

O quilombismo como tropo discursivo no documentário brasileiro¹

Quilombismo as a discursive trope in Brazilian documentaries

Gilberto Alexandre Sobrinho²

Resumo: Em 1981, Abdias Nascimento publicou o livro *O Quilombismo – Documentos de uma militância pan-africanista*. O livro reúne artigos escritos em contextos diferentes sobre história, arte, sociedade e política, com análises acuradas acerca de setores diversos da vida social, do ponto de vista das relações étnico-raciais. Buscamos, em primeiro lugar, apresentar o conceito de quilombismo e sua potência estético-política, seguidamente, vamos avançar para um exercício de aproximação desse tropo discursivo como lugar que emoldura práticas dissidentes no âmbito do documentário brasileiro, com a análise de filmes (*Abolição*, de Zózimo Bulbul, *Ôrí*, de Raquel Gerber, 1989; 1988; *Raça*, Joel Zito Araújo e Megan Mylan, 2012).

Palavras-Chave: Abdias Nascimento, quilombismo, documentário

Abstract: In 1981, Abdias Nascimento published the book *O Quilombismo - Documentos de uma militância pan-africanista*. A book that brings together articles written in different contexts about history, art, society and politics, with accurate analyses of different sectors of social life from the point of view of ethnic-racial relations. Firstly, we will present the concept of quilombismo and its aesthetic-political power, then we will move on to an exercise in approaching this discursive trope as a place that frames dissident practices in the context of Brazilian documentaries, by analysing films (*Abolição*, by Zózimo Bulbul, *Ôrí*, by Raquel Gerber, 1989; 1988; *Raça*, Joel Zito Araújo and Megan Mylan, 2012).

Keywords: Abdias Nascimento, quilombismo, documentary

1. Quilombismo: um tropo discursivo para os filmes

O quilombismo é uma proposição radical, a partir da compreensão libertadora do território e dos sujeitos. Trata-se de “apresentar uma proposta sócio-política para o Brasil, elaborada desde o ponto de vista da população afrodescendente” (NASCIMENTO, 2019, p.27). Quilombos, palenques, *marrom communities* compunham os e espaços de fuga, resistência e refazimento da experiência humana em ruptura com a ordem colonial. Em *Quilombismo: Documentos de uma militância pan- africanista* (2019) encontramos ideias, conceitos e proposições que retomam as lutas anticoloniais no Brasil, dialogam com o quadro de insurgências ligadas aos

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Unicap, Livre-docente, gilsobri@unicamp.br

movimentos sociais radicais negros norte-americanos, bem como a libertação colonial africana, alinhavados com proposições epistemológicas afrocentradas, que também ecoam na produção pictórica de Abdias, fortemente desenvolvida no contexto estadunidense e, posteriormente, no Brasil, e que convergem também essas referências.

No seguinte trecho, Abdias Nascimento esclarece sobre a formulação do conceito de *Quilombismo*:

O quilombo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, que facilitava 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. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante, do outro lado da lei, erguem-se os quilombos revelados que conhecemos. Porém, tanto os permitidos quanto os “ilegais” formam uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo. (NASCIMENTO, 2019, p.281-282)

O livro *O Quilombismo* reúne textos escritos e tornados públicos em distintos contextos, mantendo como unidade estrutural a denúncia do racismo e os modos de articulação da supremacia branca, avançando para reflexões aprofundadas sobre processos históricos de opressão e a luta pela libertação do negro em diferentes frentes, conquistas e as históricas resistências. E é aqui que o autor, estrategicamente, aloca o Brasil no paradigma internacional pan-africanista, em que confluem luta social e pensamento intelectual. O Documento 02 intitulado “Evolução cultural e futuro do pan- africanismo” é, justamente, um texto apresentado por Abdias Nascimento à assembleia geral do VI Congresso Pan-Africanista, em 1974, em Dar-es-Salaam, na Tanzânia. Outro momento do texto, diretamente vinculado às ações internacionais pan-africanistas, é o Documento 08 “Os Africanos na América Central e do Sul e no Caribe”, resultado da conferência inaugural da série de Conferências Pan-Africanas Anuais em Homenagem a W.E.B. Du Bois, em 1988, em Acra, capital

de Gana. Os textos possuem origens diversas, tal como o Documento 01, originalmente escrito para a publicação *Brazil: Mixture or Massacre Essays in the Genocide of a Black People* (Estados Unidos, 1978), ou uma encomenda, em 1979, como o Documento 05, “Reflexões de um Afro-Brasileiro”, para a revista *The Journal of Negro History*. Mas a maioria são textos, originalmente, proferidos em conferências e congressos, com destaque para sua atuação no Congresso de Cultura Negra nas Américas, no Panamá, onde lançou a proposição do quilombismo (Documento 07), em 1980. Esse congresso também teve sua versão na Colômbia e, em 1982, em São Paulo. Trata-se de um encontro significativo entre lideranças negras nas Américas. Enfim, cabe destacar também que o Documento 06, “Nota Breve sobre a Mulher Negra”, foi resultado de sua participação no “Encontro: Alternativas Para o Mundo Africano”, em Dacar, no Senegal, em 1976. Para este texto, o Documento 3 terá bastante relevância e será detalhado nos próximos parágrafos.

Em sua totalidade, principalmente na 3ª edição (mais completa), o livro avança em proposições sociopolíticas para a melhoria de vida da população negra, antecipando o que se nomeou posteriormente como políticas afirmativas, apresenta ideias e conceitos sobre africanidade, coloca em relevância um ponto de vista sobre a história e a cultura que, posteriormente, seria nomeado como multiculturalismo crítico, realça as resistências político-culturais dos povos negros e coloca em destaque questões de gênero, em que sua abordagem sobre as mulheres negras antecipa o que hoje entendemos como interseccionalidade.

