se articula de modo a aproximar um país a outro, por suas festas, cores, corpos.

Para além da ideia de movimento em *Ôrí* que se estabelece pelo corte, pela aproximação dos registros e arquivos, lugares e pessoas, tempos e espaços, também nos salta aos olhos o movimento, na perspectiva de mover-se no mundo, pés que caminham demarcando territórios, pegadas da liberdade. Isso fica mais nítido na cena do filme que lida com a questão da fuga. Imagens de paisagens do campo, natureza e mata, acolhem a voz off de Beatriz Nascimento, que começa a falar sobre a necessidade de terra, de aterramento; para dizer da fuga.

Imagine esses homens na floresta tropical no século XVII empreendendo uma grande migração para o sul, para a capitania de Pernambuco, sem conhecer a região. Vamos dizer, é um estar só, estar em fuga, é estar empreendendo um novo limite para sua terra, para seu povo e para você (NASCIMENTO, 2018, p. 329).

Enquanto Beatriz Nascimento diz estas palavras, a câmera assume uma perspectiva subjetiva, convocando a audiência para o estar em fuga: o quadro está próximo do chão, ouvimos os passos que começam mais lentos, até acelerarem em um ritmo de corrida, junto da trilha que vai enchendo a cena no ritmo dos passos. Nos filmes do corpus também percebemos essa recorrência do caminhar, do pisar a terra, traçar percursos pelos territórios como um gesto político e estético de rememoração, como é o caso de *Quilombo Rio dos Macacos*, *Pra se contar uma história* e *Tança*. Como um desdobramento do mover-se, em relação com o rememorar, em *Nove Águas* e *Aruanda* é feita uma reencenação do caminhar que funda o Quilombo.

Figuras 19 e 20



A cena busca instaurar a fuga, pelo deslocamento, pelos sons das pegadas trilhando os caminhos.

Em sua busca por formas de continuidade dos quilombos, *Ôrí* convoca o carnaval e as escolas de samba; também acompanhamos trechos do desfile da Vai Vai e Mocidade Alegre, o filme traz a fala de Thereza Santos que diz do espaço das escolas como quilombos, lugares para conhecer a história do negro, organizações que zelam pela memória de um povo.

Beatriz Nascimento, em suas pesquisas e também no filme *Ôrí*, faz uma busca da etimologia da palavra quilombo, e tece relações sobre os quilombos no Brasil e a palavra *kilombo* (origem Bantu) – em seus escritos ela usa, por vezes, a expressão em Bantu - ao falar dos quilombos como ideologia e também como espaço geográfico de memória e resistência. O professor Kabengele Munanga tem um texto imprescindível para compreender melhor essa questão, intitulado *Origem e histórico do quilombo na África*. Ele defende que "para entender e captar o sentido da formação dos quilombos no Brasil precisamos conhecer o que aconteceu nessas regiões africanas de áreas bantu nos séculos XVI e XVII" (MUNANGA, 1995, p. 58). Fazemos essa aproximação porque Beatriz Nascimento traça esse caminho para poder nos dizer da história da rainha Nzinga²⁷. A escritora narra a luta da líder em defesa do seu povo e canta uma música para Nzinga (novamente a música), e o filme abre-se para imagens das mulheres negras, seja no carnaval, nos ritos, na militância. Tal momento nos chama especial atenção porque, junto da questão da *memória* e da *luta pela terra/território*, a presença das *mulheres quilombolas* é também uma das linhas de força que entrecruzam os filmes que são parte do corpus da pesquisa, e são componentes da questão que norteia nossa pesquisa.

²⁷ Nzinga Mbandi, a Rainha Nzinga, rainha do Ndongo e do Matamba é um símbolo da resistência ao colonialismo português. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/africanas/nzinga-mbandi-1583-1663/>> Acesso em: 21 jul 2021.

Figuras 21 a 26



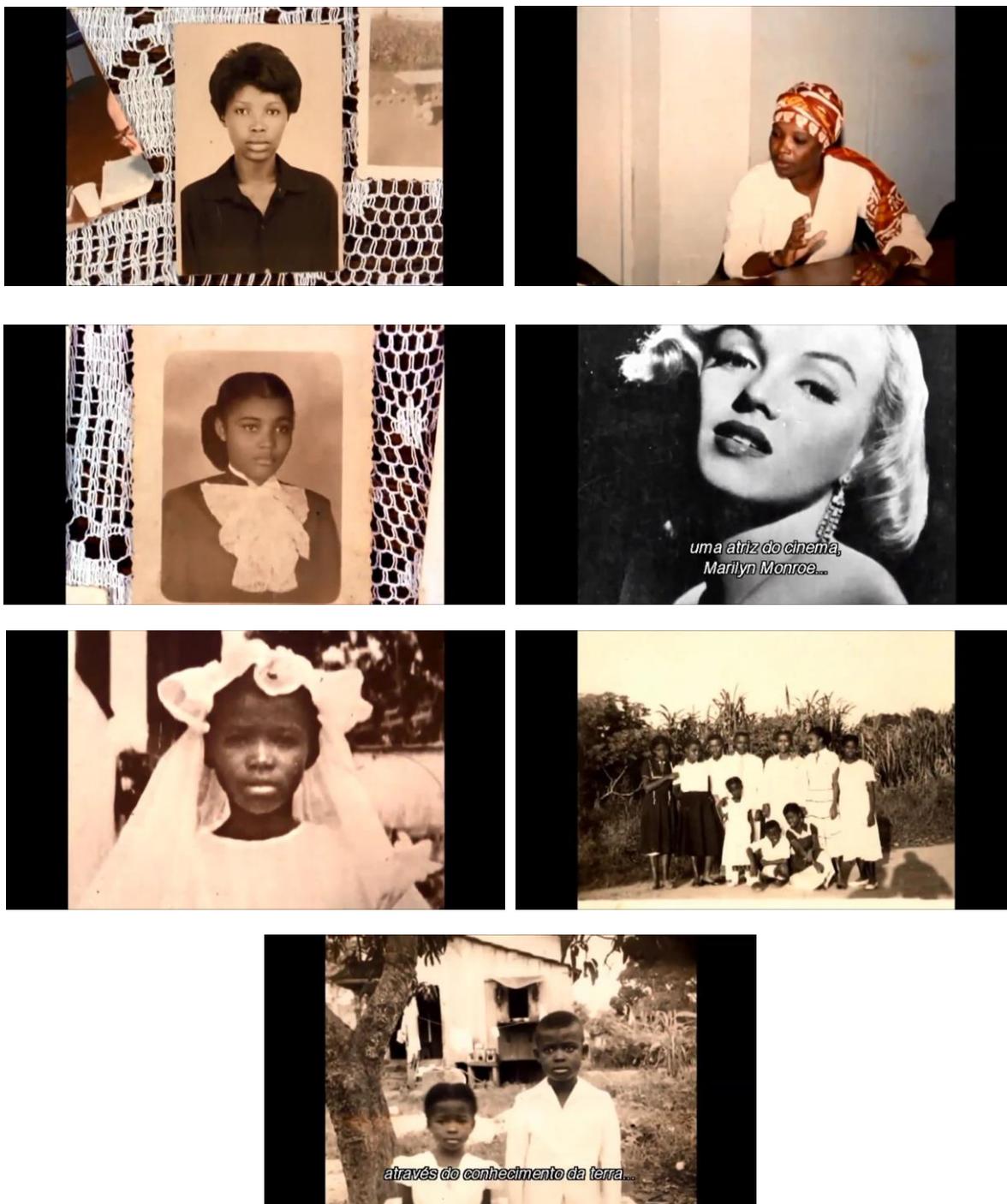
As mulheres são convocadas a partir da menção a Nzinga

Em outro momento emblemático do filme, apanhamos mais uma das estratégias de rememoração que norteará nossa análise, o testemunho que aparece para trazer à luz as memórias, lembrar e relembrar. Uma sequência de fotos toma a tela, o 3x4 da identidade de Beatriz Nascimento, a voz off da escritora testemunha sua experiência de encontro consigo mesma e a dimensão de seu corpo como quilombo. Depois vemos novamente a escritora e, em seguida, uma foto de sua irmã Carmem com a roupa de normalista e a foto de Marilyn Monroe. Neste momento ela fala dos mitos da beleza alimentados pela arte e pelo cinema e, em seguida, comenta sua foto da primeira comunhão. Essa narrativa é retomada mais adiante quando a foto da família surge, e ela conta da mudança de Sergipe para o Rio de Janeiro.

Aqui nós estamos no ano de 1954, em Cordovil, e nós vínhamos de Sergipe com a intenção dos meus pais que era nós crescêssemos, vir para a cidade grande, a grande

dinâmica da imigração. Nós estamos aqui em Cordovil, mas o ambiente que nós vivemos, até então, é uma recuperação do passado, da vida que vivíamos em Sergipe. É canavial e todas as plantas e tudo que a gente tinha contato lá. Então, a defesa do homem é recuperar através do conhecimento da terra... recuperar sua identidade, fecunda seu próprio ego, como homem transmigrado (NASCIMENTO, 2018, p. 336).

Figuras 27 a 33



A partir do testemunho da história de Beatriz Nascimento, as fotos pessoais e a foto da artista tomam a tela.

Outro aspecto que nos chama atenção no filme se dá com a convocação do corpo para a centralidade do debate em torno da memória. Cenas do rito de iniciação nos terreiros de axé são seguidas das cenas de dança nos *bailes black*, ao som da Banda Black Rio, enquanto a escritora diz seu poema:

*Entre luzes e som só encontro meu corpo antigo...
Velho companheiro das ilusões de caçar a fera.
Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora.*

*Corpo mapa de um país longínquo...
Que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim.*

*Quilombo-mítico que me faça conteúdo das sombras das palmeiras...
Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar.
(NASCIMENTO, 2018, p. 333).*

Após mais cenas dos bailes, corpos em movimento, vemos um jovem dançar ao som do soul, enquanto Beatriz Nascimento diz:

A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história e do seu passado. Como se o corpo fosse documento. Não é a toa que a dança para o negro é um momento de libertação, o homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo (NASCIMENTO, 2018, p. 333).

Esquecer o cativo não diz de um apagamento desse fato histórico, mas remete à memória do quilombo, às lembranças da liberdade, que também foi experienciada pelo povo negro no Brasil. Os movimentos do lembrar que compõem *Ôrí*, do carnaval, aos *bailes black*, aos ritos e rituais das religiosidades de matrizes africanas, convocam a centralidade do corpo no gesto de rememoração.

Figuras 34 e 35



Novamente, pela montagem, pela dança e os sons a festa e o rito são aproximados.

Nossa aproximação ao filme *Ôrí* e também aos textos e pesquisa de Beatriz Nascimento nos iluminou no sentido de compreender as estratégias, formas e caminhos de rememoração das quais os filmes bebem, sendo elas: **sonoridades; percursos pelos territórios; reencenação; testemunho; e a performance**. Vale destacar que observá-las nos filmes feitos nos territórios quilombolas nos fez perceber como esses gestos estão em constante proximidade e afastamento – como se os filmes girassem em uma espiral, ora se tocando, ora se distanciando. Ademais, essas formas de rememoração se constituem como elos das narrativas e, por conseguinte, do desejo de memória que se afirma como linha de força desses filmes, juntamente com a luta pela terra/território, marcada pela forte presença das mulheres quilombolas.

Deste modo, sendo *Tança* o filme/personagem disparador desta pesquisa, cabe lançar luz sobre a dimensão da performance presente em suas formas de rememoração. Para nos aproximar melhor desse aspecto, entendemos importante uma aproximação da pesquisa da professora e escritora Leda Maria Martins, que tem contribuições de grande valor no pensamento da relação performance e memória.

2.3 Performance, corpo e memória

Minha iaiá, Marcelina Vieira de Brito, a mãe do meu pai, João Goiás Vieira de Brito, é devota de São Sebastião, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e Santa Luzia. Desde que me entendo por gente ela cumpre a promessa de fazer uma reza todo dia 20 de janeiro. Lembro da sua casa cheia, ladainhas entoadas, mesa posta e farta, muitos biscoitos assados no forno do quintal, copos de vidro enfileirados contornando o desenho da toalha com motivos natalinos. Em algumas das rezas e em outras ocasiões, a casa dela também recebia o Giro da Folia do Divino Espírito Santo ou o Giro da Folia para São Sebastião. Eram meus dias preferidos. O toque das caixas e pandeiros, a bandeira do Divino – vermelha com a pomba branca – flutuando em cima de nossas cabeças, beijada e saudada em gesto de fé e devoção. Nunca me esqueci dessas cenas. Ecoa na minha memória a melodia das ladainhas, o som dos instrumentos e a voz dos foliões, cantadores e rezadeiras.

Iaiá Macila, como nós netos e bisnetos a chamamos, sempre conta a história de sua devoção, além de outros relatos sobre a cidade, sua juventude e a infância de seus filhos. Isso me lembra que, certa vez, em 2018, numa palestra do Painel Psilacs (Psicanálise e Laço Social no Contemporâneo), o escritor e liderança quilombola Antônio Bispo dos Santos, após a conferência intitulada *Contra-colonização: a estratégia quilombola*, foi perguntado por um

jovem sobre quais formas e estratégias de contra-colonização poderíamos praticar em nosso cotidiano. A resposta do mestre foi que um ato significativamente contra-colonial que podemos exercitar é a conversa com nossas avós e avôs, e com nossos mais velhos e mais velhas. Como sabemos, Nego Bispo, como é conhecido, toma a contra-colonização como o gesto de “reeditar nossas trajetórias a partir de nossas matrizes” (SANTOS, 2018). Ele afirma que povos originários e povos quilombolas se valem, desde sempre, da contra-colonização como estratégia de vida frente aos processos coloniais de morte. Como então ouvir os mais velhos e os ancestrais?

Em *Afrografias da memória*, Leda Maria Martins (1997) narra a história do Reinado do Rosário no Jatobá. Sua descrição minuciosa e poética do ritual me transporta para lugares preciosos da minha infância, da fé da minha iaiá, da fala no Nego Bispo e chega também à experiência ver filmes realizados em territórios quilombolas. Logo no início do livro, a pesquisadora nos apresenta os desafios de trazer para a forma escrita uma trajetória marcada pela fala, a palavra dita, a oralidade. “Como alinhar uma história que se constitui nos tempos do vivido e do contado?” (MARTINS, 1997, p. 18). Em sua narrativa, ela afrografa essa história, convidando-nos também a observar e a perceber a memória que se estrutura por meio de elementos expressivos performados nos rituais do Reinado.

Algo que é importante destacar na abordagem de Leda Maria Martins é a maneira com que ela identifica a força de atualização dos ritos do Reinado, ao ressaltar “a extensão dos rizomas que reterritorializam e transcriam as culturas africanas na cartografia da nação brasileira” (MARTINS, 1997, p. 21). Como ela destaca,

O sistema escravocrata e a divisão do continente em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/corpus africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história (MARTINS, 1997, p. 25).

Isso me lembra uma passagem muito bonita em que Sheila S. Walker (2018), no livro *Conhecimento desde dentro* nos conta que a palavra diáspora quer dizer “semear através.” Essas concepções, somadas, nos levam a compreender que o desenraizamento dos povos retirados de suas terras durante a escravização os levou a fincar raízes em outros territórios e espaços. Para tal, foram criadas tecnologias de resistência e reinvenção, um processo que marcou com muitas ressignificações e originalidade a cultura das sociedades nas quais esses povos se inseriram.

Leda Maria Martins traz o corpo e a palavra enunciada – ambos em gesto performático – para o centro do debate em torno da memória:

Aos atos de fala e de performance dos congadeiros denominei *oralitura*, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas (MARTINS, 1997, p. 21).

Com o conceito de *oralitura*, a pesquisadora reivindica uma história que está para além da escrita e até mesmo da oralidade, na medida em que se dá também na performatividade do corpo negro em seus ritos e rituais.

O significante *oralitura*, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade (MARTINS, 2003, p. 77).

Ao falar da sintaxe que organiza os ritos, a autora nos mostra que a narrativa fundadora do Reinado do Rosário é tecida pelo “cruzamento do texto católico com repertórios textuais de arquivos ágrafos africanos, reencenados, como um terceiro, pela tradição oral” (MARTINS, 1997, p. 47). Aquele que canta, narra, entoia, imprime e inscreve com seu hálito a dimensão de uma história que se entrecruza, colocando em perspectiva a ancestralidade: “sua palavra vivifica o saber dos antigos e redistribui, na performance dos ritos, a potencialidade primeira que ancora a vivência de Reinado” (MARTINS, 1997, p. 101).

O entendimento da memória que se inscreve no corpo e na palavra proferida como uma potência de vida, de presentificação e vivificação, nos leva a pensar na vida que pode emergir e vir à luz em meio a processos rememorativos marcados pelo corpo, pelo dizer, pela narração. A esse respeito, Leda Maria Martins elenca alguns dos elementos fundantes dos modos de enunciação da *oralitura* da memória:

A vinculação do narrador a um universo narratário que o antecede mas que, simultaneamente, o constitui e nele o inclui. A voz da narração, articulada no momento evanescente da enunciação presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também singulariza o *performer* atual. Nesse ritual de apropriação e execução, a questão da autoria não se coloca e só pode ser abordada de forma secundária. Singular é a *performance* da fala, pois a fala é coletiva, legada pelos

ancestrais. Da convergência da voz coletivizada, e da tradição, com a dicção particular do narrador, emerge o narrado. Narrar e cantar são, assim, jogos de improvisação (como no jazz tradicional) sobre os motes e os temas na série curvilínea e espiralar da tradição. **A narração é, pois, sempre movediça, ponte entre o individual e o coletivo, o plural e o singular** (MARTINS, 1997, p. 101, grifo nosso).

A autoria afirma que “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (MARTINS, 1997, p. 26). Ela aponta que o corpo, em performance ritual, abriga em si e em torno de si inúmeros processos de “centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 1997, p. 28). O entendimento negro-africano do mundo, nos diz Leda, firma-se na ancestralidade:

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir (MARTINS, 1997, p. 79).

Aquele que entoia os cantos do Reinado, que profere com sua voz e seu hálito as palavras já ditas pelos mais velhos e que serão ditas pelas gerações vindouras, caminha pelas trilhas já pisadas por outros pés guiados pela fé na Senhora do Rosário. Ele é apanhado numa configuração espiralada do tempo, o *tempo espiralar*:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaçada no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (MARTINS, 2000, p. 79).

Quando Leda nos diz, a partir da leitura de Fu-Kiau Bunseki (1994), que “vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito” (MARTINS, 2000, p. 79), ela menciona o elo constitutivo entre memória e corpo. No artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória*, a pesquisadora apresenta a hipótese de que:

O corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento esse que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido o que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66).

A performance, aqui, é o operador central da memória; logo, o corpo é, por excelência, lugar de memória. É no corpo em performance que a *afrografia* se faz possível, que a história é escrita: “A performance ritual é, pois, um ato de inscrição. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance” (MARTINS, 2003, p. 78).

A pesquisadora situa a concepção de performance também no âmbito coletivo, ao afirmar que “nesse texto em movimento, o narrar, cantado e dançado, é sempre um ato de constituição e construção simbólicas de uma identidade coletiva, na medida em que reagrupa os sujeitos e os investe de um *ethos* agenciador” (MARTINS, 1997, p. 49). Ainda nessa perspectiva, a pesquisadora reclama para a “instrumentalização sublinhada nas narrativas” dos Reinados, a força de tradução dos:

Processos de reterritorialização de sistemas simbólicos africanos no Brasil e a ressemantização dos elementos da religiosidade católica, assim como a criação de estratégias retóricas e instrumentos de resistência bélica, que propiciaram revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas, e de várias outras manifestações negras contra o sistema escravocrata e as posições do sujeito negro na sociedade brasileira (MARTINS, 1997, p. 60).

O conceito de performance configura-se, desse modo, como articulador de forças coletivas de enfrentamento às questões de opressão racial – enfrentamento que se faz com e na memória –, em frequente exercício contra-colonial, como nos ensina o mestre Nego Bispo.

Ainda junto dessa perspectiva do lembrar como um gesto contra-colonial nasce o desejo de aprender a olhar para as imagens dos quilombos. Uma pedagogia do olhar que se entrelace com o recordar e com a memória, para uma aproximação e uma escuta do que pulsa com e nas imagens a partir de seu desejo de rememoração.