O livro passa em revista momentos e nomes-chave da luta internacional pan-africanista, assume com bastante veemência o genocídio no negro brasileiro, algo corajoso em um momento em que a democracia racial se colocava à frente das posições políticas de intelectuais e ativistas negros, retoma as experiências prévias que marcaram a luta coletiva, o trabalho de pesquisa e reflexão e a intervenção no espaço público de debates como o Congresso Afrocampineiro (1938) e, principalmente, o Teatro Experimental do Negro (1944-1968). É a guinada internacional, com estadas prolongadas em África (Nigéria), viagens transcontinentais, a articulação do movimento de emancipação nas Américas (Congresso de Culturas Negras das Américas) e a experiência acumulada de lutas, ensino e realização artística nos Estados Unidos que tornam a obra, seccionada em

documentos, como uma das publicações mais importantes do pan-africanismo, e aqui escrito, primeiramente, em língua portuguesa. Com essa obra, escrita nessa língua, Abdias se alinha a intelectuais ativistas tais como Agostinho Neto e Mário P. Andrade (Angola), Amílcar Cabral (Guiné Bissau), Eduardo Mondglane e Samora Machel (Moçambique), entre outros, elaborando e publicando ideias anticoloniais, por meios da língua do colonizador, aqui, transformada em instrumento de conscientização e transformação.

Abdias nomeia os capítulos do livro como Documentos, trata-se de uma estratégia discursiva astuciosa, justamente para que a palavra documento sedimente um pensamento orgânico e atualizado a partir de fontes diversas. Em um esquema sintético, o livro pode ser assimilado a partir nas seguintes estratégias: 1) uma revisão histórico-conceitual sobre o processo de racialização da África, a colonização, a escravização e seus efeitos e isso também abarca um tom de denúncia; 2) a contribuição do negro para um projeto civilizatório, em que o termo *quilombo* surge estrategicamente para relacionar as lutas históricas, os movimentos sociais, as realizações que compõem um legado marginalizado do negro na sociedade; 3) as proposições e intervenções em um cenário que incluem nações africanas independentes, a luta e a articulação internacional pan- africanista e, principalmente, a articulação do quilombismo: “O quilombismo é um movimento político dos negros brasileiros, objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros quilombos que existiram e existem no país”. (NASCIMENTO, 2019, p.305); 4) as transformações, assimiladas nos dois últimos Documentos (09 e 10) após Abdias Nascimento ter exercido os cargos de deputado federal, senador, ter participado na gestão pública e praticado continuamente a luta e o engajamento social e político. Portanto, há uma prática do quilombismo, por parte de seu articulador conceitual e de seus aliados, como demonstra José Maurício Arruti (2022), ao comentar sobre o Projeto de Lei do Senado nº 129, de 1995, de autoria de Benedita da Silva, que regulamentava o procedimento de titulação de propriedade terras aos remanescentes das comunidades de quilombos. Para Arruti, havia, naquele momento, um uso metafórico do termo quilombo, uma vez que o levantamento de comunidades, histórico de permanência e dados quantitativos sobre a população quilombola era bastante incompleto.

Para este texto, o Documento 03, redigido em 1979, intitulado “Considerações

não sistematizadas sobre arte, religião e cultura afro-brasileiras” é um bom exemplo da junção de várias abordagens que constituem a escrita singular de Abdias. O capítulo é resultado da fusão de um estudo solicitado pela Unesco sobre a influência das culturas africanas no desenvolvimento das artes brasileiras (1975) e da participação do autor no Seminário no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas, na Universidade de Ifé, na Nigéria (1977). Assim, para além das questões formais, esse Documento é um extrato exemplar da arquitetura textual abadiana, e indica um caminho apropriado para o entendimento do quilombismo como tropo discursivo. Abdias inicia o texto com uma síntese conceitual sobre arte afro-brasileira, e na busca por sua gênese:

Todos aqueles criadores de arte afro-brasileira sabem mais pela prática do que pela reflexão ou pelo exame intelectual que a sua arte está integralmente fundida ao culto, e dissociá-la do contexto religioso, onde ela tem origem, seria o mesmo que tentar elaborá-la a partir do vazio e do nada. Ao evocar o culto, estou me referindo a todo o espectro ritualístico das culturas africanas no Brasil, e não a qualquer um restrito e singular ato ritual visto na intimidade do *pegi* (templo). Quem observa a presença tão viva e profunda da religião africana no país, rápida e facilmente verifica a importância da sua influência sobre a arte brasileira, de um modo geral. Sem embargo, o ponto que desejo ferir é aquele referente ao potencial imensurável que a persistência dos valores africanos em cultura e religião significa para o desenvolvimento do patrimônio espiritual e criativo do povo brasileiro. (NASCIMENTO, 2019, p.109)

No conjunto de artistas afro-brasileiros, desde o período colonial até a escrita do texto, essa associação não é tão estreita como indica o autor. De qualquer modo, e isso soa realmente relevante para o texto (em seu contexto), uma arte afro-brasileira emancipada de valores eurocêntricos volta-se para referenciais de territórios negros e, nesse sentido, o “espectro ritualístico” e suas amplas extensões religiosas e da cultura popular oferecem insumos aos artistas e suas poéticas, como acontece como o próprio Abdias, que tem nas figuras dos orixás, o elemento primordial de elaboração pictórica³. O pensamento abdiano não é linear, sua forma é fragmentária, por vezes lacônica, e desenvolve-se por rica trama intertextual. Nos textos, a verve radical da denúncia dos vários modos pelos quais se organizou e se estruturou o racismo é uma constante. Então, longas digressões e reflexões emergem para lidar com traumas de

³ Importante assinar que, contemporâneos a Abdias, os artistas afro-brasileiros como Mestre Didi, Rubem Valentim e Emanuel Araújo estavam se valendo de representações dos orixás e outras divindades africanas, em trabalhos nas artes visuais.

apagamentos e negações da violência da escravidão e que impactam na formação do sujeito. O pensamento parte, por vezes, de ideias abstratas, como já citadas, e aos poucos vai ganhando concretude. Assim, essa dimensão do “culto” é explorada desde o viés colonialista que buscou anular os escravizados de suas referências africanas (língua e religião, por exemplo), a dominação católica que se impôs sobre os povos tradicionais e os sujeitos escravizados, ou mesmo o sincretismo religioso visto como uma estratégia também de apagamento. Diante desse cenário, Abdias destaca os modos pelos quais a resistência permitiu o desenvolvimento de formas espirituais, sejam ioruba ou banto, a despeito das perseguições travadas.

O capítulo, nesse sentido, recupera historicamente a colonização a partir do esforço empreendido na desumanização dos escravizados, em que pesa, principalmente, a anulação de uma espiritualidade ancestral, fincada no culto dos orixás, entre outras divindades. Isso articulado com a possibilidade de anulação das várias línguas trazidas por esses sujeitos. Outra imagem representativa desse trabalho de anulação de um continente e seu campo simbólico e representativo é trabalhada por Abdias, retomando a perspectiva afrocentrada, ao evocar a centralidade de Grécia e Roma, na edificação de conhecimentos, tais como filosofia e matemática, mas que tinham origem em Egito e outros lugares do continente Africano. Em sua argumentação, para tornar explícita a violência da colonização e seus efeitos, Abdias retoma um tema caro ao seu pensamento, a ideia da miscigenação como genocídio do povo negro brasileiro⁴. Como já assinalado, o texto é lacunar e não se pretende como análise histórica exaustiva, porém arremata e evidencia tópicos para escancarar a vigência do racismo, seja por meio da abordagem do catolicismo e seu trabalho de apagamento com a alteridade e sua espiritualidade singular, a retomada da presença do preconceito e da discriminação na cultura popular, com a exemplificação do “desafio” e da “canção de ninar”, no nordeste brasileiro, e a reprodução de estereótipos do negro. Por fim, nesse processo que contém o tom de denúncia, Abdias assume uma postura crítica em relação ao trabalho intelectual de extrato nas ciências sociais tais como Gilberto Freyre e Pierre Verger, bem como a visão conservadora do escritor modernista Cassiano Ricardo. Nessa crítica ao pensamento,

⁴ Ver: NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2018. 4ª edição.

está constituída uma desmontagem dos fundamentos da democracia racial.

Se por um lado, o texto lista e reflete sobre os modos pelos quais ocorreu a desumanização dos povos forçosamente migrados de África para o Brasil, ele também traz a resposta dessa população e de seus descendentes em relação à manutenção de valores de matriz africana, bem como o trabalho de construção civilizatória que ocorreu no Brasil, em geral sub-repticiamente, desses mesmos sujeitos perseguidos pelo rolo compressor eurocêntrico. Assim, as religiões africanas, notadamente os candomblés, destacam-se pelo trabalho de manutenção da memória e da experiência africana, são também quilombos, lugares da resistência negra. Abdias, desde o Teatro Experimental do Negro, já tinha consciência do peso da espiritualidade africana, sustentada nos orixás, e usou essa referência para lidar com os dilemas identitários do negro na sociedade capitalista, em sua peça *Sortilégio* (escrita em 1951 e encenada, pela primeira vez, em 1957, devido a censura). E o capítulo avança na exposição de uma lista de nomes, feitos e acontecimentos ligados a essa intervenção do negro na sociedade, em que se busca reconquistar a liberdade da pessoa humana. Trata a força do quilombo como substituto do abolicionismo.

O texto dialoga com intelectuais tais como Roger Batiste ou Muniz Sodré, e também evoca, entre outras, a antropóloga Juana Elbein dos Santos, e seu trabalho etnográfico sobre as culturas nagôs e seus cultos. O tom ensaístico é dominante e o texto reafirma a importância ao Teatro Experimental do Negro, destacando o movimento interno que deu origem ao Museu de Arte Negra, durante o Primeiro Congresso Afro-brasileiro (1950), seguido pelo Concurso do Cristo Negro, durante o 36º Congresso Eucarístico Internacional, no Rio de Janeiro, em 1955, que teve impactos positivos e negativos na imprensa e uma participação expressiva de artistas vários estilos, com a vitória dada a Djanira, com a tela *Largo do Pelourinho*.

A listagem de artistas e pensadores negros que Abdias traz no Documento é extensa e comentada, inclui Solano Trindade na poesia, Rosário Fusco, no teatro, o escritor Romeu Crusoé e seu romance *A Maldição de Canaã*, o jornalista Fernando Góes, Mestre Didi, uma liderança religiosa ligada ao terreiro Axé Opo Afonjá e ao cultos dos eguns, na Ilha de Itaparica, além de renomado escultor. Um conjunto de poetas negros: Lino Guedes, Osmar Barbosa, Oswaldo Camargo, e os mais jovens, à época: Henrique Cunha, Angela Lopes Galvão, Hugo Ferreira da Silva, Célia Aparecida Pereira, Jamu Minka e Cuti (Luís Silva), Edivalda Moreira de Jesus, Adão

Ventura, Maria Isabel Nascimento Leme. Abdias enxerga nesses poetas uma expressão artística emancipada, as considerações abaixo vem logo após a citação ao poema *Quero Ser Negra, Com Minha Alma Negra*, de Maria Isabel Nascimento Leme, que traz, inclusive, elementos da negritude francófona:

Este é um excelente exemplo de consciência negra libertada dos fantasmas da brancura, limpa dos falsos valores de uma cultura e de uma religião impostas. A revolução negra brasileira conta agora com a poesia, tem nos poetas negros um instrumento de luta; não mais, como os poetas sofisticados na alienação, tentam escapar da cor e da condição racial no emprego de formas, imagens e temas de origem grega, germânica, caucásica e assim por diante. (NASCIMENTO, 2019, p. 149)