2.4 Para olhar as imagens dos quilombos

Como mencionamos nas palavras que abrem a dissertação, esta pesquisa nasceu da experiência de espectadora. Foi na exibição do filme *Tança* na comunidade do Morro das Pedras, região oeste de Belo Horizonte, ali na Associação Flor do Cascalho, que os caminhos se abriram, graças à partilha de sensações que a obra despertou nos espectadores ali reunidos. Foi no acontecimento de ver juntos as imagens – na sessão improvisada, tela montada a céu aberto, emoldurada pela vista das luzes da cidade, que sempre me parece grande demais, – que algo surgiu como uma pequena cintilância. A comunidade acolheu o filme; alguns passantes foram se aproximando, as crianças chegavam pouco a pouco, e logo instaurou-se ali a recordação do passado daquele território. Na conversa após a sessão, muitos relatos evocavam a memória dos mais velhos, lembrando também ritos e rituais que eram celebrados em outro tempo. As imagens do filme reavivavam as lembranças da vida em comunidade. A partir de então, muitas questões tomaram espaço em meu pensamento: escrevi para minha mãe, Jaina, querendo saber histórias do nosso povo, pessoas, nomes, acontecimentos – tudo de que ela se recordasse, as lembranças dos que caminharam para que pudéssemos ter nossos pés²⁸. Depois de consultar a tia Van, uma de suas irmãs mais velhas, minha mãe me devolveu quatro nomes. Os pais da vó Marta – meus bisavós – são Ana Francisca e Raimundo Bento; os pais do vô Celino – meus bisavós – são Maria e Vicente. Com a iaiá Macila, fui procurar saber mais, iluminar até onde fosse possível as origens da família. Outros nomes chegaram até mim, pelo meu pai João Goiás, os pais da iaiá e meus bisavós são Antônia e Félix; e os pais do vô Joaquim são Miguel e Joana. Eu, que como boa parte das pessoas pretas, poucas imagens acessei de meus mais velhos, pude então imaginá-los a partir dessas informações.

Figuras 36 a 39



²⁸ Citação livre do poema de Amares que Soraya Martins escreveu em homenagem a Leda Maria Martins. No verso original consta: *Sem tuas andanças não haveria sequer nossos pés*. Disponível em: <https://issuu.com/alexandredezena/docs/segunda_preta_caderno_2_issuu> Acesso em: 13 set 2021.



Essas são as gerações que pude ver e conviver. Na primeira foto estão vó Marta e vô Celino e sua prole, minha mãe está logo embaixo do vô a esquerda, na segunda é o casamento dos meus pais, João Goiás e Jaina, logo do lado da noiva está a vó Marta, a iaiá Marcila está toda de branco e o vô Celino de camisa cor de rosa. Na terceira imagem eu, meu irmão Jairo e minha irmã Janaíza com nossos pais. Na última imagem estão minhas sobrinhas e Yara, Ana Flor e Alice e Victoria nossa nova irmã.

A partir de *Tança*, ousei sonhar um momento de liberdade situado nas espirais do tempo. Para além da eterna história do negro escravizado, sonhei quilombos, meus antigos cultivando a terra, as danças, os ritos, a comunidade, as rezas, atravessando séculos e experienciando a paz quilombola mencionada por Beatriz Nascimento (2018). Imaginei que entre os meus alguém nasceu, se criou e morreu livre. O sonho não era de modo algum um movimento de negação da violência da escravização e suas consequências, mas a abertura de uma fresta pela qual entraram sopros de uma liberdade que também existiu para o negro em diáspora.

Em 2019, lembro de ter recebido da Luana Gonçalves, produtora do filme *Tança* e grande amiga, a foto de um texto escrito à mão em um pedaço de papel. Ela havia exibido o filme em uma aula do estágio docente que ofertou na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), em São Francisco do Conde, na Bahia. A partir da experiência de espectador do filme, um aluno escreveu sobre como o filme lhe lembrou a aldeia de sua avó, em especial os cantos que apontam a influência das línguas kikongo e kimbundo. Todas essas forças que emanavam do filme, mobilizando as memórias e a imaginação de seus espectadores me fascinavam e animavam ainda mais a pesquisa, que foi também sendo atravessada, cada vez mais, por outros filmes permeados de gestos de rememoração. Foi a partir dessa intensa e peculiar aproximação com *Tança*, que fui desafiada a pensar os procedimentos metodológicos para lidar com outros os filmes estudados nesta dissertação.

Nesse ponto, é importante trazer a perspectiva da intelectual negra bell hooks (2019). Ao definir o olhar opositor das mulheres negras espectadoras no livro *Olhares negros: raça e representação*, ela reivindicou a agência da mulher negra por meio do exercício político do olhar. Para além da recusa e do embate com imagens estereotipadas, esse olhar possibilita

também a criação em diversos campos, criações que abrem frestas para outras imagens, textos e artes atentas às singularidades dessas mulheres. Em *O olhar opositor: mulheres negras espectadoras*, bell hooks (2019) argumenta que “fazemos mais do resistir. Criamos textos alternativos que não são apenas reações”. Ou seja, para ela, “como espectadoras críticas, mulheres negras participam de um amplo espectro de relações de olhar, contestação, resistência, revisão, questionamento e invenção em múltiplos níveis” (HOOKS, 2019, p. 236).

Convocamos essas falas de bell hooks para situar o olhar opositor também como um gesto metodológico dessa pesquisa. Mais do que entrar em embate com as imagens que representam os quilombos a partir de uma visão estereotipada, nas quais os negros aparecem apenas na condição de escravizados, queremos, junto aos filmes, descortinar a força política e imaginativa própria dos quilombos, que afirmam seu modo próprio de viver e de pensar. Procuramos fazer de nossa pesquisa como uma instância de criação de outros textos em torno das potências do quilombo, a partir das imagens que eles criam.

Quando Beatriz Nascimento descreveu as organizações, estruturas e forma de habitar o mundo norteadas pela solidariedade radical do aquilombamento, ela reivindicou a memória dos quilombos como um traço fundante da história do Brasil, algo que ainda hoje é negligenciado pela historiografia oficial. Isto é, esse *continuum* da existência quilombola está também na memória, nas lembranças e em intensa relação com o presente e o futuro. Essa continuidade se espalha pelos territórios rurais e urbanos, pelas comunidades de terreiros (em suas diferentes matrizes) e alcança várias outras experiências do povo negro nascidas da diáspora.

Dito isso, cabe reforçar a importância do campo das imagens para a compreensão e a elaboração dos processos históricos vivenciados pelos povos negros no Brasil. Em nossa pesquisa procuramos vislumbrar quais nuances poderiam surgir dos filmes feitos nas comunidades quilombolas. Na aproximação a essa filmografia, várias perguntas foram aparecendo. Afinal, quais interfaces são possíveis entre as concepções de quilombo, os procedimentos que compõem a imagem e os corpos que tomam as telas com suas memórias e histórias? Uma cosmologia do quilombismo, nos termos de Abdias Nascimento, pode se inscrever nas imagens? Seriam as imagens feitas nos territórios as imagens em liberdade que tanto têm sido ocultadas pela historiografia oficial? Como essas imagens podem contribuir para uma compreensão sobre as maneiras pelas quais os povos quilombolas têm mantido vivas e manifestas suas memórias? E também, abrir caminhos para uma mirada da história do Brasil à luz dessas memórias quilombolas delineadas nos filmes?

Uma linha de força bastante significativa já se apontava em *Tança* – a forte presença das mulheres quilombolas nas imagens – o que fez emergir uma das questões basilares do nosso estudo: compreender como a presença das mulheres engendra e fortalece os gestos de rememoração nos filmes. Como materiais para a nossa reflexão, elegemos um pequeno conjunto de filmes, auxiliados por alguns textos poéticos e trabalhos de artes visuais que abordaram os quilombos sob a perspectiva da memória. Além de uma breve revisão da literatura sobre os quilombos e o quilombismo, indicamos também a importância das lutas pela terra e pelo território. Foi desse conjunto de elementos que extraímos a indagação principal que anima essa dissertação: de que maneira os filmes feitos nas comunidades têm lançado luz sobre a memória dos quilombos, a partir da força da presença das mulheres negras e da relação com a terra e o território?

Desejamos compreender como os gestos de rememoração expressos nos filmes se entrelaçam com a presença dos corpos, a partir dos estudos da pesquisadora Leda Maria Martins em torno das *performances da oralitura*. A autora formulou esse conceito junto da experiência do Reinado do Rosário em Minas Gerais, para dizer do entrelace entre memória, corpo, oralidade e da escrita que é feita pelos corpos nos ritos de fé. Buscamos identificar como uma oralitura quilombola – por assim dizer – se inscreve nos filmes, indiciada sobretudo nos atos e gestos que rememoram os ancestres e sua história.

Juntamente com *Tança*, estes são os filmes que contemplamos em nosso estudo: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960); *Ôrí* (Raquel Gerber, 1989); *Pra se contar uma história* (Elen Linth, Lucicleide Santos, Diego Jesus e Leandro Rodrigues, 2013); *Quilombo Rio dos Macacos* (Josias Pires, 2017); e *Nove Águas* (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019). Nesse pequeno conjunto, destacamos o valor e a função que atribuímos a um dos filmes, *Ôrí*. Para nós ele é um filme-pensamento que nos fornece as formas expressivas das quais extraímos as nossas categorias analíticas ou operadores da leitura dos filmes: a performance, os percursos pelo território, o testemunho, a reencenação e as sonoridades.

A abordagem que nos guiou em nosso modo de nos aproximarmos dos filmes vem de uma pesquisa recente desenvolvida pela professora Cláudia Mesquita, em particular, o artigo *O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo*. Pude acompanhar essa pesquisa mais de perto em uma das disciplinas ministradas por ela no mestrado, quando estudamos os procedimentos e gestos dos quais os filmes se valem para elaborar a história: testemunho, arquivo, (re)encenação, intervenção e performance. Para o nosso estudo, em particular, escolhemos as categorias do testemunho, (re)encenação e

performance, adequando-as às formas expressivas próprias dos filmes. Além disso, acrescentamos outras duas categorias: percursos pelo território e sonoridades.

Ao discorrer sobre como o cinema brasileiro tem elaborado a experiência histórica, Cláudia Mesquita destaca que “no Brasil, a emergência de discursos memoriais não é apenas sintomática, mas politicamente urgente” (MESQUITA, 2018, p. 7). A memória, segundo Jan Assmann, pode ser definida como “a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo” (2008, p. 116). Partindo dessa dimensão coletiva da memória em associação com a intenção política da escrita da história, Souza (2014)²⁹ relaciona as contribuições teóricas de Maurice Halbwachs e Walter Benjamin, apontando caminhos para o resgate de histórias que se perdem, uma vez que os relatos oficiais geralmente são contados pelos vencedores. Pautada pelos autores, Solange Jobim e Souza (2014) reforça que a escuta de narrativas ignoradas pode contribuir para a elaboração da memória coletiva, e sobretudo, possibilitar que acontecimentos não se percam e não sejam esquecidos.

Assim, vale destacar que para além da memória dos povos negros, um aparecer das raízes quilombolas possibilita um processo amplo que impacta a história da sociedade brasileira como um todo. Há uma urgência em conhecer esses estados livres que se estabeleceram em meio a colônia e reclamaram formas múltiplas de habitar esse mundo.

Dito isso, cabe mencionar como desenvolveremos nossa análise. Primeiro, ela se constituirá a partir do filme *Tança*, da sua *mise-em-scène* e dos recursos expressivos empregados para rememorar, atualizar e presentificar a ancestral do Quilombo Mato do Tição. E em seguida, a partir dessa abertura, construiremos pequenos mosaicos dos gestos rememorativos por meio das singularidades e semelhanças nas formas de rememorar que os filmes exibem.

Em *Reflexões sobre o valor heurístico do uso da experiência pessoal na formalização teórica da espectralidade fílmica* Mahomed Bamba (2016), traz contribuições muito pertinentes para os procedimentos metodológicos que adotaremos em nossa pesquisa. O professor faz uma espécie de revisão de literatura junto de teóricos do cinema para abordar

²⁹ No artigo *Memória coletiva e tempos de vida: sobre a intenção política da escrita da história em Walter Benjamin e Maurice Halbwachs*, Solange Jobim e Souza recorre às compreensões de memória de Maurice Halbwachs e Walter Benjamin, além de, por vezes, mencionar o pensamento dos autores Paul Ricoeur, Pierre Nora, Marcio Selligmann-Silva e Jeanne Marie Gagnebin. “A proposta é o reconhecimento da memória e de seus duplos como desafio para a escrita da história, uma escrita cujo compromisso é a intenção política da rememoração.” Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/view/41630>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

como a subjetividade se configura como uma das ferramentas de investigação para a aproximação aos filmes e a escrita sobre eles. Bamba pontua:

“Portanto, o ato de escrever sobre o cinema ou um filme não exclui as emoções, os sentimentos e os afetos do estudioso. Além de produzir uma forma de pensamento a partir dos filmes, o teórico do cinema pode ser também um ‘escritor’ da sua própria vida e de sua relação com os filmes” (BAMBA, 2016, p.299).

Assim, ressaltamos, que este trabalho é fortemente mobilizado pela minha militância junto às questões raciais, o que me levou a me aproximar dos filmes de maneira implicada, engajada e sensível à essa questão. Dito isso, cabe

Diante de dois aspectos muito significativos em nossa filmografia, sendo eles: a forte presença feminina nas imagens e o aparecer pulsante das relações com a terra e o território – aspectos que compõem o nosso problema de pesquisa – apresentamos a seguir uma contextualização dos quilombos onde os filmes foram gravados, bem como nos aproximaremos mais detidamente das trajetórias, questões e desafios das mulheres quilombolas.

2.5 Terra e território – lutas em curso

Considerando as linhas de força em jogo nos filmes feitos nos territórios quilombolas, é importante que nos debrucemos sobre cada um dos quilombos onde essas imagens se assentam, compreendendo esse contexto como fundamental para o processo de criação das obras. Ele também compõe, em certa medida, a paisagem das memórias que acessamos pelas obras.

Sendo *Tança* o filme mobilizador dessa pesquisa, começemos pelo Quilombo Mato do Tição. A comunidade, definida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) como agrupamento quilombola (que diz de territórios em que não há demarcação da terra feita pelo Incra, ainda que exista a posse por outros caminhos, como o usucapião), está localizada a 4 km da sede do Município de Jaboticatubas. O quilombo instituiu-se em 1883, as terras que os ancestrais viveram e onde vivem seus descendentes corresponde a uma parte de um terreno doado por um senhor a um grupo de escravizados. O sítio do Mato do Tição ocupa uma área de 3 hectares, pois o território foi diminuindo pouco a pouco com a chegada de fazendeiros que foram se instalando nas proximidades do local. Atualmente, nele vivem

35 núcleos familiares e aproximadamente 180 moradores, a maioria deles da família Siqueira. Apenas em 1981 a família Siqueira, herdeira natural do terreno, tornou-se a definitiva proprietária por usucapião, reconhecido na Comarca de Jaboticatubas. Contudo, esse direito não significa que não existam ameaças à posse da terra, sobretudo porque a comunidade está localizada na Serra do Cipó, região de muitos atrativos turísticos e, conseqüentemente, mais exposta às políticas institucionais territoriais que não levam em consideração as especificidades da relação de pertencimento ao território (FERREIRA, 2016; MOURA, 2012). A comunidade organiza-se politicamente em torno da Associação dos Moradores do Mato do Tição. Seu certificado concedido pela Fundação Cultural Palmares foi emitido em 2006, e a comunidade espera a regularização de suas terras em definitivo pelo INCRA.

Conforme Glória Moura (2012, p. 60) e também como acompanhamos no filme, “a marca africana ritualista provém da família materna, com tia Tança, que aos sobrinhos ensinou os segredos do Candombe, as músicas do batuque as do João do Mato (Festa da Capina) e ouviram histórias da senzala”. *Tança* é um filme feito a partir de um projeto atento à memória, daí a latência da presença da ancestral. O filme é dedicado à sua memória. Assim, o seu amor pelos sobrinhos e sobrinhas e o aprendizado que ela partilhou com eles se constituem como fundamentos do curta-metragem. Logo, a relação com o território aparece fortemente norteadada pela relação ancestral, como se Tança se constituísse também como um corpo-território para sua comunidade.

A Comunidade dos Marques está localizada no Vale do Mucuri, a 54 km da sede do Município de Carlos Chagas, em Minas Gerais. O nascimento do Quilombo dá-se por volta de 1930, quando Marcos de Souza Franco parte – acompanhado de um grupo de pessoas (alguns seus parentes e duas famílias: os Alves Santos e os Almeida) – em busca de um lugar para viver. Eles ocupam terras na região, e Marcos escolhe um local nas proximidades do rio. A comunidade seguiu com sua vida, suas roças, suas tradições culturais em seu território até o fim dos anos 1990 e o início dos anos 2000, quando começaram a lidar com um conflito em razão da construção da Pequena Central Hidrelétrica do Mucuri (PCH Mucuri), um empreendimento do grupo Queiroz Galvão.

Em meio a esse conflito, parte da comunidade começa a se organizar para defender seu pertencimento ao território. Em 2005, parte da comunidade foi reconhecida e certificada como descendente de quilombos. Em 2007, foi criada a Associação Quilombola Marques. A comunidade é composta por cerca de 9 famílias, pois a construção da PCH Mucuri também impactou nas relações familiares – antes eram 33 famílias (COUTINHO, 2015). Atualmente, o IBGE categoriza a comunidade como território quilombola oficialmente delimitado. Esta

definição designa locais cujos processos no Incra estão na fase de elaboração do *Relatório Técnico de Identificação Delimitação (RTID)*.

No filme *Nove Águas*, os quilombolas refazem sua história, desde a chegada ao seu território, passando pela constituição da comunidade, seus laços, seus modos de vida, até alcançar os conflitos vividos e a perda de suas terras. O filme, ao mesmo tempo que promove uma documentação do que a comunidade vivenciou, também é forma de elaborar o passado recente, com suas ameaças, e se lança para um fora, no sentido, de colocar a continuidade da luta em destaque, dizendo dos direitos que ainda não estão garantidos sem a entrega da titulação.

Por sua vez, o Quilombo Santiago do Iguape, no Município de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, apresenta outras singularidades em sua constituição. O território fica situado na Bacia do Iguape, formada também pelas comunidades Engenho da Ponte, Engenho Novo, Calolé, Caibongo, Opalma, Campinas, Caonge, Calembá, Cabonha, Dendê, Embiara, São Francisco do Paraguaçu e Tombo. Conforme relata a pesquisadora Ana Paula Batista da Silva Cruz (2014) que nasceu em Santiago do Iguape e lá desenvolveu a pesquisa intitulada *Viver do que se sabe fazer: memória do trabalho e cotidiano em Santiago do Iguape (1960-1990)* –, na região, em 1835, havia 21 engenhos que se valiam da escravização. No período pós-abolição, as pessoas escravizadas ficaram pela região e foram criando pequenas comunidades rurais. Elas permaneciam lá por já tinham, entre si, laços que vinham do período do cativo. Historiadora, Ana Paula Batista da Cruz Silva apresenta dois mapas com os locais dos engenhos e os locais onde as comunidades firmaram morada. São várias comunidades que tiveram por muito tempo seus trabalhos vinculados à terra e ao território, seja com as roças ou com a pesca. A luta da comunidade pelo reconhecimento e o direito à suas terras começou no final da década de 1980, sobretudo em razão da perda de seus territórios com a chegada da Fábrica Opalma, que começou a cultivar dendê nas terras (CRUZ, 2014). Santiago do Iguape recebeu seu certificado da Fundação Palmares em 2006, mas segue sem a titulação de suas terras pelo Incra, sendo também incluída como agrupamento quilombola.

Pela proximidade entre as várias comunidades, que se assemelham na relação que mantinham com as grandes usinas então existentes na Bacia do Iguape, parece que as escolhas do filme *Pra se contar uma história* ganham mais força justamente por acentuar essa relação com o território. Uma personagem/diretora que se desloca de sua comunidade (Santiago do Iguape) para conhecer a história e o cotidiano de outro território (Calembá) é uma forma de se aproximar dessas raízes, de perceber e acentuar a coletividade da luta.