Ele reverencia seus companheiros do TEN: Sebastião Rodrigues Alves (assistente social), Aguinaldo Oliveira Camargo (advogado e ator do TEN), e arremata: “Ironildes Rodrigues é autor da *Estética da Negritude*, obra que infortunadamente continua inédita desde 1950, quando foi apresentada como tese ao 1º Congresso do Negro Brasileiro, tendo provocado o debate mais aceso de todo o Congresso.” (NASCIMENTO, 2029, p.145). Figuras da nova geração de ativistas e intelectuais, alguns ligados ao emergente Movimento Negro Unificado – MNU também são referendados. E a lista segue incluindo Edison Nunes Pereira (antropologista cultural), Marina Avela Sena (historiadora), Lélia Gonzales (antropóloga), Beatriz Nascimento (historiadora), Eduardo Oliveira e Oliveira (sociólogo). Enfim, em diferentes gerações, lugares, linguagens artísticas e movimentos sociais e políticos, Abdias traz evidências da intervenção negra na formação do país e, principalmente, de sua contribuição nos campos artísticos, intelectuais/acadêmicos, e na luta social e política. Para Arruti (2022, p.217):

Abdias do Nascimento propõe o termo “quilombismo” para designar o “movimento social de resistência física e cultural da população negra”, tomando o quilombo histórico, portanto, como metáfora política para pensar qualquer associação de pessoas negras tolerada pela ordem dominante apenas em função de suas declaradas finalidades religiosas, recreativas, beneficentes, esportivas etc.”

Faço coro à ideia de “metáfora política”. O uso metafórico do termo quilombo persiste em distintas frentes, e ganhou força na segunda década do século XXI. No campo do cinema, ele tem nomeado propostas curatoriais, como indica a justaposição

“QuilomboCinema”, de Tatiana Carvalho Costa⁵. Costa também é presidente da APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro⁶, entidade que se nomeia, como quilombo: “A APAN é Quilombo! A valorização da negritude e a defesa dos interesses de uma perspectiva inclusiva, com atenção ao recorte racial em relação a todos os elos da cadeia produtiva audiovisual (concepção, produção, distribuição e exibição) são nossos pilares”. O termo quilombo também nomeia mostras e festivais, em várias partes do Brasil: Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena (Maceió, Alagoas); a iniciativa agregadora do Festival “Cinema também é Quilombo” que integra 4 festivais (Mostra Itinerante de Cinemas Negros - Mahomed Bamba (Salvador, Bahia), EGBE- Mostra de Cinema Negro de Sergipe (Aracaju, Sergipe), Cineclube Afoxé (Vitória, Espírito Santo), Mostra de Cinema Negro de Pelotas (RS); A Mostra Aquilombando Cenas e a Mostra Cine AfroMar (São Luiz, Maranhão). No conjunto de ações “quilombistas”, ganha bastante relevância a Mostra Cinema dos Quilombos⁷, de Belo Horizonte (MG), principalmente pelo deslocamento radical da dimensão metafórica, para uma prática e estética quilombista: na mostra são exibidos filmes realizados por quilombolas. Isso assinala uma virada bastante radical, e será tratado à continuação dos estudos.

A seguir, busco articular uma reflexão para compreender o quilombismo como um tropo discursivo para o documentário, seguindo as pistas de Hayden White.

2. O quilombismo no cinema e no audiovisual: da dimensão testemunhal à organização narrativa e tropológica

Desde os anos 1980, a figura de Abdias aparece com frequência em documentários nacionais sobre o movimento negro, suas histórias, seu pensamento e

⁵ “Na minha investigação, nomeio QuilomboCinema as práticas que articulam “processos agregadores e contra- coloniais que configuram um conjunto de ações empreendidas por pessoas negras”, compreendendo a presença dessas pessoas na realização, crítica, curadoria e pesquisa acadêmica. Meu exercício, nas análises e na escrita, é o de articular um pensamento e uma poética escurecidos que atravessam e são evidenciados por esse QuilomboCinema e que, por sua vez, se apresentam nos filmes. O escurecimento é compreendido, aqui, como uma prática descolonizadora que tensiona, nesse contexto, o esclarecimento intelectual moderno, colonial e neocolonial que constrói e sustenta a ficção do sujeito universal.” (COSTA, 2021, p.259)

⁶ <https://apan.com.br/a-apan-e-quilombo/>, acessado em 20/11/2024.

⁷ <https://cinemadosquilombos.com.br/>, acessado em 20/11/2024.

lutas em diferentes perspectivas. É nesse mesmo período que afloram documentários centrados em questões afro-brasileiras, no vídeo e no cinema. No artigo “Imagens do negro em redes audiovisuais no Brasil: documentários e construções identitárias” (SOBRINHO & CARVALHO, 2016) estão mapeados e, brevemente, analisados parte significativa dessa produção. A partir dos anos 80, principalmente, por meio do vídeo, imagens e sons da história brasileira, revisitada do ponto de vista da participação negra em diferentes frentes, em revoltas e formações de quilombos, no protesto negro, nas lutas da classe trabalhadora, em biografias, no recorte das questões específicas de gênero, das questões religiosas e culturais compuseram um repertório vasto e narrativo, específico no cinema e no vídeo.

Assim, para o nosso interesse, o documentário, em diferentes atualizações, volta-se, especificamente, para o testemunho da negritude brasileira. Constroem-se narrativas que encarnam o que Márcio Seligmann-Silva chama de “condição de sobrevivência” (2022, p. 141). E essa dimensão testemunhal se volta para a retomada de sujeitos e suas lutas no contexto da redemocratização do Brasil. É documentada história de lutas e violências, são chamados às falas intelectuais e artistas, são representados um conjunto de sujeitos vulnerabilizados e precarizados, aqui entendidos como uma população sobre a qual se articula a luta e o movimento social. As imagens e os sons atualizam, de modos específicos, parte do que Abdias escreveu. Esse material, constituído de falas e imagens políticas e suas narrativas permitem relacionar o conjunto dessa produção, a partir da virada testemunhal nas artes, seguindo com Márcio Seligman-Silva:

E de modo inverso, eu diria, *a arte ativa agora o seu momento testemunhal*. Sendo que, contrariamente à visão positivista da testemunha (que vê nela uma instância neutra), agora a testemunha é, via de regra, a vítima e seu engajamento em sua causa é total. Em vez de prova, a arte testemunhal mostra o momento em que a representação é como que rasgada (...) Se, como Benjamin notou em 1940, como já lembrei, *todo documento de cultura testemunha a barbárie*, é porque, graças ao acúmulo de violência do século XX, aprendemos a ver na cultura uma inscrição da violência. Ler a história a contrapelo implica revelar esse elemento catastrófico da história. A arte aliada ao testemunho torna-se, assim, um exercício de contra-arquivar a barbárie. Ela é um dispositivo político que visa a uma catarse que tem por objetivo não tanto uma cura, mas sim o *despertar para o outro*. (SELIGMAN-SILVA, 2022, p. 184)

Filmes como *Ôri*, de Raquel Gerber, *Abolição*, de Zozimo Bulbul e *Raça*, de Joel Zito Araújo podem ser vistos em sua dimensão testemunhal, nos termos evocados. Os três documentários são narrativas sobre o negro no Brasil, em diferentes abordagens. Em cada documentário ativam-se procedimentos singulares em suas composições, ao mesmo tempo, os filmes compartilham elementos comuns que podem ser assimilados como um *continuum* sobre o processo de reflexão e de criação em que converge essa temática. São os documentários que assumem o ponto de vista da dissidência e a partir desse lugar organizam o discurso e a narrativa. Vou partir de *Abolição* e, em seguida, considerar os filmes *Ôri* e *Raça*, de maneira menos detalhada, apenas para oferecer evidências sobre a configuração do quilombismo como um tropo que suscita unidade temática e narrativa nos filmes, e compõe um fio condutor crítico e produtivo para se pensar a experiência negra, no pós-abolição, em conexão com o pensamento abdiano.

Segundo Hayden White (2019), a elaboração de uma escritura histórica é de natureza tropológica⁸. Com isso, ele afirma que a escrita histórica, por ser uma narrativa, depende de determinadas estruturas de enredo que se repetem (como Romance, Tragédia, Comédia e Sátira), as quais estão ligadas a certos tropos ou figuras de linguagem (como metáfora, metonímia, sinédoque e ironia).

Entretanto, no âmbito das figuras de linguagem, tem sido comum, desde o Renascimento, fazer uma distinção entre quatro modos principais de figuração e classificar essas figuras em quatro categorias fundamentais: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Essas categorias, ou rótulos para as figuras de linguagem, surgem da análise do tipo de relação que se considera legítima a junção ou separação de entidades ou de suas qualidades expressas na figura de linguagem específica utilizada. Dessa forma, a metáfora (que significa literalmente “transferência”) é validada pela presunção de alguma semelhança entre dois ou mais objetos que são tradicionalmente classificados como pertencentes a diferentes categorias. A metonímia (que significa “mudança de nome”) baseia-se na proximidade espacial ou temporal dos objetos reunidos em uma metáfora simplificadora. A sinédoque (que significa “agarrar em conjunto”) parte

⁸ No livro “Trópicos do discurso”, Hayden White define tropo: “A palavra trópico, de tropo, deriva de tropikos, tropos, que no grego clássico significa ‘mudança de direção’, ‘desvio’, e na koiné ‘modo’ ou ‘maneira’. Ingressa nas línguas indo-europeias modernas por meio de tropus, que em latim clássico significava ‘metáfora’ ou ‘figura de linguagem’, e no latim tardio, em especial quando aplicado à teoria da música, ‘tom’ ou ‘compasso’. Todos esses sentidos, sedimentados na palavra trope, do inglês antigo, encerram a força do conceito expresso no inglês moderno pelo termo style, um conceito particularmente apropriado para o exame daquela forma de composição verbal que, a fim de diferenciá-la, de um lado da demonstração lógica e, de outro, da pura ficção, chamamos pelo nome de discurso.” (WHITE, 1994, p.14)

do pressuposto de que há uma partilha de qualidades essenciais além dos atributos visíveis de duas ou mais entidades. Por fim, a ironia (que significa “ilusão”) se fundamenta em um contraste essencial entre coisas ou qualidades que se pressupõe serem, de maneira convencional, iguais ou semelhantes. (WHITE, 2019, p. 104)

Tropos assinalam, assim, mudança de orientação, desvios, “um movimento que vai de uma noção do modo como as coisas estão relacionadas para outra noção, e uma conexão entre coisas de modo tal que possam ser expressas numa linguagem que leve em conta a possibilidade de serem expressas de outra forma” (WHITE, 1994, p. 15). Na tradição tropológica, desencadeia-se o desvio da literalidade em que o discurso afirma a potência da linguagem em sua dimensão figurada e figurativa. Tropos realizam a mediação entre a realidade e sua representação. Seus usos indicam que a mimese tem seu alcance limitado, ao mesmo tempo, que indicam que a linguagem não pode avançar para além dos seus recursos textuais. Michael Renov faz importante ponderação sobre a dimensão tropológica (também) do filme documentário. Desse modo, as reflexões de Hayden White “sobre o caráter ‘tropológico’ de todo discurso, à medida em que ‘o discurso tende a escapar de nossos dados em direção às estruturas de consciência com as quais estamos tentando apreendê-los’, são profundamente pertinentes à instância documental.” (RENOV, 1993, p. 10)

Tenho defendido, então, que todas as formas discursivas - incluindo o documentário - são, se não ficcionais, pelo menos fictícias, isto em virtude do seu caráter tropológico (o seu recurso a tropos ou figuras retóricas). Como Hayden White tão brilhantemente descreveu, “cada mimese pode ser demonstrada como distorcida e pode servir, portanto, como um motivo para outra descrição do mesmo fenômeno”. Isto porque “todo o discurso constitui os objetos que pretende apenas descrever realisticamente e analisar objetivamente”. Toda a representação documental depende do seu próprio desvio do real, através dos desvios do significante audiovisual (através de escolhas de linguagem, objetiva, proximidade e ambiente sonoro). O itinerário da passagem de uma verdade (entendendo-se “verdade” como proposicional e provisória) para o documentário é, assim, qualitativamente semelhante ao da ficção. Isto é apenas outra forma de dizer que não há nada de inerentemente menos criativo nas representações não ficcionais, ambas podem criar uma “verdade” do texto. (RENOV, 1993, p.07)