Quando retorna ao seu território e conversa sobre a visita ao Calembá, Lucicleide (Neguinha), a protagonista, ressalta a importância de se conhecer a trajetória histórica dos quilombolas da região. Ela fala em escrever essa história, em escrever o livro da terra.

Já o Quilombo Rio dos Macacos, em Simões Filho, na Bahia, foi certificado pela Fundação Palmares em 2011. O reconhecimento deu-se no auge de graves violências impostas à comunidade pela Marinha do Brasil, a partir da implantação da Base Naval de Aratu dentro do território que era ocupado pela comunidade há mais de 200 anos. Violência física, verbal, ameaças, impedimento do direito de ir e vir e de acesso à água foram algumas das violências cometidas contra os quilombolas. O caso ganhou notoriedade e chegou a ser acompanhado por entidades internacionais de defesa dos direitos humanos. A comunidade conseguiu a titulação de uma parte de seu território em 2020. Foram titulados 98 hectares, um espaço bem menor que os 301 hectares que o primeiro estudo do Incra apontava como pertencente aos quilombolas. Mesmo depois de uma disputa pela posse da terra, que durou por mais de 40 anos, a comunidade segue sendo violentada pela Marinha. Em novembro deste ano, os moradores denunciaram a destruição da mata ciliar e a derrubada de pés de dendê dentro do território pela Marinha.

O filme *Quilombo Rio dos Macacos* foi feito entre os anos de 2011 e 2014. Ele acompanha um momento acirrado da luta da comunidade por suas terras e por suas vidas, tendo em vista as graves violências e ameaças que sofriam. A obra é um documento que se vale de uma série de materiais audiovisuais, como reportagens de TV, vídeos de câmera de segurança, gravações feitas pelos próprios moradores que documentavam as violências com seus celulares. Ele também é constituído pelo material gravado pela equipe realizadora, que acompanhou os quilombolas em audiências públicas e manifestações, e colheram depoimentos dos moradores em suas casas e seu território para lançar luz sobre as lutas da comunidade. Trata-se de um filme muito importante para se compreender de perto os embates jurídicos em torno da demarcação dos territórios quilombolas e dos direitos de seus moradores.

Já a comunidade de Talhado, em Santa Luzia, na Paraíba, foi a primeira comunidade a ser certificada no estado, em 2004 (chamamos atenção para o marco temporal das titulações, todas após o Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003). Atualmente, a comunidade aparece nos dados do IBGE como território quilombola oficialmente delimitado. Contudo, seu processo de titulação, aberto em 2005, ainda não foi concluído. Talhado tem suas origens ainda no período da escravidão a partir da busca de José Bento Carneiro, o Zé Bento, e sua família por um lugar para viver. Além do cultivo de roças, a produção artesanal de cerâmicas

com barro, pelas mulheres artesãs da comunidade, é uma atividade central e ancestral da comunidade.

O filme *Aruanda* volta-se para dois aspectos de Talhado: a reencenação da fundação da comunidade, refazendo a caminhada de Zé Bento e sua família; e também documenta o presente, especialmente a partir da presença e do trabalho das mulheres na lida com o barro e a feitura das peças de cerâmica. O filme é de 1960, quase três décadas antes do reconhecimento dos direitos dos povos quilombolas pela Constituição Brasileira. Por ocasião de sua realização, ele se volta para a questão do território para denunciar a precariedade social que a comunidade vivia: ela existia geograficamente, mas era negligenciada pelas Políticas Públicas (como a narração do filme destaca).

2.6 Mulheres quilombolas

*Eu te vi Zumbi.
Nos passos e nas migrações diversas dos teus descendentes.
Te vi adolescente sem cabeça e sem rosto nos livros de história.
Eu te vejo mulher em busca do meu eu.*

Beatriz Nascimento

Outra linha de força, para a qual chamamos atenção na relação com os filmes estudados, é a forte presença das mulheres no protagonismo das lutas empreendidas pelos povos de quilombo. Como já mencionamos, o apagamento da história dos quilombos do Brasil foi apontado por Beatriz Nascimento (2018), Abdias Nascimento (2019), Lélia Gonzalez (2018) e, além deles, outros intelectuais negros que também voltaram-se para essa questão, o que aponta para sua latência e condição de ferida ainda aberta, luta ainda em curso. Contudo, frente a essa forte presença feminina nos filmes, parece-nos importante mencionar também o trabalho da pesquisadora Zelinda Barros (2016, p. 18-19), ao afirmar que “a história da participação feminina nos quilombos tem sido construída a partir das poucas fontes documentais que nos permitem estimar como atuavam”. Ela cita “Zeferina, de Aqualtune e Dandara, de Palmares; Tereza, do quilombo Quariterê, no Mato Grosso; Maria Crioula, do Rio de Janeiro; Felipa Maria Aranha, do Pará; além de outras tantas mulheres negras anônimas” como algumas das mulheres das quais não podemos conhecer a fundo as trajetórias por falta de registros.

Se analisarmos a negligência da história oficial para com a memória do povo preto sob uma uma mirada interseccional (CRENSHAW, 2014; GONZALEZ, 2018) poderemos lançar luz à condição da mulher negra quilombola no interior desse processo. Kimberlé Crenshaw (2004, p. 8) usa o termo discriminação interseccional para “apresentar uma estrutura provisória que nos permita identificar a discriminação racial e a discriminação de gênero, de modo a compreender melhor como essas discriminações operam juntas limitando as chances de sucesso das mulheres”. Com base nessas reflexões, podemos apontar um apagamento da mulher negra e da mulher negra quilombola e suas vivências na história oficial e, sobretudo, compreender que reclamar a inserção dessas mulheres e de suas memórias significa demandar equidade para o processo histórico. As imagens – reivindicamos – podem ser um caminho para trazer à luz esse universo apagado.

Em uma conexão com o universo da produção de imagens vale destacar que, no âmbito das discussões em torno do feminismo negro, Patrícia Hill Collins (2013) nos fala das imagens de controle ou de imagens controladoras produzidas sobre as mulheres negras. Ela chama atenção para a estereotipização e o modo com que ela pode afetar essas mulheres. A pesquisadora recorre ao conceito de *autodefinição* como um mecanismo que promove ação, poder de recusa e, através da *autovalorização*, permite substituir essas imagens estereotipadas por imagens autênticas de mulheres negras. “A autodefinição responde à dinâmica de poder envolvida na rejeição das imagens controladoras e definidas externamente da condição de mulher negra” (COLLINS, 2013, p. 26).

O primeiro texto que li, com a reivindicação de um entendimento de feminismo que contemplasse as mulheres negras, foi da intelectual e pesquisadora Sueli Carneiro (2011), que me causou uma enorme sensação de acolhimento, e me fez compreender melhor a situação de não-pertencimento que eu vivenciava diante de algumas discussões feministas pautadas por um olhar hegemônico. Em um trecho, Sueli questiona: “Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando?”. A autora reforça que “nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis” (CARNEIRO, 2011).

A reivindicação de um pensamento feminista que englobasse a experiência de vida e luta das mulheres negras é também amplamente discutida por Angela Davis. A autora contestou em seu livro *Mulheres, raça e classe* (2016) a ideia homogeneizante da categoria mulher, apresentando como marco definidor da diferença o próprio contexto que a

escravização impôs às mulheres negras. A imposição de cargas de trabalho tal qual os homens, que não poupava mulheres grávidas ou que estavam amamentando (DAVIS, 2016).

Na defesa de um pensamento feminista negro no contexto norteamericano, Patricia Hill Collins (2019) destaca que o objetivo central do feminismo negro é “resistir à opressão – tanto às suas práticas quanto às ideias que a justificam” (COLLINS, 2019, p. 63); ou seja, ela defende o movimento como uma teoria social crítica para enfrentamento da injustiça social. Aqui no Brasil, no contexto das lutas do movimento negro, o movimento de mulheres negras também emerge fortemente centrado na luta por democracia, pela extinção das desigualdades sociais e pela conquista da cidadania.

Porém, recentemente, uma nova leitura me fez pensar sobre quais nuances devem ser consideradas entre as mulheres negras quilombolas (comunidades urbanas e rurais) e as mulheres que não pertencem ao contexto dos quilombos. No livro *Mulheres quilombolas: territórios de existências negras femininas*, organizado por Selma dos Santos Dealdina (2020, p. 14), já na apresentação, ela nos diz: “se a história é nossa, deixa que a gente conta”, afirmando o desejo de documentar e narrar a própria vivência, experiência e conhecimento. Em um dos artigos que compõem o livro, a pesquisadora Givânia Maria da Silva (2020), mulher quilombola de Conceição das Crioulas, em Salgueiro (Pernambuco), chama atenção para a necessidade de um olhar cuidadoso para a condição da mulher quilombola. Para ela, “as questões relativas à mulher quilombola não estão contempladas pelo feminismo branco, tampouco, em parte, pelo feminismo negro” (SILVA, 2020, p. 55). Ela afirma que precisamos conceder toda a atenção a certos elementos simbólicos, tais como o território, as relações com as curas e com a sociobiodiversidade. Há que se acrescentar a esta perspectiva as dimensões do coletivo e da comunidade a partir da qual as lutas e vidas são pensadas.

Assim, retomo Constantina Augusta dos Santos, a Tança, Dona Nilse Siqueira, Dona Isaura Siqueira, Dona Divina Siqueira, Lucicleide Santos, a Nequinha (e as mulheres que ela encontra no Calembá), Rosimeire dos Santos, Olinda Oliveira, D. Maria Oliveira, Albertina Araújo (a dona Biu), Dona Ireni Marques de Souza, a Quinha (líder dos moradores dos Marques na época da construção da barragem em suas terras), e as mulheres artesãs do Talhado. Sabemos o quanto a trajetória das mulheres quilombolas é visada pelas estratégias de apagamento e de esquecimento sustentadas pelas engrenagens sociais em nosso país. Essas mulheres, cada uma à sua maneira, estabelecem com seus corpos e suas narrativas uma atualização do entendimento das lutas quilombolas à luz da presença feminina. E ainda que essas mulheres, por ventura, não se vejam ou se intitulem como feministas, suas práticas e suas formas de enfrentamento e resistência – tal como manifestas nas imagens – apontam-nos

conexões com o pensamento do movimento feminista negro, que é igualmente forjado na luta. E, sobretudo, nos possibilita um alargamento da perspectiva feminista, como nos desafia a pesquisadora Givânia Maria da Silva (2020).

É importante destacar alguns pontos que atravessaram as reflexões em torno da aproximação aos filmes e às mulheres quilombolas presentes neles. Em um primeiro momento, há um desejo de valer-me das contribuições da teoria feminista do cinema para olhar para essas mulheres, partindo da ideia de *contracinema*³⁰, pela forte presença das mulheres que tomam as obras. Em um segundo momento, refletindo as considerações de bell hooks (2019) sobre o olhar opositor da espectadora negra, questionei-me se temos elementos e amparo teórico da perspectiva feminista sobre as imagens que nos permitam olhar para estas mulheres, inclusive sem nos apressar em enquadrar o que suas trajetórias inscrevem nas imagens. Parece-nos inadequado e enganoso adotar um arcabouço conceitual que não apreenda as singularidades das experiências das mulheres quilombolas. O pensamento feminista negro tem nos possibilitado importantes deslocamentos para pensar a presença e a experiência das mulheres negras nas imagens. Será que suas contribuições alcançariam essas mulheres quilombolas? Acredito que uma perspectiva que permita lançar luz sobre as especificidades que compõem cada personagem, sua presença nos filmes e, por conseguinte, sua rememoração é aquela que se vale do conceito de interseccionalidade (CRENSHAW, 2004) como uma lente para ver os filmes, para observar criticamente a história e para nos valermos da memória.

As dinâmicas históricas relacionadas ao quilombo atuaram para o seu apagamento e sua escassa documentação no âmbito dos registros escritos. Porém, paralelo a isso, as vozes e corpos dessas mulheres quilombolas emergiram e emergem em enfrentamento a essa história com H maiúsculo, uma vez que ela esteve mais interessada na escravização do que na estrutura social e nas formas de vida inventadas pelos quilombos, que foram constituídos, certamente, pelas mãos de muitas mulheres.

Assim, retomo o poema de Beatriz Nascimento, recitado por ela no filme *Ôrí* para abrir esta reflexão. Não apenas pela relevância dos estudos da historiadora em torno do quilombo, que surgiram justamente do desejo de lembrar e conhecer as histórias da liberdade e da resistência dos povos pretos, mas também, sobretudo, porque a partir desse desejo de lembrança, Beatriz Nascimento menciona que em busca do seu eu, ela vê Zumbi na figura de

³⁰ A ideia de *contracinema* foi trazida por Claire Johnston (2020) com o artigo *Women's cinema as a counter-cinema*. Recomendamos a leitura do artigo *Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento* de Ana Maria Veiga no livro *Mulheres de Cinema*, organizado por Karla Holanda (2019).

uma mulher. A possibilidade de que Zumbi também possa ser ela, põe em questão perspectivas ainda fortemente ancoradas na separação muito marcada entre a atuação de homens e mulheres.

Convoco aqui, também, a sinopse que Safi Faye faz para seu filme *Sélbe*³¹ (1982). Ao falar sobre a personagem do seu curta, a diretora recusa-se a “confiná-la ao enquadramento do confronto homem-mulher” por querer “ênfatizar um aspecto importante da sociedade africana: a contribuição econômica e social da mulher no meio rural”. Frequentemente, a realizadora posiciona-se ao dizer que não considera sua obra feminista, por compreender que o conceito não alcança a experiência de suas personagens.

Desde Laura Mulvey, com seu *Prazer visual e cinema narrativo*, escrito em 1973, muitos caminhos foram percorridos no sentido de lançar luz à presença das mulheres no cinema. A despeito de uma predominância de análises que se filiam a uma perspectiva mais hegemônica, algumas frestas têm sido abertas e podem ser ampliadas, uma vez que hoje emerge uma série de reflexões que acolhem as múltiplas formas assumidas pelas existências femininas, atentas às singularidades das mulheres.

³¹ A sinopse de *Sélbe* e tantas outras escrita por Safi Faye foi publicada no Catálogo do 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte em 2018. Disponível em <https://362e17e3-20f8-447f-9bcd-937b5a5154ae.filesusr.com/ugd/fc9f7b_8879971b4a5b44729a9938d7b553cf01.pdf> Acesso em 24 mai 2021.

Capítulo 3 – Os gestos de rememoração

Neste capítulo de análise, buscamos responder ao questionamento que norteia nossa pesquisa reunindo os filmes a partir de nossas categorias de análise: a performance, os percursos pelo território, o testemunho, a reencenação e as sonoridades. Nosso objetivo é apanhar esses aspectos nos filmes e nos valer deles como operadores de leitura das obras. Desse modo, não desejamos fazer uma análise exaustiva e detida de cada filme, mas valer-nos de nossa categorização para montar pequenos mosaicos, de modo que as formas de lembrar e a lida com a memória em cada filme sejam colocados em um arranjo que os aproxima e faz com que um deixe seus vestígios nos demais. Esse arranjo não é fixado; ele se configura por sua movência, como se pudéssemos traçar percursos pelas imagens, memórias e territórios, em relações imbricadas. Ao falarmos de um determinado traço presente em um filme, não desejamos situá-lo como determinante ou alça-lo à condição de componente mais relevante da obra analisada. Ao nos voltarmos para os gestos de rememoração realizados pelos filmes – por meio dos procedimentos da performance, do percurso pelo território, do testemunho, da reencenação e da presença das sonoridades – buscamos tão somente identificar as diferentes maneiras com que os filmes, eles mesmos, tornam-se elementos expressivos das lutas quilombolas.

3.1 O lembrar é do corpo

Logo no começo de *Tança* (2014), seu Badu chega cavalgando: ouvimos o barulho das patas do animal no asfalto, em frente à casa de Dona Divina, sua irmã, liderança religiosa da comunidade do Matição. No plano seguinte, sentado embaixo de uma árvore, ele se dirige aos que o filmam (e a nós espectadores também) e pergunta: “Então, vocês querem escutar a voz da Tia Tança?”. Começa aqui a rememoração na qual se inscrevem a história e a trajetória de Tança, pelos gestos e palavras de seus descendentes.

No quadro seguinte, montada a cena para a palavra que será dita, o filme reivindica a escuta. Embaixo de uma árvore, duas cadeiras. Seu Badu conta para nós e partilha com sua irmã, Bina, algumas passagens da vida da Tia Tança:

“A tia Tança foi uma pessoa assim, que marcou a vida da gente, sabe? Que ajudou a criar a gente, né? Eu considerava ela como mãe, porque ela foi uma pessoa que substituiu a falta da nossa mãe. Então era boa pra a família toda. Ela ajudou a criar todo mundo da família. Mas ela foi uma pessoa muito sofrida, porque ela foi escrava.

E quando ela era escrava, então, ela vivia trabalhando de sol a sol, comendo qualquer coisa que o senhor queria dar, né? Ela não aprendeu a comer nem com colher, nem com garfo, ela comia com a mão, porque os escravos não tinham licença para comer com garfo e colher. Eles botavam a comida pra eles na gamela de pau, que nem colocam para porco, e eles comiam desse jeito: com a mão. Eles foram pessoas sofridas dessa forma. Então, depois ela foi vendida. Ela era escrava quando era mocinha nova, ela era escrava aqui do Zé Chagas aqui do Capão Grosso. Então, depois, os senhores quando não tinham serviços pros escravos, mas noutras senzalas tinham, eles vendiam de uma senzala para outra, igual nós vende boi e cavalo. Eles vendiam assim. Vendiam pessoa por dinheiro, trocavam por dinheiro [...] A Tança foi vendida. Ela foi vendida para a fazenda Jaguará aqui, para uma senzala que tem aí.”

É importante observar o modo como a história de Tança é transmitida. Seu Badu conta à sua maneira, e ele começa por dizer da importância do afeto. Mesmo relembando aspectos sofridos relacionados ao cativo, não se trata, aqui, da eterna história do escravizado, como criticava Beatriz Nascimento, e sim de uma reordenação das vivências na qual predominam os elementos marcadamente afetivos.

Em seguida, um novo plano nos mostra uma fazenda ao longe – que seu Badu indica com seus gestos – numa alusão às fazendas escravagistas no entorno do quilombo. Afinal, os proprietários de hoje são os herdeiros dos senhores de ontem. Embora distante no tempo (mas nem tanto), a história está, porém, próxima no espaço. Três planos gerais da paisagem, acompanhados de diferentes cantos de pássaros, encerram o prólogo e dão lugar ao título do filme, que leva o nome da matriarca do quilombo Mato do Tição (no Município de Jaboticatubas, Minas Gerais): *Tança*. São os sobrinhos, seus descendentes, que contam a história dela, com a ajuda de seus familiares.

Dona Bina agora caminha pelo território. Ela começa chamando: “ô, nenêga! ô, nenêga!”, que era o modo como Tança chamava a ela e às suas irmãs. Ali nesse espaço, ela nos aponta onde se apanhava lenha, onde era a casa em que morava, com seu pai Benjamim José Siqueira (que depois aparecerá em uma das fotos no final do filme), os locais por onde passavam, as roças de milho, feijão e amendoim. Ela nos aponta o fora-campo, cartografando a memória que se materializa na terra, no território, a lembrança que é possível ver com os pés. Por isso a ação de percorrer os caminhos já andados se faz importante. Ela conclui sua fala lembrando que eram muitos dividindo a mesma casa; lembra dos tempos idos, em que muita gente (13 pessoas) dividiam a mesma casa.

A partir daí, a montagem nos leva para a casa de Tança. Os dois planos imóveis – antes e depois de uma reforma – mostram a casa em que todos cresceram. Hoje a casa acolhe as festividades feitas no quilombo. Adentramos a casa de Tança. Piso de madeira, paredes de adobe corroídas pelo tempo, três portas e duas janelas abertas estão visíveis no plano. Não há nenhuma mobília.

Figuras 40 e 41



A casa onde os irmãos e irmãs Siqueira cresceram, antes e depois da reforma, hoje a casa abriga o espaço de eventos da comunidade.

Figura 42



O interior da casa de Tança.

A casa é um elemento bastante simbólico da presença de Tança. Quando entramos nela, guiados pelo olho da câmera, em um gesto operado pela montagem, a sonoridade de um canto (entoado provavelmente por Dona Nilse, também sobrinha de Tança) preenche o cômodo. Enquanto isso, o filme nos deixa esperar para ver a dona da casa, que não está visível, mas que se encontra ali. Ela se presentifica pela articulação da montagem e da presença-sonoridade entoada por uma de suas descendentes. A palavra dita faz viver. As palavras que nos acompanham na casa eram cantadas por tia Tança: *Nana buroquê e buroquê sai daí burusquê. Mas negada vai contá sua fata, fata, não fata impata no burungu. Lá em*

*minha casa tem muita pena, mas o fato não tenho nenhum. Meu tesouro que tá engana nanga, nanga meu tesouro no burungu, mamaca hum!*³²

As expressões de Tança que nos acompanham dentro da casa dão lugar à fala de Nilse, que nos mostra a morada de sua tia. Ela aponta onde Tança dormia e narra lembranças de sua infância junto dela. Porém, a memória reivindica mais que a fala; as imagens mobilizam o corpo. É preciso ter as mãos repetindo os gestos. Ela aponta a cama onde Tança dormia; fala das pitucas que eles, crianças ainda, recolhiam para ela fazer o rapé; fala do cobu, feito de fumo e café, e da cabacinha na qual ela guardava o rapé. As mãos, bem próximas da câmera, refazem o que há pouco, no filme, era lembrança. A rememoração vem pelo corpo. A repetição presentifica o passado. A lembrança se encarna no corpo, que performa o gesto do passado.

Figura 43



Dona Nilse manuseia as folhas de fumo.

Figura 44

³² Em *As festas dos quilombos*, Glória Moura (2012), que realizou pesquisa na comunidade do Matiçõ, menciona estes cantos e um trecho do depoimento de Dona Divina, que conta que essas palavras eram de Tança. Encontramos aqui uma marca, uma inscrição ritualística de origem africana.



Dona Nilse manuseia a cabacinha de guardar rapé.

Figura 45



Dona Nilse manuseia a pituca.

Ainda sobre a casa, vale destacar a dimensão de lar, do espaço que funda um tipo de comunidade, lugar do descanso, do sono, das pequenas intimidades, de nossos guardados. A entrada na antiga residência de Tança nos remete ao filme *Abolição* (1988), dirigido por Zózimo Bulbul. A obra é feita no contexto dos 100 anos da Lei Áurea, e critica a celebração da data. Em uma das entrevistas, o diretor conversa com seu Manoel Deodoro Maciel, que viveu o período do cativo em Minas Gerais. Ele conta sobre os dias 13, 14 e 15 de maio de 1888, dizendo que houve muita comemoração, mas ao ser perguntado sobre como estão as coisas hoje, ele não reluta em dizer que hoje está pior. “Hoje tamo na amargura, passando coisa que nunca passamo”. Com a questão sendo feita novamente pelo entrevistador, ele completa: “não ganhava dinheiro, mas tinha satisfação, a comida era outra”. Enquanto ele diz isso, pela articulação da montagem vemos um canavial, com as usinas em funcionamento, à

maneira de um contraponto, que indica o processo de industrialização capitalista como parte da engrenagem que alimenta a grande desigualdade social no país, o empobrecimento e a fome.

A sequência com a presença de seu Manoel é aberta, justamente, com cenas de sua casa, uma passagem pelos cômodos da moradia simples, as panelas sobre o fogão, a TV ligada e a imagem de Nossa Senhora Aparecida para acolher as preces. Num segundo momento, vemos seu Manoel na porta da casa. A câmera nos mostra sua mão segurando as muletas, e, em seguida, sua face: ele nos devolve o olhar. A casa é parte da apresentação de seu Manoel, é parte dele, assim como acontece com a casa de Tança.

Retornando à cena com Dona Nilse, em um novo quadro, silencioso, ela pega uma saia azul com um cordão branco para ajuste na cintura e começa a se vestir. Todo o marrom da casa surge em contraste com o azul das roupas. Depois ela veste também a blusa, um casaco em um tom mais claro, e prende os cabelos com um lenço cobrindo a cabeça. Enquanto se prepara, ela diz: “Tantos anos e eu não esqueci das vestes dela.” Já trajada, ela dança e gira ao som do Candombe, nos planos seguintes.

Figuras 46 a 49



Dona Nilse trajada com as roupas de Tança.

Não se trata aqui de um simples encenar: instaura-se uma performance da memória, as performances da oralitura: o corpo inscreve na tela a lembrança. “O corpo em performance

restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa repetir, transcribendo, revisando” (MARTINS, 2000, p. 81). Dançando o Candombe, Dona Nilse rememora Tança com seu corpo, no território do Quilombo Mato do Tição. A oralitura como gesto de rememoração também se constitui pelo imbricamento do espaço-tempo³³, o tempo espiralar, que convocamos a partir da perspectiva apresentada por Leda Maria Martins: “nessa sincronia, o passado pode ser definido como um lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado” (MARTINS, 2000, p. 80). O gesto de Dona Nilse presentifica Tança. Tança vive nos seus, “por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance” (MARTINS, 2000, p. 82).

No plano seguinte, já ouvimos o som dos tambores do Candombe, assim caracterizados por Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Magalhães Gomes:

Os tambores do Candombe chamam os antepassados e funcionam como corpos intermediários no trato entre vivos e mortos - embora não ocorra incorporação visível. Durante o ritual, os participantes realizam uma significativa movimentação corporal diante dos tambores e são exatamente os mais velhos que se movem de maneira mais característica; parece que o corpo é atravessado por uma força nova e alheia à sua estrutura, o que causa estremecimentos e gestos inesperados. É como se tivesse perdido a referência inicial e a animação do corpo - tal como ocorria no passado - já não se possa reconstruir. Perdida a matriz do gesto, o corpo do candombeiro de hoje percorre os apagados vestígios que o inconsciente registrou (Gomes & Pereira, 1988, 218 apud MOURA, 2012, p. 87 e 88).

Tança, presentificada por sua descendente, está no canto; ela olha os tambores; a câmera acompanha sua aproximação dos tocadores; com um toque os tambores pausam, e ela canta um verso, o coro responde junto com o som dos tambores. E ela dança o Candombe que tanto amou e que tantas vezes lhe alegrou.

Figuras 50 e 51

³³ O pesquisador e artista Tiganá Santana é um importante estudioso da obra do pensador congolês Bunseki Fu-Kiau. O artigo *Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol* (Ntangu) também traz preciosas contribuições sobre a relação-tempo espaço na cosmologia bantu-kongo. Disponível em <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/53999/751375151153>> Acesso em 11 nov. 2021. E também indicamos assistir a participação do artista na *live* da cantora Tereza Cristina, veiculada no dia do Tempo, 10 de agosto. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IOUskWF5-98>> Acesso em 11 nov 2021.



Cena do Candombe.

O som do Candombe, o ritmo, o corpo que dança. A sonoridade e tudo que ela evoca é parte fundamental para trazer à luz a memória de Tança. Da performance de Dona Nilse, a montagem nos conduz novamente para a casa de Tança: vemos as frestas de luz que entram pelos vãos de uma porta de madeira; a porta se abre e Dona Divina entra, entoando um canto que é quase um murmúrio. Ela se senta na soleira da porta e a câmera vai se aproximando dela, que continua seu canto. Em seguida, ela começa a relatar e rememorar seus mais velhos, avós, tios e tias, pai e mãe.

“Ela era irmã da tia Tança. Era. Era mulher dele. E tia Petúcia era mulher dele de Pedro Basílio dos Santos. Tio Geraldo. Meu povo não é nêgo assim que nem eu não. Todo meu povo é assim, ó (aponta quem filma) Povo do meu pai. O povo do meu pai. Que é nêgo é o povo da minha mãe. Liduvina Maria da Conceição era a mãe do meu pai. O pai, que era meu avô. Essa aí era minha vó. O pai dele, que era meu avô, ele morreu novo. Deixou ele e dois filhos, né? Ele e meu padrinho Jóvi, Jovelino. Ficou um assim e outro assim ó. Cresceu tudo sem pai. E a mãe, que era filha de escrava. Ela não foi escrava, mas foi escrava porque morou em fazenda do senhor, mas a mãe dela era escrava.”

Dona Divina traça a genealogia da família, com algumas lacunas: “memória resvalando no esquecimento, tranças aneladas na própria enunciação do narrado” (MARTINS, 1997, p. 22). No quadro seguinte, a montagem nos leva de volta ao Candombe. Agora, quem canta e dança é Dona Divina, líder espiritual do povo do Matição. Novamente é composta a cena para o testemunho, com a cadeira embaixo da árvore. Uma das sobrinhas de Tança, Isaura, nos conta: “Eu não sei não, mas quanto mais eles cantam, mais eles batem bonito os tambores, mais entoa na minha cabeça. Aí aparece tudo. Porque a Tança gostava muito de Candombe. Então, nós aprendemos com ela.” No instante seguinte, a montagem nos deixa ouvir e ver o ressoar do tambor e o canto.

É importante sublinhar o lugar peculiar que o filme ocupa em uma iconografia recente dos quilombos brasileiros, cujas produções são, na maioria, das vezes fruto de processos formativos. São obras que se voltam fortemente para a memória, tecidas por narrativas que falam do início das comunidades, contam a história dos ancestrais, caracterizam o pertencimento aos territórios – e também se afirmam no enfrentamento da perda das terras das comunidades e das ameaças que recaem sobre elas. Nesse sentido, se comparado a outros filmes feitos nos territórios quilombolas, *Tança* apresenta algumas singularidades: ele parte de uma perspectiva muito afetiva, o fio da memória se desenrola pelo amor, por isso o corpo está tão implicado.

A ancestral, tomada como esteio de afeto e cuidado, tem no filme sua história entrelaçada de tal forma à própria história do quilombo, que é como se ela fosse um *corpo-território*, nas palavras da pesquisadora Célia Xakriabá. Reportando-se à experiência social e histórica indígena, ela afirma que os povos originários são “inequivocamente territórios corporificados, marcados por nossas ancestralidades, que vêm da força de nossa oralidade, cantos e formas que nomeamos as coisas e enxergamos o mundo” (XAKRIABÁ, 2018, p. 167). De modo semelhante, o mundo quilombola também é feito da indissociabilidade do corpo e do território: os quilombolas são *povos de junto da terra*.

O filme nos convoca a escutar, nos convida para sentar e saber mais de *Tança*, do quilombo, de sua gente, partindo dos elementos ali ofertados: o corpo, a palavra dita, os tambores, a dança, a saudade. Audição atenciosa para aqueles que queriam falar como ela:

“Eu tinha vontade de ter aprendido. De aprender a conversar igual ela, falar igual ela. Porque ela podia conversar o dia inteiro com uma pessoa, que a pessoa ia embora e não sabia de nada o que ela falou. Ela falava do jeito

dela, ela tava sabendo de tudo que ela tava falando, mas a gente não sabia o que era não.”

Essa afirmação de Seu Dante, marido de Dona Nilse, remete ao vocabulário de Tança, que incluía termos e expressões de outra língua, provavelmente de origem Bantu.

Figuras 52 a 54



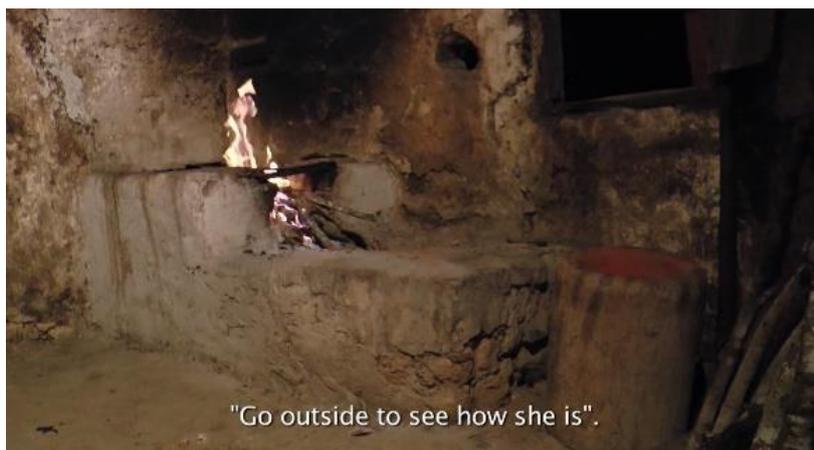
Cenas de relatos e memórias sobre Tança.

Na cena, Seu Dante narra e testemunha sobre o dia da passagem de Tança, ao lado de Dona Divina e Dona Nilse. À medida que o relato se desenrola, a montagem nos leva de volta para a casa de Tança, para as paredes assinaladas pelas marcas do tempo e para suas janelas de madeira, enquadradas em plano bem próximos. Vemos também o fogão à lenha com as chamas acesas; a câmera se vira para mostrar o teto e as frestas insistentes do sol se esgueirando nos espaços possíveis. Tança fez sua passagem, como seu Dante narra:

“E ela não tinha corpo mole não. Ela cantava, ela dançava, ela trabalhava. Quando ela morreu, ela não ficou doente pra amolar ninguém não. Ela ficou doente só três dias. Dois dias ela teve perengue. Foi no dia que fez três dias, que ela pediu pra comprar uma cachaça pra ela. Ela tava na cama e chorando por causa de um ‘golo’, que não tinha, e ela não podia sair para comprar a cachaça. Trouxeram a cachaça, e ela mesmo doente, ela riu, ficou alegre e sentou na cama e pediu um copo. Ela tinha

uma vasilha de beber cachaça, um negócio, uma cuiá, aquele ‘trem’ que dá uma cuiazinha. Ela mandou buscar pra ela lá dentro, ela bebeu, encostou na cabeceira da cama, e cantou, cantou uma porção de cantigas e foi dormir. A cachaça já fez efeito, agora ela tá dormindo. Ela dormiu, dormiu, quando ela acordou, acordou caçando a cachaça outra vez. Bebeu a cachaça outra vez e ficou. Quando foi à noite, uma porção de gente estava na cozinha, que veio pra ver ela. Papai falou: vai lá fora pra ver como que ela está. Chegou lá, chamou ela e ela: hum? Você melhorou? Ah, eu estou bem! Melhorou? E depois ela falou: traz um ‘golinho’ de água pra mim aqui! Leva água pra ela. Eu levei a água pra ela, ela só pôs a água na boca assim e ficou parada, parada, com a água na boca e virou a boca assim, a água caiu no chão. Eles chamaram ela: Tança? Ô Tança! E Tança nada, e ela morreu. Morreu assim no meio do povo, sem ninguém saber que ela estava morrendo. Ela não fez barulho nenhum.”

Figuras 55 a 57





Interior da casa de Tança mostrado no instante da narração de sua passagem pelo Seu Dante.

Em seguida, a montagem nos oferece o silêncio e o desenho do rosto de Tança feito pelo artista Benjamim Abras. Na cena final, seu Badu, Dante, Dona Divina, Isaura e Dona Nilse estão reunidos. Seu Badu entoava novamente o canto de Tança, o mesmo que foi cantado provavelmente por Nilse e Dona Divina (na entrada na casa de Tança e na cena em que Dante narra o dia da passagem da ancestral). Juntos, eles veem fotos de família. Seu Badu fala de sua tia e menciona seu nome completo, Constantina Augusta dos Santos, e dos pais dela, Basílio dos Santos e Joaquina da Costa, nominando seus descendentes e ascendentes. Ao final, fotos da família tomam a tela: nelas aparecem Benjamim José Siqueira, Josefa Basílio dos Santos, João de Siqueira, Jair de Siqueira e Elza de Siqueira, todos hoje ancestrais.

3.2 Lembrar é mover-se

Algo que sempre me fascinou, desde criança até a vida adulta: são aqueles *triestros* abertos pela coragem e insistência dos pés, caminhos que custam a se apagar. Nasci e vivi até os seis anos de idade na zona rural, no quintal de um latifúndio. Construí minhas aventuras por essas passagens pequenas, contribuindo para a manutenção do desenho, como quem risca por cima de um traço já feito. Talvez uma pessoa sozinha que ande por uma mesma trilha sempre possa, com o tempo, fincar a marca de seus passos a ponto de constituir um desses caminhos, mas esses *triestros* me lembram comunidade. Foram muitos pés travando batalhas com as plantas pequenas, a ponto de marcar suas rotas. Por vezes, quando trabalhava formando algum pasto, meu pai chegava em casa com coisas que achava enquanto arava a terra: pedaço de cerâmica que podia ter sido alguma panela ou outro utensílio, e eu perguntava de onde vinha aquilo, se não tinha gente morando por perto, e ele dizia que

antigamente tudo aqui era passagem, só tinham as pequenas roças e as passagens. As passagens viraram grandes propriedades e as pequenas roças das famílias foram ficando espremidas.

Há algo de memória em percorrer os caminhos. Guimarães Rosa em seu *Grande Sertão: Veredas* que tanto disse sobre travessias, sabia que têm lembranças que são os pés que acionam, que tem saudades que são os pés que matam, que a relação dos pés com a terra é criadora de mundos, comunidades, quilombos. Chama-nos com especial atenção o recorrente caminhar pelos territórios nos filmes feitos nos territórios quilombolas: percursos e memórias se entrelaçam; caminhadas acionam a rememoração, caminhar e lembrar tornam-se gestos imbricados.

O documentário *Quilombo Rio dos Macacos* denuncia violações graves aos direitos humanos – direito de ir e vir e de acesso à água, à saúde, à educação, à moradia e ao trabalho – da qual a comunidade é vítima. O filme foi gravado de 2011 a 2014 e conta com 150 horas de gravações, sendo 75 horas feitas pela equipe de filmagem do diretor Josias Pires, e as demais são materiais de televisões, de outros cinegrafistas, e, também imagens feitas pelos próprios quilombolas no calor da hora, que são exatamente aquelas imagens que registram algumas situações mais graves de enfrentamento. A montagem do filme articula uma série de imagens da emergência da luta, da denúncia da violência, mas há uma aposta na rememoração como um componente fundamental da narrativa. A latência da luta convoca a rememoração e a necessidade de reafirmação da lembrança, que se dá pelos percursos no território. Traremos a seguir cenas que são emblemáticas da rememoração instaurada pelas andanças.

Dona Olinda, mulher quilombola que vivencia o cotidiano da luta pela manutenção do Quilombo Rio dos Macacos, nos conduz por uma caminhada. Ela passa por um portão instalado pela Marinha para controlar o acesso à comunidade, e chega à estrada velha. “Aqui é um portão que a Marinha fez para que as pessoas não tivessem acesso. Essa aqui é estrada velha, quando chegar dali em diante vocês vão ver a estrada antiga que foi aberta há mais de 200 anos, é a estrada antiga de boi que ligava toda a comunidade”, ela lembra.

Figuras 58 e 59

Dona Olinda atravessa o portão e caminha pela estrada velha na companhia de seu irmão, Seu Orlando, e mais um morador da comunidade.

Enquanto percorre os caminhos antigos, ela se põe a rememorar as suas histórias e a dos seus, que foram vivenciadas ali naqueles percursos. Era na estrada que sua mãe passava na companhia de sua avó, no retorno do trabalho em fazendas vizinhas. Nas imediações da estrada também havia as roças, e era no Rio Barroso e Rio da Prata – hoje impactados pela poluição de empresas instaladas nas proximidades do quilombo – que sua mãe pescava as piabas que alimentavam os filhos. “Esse caminho que minha mãe fazia quando era pequena mais minha vó, minha vó saía da fazenda meia noite, o galo já cantando, elas desciam por aqui pra vir pra casa. Minha mãe nasceu aqui, perto do Rio do Barroso, no Areal”, ela relembra. E também relata que as estradas foram alargadas pela Marinha para serem utilizadas para perseguir os moradores da comunidade.

Figuras 60 e 61

Dona Olinda e Seu Orlando, no momento onde ela aponta a direção do local onde sua mãe nasceu, ali perto do Rio Barroso, no Areal.

Passando pelo Rio Barroso, Dona Olinda recorda como ele era na época em que ela era criança.

“Esse rio era imenso, esse rio quando enchia a gente não conseguia passar por ele. Tinha uma pinguela grande aqui, eu era muito medrosa quando eu vinha com meu

pai pra roça que tinha que atravessar pro outro lado, eu ficava chorando, dizia: meu pai não vou atravessar, e ele: vai minha filha, você vai atravessar sim.”