O que diferencia o signo documental é o fato de seu referente ser, em geral, um fragmento do mundo retirado de seu contexto cotidiano, em vez de ser criado

exclusivamente para a tela. E esse extrato pode, potencialmente, trazer a dimensão testemunhal. Buscamos, portanto, uma articulação de “narrativas testemunhais”, como modo de organização textual de experiências da negritude. Nosso exercício de leitura parte das considerações do quilombismo, em sua dimensãoropológica, estendendo-a para filmes que se relacionam com essa unidade de sentido presente no pensamento de Abdias. Abdias sistematizou como uma grande narrativa o projeto de emancipação plena dos negros no Brasil. Os documentários articulam pontes com esse pensamento e suas narrativas revelam aproximações e distanciamentos.

3. *Abolição*, de Zózimo Bulbul e o tropo do quilombismo

O filme *Abolição* (Zózimo Bulbul, 1988) poderia ser um marco no conjunto das reflexões já realizadas sobre o documentário brasileiro, histórica e esteticamente. No entanto, ele não figura como destaque da produção do gênero, mesmo com as qualidades que possui e que busco destacar neste texto. Há escassa fortuna crítica sobre o filme e a tese de Noel dos Santos Carvalho (2006) continua a ser o trabalho crítico-acadêmico mais completo sobre a obra de Zózimo e sobre esse filme, em particular. Embora selecionado para o Festival de Brasília, onde há presença concentrada de críticos e jornalistas, não houve grande repercussão de seu lançamento. Sua comercialização foi tímida, apenas uma cópia em 35mm com circulação mínima, apenas duas semanas no Cinesesc, em São Paulo. Em Brasília, a crítica se dividiu entre comentários que não se engajaram com a abordagem do filme e poucas manifestações de entusiasmo diante do documentário.

Abolição foi lançado no momento de celebração e também de forte contestação dos 100 anos da Lei Áurea, que decretou oficialmente a alforria dos escravos. 1988 marca os dez anos do Movimento Negro Unificado – MNU (homenageado nos letreiros de abertura do filme), movimento social que organizou a luta das pessoas negras, ainda na Ditadura Militar, de onde emergiram ativistas, intelectuais e artistas que protagonizaram a batalha pela emancipação e cidadania plena da população negra ao longo dos anos 80. 1988 é o ano da Constituição cidadã, em que disputaram diversos setores da sociedade civil organizada, entre eles, os negros, para influenciar na composição final da Carta Magna. Nesse momento, ao longo da década de 1980, a luta social organizada (trabalhadores sindicalizados no campo e na cidade, mulheres,

LGBT+, indígenas etc.) estava ocupando os espaços públicos com suas reivindicações, sendo estratégico os usos dos meios de comunicação audiovisuais, principalmente, com os formatos de não-ficção, em registros de assembleias, reuniões, passeatas e manifestações, narrativas audiovisuais organizadas em ficções e documentários, experimentos telejornalísticos, como forma de rivalizar com as mídias corporativas que, solenemente, ignoravam as mobilizações. Cineastas se engajaram nessas representações, sejam como aliados ou como parte integrante do processo de contestação. Zózimo Bulbul configura, assim, uma figura-chave desse processo, seja como um artista que se vinculou a outro extrato de arte política, como foi o Cinema Novo e, principalmente, pelo seu engajamento com a luta negra, marcado, com veemência, com o curta-metragem de estreia na direção, *Alma no olho* (1974)⁹, uma carreira cinematográfica que se seguiu e, principalmente, *Abolição*, seu único longa-metragem. Elaborado a partir de uma experiência artística e de vida específicas, *Abolição* constitui um marco na filmografia brasileira em sua dimensão criativa e testemunhal daquilo que consegue extrair e se posicionar sobre a experiência da escravidão e, principalmente, os desdobramentos do pós-abolição.

O filme resulta em uma reflexão sobre os Cem anos da Abolição. Ele começa no dia 12 de maio de 1888, por meio de uma sequência de imagens fixas, que retomam representações do trabalho, do cotidiano, de castigos e violências de escravizados em cenas públicas. Imagens de gravuras e pinturas de Johann Moritz Rugendas e de Jean-Baptiste Debret, bem como fotografias de Marc Ferrez compõem, entre outras referências, essas imagens históricas no contexto brasileiro. O filme avança territorialmente e traz imagens de linchamentos e de violência colonial, em extratos transatlânticos. O dia 13 de maio foi encenado de maneira complexa, há ficção e documentário entrelaçados, bem como imagens de observação e a realização de uma montagem que convida o espectador a refletir sobre história e política em uma cadeia associativa instigante. Traz o depoimento do escritor e jornalista Edmar Morel, sobre a antecipação da Abolição, no Estado do Ceará. Entre as características desse 13 de maio encenado, há uma equipe de filmagem composta, predominantemente, por pessoas negras que entram em um palácio, que simula o

⁹ Zózimo Bulbul dirigiu os seguintes documentários: *Alma No Olho* (1974), *Aniceto Dia de Alforria* (1981), *Abolição* (1988), *Samba no Trem* (2001), *Pequena África* (2002), *República Tiradentes* (2005), *Zona arioca do Porto* (2006), *Renascimento Africano* (2010).