Ela também conta a história de como o Rio da Prata recebeu seu nome, pelo surgimento de um camarão cor de prata que saltou na saia de uma moradora que estava lavando roupas e depois saltou de volta para a água. Hoje o rio fornece água para a barragem e a Marinha oprime com violência o uso do rio pela comunidade.

Figura 62



Dona Olinda em frente ao Rio da Prata.

Outros dois movimentos de rememoração que se valem do mover-se vêm das lembranças dos irmãos Zezinho (José Araújo) e Dona Biu (Albertina Araújo). Após o filme nos mostrar um pouco da casa desses irmãos que contam um pouco sobre seus pais, já falecidos, eles saem para cumprir os ofícios que aprenderam com seus mais velhos. Dona Biu busca dendê para preparar o azeite que ela vende sob encomenda, e Zezinho vai para a mata pegar um tronco de árvore do qual ele faz colheres de pau para vender nas feiras da região.

Enquanto percorre os caminhos para procurar a árvore que lhe dará a matéria prima de suas colheres, Zezinho lembra a relação estabelecida com aqueles que hoje tentam expulsá-lo e à sua família do território. “Quando eu era pequeno eu ajudava muito essa vila levando as melhores alimentação pra eles, que era banana, na cabeça: olha a banana. Pra dentro da vila militar que tá aqui na barragem. Não só fruta, eu tirava leite das minhas vacas, levava também e vendia a eles aí”, lembra Zezinho.

A montagem aproxima os cotidianos dos irmãos, e também vemos Dona Biu na colheita do dendê. “Aprendi com meu pai, ele mesmo tirava os cachos de dendê e ele mesmo cozinhava e fazia o azeite”, ela relembra. Essa cena instaura um tempo novo no filme. Aqui nos lembramos do que Beatriz Nascimento se referiu como *paz quilombola*, ao mencionar

aqueles instantes que a história oficial não registrou, já que conhecemos mais os tempos de guerra vividos no quilombo do que seus períodos de paz. Com Dona Biu e Zezinho, presenciamos os saberes e ofícios dos quilombolas relacionados com seu território – como o artesanato, as roças, a feitura do azeite –, que permitem que as comunidades possam gestar suas formas de subsistência. Fazeres que devem ser levados em conta quando as políticas públicas de estado chegam até os territórios.

Figuras 63 e 64



Zezinho e Dona Biu caminham para recolher dendê e madeira.

Além dos percursos feitos por esses dois personagens, também há outros instantes em que a montagem se vale das cenas de movência de pessoas da comunidade, ainda que estas não estejam diretamente conectadas a uma lembrança. Esse constante caminhar dos quilombolas atravessando a cena e o território nos parece abrir mais frestas, sobretudo, frente ao cerceamento do direito de ir e vir que a Marinha impôs à comunidade. Esses passos parecem promover uma constante autodemarcação das terras, desses lugares que os pés percorreram e percorrem cotidianamente, apesar das ameaças que os rondam.

Figuras 65 e 66



Moradores da comunidade quilombola em deslocamento pelo território.

3.2.1 Os lugares de memória

Diante do imbricamento do espaço com a memória, gostaríamos de mencionar outro gesto forte no filme. Em dois momentos o filme abre uma forte perspectiva sobre a relação com a destruição que o lugar sofre, promovida pela Marinha do Brasil. Em uma cena, Zezinho aponta o lugar onde ficava a casa dos seus pais e também a primeira casa de farinha do quilombo. Esse mesmo gesto havia sido feito, ainda no início do filme, por Dona Olinda, que mostra para quem filma e, conseqüentemente para nós espectadores, o lugar onde ficava sua casa, que caiu e não pode mais ser construída.

Figuras 67 e 68



Zeinho mostra o lugar da casa dos seus pais e da primeira casa de farinha do quilombo, e Dona Olinda mostra o lugar onde ficava sua casa.

Ainda que não possamos mais ver as casas, a sua ausência nos faz ver a força opressora que as destruiu. Isso me lembra uma passagem muito bonita do livro *Amada*, de Toni Morrison, quando a personagem Baby Suggs diz:

Estava falando do tempo. É tão difícil para mim acreditar no tempo. Algumas coisas vão embora. Passam. Algumas coisas ficam. Eu pensava que era minha memória. Sabe. Algumas coisas você esquece. Outras coisas, não esquece nunca. Mas não é. Lugares, os lugares ainda estão lá. Se uma casa pega fogo, desaparece, mas o lugar – a imagem dela – fica, e não é só na minha memória, mas lá fora no mundo. O que eu lembro é um quadro flutuando fora da minha cabeça. Quer dizer, mesmo que eu não pense, mesmo que eu morra, a imagem do que eu fiz, ou que eu sabia, ou vi, ainda fica lá. Bem no lugar onde a coisa aconteceu (MORRISON, 2011, p. 63).

Convocamos também o que Georges Didi-Huberman (1998, n.p) chamou de “uma magia dos lugares”, para dizer dos lugares possíveis que o cinema pode criar e recriar, mas, sobretudo, para dizer dos “lugares reais impossíveis”, aqueles cuja destruição nos leva pensar que não há nada mais para ver ali. “Este retorno apesar de tudo, apesar do fato de não existir nada mais, nada mais para se ver, este retorno ou recurso filmado, filmante, nos deu acesso à violência de algo que eu denomino o lugar apesar de tudo”, conceitua o autor. Importa mencionar que o texto *O lugar apesar de tudo*³⁴ foi escrito por Didi-Huberman a partir do filme *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, que documentou os locais onde existiram os campos de concentração nazista. Ao fazermos essa menção, não desejamos, de modo algum, aproximar os filmes, esquecendo-nos das suas imensas diferenças. O que queremos é refletir sobre esses lugares onde habita uma ausência, pois esses lugares guardam em si “a indestrutível memória de seus ofícios de destruição”.

Nesse sentido, é importante dizer do caráter da rememoração instaurada pelo filme *Quilombo Rio dos Macacos*, que reclama fortemente um agir no presente. Jeanne Marie Gagnebin diz que “a rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”. Desse modo, para a autora “a fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

³⁴ “O lugar apesar de tudo” (Le lieu malgré tout), publicado na revista de história *Vingtième siècle* e incluído no primeiro volume dos “Ensaio sobre a aparição” do historiador Didi-Huberman, 1998.

3.2.2 Caminhar, lembrar e filmar

O filme *Pra se contar uma história* foi realizado no âmbito do projeto *Registro da história e da memória familiar de comunidades negras tradicionais do vale do Iguape*, sob orientação das professoras Amaranta César, Ana Rosa Marques e Isabel Cristina Reis. Neste curta-metragem, a ação de percorrer e visitar os territórios, apesar de não ficar tão manifesta nas imagens – já que não há tantas caminhadas – não deixa de estar presente, pois é pelo deslocamento da diretora protagonista Lucicleide (Neguinha) e o encontro com as mulheres quilombolas do Calembá que a obra se constrói. E este movimento de rememoração se espalha para a reivindicação de Lucicleide em torno da escrita de uma outra história para sua comunidade.

Logo, na abertura do filme *Pra se contar uma história*, Neguinha, perguntada pela equipe sobre como é viver na comunidade quilombola Santiago do Iguape, no Recôncavo baiano, ela responde da seguinte maneira (em off, antes da aparição do título):

“Maravilhoso. Me sinto no paraíso. Aqui tem coisas onde grande cidade não tem, aqui tem coisa que pretendo sentir pra amanhã depois, guardar recordação pra contar pros meus filhos, meus netos, meus bisnetos. Quero viver o que todos meus parentes, avós que não conheci, parte de mãe, o que minha mãe está vivendo hoje, o que ela viveu antes, quero sentir tudo, nem tudo, mas um pouco, pra se contar uma história.”

A fala de Neguinha, emblemática, intitula e guia o filme: a personagem afirma o desejo de contar uma história, de dizer da vida no quilombo, das memórias que ela quer guardar e um dia transmitir aos seus descendentes. A rememoração da época vivida pelos seus mais velhos se enlaça ao que ela quer viver no Iguape, hoje – experiência que o próprio filme lhe proporcionará, ao tomá-la como protagonista e narradora – e a continuidade de uma história que acena para o futuro. Logo em seguida são mostradas brevemente algumas cenas da vida cotidiana da comunidade, com seus sons peculiares: meninas que brincam na porta de casa, alguém que varre a frente da sua morada, cães e jumentos que dividem a praça com o pescador que conserta a rede e o homem que descansa no banco. Os planos seguintes já trazem Neguinha em cena: ela adentra o campo e caminha pela cidade, carregando um gravador com um microfone embutido e um fone de ouvido. Ouvimos seus passos e os cumprimentos de algumas pessoas pelo caminho até que ela chegue em casa. Nos planos seguintes, a intimidade da vida familiar, apanhada pela proximidade da câmera, dá a ver também, discretamente, os procedimentos de construção do filme: acompanha-se bem de

perto a personagem – seja em casa ou no mangue – mas sua fala é sobreposta às imagens cotidianas (tomar café, lavar as vasilhas, arrumar o cabelo em frente ao espelho). Neguinha fala das dificuldades que enfrenta: o pai trabalha em Salvador, a mãe, com a enxada ou apanhando mariscos. Ela também revela o medo de perder os pais e de “ser feita escrava” por aqueles que não gostam dela.

Figuras 69 a 71



Cenas do cotidiano de Neguinha e de sua família em relação com a filmagem.

Da voz off de Neguinha narrando suas preocupações, o amor pela família e as dificuldades vivenciadas pela rotina árdua de trabalho de seus pais, a montagem nos leva para um barco de madeira. A diretora-personagem navega para sua jornada; ouvimos o som dos remos movendo a água. Ora vemos ela gravando, ora vemos o que ela grava – a vista do mangue, pássaros brancos que parecem flutuar sobre a água, a rede sendo lançada, e depois sendo retirada, a pesca, um veado que corre pelo mangue. No plano seguinte, ela surge numa estrada pela qual depois veremos passar algumas mulheres trabalhadoras da região.

É importante dizer de três movimentos que são operados no interior da cena fílmica. Em um primeiro momento Neguinha está em cena como sujeito filmado, com o aparecer de

sua família e seu cotidiano, elementos que apontam para alguma intimidade conquistada pelos que filmam. Em um segundo momento, Neguinha é quem conduz o filme, é pela sua deriva, seu caminhar, e suas andanças pelos territórios e encontros com as mulheres das comunidades que a narrativa se articula. E em um terceiro instante, Neguinha é interpelada pelo filme para dizer da experiência que fizera.

Quando a conversa começa, ainda com a questão sendo feita por uma das realizadoras que não está no quadro, ela também mostra para Neguinha fotografias feitas durante as visitas (as fotos não aparecem na tela), enquanto diz: “Queria que você desse uma olhada e falasse que sentimentos você tem, o que que isso representou para você, que recordações, que marcas...” Enquanto ouvimos a voz off, a montagem nos leva para a cena com uma mulher: em um plano médio, ela corta lenha com um facão, ao lado de uma casa de adobe.

Neguinha começa a ver as fotos enquanto fala da experiência do encontro com as mulheres da outra comunidade quilombola que visitara. A partir de sua palavra, as cenas vão sendo trazidas, como se sua voz também guiasse os movimentos da montagem, que se abre para os sons das rotinas de trabalho, o insistente barulho do pisado do dendê no pilão de madeira. Parece-nos, no entanto, que o gesto mais relevante do filme se dá quando uma das realizadoras pede a Neguinha que, diante das fotos da visita que fizeram à comunidade de Calembá, que ela diga dos sentimentos, recordações e marcas que a visita lhe trouxera. Depois do curto plano em que ela recebe as fotos (sem que as vejamos no quadro), a montagem sobrepõe o registro das imagens feitas em Calembá (pela equipe do filme) aos comentários da moça de Santiago de Iguape. Os planos seguintes mostram a duríssima lida das mulheres – e das crianças também – na feitura do azeite de dendê. Uma das cenas que mais a afetou foi a da mulher que pilava o dendê de noite, cercada pelos filhos, e lhe fez lembrar do tempo em que sua mãe também fazia esse trabalho para sustentá-la e aos seus irmãos. Mais adiante, mostra-se, sem os comentários de Neguinha, três crianças pisando o dendê no pilão. Findo o plano, voltamos aos comentários dela – agora em quadro – que realçam o significado das imagens há pouco exibidas (ela exhibe uma das fotos que tem na mão). Trata-se de uma “lição de vida”, ela enfatiza, e não simplesmente de uma mãe que bota o filho para trabalhar (como alguém poderia recriminar vendo aquela foto). O que os pais fazem é mostrar às crianças “que o trabalho é duro e merecedor”, ela diz. Essa sequência nos faz lembrar daquela intervenção de Sojourner Truth na *Women’s Rights Convention* em Akron, Ohio, em 1851, ao reivindicar a igualdade de direitos entre homens e mulheres:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu ari e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, 2018, p. 17)

Figuras 72 a 76



Cenas de trabalho das mulheres quilombolas.

Neguinha prossegue com suas indagações, e provoca, mencionando inclusive as questões raciais: “Que mulher hoje em dia, bonita, de cabelo loiro, estaria fazendo isso aqui? Carregando dois tonéis, um na cabeça outro no braço, pra levar pra dentro de casa, pra bater azeite para dar sustento aos filhos? Nenhuma.” Porém, ainda que pertença ao quilombo de Santiago de Iguape, Neguinha, ao aparecer integrada à equipe de filmagem, se vê colocada em um antecampo que não deixa de ser tensionado quando uma das mulheres de Calembá questiona o propósito da filmagem e reclama das inúmeras vezes em que foi filmada por estudantes das faculdades de Salvador, nada tendo ganhado com isso. A partilha de uma cena fílmica, como se vê, não é algo que se estabelece de antemão, mesmo que haja, de início, certa identidade entre quem filma e quem é filmado (no caso da participação de Neguinha – ela também mulher e quilombola – que oferece à equipe, por assim dizer, um passaporte temporário para adentrar, mais à vontade, o universo de Calembá). Tudo se passa como se o filme, que até então trazia consigo um olhar de dentro do mundo quilombola – graças à presença e aos comentários de Neguinha – encontrasse uma exterioridade com a qual talvez não contasse. Como se quem estava no quadro – como é o caso de Neguinha – fosse afastado para o antecampo, e seu olhar, delicadamente deslocado para algo que ele só pode ver de fora (por força da mediação da câmera). Um segundo círculo se abre no filme, mas agora para o seu fora. Diante disso, a montagem retorna às imagens de Neguinha em sua comunidade, no mangue, fotografando.

Perguntada sobre o que gosta de fotografar, ela fala do contexto que envolve as imagens, e que não é visível: “A gente vê aqui, essa foto é linda. Agora ninguém vê o que acontece dentro desse verde aqui, o tanto que uma mãe de família tem que andar para arranjar um balde de marisco”. Nas proximidades do mangue, Neguinha encontra sua mãe a remar na canoa. Novamente, a personagem-comentadora toma a palavra para si, para narrar uma história quilombola a contrapelo (nos termos benjaminianos). Um “livro da terra”, ela diz (em off), a voz sobreposta às imagens da mãe e dos pescadores, que chegam com o seu pescado. Este é o livro que ela quer escrever:

“Santiago já passou por muitas e muitas coisas que poderiam ser lembradas, no contar. Quem viveu já antes e sabe, tem que contar, para mostrar a cultura... como antes já passou muitas coisas aqui...aqui teve... tem dez engenhos, várias culturas... coisas que aconteceu antes, que aqui era o maior produtor de cana de açúcar, que aqui já teve muitas coisas (...) e que ninguém procura levantar isso, pra pelo menos escrever um livro da terra (...) pra escrever o que os brancos faziam antes com os negros, faziam carregar pedra nas costas...atravessava o mar para trazer pedra para fazer a igreja que hoje está ali...não foi feita por branco...então, não vou escrever um livro contando a história de branco (...) Não foi branco que fez essa vila, não foi...foi construída por nós, por gente de minha cor”.

Depois dessa fala que reivindica a escrita de uma história coletiva do quilombo de Santiago de Iguape, o filme se encerra nos devolvendo ao espaço mais íntimo da casa, às fotos de família (da mãe e da filha, em outro tempo), combinadas, ao que parece, com um canto de trabalho, na voz de um homem (escutamos os ruídos de alguma atividade). O breve plano final traz um demorado beijo de Neguinha na face da mãe. Arriscamos a dizer que, pela proximidade (física mesmo) conquistada entre a protagonista e a equipe de filmagem, o filme permite – de maneira descontínua e apesar do predomínio da aparição em off dos comentários de Neguinha – que ela construa, para si e para os outros, a imagem com a qual se autodefine e à sua comunidade para nos lembrar dos termos empregados por Patrícia Hill Collins (2019), quando critica as imagens controladoras e estereotipadas das mulheres negras.

Figura 77



Neguinha e a mãe.

3.3 Se eu lembro, tenho

Quando estou em Campos Belos e vou visitar a iaiá Macila, tem alguns ritos que se repetem: eu tomo café, vejo as plantas no quintal (sempre muito bem cuidado), vemos álbuns de fotografias e também aqueles monóculos (sempre que eu olho por eles parece que faço uma viagem no tempo). E ela sempre me conta várias lembranças de seu passado. Sentada na sua cadeira, com algumas almofadas, por conta de suas dores no joelho e nas pernas, ela fala da mãe, do pai, das dificuldades enfrentadas para criar os filhos. Há uma história que sempre

volta em nossas conversas: Iaiá perdeu uma filha, Irani, uma menininha, com cerca de 2 anos. Essa não foi sua única perda, a vida lhe levou mais filhos. Quando sua menina se foi, meu pai ainda era criança. Mas a memória sempre volta; a iaiá conta que não sabe ao certo que mal acometeu sua filha, mas a pequena sofreu com muita tosse, foi parando de respirar nos braços dela. Essa lembrança sempre volta, talvez porque a dor das perdas mais recentes nós pudemos chorar juntas. Mas naquele tempo ela estava sozinha, e talvez por isso ela tenha a necessidade de nos dizer outra vez sua história, ela precisa relatar outra vez o que se passou. Guimarães Rosa, também em *Grande Sertão: Veredas* diz que o que lembramos, temos. A rememoração permite a ela ter novamente sua menina, talvez.

É preciso contar essas histórias, as pequenas histórias, narrá-las a contrapelo (nos termos benjaminianos), inscrevê-las por força do amor e da saudade por meio das palavras. Testemunhar, essa palavra forte que evoca significações jurídicas e religiosas, sempre resvala e deixa seus vestígios na ideia de democracia, como bem referiu Rancière. Tomamos essa perspectiva para retornar às cenas montadas pela palavra, que são criadas cuidadosamente no filme *Tança*. Cadeiras postas, sentam-se ali os que rememoram e testemunham; somos convocados a escutar a história da ancestral do Quilombo Matição. Quem, além daqueles que nasceram e cresceram junto dela, poderia querer contar essa história? A fala aqui é um elemento de coletividade e de comunidade, um legado ancestral de continuidade da luta, é valer-se da memória para buscar a justiça. A palavra vivifica e reinstaura de algum modo a presença daqueles que já podem dar seu testemunho.

Selma Dealdina (2020), em seu texto *Mulheres quilombolas: defendendo o território, combatendo o racismo e despatriarcalizando a política*, nos conta da realização de uma oficina junto às mulheres do Quilombo Ribeirão da Mutuca, o território de Tereza de Benguela. “Nessa experiência pudemos perceber como se conhece pouco da história das mulheres negras no Brasil, especificamente das quilombolas. Assim, conhecer e transmitir o conhecimento da sua história entre mulheres é um gesto transgressor de transformação” (DEALDINA, 2020, p. 40). Ela mencionava a história da líder quilombola, mas essa perspectiva pode também se estender para as ancestrais de vários quilombos, portadoras de múltiplos conhecimentos e de sua história de liberdade. A inscrição dessas histórias nos filmes nos devolve caminhos para nos aproximarmos da experiência histórica do povo negro a partir da liberdade, do amor e do afeto.

3.3.1 Palavras de memória em luta

O filme *Quilombo Rio dos Macacos* inicia-se com uma travessia pela cidade sob chuva, em meio ao trânsito e ao barulho de carros, buzinas e sirenes. Em uma sucessão de planos rápidos, a paisagem urbana vai dando lugar às matas, e após uma negociação intermediada por Raquel Rolnik, relatora especial da Organização das Nações Unidas (ONU) para o direito à moradia adequada, a equipe atravessa a entrada da Vila da Marinha junto com os moradores da comunidade. Em seguida, em uma imagem de arquivo, vemos uma reportagem de TV que cobre uma manifestação de quilombolas em defesa da permanência – com dignidade – no seu território. No plano seguinte, o filme já pisa o chão da comunidade; a câmera se movimenta pelo andar de quem filma e em seguida, compõe uma cena cotidiana: na frente da casa de Seu Edgar Messias dos Santos, uma senhora idosa está sentada em uma cadeira, e ao lado, uma mulher mais jovem, em pé, na porta da casa. O plano seguinte, no interior da casa, traz as palavras de Dona Maria Oliveira: “*Nós não somos invasor não, moço, quando eles chegaram acharam a gente*”.

A frase dita com certa urgência inaugura um gesto de rememoração presente no filme – o testemunho – é preciso dizer o que se passa na comunidade. A palavra-memória surge como uma maneira de enfrentar a ameaça que ronda o território. As cenas configuram-se para acolher os atos de fala e nós, espectadores, somos convocados à escuta. Dona Maria Oliveira e Olinda Oliveira estão sentadas lado a lado; pelas feições já reconhecemos o parentesco, que se acentua também porque mãe e filha usam óculos. Dona Olinda começa relatando algo que aparece mais de uma vez nas falas de outros moradores da comunidade: além da violência que sofrem, eles são acusados (absurdamente!) de invadir o território em que vivem por gerações, há mais de 200 anos.

Recentemente eles botaram 400 fuzileiros aqui dentro, diz que com medo da gente invadir as casas deles, nunca que a gente faria isso. Nós somos pessoas humildes, mas nós temos educação, nós sabemos do nosso direito e do direito deles, onde acaba o nosso começa o deles. E eles dizem o que, que eles são a nação, que tão aqui para proteger a gente, que vão pra fora proteger o Haiti, que vão lá pra fora pra Amazônia com navio escola pra curar o povo, e a gente vive aqui desdentado, sem cuidado nenhum, porque a gente não tem oportunidade de ir em lugar nenhum, nem na igreja deles ninguém entra.

Figuras 78 a 80



Dona Maria Oliveira e Dona Olinda Oliveira nos convocam para escutar suas palavras.

Aqui, podemos nos valer das reflexões de Grada Kilomba (2019) sobre a máscara do silenciamento. A autora mostra como a construção do sujeito negro é feita pelo sujeito branco, de tal modo que ele empreende formas de acusar aqueles que são vítimas das opressões de serem violentos e perigosos. A autora recorre aos estudos de Frantz Fanon e a certas noções da psicanálise (fantasia, imaginário, negação, repressão, mecanismos de defesa do ego) para explicar como a branquitude defende seus privilégios. Mencionamos essa perspectiva aqui, sobretudo, para levantar a importância da fala, nesse contexto em que silenciar é uma forma de fazer prevalecer a violência contra os povos quilombolas. Os atos de falas emergem com coragem testemunhal, como forma de reivindicação e documentação da continuidade da repressão contra as comunidades, que advém do período colonial e que ainda perduram sob novas formas. A força da palavra para enfrentar a situação vivenciada no território fica marcada na fala de Dona Albertina Araújo, a Biu, enquanto mostra as condições de moradia da sua família: *“A gente tem de enfrentar mesmo eles com fuzil pra cima da gente e a gente só de palavra com eles”*.

O filme acompanha a luta da comunidade do quilombo em diversas circunstâncias, incluindo as muitas reuniões e audiências públicas do quais os quilombolas participam para buscar a garantia de seus direitos. Em uma delas, há um momento em que o testemunho recorre à memória coletiva para confrontar o ponto de vista daqueles que querem apagar a história do quilombo. Diante do vice-almirante Autran, então, comandante do 2º Distrito Naval da Base Naval de Aratu, a fala de Dona Olinda Oliveira contesta e desmancha a versão “oficial” que ele defende:

Minha mãe nasceu e se criou na barragem dos macacos, o senhor disse que não existia pessoas lá, minha mãe tem 84 anos de idade. Minha vó morreu com 95 anos, o enterro saiu de dentro da barragem. Meu pai morreu com 84 anos também o enterro saiu pela frente da vila naval da barragem. Essa aqui é minha mãe (ergue uma fotografia). Minha mãe e esse meu irmão velho da cabeça branca (referindo-se a Seu Orlando) que Tibério, o sargento fuzileiro Tibério, achou de dar um tiro nele, porque hoje a gente podia tá chorando a morte dele. E ele disse que não, que numa atirou não. Atirou sim! Atirou pra matar! E chamou minha cunhada de vagabunda, porque nós somos tratados dentro da vila de vagabundo.

Figura 81



Dona Olinda ergue a foto de sua mãe e de seu irmão diante de representantes da Marinha.

Quando essas falas se levantam, rememorando e testemunhando, elas abrem frestas nas narrativas hegemônicas que seguem ignorando a história dos povos de quilombo. Seu Edgar Messias dos Santos também relembra a sua relação com o território como forma de defender sua permanência nele e seu direito a ele.

Os Martins eram um grupo junto com os Magalhães que tinham uma usina de açúcar, aqui em Aratu. Os avôs de minha esposa, morava aí e trabalhava na usina, cheguei aqui casei com ela, hoje tenho, graças a Deus, minha família, tenho dez filhos, mas eu tenho 51 anos aqui. Então, que que acontece, a usina abriu falência, no que abriu falência disse ó: você fica com sua área como indenização, mas naquele tempo não tinha o que existe hoje, preto no branco né, ficou todo mundo em sua casa em suas roças.

Enquanto ele fala, vemos cenas da usina desativada, até que a montagem mostre seu rosto. Mais adiante ele relembra as datas da construção da barragem, em 1957, e da vila, em 1971, sendo que na última ele chegou a trabalhar nas obras.

Figuras 82 e 83

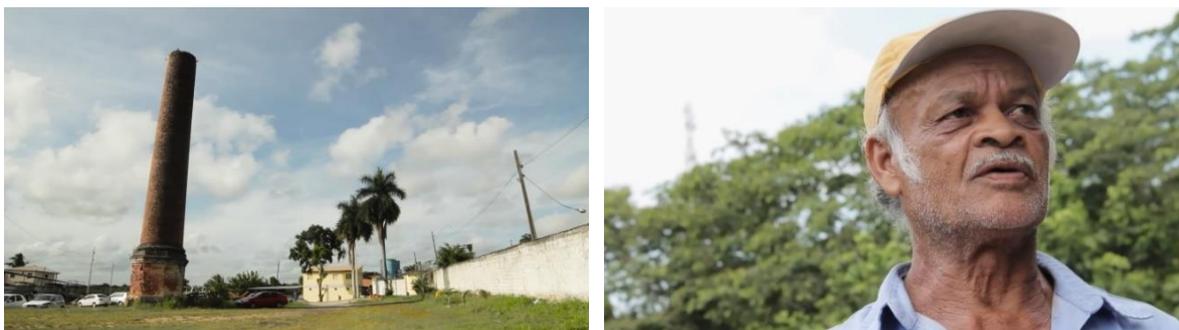


Imagem da usina e seu Edgar.

Por vezes, a montagem sobrepõe às falas dos moradores – que narram a história da comunidade – as imagens da base naval e das casas precárias. Outras vezes, a câmara se põe em posição de escuta diante dos quilombolas que oferecem seu depoimento. Dona Maria Oliveira diz que se lembra da construção da base; à época ela trabalhava em um restaurante que fornecia alimentação para a Base Naval de Aratu. Dona Olinda, a mãe, lembra que o pai dela trabalhou junto com a equipe de engenheiros que fez a obra. Elas também lembram a vida antes da chegada da Marinha, com as palavras de Dona Maria Oliveira: “*A gente tinha muita alegria aqui, festa de São João, de São Pedro.*” Dona Olinda lembra a chegada da base naval, comparando a perseguição que sofreram à atuação dos capitães do mato: *Quando a Marinha veio pra base naval, ela já começou mandando os capitão do mato queimar as casas.*

Um momento que ganha uma força singular é quando Dona Olinda repete os nomes das pessoas que viviam onde hoje é a vila. Enquanto vai mencionando os nomes, vemos as obras nos prédios que mostram o avanço da Marinha sobre as terras quilombolas. Logo em

seguida, vemos e ouvimos seu Edgar também dizer dos lugares em que antes viviam as pessoas da comunidade.

Figuras 84 a 86



Morava ali Mariinha de Oreles, Valdemar, Anísio morava ali encostado ali. Lá pra frente morava Antônio do Carvão, Dona Morena, Dona Luzia, João, Maria Pequena. Todas essas pessoas moravam por ali. (Dona Olinda)



Onde tá aqueles prédio e a aquelas casa ali era tudo roça e casa, eles botaram aquele povo tudo pra correr sem direito a nada. (Seu Edgar)

As palavras de seu Edgar se superpõem à cena em que vemos as construções continuarem, a vila se expandindo. Quanto às pessoas da comunidade, elas rememoram, testemunham, repetem sua história até à exaustão, pois é preciso falar, como quem escava para extrair da paisagem aquilo que ela teima em soterrar com o concreto dos apartamentos: tudo ali era quilombo. As palavras, como bem disse Conceição Evaristo no poema *Todas as manhãs*³⁵, “cavando, cavando torrões de terra, até lá, onde os homens enterram a esperança roubada de outros homens”.

Suas falas se espriam para as pessoas que não puderam falar, que deixaram suas terras pelas ameaças da violência. Jacques Rancière (2002, p. 185) afirmou que “a

³⁵ Trecho de *Todas as manhãs*, poema Conceição Evaristo, publicado no livro *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

testemunha é aquele ou aquela que não escolheu ser testemunha. É assim considerada apenas pelo que passou”. A palavra dita emerge para romper as máscaras do silenciamento, como disse Grada Kilomba (2019). Ainda que não existam papéis que comprovem a posse da terra, há a memória, as palavras, os modos de vida forjados no território.

Outro momento do filme que nos parece singular é a cena de rememoração de José Araújo, o Zezinho. Ela é aberta pelo quadro com a casa que fica ao lado de uma árvore bem grande; vemos ele adentrando a casa e ouvimos sua voz em off, contando os planos que tem de melhorias para o imóvel. Em seguida, ele aparece sentado na cama do único quarto que compõe sua moradia, erguida a muito custo, sob muita repressão da Marinha. Além de relatar a opressão sofrida por ocasião da construção, ele lembra os motivos que o fizeram resistir, reafirmando seus laços com o território.

Eu não tenho pra onde ir, eu não tenho condições de pagar um aluguel lá fora, e uma coisa também que eu amo aonde eu nasci, aonde eu realmente levo a minha história, porque também representa os meus pais, é aonde eu vivo eles, é aonde eu me sinto bem, eu nasci no mato eu gosto de ver o canto dos passarinhos.

Figuras 87 e 88





Zezinho reafirma a relação com o território, é ali, no quilombo, que ele pode viver os seus.

É importante não perdermos de vista que a luta dos povos quilombolas não se guia somente pelo direito à moradia. Ela envolve a defesa de um modo de vida, de um território ancestral, de laços de solidariedade, e da possibilidade de construir uma estrutura social que tenha em seu esteio essa perspectiva comunitária. É importante mencionar que a recorrência do gesto de rememoração nos filmes feitos nos quilombos aponta para a urgência da questão da terra e do território no Brasil. As instituições públicas que deveriam zelar pelo direito dos povos quilombolas e dos povos originários se tornaram aquelas que violentam as comunidades. No filme *O mundo preto tem mais vida* (2018, Sabrina Duran), os quilombolas da comunidade Santa Rosa dos Pretos, em Itapecuru-Mirim, no Maranhão, sofrem as consequências violentas da construção e ampliação da Estrada de Ferro Carajás, da BR 135, que atravessa a área do território. E são o Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes (DNIT) e a empresa Vale S.A os responsáveis pela degradação que o espaço da comunidade vem sofrendo. Outro exemplo é o curta-metragem *Quilombo Mata Cavalo* (2018, Jurandir Amaral), feito no Quilombo Mata Cavalo, em Nossa Senhora do Livramento, no estado do Mato Grosso. Neste filme, os moradores lembram que, mesmo diante do fato do território ter se originado de uma doação (aos seus ancestrais que foram escravizados), formalizada e documentada, ainda assim eles foram despejados de suas casas. Mestre Antônio Bispo dos Santos (2015) lembra que a opressão sofrida pelos povos quilombolas e os povos originários tem direta relação com o modo como eles se relacionam com a natureza, pois essa forma não se pauta por uma perspectiva mercantilista. E é com seus testemunhos e suas memórias que eles empreendem sua luta por seus direitos.

3.4 A memória reencenada

Cláudia Mesquita (2018, p. 15) abordou a encenação como recurso presente no cinema brasileiro contemporâneo, partindo do “pressuposto que mesmo filmes que se atêm a reencenar episódios vividos (sem relacioná-los, na montagem, a outros tempos) podem trazer inscrita em suas escolhas uma reflexão atual”. Inspirados pelos estudos dessa pesquisadora, procuramos investigar como a reencenação, presente em alguns filmes feitos nos territórios quilombolas, ganha o valor de uma rememoração. Para isso, tomamos os filmes *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e *Nove Águas* (2019), de Gabriel Martins e Quilombo dos Marques para, junto a eles, compreendermos como a reencenação permite a criação de um arquivo de memória, um documento da história dos quilombos, contada por meio de novos procedimentos expressivos. Embora o filme de Linduarte Noronha escape do recorte temporal do nosso corpus, que privilegia filmes contemporâneos realizados em territórios quilombolas, nós o tomamos como um filme emblemático do gesto de reencenação.

Antes de nos aproximarmos dos filmes, é necessário situá-los brevemente, pois eles têm contextos de feitura bem distintos. *Aruanda* é possivelmente o primeiro filme feito em território quilombola, em Olho D’água do Talhado, ou apenas Talhado³⁶, no município de Santa Luzia, Estado da Paraíba. O curta-metragem foi feito quase três décadas antes da Constituição de 1988, que reconheceu os povos quilombolas como sujeitos de direitos dos seus territórios.

Como desejamos pensar a reencenação como gesto de rememoração, vamos dedicar mais atenção à sequência do filme que demarca o nascimento da comunidade, com a longa caminhada de José Bento Carneiro, o Zé Bento, e sua família em direção ao lugar em que o quilombo viria a se constituir. Os personagens foram representados por Paulino Carneiro (Zé Bento), que é neto do fundador da comunidade, Maria (a esposa), Érico Carneiro (o filho), Neuza Carneiro (a filha) (GOMES, 2014). Em uma entrevista publicada na *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Linduarte Noronha³⁷, comentou como essa passagem do filme foi desenhada. Ele conheceu a comunidade quando viajou para fazer uma reportagem na região

³⁶ Para mais informações históricas sobre a comunidade, recomendamos o artigo das pesquisadoras Eulália Bezerra Araújo e Mércia Rejane Rangel Batista, *O Quilombo da Serra do Talhado: História(s) sobre um lugar e seu fundado*. Disponível em <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364758536_ARQUIVO_artigo_anpuh.pdf> Acesso em 15 jul 2021.

³⁷ Entrevista realizada por Ana Carvalho, disponível em: <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-1-n-1/>> Acesso em 02 out. 2020.

de Santa Luzia. Lá ele se aproximou de João Carneiro e Manuel Pombal (tocador de pífanos que trabalhou na trilha do filme), e foi este quem lhe contou a história sobre o surgimento da comunidade. Depois de uma busca sem sucesso de documentos sobre a origem do quilombo, ele optou por fazer uma reencenação do fato narrado por Manuel Pombal.

Documentos não havia, nenhum. Me deu trabalho fazer a pesquisa, porque eu queria a veracidade da coisa. Porque eu partia de um princípio muito rígido: o documentário não podia mentir, inventar, fazer ficção. E eu era contra o documentário só de depoimentos; além disso, não dispunha de pessoas para depoimento, não podia pegar um sujeito e colocar em frente à câmera e pedir que me contasse a história. Enfim, o que eu ia fazer? Foi então que pensei: vou reconstituir a origem dessa gente. Vou recriar o momento do jeito que Manuel Pombal me contou. E comecei a reconstituir a história no argumento (NORONHA, 2003, p. 84).

Vale ressaltar que Linduarte Noronha recusa a noção de reencenação, que para ele concederia ao filme um aspecto ficcional. Ele prefere falar em dramatização, recurso que permitiria documentar uma história conhecida apenas pelos relatos orais que circulavam na região.

Já o curta-metragem *Nove Águas* se origina de oficinas de audiovisual realizadas junto ao Quilombo dos Marques, localizado no Município de Carlos Chagas, no Vale do Mucuri, em Minas Gerais. O filme é uma rememoração do nascimento do quilombo e também das lutas empreendidas em defesa do território. A direção do filme é assinada pela comunidade junto com o cineasta Gabriel Martins, que conduziu a oficina de roteiro junto aos moradores do território. Na construção do filme há um desejo deliberado de se valer da ficção para rememorar e elaborar os fatos vivenciados com a perda do local que abrigou o quilombo desde seu nascimento. Feita essa breve contextualização, aproximemo-nos dos gestos de reencenação nos dois filmes.

Aruanda inicia-se com uma cartela, que já oferece vestígios de um entrelaçar dos tempos. O texto remete tanto ao surgimento da comunidade (seu passado) como aponta os desafios atuais vivenciados no campo social e econômico (presente). Parece-nos que o filme reencena algo para agir no presente, tal como escreveu Cláudia Mesquita. Um tom de reportagem jornalística e um desejo de denúncia se expressam e se desenham já nessas palavras:

Os quilombos marcaram época na história econômica do Nordeste canavieiro. A luta entre escravos negros e colonizadores terminava, às vezes, em episódios épicos, como Palmares. Olho d'água da Serra do Talhado, em Santa Luzia do Sabugi, Estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, surgiu em meado do século passado, quando o ex-madeireiro Zé Bento partiu com a família à procura da terra de ninguém. Com o

tempo, Talhado transformou-se num quilombo pacífico, isolado das instituições do país, perdido nas lombadas do Chapadão Nordestino, com uma pequena população num ciclo econômico trágico e sem perspectivas, variando do plantio de algodão à cerâmica primitiva³⁸.

Após o letreiro, começa o movimento de reencenação, com as cenas que refazem a busca por território que originou a comunidade, o gesto de “fuga”. Aqui também percebemos a dimensão de percurso – os personagens em movência – mas em outra perspectiva, agora relacionada à procura de um território para fundar a comunidade. Em uma montagem, cortes secos e planos simples, vemos Zé Bento em meio a uma paisagem de aridez, que ele percorre até sair do quadro, ao som do pífano de Manuel Pombal, que adiciona um aspecto regional à narrativa. Seu percurso segue no plano seguinte até chegar em casa, onde é recebido por duas crianças e a mulher. Quando eles começam a arrumar a mudança para a busca de um lugar onde viver, o narrador começa a contar a história deles. Vemos o menino pequeno, que está nu; ele acaricia o animal de carga, enquanto a família ajusta os poucos pertences deles para serem carregados.

Figuras 89 e 90



Zé Bento chega em casa. No segundo frame, ele e sua família saem em busca de um lugar para fazer morada.

Naquele dia, em meados do século passado, Zé Bento resolveu partir com a família, à procura da terra onde pudesse viver. Fugia da servidão, da antiga escravatura.

A jornada era árdua e sem descanso; após as noites frias, os dias ensolarados. As andanças de Zé Bento, por fim, terminaram com o encontro da água.

Na chapada desértica e sem vida fixou-se com a família.

A morte pela estiagem espalhou-se sobre o campo fecundado de algodão, mas Talhado resistiu à seca, ao isolamento, à pobreza.

Depois da libertação, os antigos escravos tinham conhecimento do sítio de Zé Bento. Muitos tomaram a direção daquelas terras, apoderando-se das áreas devolutas, surgindo pequenas propriedades até o dia de hoje.

³⁸ Letreiro inicial retirado do filme *Aruanda*.