Palácio Imperial, em uma combinação temporal de presente e passado. Em outro plano, inicia-se uma sequência de congadeiros celebrando a libertação da escravidão no interior de uma igreja, uma missa em referência a São Benedito é iniciada, em uma celebração que retoma o sincretismo político-religioso da Teologia da Libertação, em que se realizavam missas-afro. Após, em outra sequência, mostra-se o quadro *Abolição da Escravidão* (1988), de Victor Meirelles, e daí segue-se a encenação que a atriz Camila Amado representa a Princesa Isabel e a leitura da Lei Áurea. A sequência termina de forma apoteótica, com imagens da Princesa em uma sacada e o carnaval da Marquês de Sapucaí, em imagens gravadas dos desfiles. O dia 14 é o fim da festa, o retorno dos foliões para casa, para os bairros periféricos e as favelas, a volta ao difícil cotidiano da população afrodescendente. Luís Carlos Prestes oferece, inauguralmente, um depoimento sobre a importância do negro na formação cultural brasileira, primeiro pelos quilombos e, em seguida, destaca o seu papel nas lutas libertárias pela independência. Sua presença instigante traz um recado contundente: a do velho comunista e seu legado. Zózimo fez parte do Partido Comunista, abandonou esse ativismo, porém, o projeto emancipatório e as alianças continua, discursa o filme.

O filme se estrutura, predominantemente, com depoimentos situados no que nomeia como o “14 de maio” e completa-se nos 100 Anos de Abolição para questionar e responder sobre a situação da população negra no pós-Abolição. Um sujeito atravessa esse longo intervalo do filme, como uma testemunha da história e do filme: Manoel Deodoro Maciel, que tinha 120 anos no momento de realização do filme, nascido, portanto, antes da Lei do Ventre Livre, de 1871. Há uma confluência de pessoas, de lugares de articulação discursiva distintos, e a reunião dessas vozes atende ao propósito do documentário de construir argumentos que complexificam a situação de vida (amplamente falando) da população negra. Desse modo, de forma linear, organizam-se falas para a câmera que sinalizam reflexões e relatos de sujeitos em espaços territorialmente diferenciados e cada um traz consigo camadas de significação de suas intervenções particulares, seja individual ou coletivamente, no estabelecimento desse pensamento, que é resultado do filme. Formalmente, o filme, ancorado em depoimentos, segue os preceitos dos modos de participação já delineados por Bill Nichols (1997), onde a “autoridade textual é delegada para os atores sociais recrutados: os seus comentários e respostas oferecem uma parte

essencial do argumento do filme” (p.79). A montagem se estrutura a partir da estratégia em manter a continuidade lógica desse conjunto de falas, que sustentam o argumento principal do filme: mesmo com as lutas e as conquistas dos negros por sua plena cidadania, a situação das vidas dessa população é bastante precária, portanto, a Abolição ainda não se completou plenamente nesse centenário. Ainda no âmbito da montagem, é preciso considerar as suspensões da continuidade, pela interposição de sequencias que trazem em sua dimensão enunciativa, comentários sobre o filme, em ajuste à dimensão reflexiva já vislumbrada com a chegada da equipe de filmagem, em uma estrutura do tipo “o filme dentro do filme”. Assim as sequencias do teatro do mamulengo, os cantadores de coco, a encenação do presídio e a performance de Grande Otelo possuem essa potencialidade.

O tempo dominante do filme é dedicado aos depoimentos que trazem, progressivamente, referências aos eventos, decisões, lutas, conquistas, reflexões e feitos negros no pós-Abolição. Em sua grande maioria, são intelectuais negros tais como os cientistas sociais Muniz Sodré e Lélia Gonzalez, os historiadores Beatriz Nascimento, Clóvis Moura e Joel Rufino, que olham para a câmera e articulam ideias sobre a formação do Brasil, nos aspectos da política, da economia, da cultura e da relações sociais. Nomes ligados aos movimentos sociais de forte impacto, como a Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental Negro, nas figuras, por exemplo, de José Correa Leite e Abdias Nascimento são testemunhos vivos, para o filme, de trajetórias marcadas por forte intervenção pública na imprensa, nas artes (teatro e pintura) e nas reivindicações de direitos. Questões de gênero, na perspectiva da luta específica da mulher negra, surgem em momentos de articulação de ativistas como Tereza Santos e Benedita da Silva, que também era deputada constituinte. Nomes ligados ao esporte, às relações internacionais, à musica (com forte presença do samba), à beleza, ao mundo jurídico e executivo, entre outras categorias, desenvolvem suas falas nessa composição de um mosaico que busca recompor uma história marginalizada da nação. Ainda, podemos destacar as imagens de observação que captam a paisagem das favelas e das condições precárias de moradias, moradores de rua e dois modos de ajuntamento e de resistência que sinalizam as práticas de comunidades afro-brasileiras, os terreiros de candomblé, de Cachoeira, na Bahia, e o quilombo do Kafundó, no interior de São Paulo. *Abolição* é um filme que traz para a linha de frente de sua construção discursiva pessoas com forte peso histórico. É um

filme marcadamente assinalado na perspectiva da *virada testemunhal*, e para o alcance dessa dimensão, o diretor percorreu e instaurou em suas imagens e sons elementos que são recorrentes, pois aferem um sentido e um sentimento coletivo da experiência dissidente de ser negro no Brasil, o que significa a denúncia do racismo, a luta antirracista e, sobretudo, o reconhecimento do negro na vida produtiva do país, em todos os setores. Esse arremate liga o filme à dimensão do quilombismo, estabelece laços, justamente ao compartilhar os tropos dessa narrativa unificadora da experiência negra no Brasil.

Filmes como o documentário *Orí e Raça*, entre outros filmes, também se alinham a essa perspectiva fortemente presente no filme de Zózimo Bulbul. Eles trazem abordagens diferenciadas e que permitem a aproximação comparativa na execução do gesto do quilombismo. Em 1989, Raquel Gerber lançou o filme *Orí*, cuja produção começou em 1977 e se estendeu até 1988, somando 11 anos de registro das emergências dos movimentos sociais negros no Brasil. Esse período abarcou o final da Ditadura Militar e o início do processo de redemocratização. Durante essa década de filmagens, o documentário acompanhou eventos marcantes, como: a) a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978; b) a definição do Dia Nacional da Consciência Negra, também em 1978; e c) o centenário da Abolição da Escravidão, em 1988. Esses marcos e outros acontecimentos entrelaçam o filme com o renascimento, a reorganização e o fortalecimento do movimento negro, em um contexto ainda marcado por intensa repressão. O documentário documentou atos públicos que denunciavam o racismo na sociedade brasileira, numa atuação abrangente que buscava não apenas expor as desigualdades, mas também desconstruir o mito da democracia racial e lutar por direitos. A produção, realizada ao longo de uma década, reuniu pessoas, eventos, cenas e registros culturais, políticos e acadêmicos em diversas partes do Brasil, da Europa e de países africanos. Esse vasto acervo de imagens e sons ligados à cultura afro-brasileira resultou em uma obra de estrutura caleidoscópica, que foge de uma narrativa linear e opta por uma abordagem multifacetada.