A narração acompanha o trajeto dos personagens até o encontro com a água, dividindo espaço com a cantiga *Ó, mana, deixa eu ir*. Alguns planos dão detalhes dos pés que caminham descalços pela terra seca e das mãos que tocam o solo arenoso. Outros, mostram a expressão de desalento da família ao observar a aridez da região que percorrem. São mostradas também as paisagens dos lugares por onde passam, dia e noite, com algumas paragens para descanso.

Figuras 91 a 93





Planos mostram a aridez dos caminhos.

Em plano geral, Zé Bento segue o caminho com os seus. Eles vão ficando pequenos em meio à imensidão percorrida. Há nas imagens uma sensação de distância, os corpos distantes da câmera, e os espectadores, por sua vez, distantes daquela existência e do Brasil País que ali se apresenta. Em seu livro *Terra distante*, dedicado ao filme, João de Lima Gomes (2014) afirma que a obra é atravessada pelo desejo de mostrar ao Brasil uma parte desconhecida do País. A linguagem utilizada na narração é um sintoma de que o filme procurava um destinatário específico, composto por estudiosos e pesquisadores de cinema.

Figura 94



A família de Zé Bento caminha pela paisagem, quase desaparecendo dentro dela.

Das imagens emergem tanto a sensação de busca quanto a de desamparo e falta de perspectivas, que se somam para adensar o desejo de denúncia social que o filme aponta.

Uma cena nos chama atenção. Há um momento que Zé Bento e sua filha estão no que parece ser um alto de uma serra para observar o caminho por onde seguirão; cada um deles olha para uma direção diferente, e depois olham juntos para o mesmo sentido. A cena dá a ver a falta de destino e de perspectivas. Por ora, eles são uma família em fuga, desamparada. Mais à frente, eles encontrarão um território e formarão uma comunidade.

Figuras 95 e 96



Zé Bento e sua filha olham primeiro cada um para uma direção e, depois, para o mesmo lado. Eles buscam os caminhos por onde seguir.

A família segue seu caminho, que se encerra quando encontram água e o local onde farão morada. A partir dali começa o trabalho para construção da casa e o plantio. A variação de escala dos planos mostra o pé que amassa o barro e cobre as sementes plantadas, as crianças que se alimentam apenas de farinha, a plantação de algodão, e depois o fracasso na colheita. A reencenação mostra a vida árdua dos quilombolas em seus vários aspectos.

Figura 97



A família encontra água e o lugar onde o quilombo será erguido.

Em seguida, a narração nos conta do crescimento da comunidade a partir do fim da escravatura, com a chegada de mais pessoas negras que tomaram conhecimento da existência do sítio de Zé Bento. E logo alcançamos o presente da comunidade, com sua vida dedicada à produção de cerâmicas a serem vendidas na feira. Nesse momento, o filme se detém, com atenção, na atividade das oleiras. Ele acompanha o trabalho delas desde a feitura dos utensílios até a sua venda na feira. Enquanto isso, a narração prossegue em sua denúncia:

As estiagens prolongadas, o analfabetismo, a fome e o isolamento obriga-os a uma vida primitiva, ao sistema econômico improdutivo, forma o inevitável ciclo vicioso; da terra calcinada às feiras-livres e, destas, ao convívio isolado e pobre da região. Talhado é um estado social à parte do país, existe fisiograficamente, inexistente no âmbito das instituições.

Aspectos da rememoração feita por meio da reencenação emergem aqui. O primeiro deles, é o desejo de produzir um arquivo de memória diante da ausência de registros da existência do quilombo aos olhos da historiografia oficial. O segundo, é a denúncia da precariedade das condições de existência do quilombo desde a sua fundação, que ainda sofre a negligência por parte dos governantes.

3.4.1 Reencenar, lembrar e continuar a luta

O filme *Nove Águas* constrói-se quase que completamente sustentado pela narrativa encenada em torno da história do Quilombo dos Marques. Acompanhamos os moradores que encenam a história de sua comunidade, desde a sua fundação até a construção da Pequena Central Hidrelétrica (PCH) Mucuri, pela Construtora Queiroz Galvão, que alagou seu território ancestral e os obrigou a mudar para um novo território.

As imagens iniciais de *Nove Águas*, em preto e branco, mostram a mata do alto. Logo surge uma data na tela: 1930. Em seguida, ouvimos o som de passos e de um facão abrindo passagem, removendo folhagens. Depois, um plano mais próximo nos mostra uma mãe com uma criança, e mais pessoas que caminham e carregam trouxas e alguns pertences. Depois, em uma nova mirada do alto, dessa vez um pouco mais próxima, vemos a caminhada do grupo, abrindo o *trieiro* na mata. A caminhada é calma, os passos pisam a terra ao mesmo tempo que abrem os caminhos. Beatriz Nascimento nos fala que o quilombo existe antes mesmo do território, que ele começa a existir na união. Pessoas que se unem e, juntas, planejam e inventam uma outra existência que não aquela submetida à violência. Eles

elaboram um plano de fuga do sistema de opressão que os subjugava. Logo, o caminhar é quilombo, a busca é quilombo.

Figuras 98 a 100



A aproximação ao grupo que empreende sua busca por território.

Sabemos que há dificuldade na busca, na árdua caminhada ali encenada, mas há mais elementos expressivos que nos permitem olhar para além da fuga, como Beatriz Nascimento nos ensina em seus estudos. O afeto é uma delas. A câmera próxima nos deixa ver de perto a caminhada, os laços entre as pessoas, a interação afetiva entre a mãe, o pai e o filho, que ainda é uma criança de colo. O carinho e amor entre os personagens também podem ser compreendidos como estratégias para ampliar a ideia de humanidade que historicamente não alcança os povos negros, frente à desumanização alimentada pelo racismo. Ademais, os laços afetivos mobilizam fortemente a transmissão de conhecimento, a oralidade, a história passada do mais velho para o mais jovem.

Figura 101



Laços de afeto na constituição do quilombo.

Nesse sentido, também vale apontar um aspecto da caminhada que emerge nas imagens. Aqui, caminha-se como quem sabe para onde se vai; há uma perspectiva, uma busca que é conduzida pela dimensão espiritual, pela fé (como mostraremos mais adiante). A cena da chegada do grupo ao local onde se encontram os rios Mucuri e São Julião é bastante significativa, pois é ali que os caminhantes construirão seu lar. A reencenação da narrativa de um dos mais antigos moradores do quilombo sobre a fundação do seu território se dá quase que na condição de segredo, como um sussurro. Conta-se que um dos ancestrais do quilombo recebera uma mensagem sobre uma planta a ser encontrada. Desse vegetal se tiraria a raiz que, após lavada em nove águas, seria um alimento partilhado entre o grupo. Nessa busca, vemos um dos patriarcas que caminha pela mata, guiado por uma força invisível, em busca da raiz. Enquanto ele caminha, vemos a mata na perspectiva de seu olhar, e encontramos a planta. A música *Kianda*, de Sérgio Pererê, acompanha essa cena, com os seguintes versos: A

verdade desse sonho é muita/ O caminho a seguir é tanto/ Que o desejo de chegar é mais/ Por isso eu não deixo de caminhar/ Não deixo de procurar/ Por isso eu não deixo de caminhar. O recurso à câmera subjetiva reforça o quanto o liame da comunidade é dado pela fé compartilhada.

Figuras 102 e 103



A chegada ao rio Mucuri e o momento em que se encontra a raiz um dia anunciada pelo ancestral.

O filme segue acompanhando a comunidade ao longo dos anos, que são indicados pelos anos na tela e também pelas mudanças na imagem, que começam em preto e branco até ficarem coloridas. De 1945 a 2008 acompanhamos o correr do tempo, as procissões de fé pedindo a chegada da chuva, as roças sendo cultivadas, a relação próxima com o Rio Mucuri, as tradições festivas, o São João, o jogo de versos, o trabalho na casa de farinha. Os planos apontam sempre para uma relação de comunidade entre os moradores, mostrando muitas pessoas no quadro, e os cantos que acompanham o trabalho compartilhado.

Figuras 104 a 106





Os planos privilegiam os aspectos comunitários e os laços com o território.

De 2008 em diante começamos a acompanhar os conflitos com a empresa construtora da barragem no território. Ficamos sabendo das ameaças que foram feitas à comunidade, conforme nos conta Lucindo Marques dos Santos, o seu Bel. (No início do filme, na encenação, ele era apenas um bebê). Também acompanhamos a encenação da tentativa de suborno da líder da comunidade, Ireni Marques de Souza, a Dona Quinha, por parte de um representante da empresa que atua ao lado da polícia militar. Aqui, a reencenação permite mobilizar a comunidade em torno da luta pelos seus direitos. A memória enfrenta os inimigos do quilombo. É arma de uma luta em curso. Nessa luta, os afetos também se fazem presentes: na relação dos quilombolas entre si, e deles em sua na relação com o rio e com o território. Esses afetos são uma forma de afirmar a experiência vivida no território, os laços ali criados. Lembrar a história do quilombo é defender um modo de existência e confrontar a narrativa criada pelos poderes institucionais de que eles, os quilombolas, são invasores daquelas terras.

Ao final do filme vemos a saída (forçada) da comunidade de suas terras. Em seguida, vemos cenas do território que foi inundado, as casas com as marcas de destruição (pela inundação e pela ação do tempo). Por fim, vemos cenas do lugar onde, após muita luta, a comunidade conseguiu a construção de suas casas, da casa de farinha e de benfeitorias necessárias para a manutenção do quilombo.

Figuras 107 a 110



O filme termina dizendo das ameaças feitas pelo então candidato à presidência (Jair Bolsonaro) às comunidades quilombolas em sua campanha. Depois, na tela preta, vemos as palavras: “A luta continua”.

A luta dos Marques segue em curso. O filme, com sua reencenação, é modo de agir para que a comunidade, que foi retirada de suas terras, tenha o título do território que agora ocupam, após muita luta para construir suas novas casas.

3.5 O som da memória

*Em cada estalo, em todo estopim, no pó do motim
Em cada intervalo da guerra sem fim
Eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto assim:
A felicidade do negro é uma felicidade guerreira!*

Zumbi (felicidade guerreira), Gilberto Gil

Boa parte das minhas memórias de infância são habitadas por uma sonoridade, a voz da minha mãe cantarolando. Escutávamos muito rádio quando eu era criança, pois a televisão ainda era um utensílio raro em muitos lares, sobretudo nas pequenas cidades distantes das capitais. Minha mãe cantarolava as músicas que tocavam nos programas da Rádio Nacional,

enquanto cuidava das coisas no cotidiano de dona de casa. Lembro muito dela cantando *Cowboy Fora da Lei*, do Raul Seixas. Eu achava graça dessa letra, achava que minha mãe a tinha inventado. E também lembro de sua voz entoando *A banda*, do Chico Buarque. Só mais tarde é que fui entender que eram as canções que ela escutava no rádio, na minha imaginação de criança eram criadas pela minha mãe. Tem um poema da Adélia Prado³⁹, chamado *Solar* que eu acho bonito demais, versos simples que cabem várias sensações da minha infância. Ele diz: *Minha mãe cozinhava exatamente: arroz, feijão-roxinho, molho de batatinhas. Mas cantava.* As sonoridades instauram uma mágica nas memórias.

Nos filmes feitos nos territórios quilombolas, as sonoridades aparecem como um dos gestos de rememoração. Quando os moradores recorrem às lembranças de seus territórios e de seus mais velhos, e mesmo em meio aos dias mais difíceis da luta, os sons aparecem como um movimento de memória. O lembrar é cantarolado e batucado, como disse Gilberto Gil, “em cada intervalo da guerra sem fim”.

Em *Tança*, há a presença marcada de um canto; as palavras, que eram cantadas por Tança, aparecem três vezes no filme. Na primeira, quando entramos pela primeira vez na casa da ancestral, é o canto que nos acompanha (possivelmente cantado por Dona Nilse). O segundo momento, é quando Dona Divina entoa o canto junto com Seu Dante e Dona Nilse. Instantes depois, Seu Dante vai rememorar o dia da passagem de Tança. E o terceiro, é quando a família está reunida, já na parte final do filme, olhando imagens da tia. O canto de Tança ecoa pelas saudades e lembranças dos seus.

Figuras 111 a 114



³⁹ O poema está no livro Adélia Prado, *Poesia Reunida*, Editora Siciliano, 1991, p. 151.



Nana buroquê e buroquê sai daí burusquê. Mas negada vai contá sua fata, fata, não fata impata no burungu. Lá em minha casa tem muita pena, mas o fato não tenho nenhum. Meu tesouro que tá engana nanga, nanga meu tesouro no burungu, mamaca hum! (Canto da tia Tança).

Outro momento singular é quando Dona Nilse performa e presentifica Tança no Candombe. As sonoridades e a performance se entrelaçam, instaurando a rememoração. As memórias de Dona Isaura também resvalam no Candombe. Foi Tança quem a ensinou dançar o Candombe. Ela se lembra de sua tia dançando, e também de um Candombe que ela cantava e então entoava o canto. O testemunho da história de sua mais velha se entrelaça ao canto. Ela se lembra de Tança dizendo: *canta, nenêga, canta!* Nenêga era como sua tia lhe chamava.

Figura 115



Dona Isaura canta o Candombe que Tança gostava de cantar.

Os cantos intermediam a rememoração também em *Quilombo Rio dos Macacos*. Dona Maria e Dona Olinda se lembram dos tempos antes da chegada da Marinha ao território, das festas que animavam a comunidade, das alegrias vividas na celebração de São João e de São Pedro, das cantigas de roda, dos sambas de roda.

Quando o Lindo Amor saia lá do final de Tubarão pra vim por aqui de casa em casa pedindo uma ajuda para fazer a festa, eu era pequena na época, mas minha mãe sempre cantava: *Inderê inderê inderê meu lindo amor / É senhor meu Deus Menino é um cravo é um flor / A roupa de Deus Menino não se lava com sabão / Se lava com cravo e rosa e flor de manjericão / Inderê inderê inderê meu lindo amor.* (Dona Olinda).

Figuras 116 e 117



Enquanto Dona Olinda rememora, vemos cenas de crianças da comunidade brincando e, depois, vemos a mãe e filha sentadas.

Dona Olinda lembra ainda de seu pai cantando enquanto estava na lida na roça.

Meu pai tinha um samba também que ele ficava plantando feijão aqui com a gente e ficava dentro da roça cantando: *Quando eu vim plantar meu feijão de moita / Quando o vento dava / Samba, minha roxa / Lê lê samba, minha roxa / Lá lá samba, minha roxa.* E aí ele sentava por aqui mais a gente e fazia muito sambinha mais a gente na caixa de fósforo. (Dona Olinda).

O filme *Quilombo Rio dos Macacos* apresenta de maneira muito bonita as lembranças e o cotidiano de Dona Biu e seu irmão Zezinho. Eles rememoram seu pai, enquanto trabalham com os ofícios que a aprenderam com ele: o preparo do azeite de dendê e o artesanato com madeira. O pai deles era artesão, trabalhava com a madeira, fazia móveis, pilão, gamela, colher de pau, garfo de madeira, tamanco, cabide, entre outras coisas. Essas cenas são acompanhadas pelo canto de Dona Biu. Enquanto vemos eles saindo para o trabalho, escutamos ela cantar: *Zezinho faz a colhé, eu faço azeite de dendê, Vadinho faz o pratinho pra gente sobreviver*. Em seguida, nas cenas de sua volta para casa com os cachos de dendê, ouvimos ela cantar: *Eu via cobra embolando pelo chão, Eu via cobra embolando pelo chão, Ô embola cobra que eu não tenho medo não, embola cobra que eu não tenho medo não*. A música aparece como memória da alegria do samba que reunia as pessoas da comunidade:

Meu pai gostava tanto de samba, que se formava uma brincadeira dentro de casa, daqui a pouco todo mundo se ajunta, né, os vizinhos todos chega junto, né. Ah, rumbora brincar um pouquinho, bora cantar uma roda, bora cantar um samba, pular corda. A gente ficava ali daqui a pouco achava que não, tava com casa cheia. (Dona Biu).

Mas a música também traz as marcas de saudades que Dona Biu carrega de seus pais, já ancestres, quando ela se emociona ao cantar: *Quem tem sua mãe tem tudo amor em graça, quem não tem mãe não tem nada, ô minha mãe, minha mãe*.

Figura 118



Dona Biu trabalha e faz a cantoria de suas memórias.

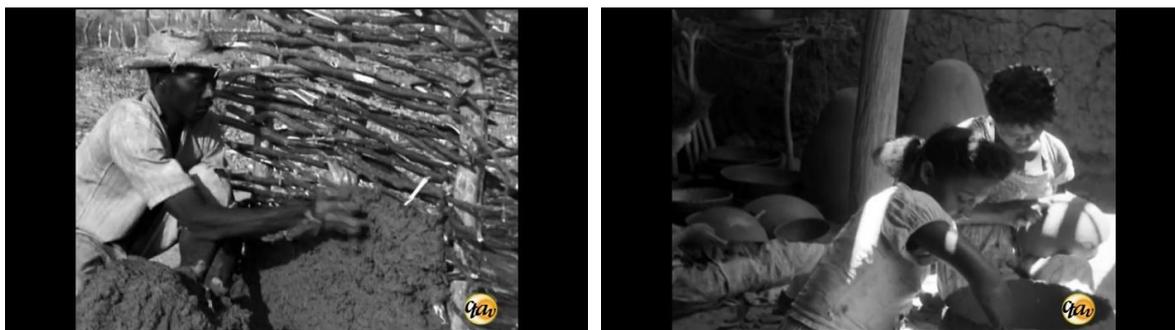
3.5.1 Os sons da reencenação

As sonoridades no filme *Aruanda* também surgem como um componente forte da atmosfera de rememoração. A trilha sonora do filme é composta de músicas folclóricas, conforme anunciam os créditos do filme, entre elas o coco paraibano *Oh, mana, deixa eu ir!* Há também a gravação original dos cerimoniais da Festa do Rosário, Santa Luzia do Sabugi, realizado pela Confraria dos Negros, com o canto de Othamar Ribeiro, o violão de Naldo Tobias e o pífano de Manuel Pombal. Além da trilha, temos uma marca acentuada da sonoridade da narração, que é feita pelo diretor Linduarte Noronha.

Ainda nos créditos ouvimos o som de percussão, o ritmo dos tambores que permanece enquanto lemos a cartela que anuncia a saga do surgimento do quilombo, e que, logo em seguida, veremos ser reencenada. Logo depois, escutamos o som do pífano que acompanha a chegada de Zé Bento em sua casa e a saída em busca de um novo lar com sua família. E então a narração se inicia e passa a conviver com a cantiga *Oh, mana, deixa eu ir!* Ouvimos a canção, com seu ritmo melancólico, por todo percurso: *Ó, mana, deixa eu ir / ó, mana, eu vou só / ó, mana, deixa eu ir / para o sertão do Caicó. / Eu vou cantando / com uma aliança no dedo / eu aqui só tenho medo / do mestre Zé Mariano*. Ela adensa as dificuldades que a reencenação da saga de Zé Bento e sua família deseja mostrar. O pífano de Manuel Pombal retorna quando Zé Bento encontra seu lugar para viver com a família e vemos a construção da casa, o plantio da roça de algodão, as crianças se alimentando com farinha.

Linduarte Noronha busca fazer uma denúncia social, e desenvolve a narrativa de uma comunidade que vive abandonada pelo Estado Brasileiro. Ela existe geograficamente, mas não existe perante as instituições públicas. Ao adotar esse ponto de vista, ele pouco diferencia o passar do tempo, como se a comunidade quilombola estivesse congelada no passado, sem sofrer mudanças ou transformações. Essa ideia é reforçada pelas sonoridades que se repetem: elas marcam tanto o passado reencenado quanto o presente documentado: o tempo parece não ter passado em Talhado. Enquanto acompanhamos o árduo trabalho das mulheres na feitura das peças de cerâmica (desde a extração da terra até a venda na feira), ouvimos novamente o som ritmado do pífano e do tambor que escutávamos na reencenação do início da comunidade, com a construção da casa de Zé Bento e o cultivo do algodão. Graças aos sons, o passado se imbrica de tal modo ao presente como se a memória não percebesse as discontinuidades entre um e outro.

Figuras 119 e 120



A sonoridade que acompanha Zé Bento na reencenação na construção de sua casa, acompanha o presente documentado das mulheres na lida com olaria.

Outro aspecto que destacamos – pelo modo como a árdua jornada das mulheres aparece, bem como pelo registro das dificuldades vividas no tempo presente da comunidade – é que o filme não concebe que o passado poderia ter conduzido Talhado para outra direção que não este presente que apenas repete sua história anterior. Essa relação não deixa de ter algo de determinista. Não se vê como o passado poderia ter inventado o futuro de outro modo. O final do filme reitera essa ideia. Nos planos finais, quando os moradores de Talhado retornam para sua comunidade, ouvimos novamente a cantiga *Oh, mana, deixa eu ir!* e vemos planos semelhantes ao da reencenação do seu passado, com a caminhada do grupo, que vai se juntando à paisagem agora de feição urbana, mas ainda árida. Eles quase desaparecem na paisagem e, com eles, também a possibilidade de transformação de sua história.

Figuras 121 e 122





Moradores caminham de volta para sua comunidade, novamente ao som da canção *Oh, mana, deixa eu ir!*

Em *Nove Águas* os sons da memória surgem já no início do filme, quando escutamos o barulho dos passos na mata. Antes de vermos quem caminha, escutamos o ruído do facão que abre caminho na mata. Depois, uma música instrumental de Edson Quilombola nos acompanha na chegada a uma paragem, quando vemos as pessoas que descansam. O encontro da *mucunã* acontece ao som da canção *Kianda*, de Sérgio Pererê, que exalta o caminhar, e com as vozes sussurradas (talvez, vindas de entidades espirituais) que orientam a procura da raiz. Essas sonoridades perpassam a composição da memória do nascimento do quilombo.

Além dessas sonoridades, o filme também recorre aos cantos que animam as procissões de fé que pediam chuva para a fartura das roças. A comunidade caminha em procissão, carregando uma cruz, entoando cantos de fé; alguns trazem pedras sob as cabeças em sinal de penitência pelo pedido. Com essas pedras como base, eles colocam uma cruz no topo da serra, e a molham com água, enquanto cantam a Ave Maria.

Figuras 123 e 124



Sonoridades de fé e devoção da comunidade Quilombo dos Marques.

O filme ainda traz em seus elementos sonoros de memória uma pesquisa de cantigas quilombolas, a partir dos conhecimentos de José de Souza Franco, o tio Zé. As canções

aparecem enquanto as mulheres lavam roupas no rio; suas vozes em coro se juntam ao som das águas que correm: *Lava, lava, lavadeira / Lava roupa de seu senhor*. Em seguida, também vemos as festividades de São João. Diante da fogueira dois homens dançam e tocam os facões, o ruído dos metais em contato se junta com o pandeiro e o violão recompondo a sons e a memória das festas partilhadas. No plano seguinte, entra em cena o ritmo do jogo de versos entre mulheres e um jovem casal, sendo que o homem é o Seu Bel (a criança que conhecemos início do filme). No plantio da roça e na lida na casa de farinha, os cantos de trabalho aparecem: *Companheiro e companheira, por favor chegue pra cá, minha casa é simprisinha eu te benzo pode entrar. Sou descendento de quilombo junto nós estamos para poder trabalhar*. As canções traduzem e reforçam os liames afetivos entre os que pertencem à comunidade.

Figuras 125 a 127



As sonoridades apontam para a memória e para os laços de solidariedade existentes na comunidade.

Outra presença da sonoridade que nos chama atenção como gesto de rememoração é a música que aparece superposta à cena da despedida do território (em razão da construção da barragem). Vemos os moradores tirando seus objetos de suas casas, saindo com seus

pertences e também as ruínas das casas após a desocupação e a inundação do terreno, enquanto escutamos a música *Meu lugarzinho*, a canção é de Rosinere de Souza Franco, mulher quilombola da Comunidade dos Marques: *A minha casinha. O meu lugarzinho. A minha terra. O barulho do rio. A minha esperança. O meu exagero. A minha força. O meu desespero. A minha fé que carrego comigo. Lê laiê lê laiá da minha terra vou longe morar. Lê laiê lê laiá vou sentir saudade do nosso lugar.* Ao mesmo tempo que diz da perda, pois os quilombolas foram obrigados a abandonar seu território original, a canção também rememora a força que animou o passado um dia e que ainda sobrevive no presente, no desejo vivo de vir a habitar um território comum, em paz. A paz quilombola, como diria Beatriz Nascimento.

Considerações Finais

Quando Beatriz Nascimento empreendeu sua busca pelo *continuum* histórico dos quilombos, interessada na aprendizagem sobre essa estrutura social que inaugurou um estado livre em meio ao Brasil Colônia, a pesquisadora guiava-se pela compreensão das comunidades para além de um saldo do passado, algo que restou do que já foi um dia, uma reminiscência (ainda que esse seja o termo do qual a lei se vale para dizer dos direitos dos povos quilombolas – remanescentes das comunidades dos quilombos). A escritora e historiadora, concebe os quilombos como uma existência viva, uma invenção que prossegue no presente. Ao mesmo tempo em que os povos quilombolas não se separam de suas memórias, que norteiam sua relação com o território, sua vida comunitária e em solidariedade, eles também empreendem suas lutas no presente, atuantes diante das ameaças que seguem rodando sua existência. Estas forças de memória e ancestralidade junto das lutas do presente entrelaçam-se pelo desejo de criar futuros. O porvir de um mundo no qual caibam suas formas de habitar o planeta, o uso comum da terra, suas roças, seus ritos e fé, a proteção à biodiversidade de seus territórios, seus fazeres e ofícios, seus laços de amor.

Refletindo sobre como o futuro respondeu às questões em torno da continuidade histórica dos quilombos – formuladas na década de 1970 por Beatriz Nascimento, tanto no âmbito de sua pesquisa como de sua militância nas questões raciais – poderíamos dizer que os filmes feitos nos territórios quilombolas, em especial os contemporâneos, respondem aos questionamentos (e às esperanças também) da historiadora, com os recursos expressivos do cinema.

Beatriz Nascimento afirmava que se os povos dos quilombos, existentes antes do advento da República, pudessem ter deixado registros escritos sobre sua história, saberíamos muito mais sobre a paz quilombola do que sobre as guerras que esses povos enfrentaram. Ela dizia isso, não por vincular-se a uma perspectiva romantizada dos territórios quilombolas, mas por compreender que a narrativa das guerras faz dos quilombos os vencidos, reforça a ideia enganosa de que os povos negros não lutaram por sua liberdade. Assim, a abolição da escravidão passa a ser compreendida como uma benesse do Império. Beatriz Nascimento afirmou, também, que os tempos de paz, vividos em meio aos conflitos e ataques das autoridades coloniais, foram os períodos em que o quilombo mais ameaçou a estrutura colonial. Ali as comunidades estavam constituindo sua sobrevivência a partir da terra e de suas roças – e prosperando, pois, chegaram a ter relações comerciais com localidades próximas aos quilombos, como foi o caso de Palmares –, aprimorando sua relação com a

natureza, seus conhecimentos sobre plantas medicinais, exercitando sua fé, realizando suas festividades e ritos, fortalecendo sua vida em comum, enfim.

As obras que aqui estudamos, cada uma ao seu modo, trazem à luz as forças que sustentaram e sustentam a paz quilombola, firmada nos laços de solidariedade e convivência comunitária que se desenha com os filmes: as roças cultivadas em conjunto no Quilombo dos Marques; o árduo trabalho e o saber coletivo das mulheres ceramistas de Talhado; o trabalho com artesanato e dendê no Quilombo Rio dos Macacos. Podemos mencionar, também, tradições que Tança ensinou e transmitiu para seus sobrinhos, assim como o cotidiano das mulheres quilombolas da Bacia do Iguape, que chamaram a atenção de Neginha para o fato de que são aquelas pessoas que constroem a história da localidade. Percebemos nas obras, elementos urgentes de uma memória que ilumina o presente, e, em especial, a questão fundiária.

Ao aproximarmos os filmes aqui estudados uns dos outros, não perdemos de vista suas singularidades. Em especial, vale destacar porque convocamos para a nossa discussão um filme como *Aruanda*, de Linduarte Noronha: ainda que ele se valha da famosa voz de *Deus* para dirigir a reencenação e o registro do cotidiano da comunidade de Talhado, ele reserva um lugar peculiar para o papel das mulheres, o seu protagonismo na subsistência do quilombo. Essa presença feminina também mostra sua força nos outros filmes, e amplia-se, uma vez que no restante da filmografia as próprias comunidades falam por si mesmas; as mulheres aparecem testemunhando suas trajetórias, percorrendo seus territórios e rememorando suas existências, buscando escrever uma história que seja a sua e a dos seus, liderando suas comunidades com seus corpos e vozes em defesa de seu modo de vida.

Nove águas elege a ficção como que para lidar com as memórias da comunidade, passando por sua fundação, sua constituição e suas lutas pelo território. Contudo, podemos pensar no filme como uma construção híbrida, na medida em que são os moradores do quilombo que representam a si mesmos ou a seus antepassados. Assim como as outras obras contempladas nessa dissertação – *Tança, Pra se contar uma história* e *Quilombo Rio dos Macacos* – *Nove águas* também traz consigo, impressa em sua materialidade, algo da energia própria daqueles filmes que se fazem na partilha com os sujeitos filmados. Ao se fazerem lado a lado, em aliança com os sujeitos filmados, ao adentrarem os territórios como convidados ou amigos, os filmes trazem a presença dos corpos, das vozes, das sonoridades, das caminhadas e percursos compartilhados, das forças expressivas germinadas nos territórios quilombolas.

Lembremos como Achille Mbembe (2018, p. 61) define aquele primeiro texto da razão negra como “um conjunto tanto de discursos como práticas – um trabalho cotidiano que constitui inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, possível de desqualificação moral e instrumentalização”. Contra esse primeiro texto (codificado pela consciência ocidental e branca do negro), contrariando-o, confrontando-o, o autor vislumbra um segundo texto que, ao carregar consigo a *consciência negra do negro* vem instaurar um outro arquivo, que restitui os negros à sua história (MBEMBE, 2018, p. 63). Com a fundação deste segundo arquivo, escreve o autor, “o objetivo é, na verdade, escrever uma história que reabra para os descendentes de escravos a possibilidade de voltarem a ser agentes da história propriamente dita” (MBEMBE, 2018, p. 63). Sem abrir mão das “profundas discrepâncias” e também das “inegáveis solidariedades” entre esses dois textos (MBEMBE, 2018, p. 65), acreditamos que o cinema dos quilombos, ainda jovem, já veio a constituir esse segundo arquivo de que nos fala Mbembe: ele inaugurou uma consciência quilombola do quilombola. Podemos até mesmo falar de um devir quilombola do cinema brasileiro com seus traços, ao mesmo tempo ancestrais e contemporâneos: os percursos pelo território, como um gesto de autodemarcação; a presença das sonoridades com os cantos, os sambas, o candombe; o testemunho da vida no território; a performance, exercitada pelas forças da memória; a reencenação, modo de lembrar a fundação das comunidades e também como maneira de elaboração da experiência história das comunidades. Os quilombos, exercitando seu frequente tornar-se quilombo – como invenção viva – fazendo ressoar as vozes da militância negra: fazendo Palmares de novo!

Referências

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 60, p. e206002, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8664558>. Acesso em: 2 dez. 2021.

ALMEIDA, Sílvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Editora Pólen Livros, 2019.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://www.revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE JORNALISMO INVESTIGATIVO; TRANSPARÊNCIA BRASIL. Direito à terra quilombola em risco: Reconhecimento de territórios tem baixa histórica no governo Bolsonaro. abril/2021. Disponível em: <https://www.achadosepedidos.org.br/uploads/publicacoes/Terra_Quilombola.pdf> Acesso em: 20 jul 2021.

BAMBA, Mahomed. Reflexões sobre o valor heurístico do uso da experiência pessoal na formalização teórica da espectralidade fílmica. In.: *Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassillo (Orgs.) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016 (p. 296-317). Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Pdf/978-85-397-0803-1.pdf>> Acesso em 13 jan 2020

BARROS, Zelinda. *Processo de emergência histórica dos quilombos*. Cachoeira: UFRB. Coletivo Angela Davis, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/37328314/Processo_de_emerg%C3%Aancia_hist%C3%B3rica_dos_Quilombos>. Acesso em 01 set. 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. *Dois Documentários*. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 12/8/61. In: *Trajetória Crítica*. São Paulo: Livraria Editora Polis LTDA, 1978.

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América latina a partir de uma perspectiva de gênero*, 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>. Acesso em 2 dez. 2019.

COLLINS, Patricia Hill, A construção social do pensamento feminista negro. In: *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONCEIÇÃO, Jaqueline. Abdias Nascimento e o Quilombismo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rLgHjTMG1As>> Acesso em: 09 set 2021.

COORDENAÇÃO NACIONAL DE ARTICULAÇÃO DAS COMUNIDADES NEGRAS RURAIS QUILOMBOLAS; TERRA DE DIREITOS. *Racismo e violência contra quilombos*

no Brasil. Curitiba: Terra de Direitos, CONAQ, 2018. Disponível em: <[https://terradedireitos.org.br/uploads/arquivos/\(final\)-Racismo-e-Violencia-Quilombola_CONAQ_Terra-de-Direitos_FN_WEB.pdf](https://terradedireitos.org.br/uploads/arquivos/(final)-Racismo-e-Violencia-Quilombola_CONAQ_Terra-de-Direitos_FN_WEB.pdf)> Acesso em: 26 jan. 2021.

COUTINHO, Dayse Aparecida Silva Pereira. *Processo de constituição da identidade: significações atribuídas pelos moradores da Comunidade Quilombola Marques* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Saúde, Sociedade e Ambiente, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Diamantina, p. 92, 2015. Disponível em: <http://acervo.ufvjm.edu.br/jspui/bitstream/1/1947/1/dayse_aparecida_silva_pereira_coutinho.pdf> Acesso em 2 dez 2021.

CRENSHAW, Kimberlé W. (2004). A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem. Disponível em: <<https://static.tumblr.com/7symefv/V6vmj45f5/kimberle-crenshaw.pdf>>. Acesso em 30 mai. 2018.

CRUZ, Ana Paula Batista da Silva. “*Viver do que se sabe fazer*”: *memória do trabalho e cotidiano em Santiago do Iguape (1960-1990)*. 2014.127 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História)- Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014. Disponível em: <<http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/203?mode=full>> Acesso em 4 dez 2021.

CRUZ, Denise Ferreira da Costa; GONÇALVES, Flora Rodrigues. O sol é um disco: Ensaio sobre corporalidades em Orí, filme de Raquel Gerber. *Ayé: Revista de Antropologia* v.2, nº1, p. 199 - 206. 2020. Disponível em: <<https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/411/265>> Acesso em 01 dez 2021.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEALDINA, Selma dos Santos (Org.). *Mulheres quilombolas: territórios de existências negras femininas*. São Paulo: Sueli Carneiro: Jandaíra, 2020.

FERREIRA, Maria Raquel Dias Sales. *Mulheres Quilombolas e Culturas do Escrito: Voz e Letra na Comunidade Quilombola do Mato do Tição/MG*. (Dissertação em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 231, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-ACHFSN/1/disserta_o_revisada_17.05.16.pdf> Acesso em 2 dez 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 49-58.

GLISSANT, Édouard. Crioulizações no Caribe e nas Américas. In: *Introdução a uma poética da diversidade*. GLISSANT, Édouard. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005 (p. 13 - 41).

GOMES, João de Lima. *Terra distante*. João Pessoa: Editora UFRB, 2014 (p. 19 - 53).

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Diáspora africana: Editora Filhos da África, 2018.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Borges S, tradutor. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras. (1 ed.), 2019.

MARTINO, Luís Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Afetividade do conhecimento na epistemologia: a subjetividade das escolhas na pesquisa em Comunicação. *Revista Matrizes*. V.12 - Nº 2 maio/ago. 2018, São Paulo – Brasil, p. 217-234. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/140592>> Acesso em: 20 fev 2021.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória, o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições. 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*. Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 30 maio 2018.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MESQUITA, Cláudia. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. In: 27º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS, 27, 2018, Belo Horizonte. *Anais: Compós*, junho de 2018. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_2NKMPPW1CFX14EJ10BEJ_27_6219_26_02_2018_07_23_01.pdf> Acesso em: 30 set 2020.

MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MOURA, Glória. *As festas dos quilombos*. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, (28), 56-63. 1996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28364>> Acesso em: 01 dez 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva; 2017.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista*. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

PEDROSA, Adriano; HERÁCLITO, Ayrson; MENEZES, Hélio; SCHWARCZ, Lilia Moritz; TOLEDO, Tomás (Curadoria e textos). *Histórias Afro-Atlânticas*. Volume 1. Catálogo. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake; Masp, 2018 416p. Organização editorial Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

RANCIÈRE, Jacques. Figuras do testemunho e democracia. Entrevista por Maria-Benedita Basto. In: *Revista Intervalo*. Lisboa, n. 2, maio 2006.

RATTS, Alex. *Eu Sou Atlântica*. São Paulo. Imprensa Oficial/ Instituto kuanza. 2006.
Disponível em: <
<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>>
Acesso em: 30 mar 2019.

REIS, Rodrigo Ferreira dos. Ôrí e Memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. *Sankofa* (São Paulo), 12(23), 9 - 24. 2019. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/169143>> Acesso em: 01 dez 2021.

RODRIGUES, José Carlos, 1988, *Negro Brasileiro e o Cinema*, Rio de Janeiro, MINC.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. 2015. Editora COMEPI. Disponível em: < http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao_Quilombos.pdf >. Acesso em: 5 abr. 2018.

SANTOS, Antônio Bispo. Somos da terra. *Piseagrama*, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018. Disponível em: <<https://piseagrama.org/somos-da-terra/>> Acesso em: 20 mar 2021.

SANTOS, Matheus Araújo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 01, 2020, p. 11 - 24.
Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/51522>>
Acesso em: 02 out. 2020.

SANTOS, Milton. O Dinheiro e o Território. *GEOgraphia*, 1(1), 7-13. Disponível em:
<<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13360>> Acesso em: 20 mar 2021.

SOUZA, Pedro Bastos de. Os quilombolas na Constituição de 1988: da proteção à identidade cultural ao direito fundamental às terras de preto. *Sociologia, Antropologia e Cultura Jurídicas*. 2008. Disponível em:
<<http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=ef51e95cc2274574>> Acesso em: 20 jul 2021.

SOUZA, Solange Jobim. Memória coletiva e tempos de vida: sobre a intenção política da escrita da história em Walter Benjamin e Maurice Halbwachs. In: *Mnemosine*, v. 10, n. 2, p. 179-194. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia Social e Institucional UERJ, 2014.
Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/view/41630> >. Acesso em: 28 mai. 2018.

TRUTH, Sojourner. E eu não sou uma mulher? In: *Histórias Afro-atlânticas Vol. 2 Antologia*, PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.) São Paulo: MASP, 2018.

WALKER, Sheila. Recolocando os pedaços de Osíris/ Reconstituindo o quebra cabeça A diáspora africana na América do Sul hispanofalante. In: *Conhecimento desde dentro: os afro-sul-americanos falam de seus povos e suas histórias*. Walker, Sheila (Org.); Tradução de Viviane Conceição Antunes. Rio de Janeiro: Kibatu, 2018, p. 13-84.

XAKRIABÁ, N. Célia. *O Barro, o Jenipapo e o Giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. Dissertação do Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais. Universidade de Brasília - UnB. Brasília/DF, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34103> Acesso em: 20 fev 2020.

Filmografia

Segue abaixo, em ordem alfabética, uma lista de filmes mencionados, vistos ou referidos na pesquisa:

Abolição (Zózimo Bulbul, 1988)

Aruanda (Linduarte Noronha, 1960)

Nove Águas (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019)

O mundo preto tem mais vida (2018, Sabrina Duran)

Ôrí (Raquel Gerber, 1989)

Pra se contar uma história (Elen Linth, Lucicleide Santos, Diego Jesus e Leandro Rodrigues, 2013)

Quilombo Mata Cavalos (2018, Jurandir Amaral)

Quilombo Rio dos Macacos (Josias Pires, 2017)

Tança (Irmandade dos Atores da Pândega e pela Associação Quilombola Mato do Tição, 2014)