O filme se configura como um trabalho coletivo, entrelaçando diversas vozes e esforços colaborativos. É conduzido pela perspectiva de Raquel Gerber, uma cineasta branca que demonstrou interesse em elementos fundamentais da formação cultural brasileira, e conta com a contribuição essencial de Beatriz Nascimento. Intelectual,

poetisa e professora de história negra, Beatriz participa tanto com sua presença em debates e eventos públicos quanto com a autoria do texto do filme, que é narrado por ela própria. *Ôri* emerge como um documentário que constrói uma visão singular sobre a diáspora africana e a cultura brasileira.

De difícil categorização, o filme combina imagens e sons capturados em observações diretas, depoimentos, arquivos e documentos variados, além de contar com uma trilha sonora assinada por Naná Vasconcelos. Um dos elementos mais marcantes é a voz de Beatriz Nascimento, que articula ideias inovadoras sobre os quilombos enquanto fenômeno contemporâneo, a defesa da “civilização transatlântica”, o papel visível e invisível da mulher negra, e reflexões sobre identidade que antecipam debates atuais, inclusive questionando armadilhas identitárias. Nesse sentido, *Ôri* se destaca dentro da filmografia brasileira por inscrever a presença material da voz de Beatriz, que reflete seu pensamento e corpo em conexão com a diáspora africana e a ancestralidade. Essa abordagem histórica rompe padrões convencionais ao unir o artístico e o político, expressos na narração poética, nas imagens de forte impacto estético e na trilha sonora cuidadosamente elaborada. A obra, com sua intensa carga subjetiva e performática na apresentação do conteúdo, não perde sua força política e estética; pelo contrário, essa abordagem fragmentária e porosa potencializa essas dimensões, oferecendo ao espectador a riqueza de conexões e fluxos narrativos não lineares. A dimensão poética do filme é profundamente trabalhada, com ênfase no ponto de vista. A abordagem posiciona a obra no contexto do feminismo negro, estimulando reflexões sobre a relação entre a mulher negra e a representação na não-ficção.

Raça (2012) é uma coprodução entre o Brasil e os Estados Unidos, dirigido por Megan Mylan e Joel Zito Araújo. É um filme contemporâneo, já distante cerca de duas décadas dos filmes *Abolição* e *Ôri* que respiravam os anos de uma conturbada redemocratização, mas que mantém elementos que se relacionam com essas narrativas, principalmente, na reiteração dos tropos do quilombismo. Contextualmente, o filme foi lançado em um momento de forte efervescência de debates e de políticas públicas voltadas para questões étnico-raciais, no Brasil¹⁰.

¹⁰ Podemos citar, por exemplo, a Lei 12.288, de 20 de julho de 2010, que instituiu o “Estatuto da Igualdade Racial”; em 2012, Dilma Rousseff sancionou a Lei de Cotas Raciais e Sociais (12.711), entre outros marcos legais.

Como um modo de apreender e narrar a partir desse horizonte, os cineastas optaram pelo modo de observação, herança do cinema direto, e a câmera acompanhou, ao longo de cinco anos, três personagens negros que, de diferentes formas, articulam sua vida profissional e a luta por equidade: Paulo Paim, senador do Partido dos Trabalhadores, Netinho de Paula, músico, apresentador e empreendedor no campo midiático e Miúda dos Santos, neta de escravizados, agricultora e ativista do movimento quilombola.

Com filmagens realizadas entre os anos de 2005 e 2011, o filme e seus personagens são testemunhas de lutas e transformações. São três estados distintos, Distrito Federal, São Paulo e Espírito Santo, com esses personagens participando de iniciativas variadas, todas com o objetivo comum de enfrentar a desigualdade racial. Assim, o filme documenta o trabalho e os esforços do senador Paulo Paim para que a lei do “Estatuto da Igualdade Racial” fosse sancionada no Congresso Nacional, em Brasília. O documentário retrata a luta de Miúda dos Santos, pela garantia das terras e pela preservação das tradições ancestrais da Comunidade Quilombola de Linharinho, no Espírito Santo. Ao lado dos moradores da comunidade, Miúda enfrenta uma poderosa empresa do setor de celulose, a Aracruz. Por fim, o filme também revela os bastidores da trajetória do cantor, apresentador e empresário Netinho de Paula, ao longo do processo de criação e da tentativa de consolidar seu canal, a TV da Gente. Fundada em 2005 no interior de São Paulo, a emissora, composta majoritariamente por profissionais negros, foi idealizada por ele Netinho. O filme acompanha sua implementação.

Trata-se de uma realização rara em cinema direto no Brasil que se volta para personagens e situações que envolvem afro-brasileiros. Se por um lado, temos esse recurso da intensidade dos acontecimentos diante da câmera, por outro, as escolhas e seu contexto parecem enfraquecer o poder do filme. Há um desequilíbrio visível entre homens e mulheres, situações urbanas e rurais e questões de gênero nessas localizações. Outro componente que desequilibra o filme foi a escolha pela mostra das intimidades de uns em detrimento de outro (Paulo Paim é preservado de sua intimidade e vida pessoal) e talvez o componente mais problemático seja a presença do personagem Netinho, cujo histórico de violência contra mulheres já tinha ganhado visibilidade pública e o filme, em nenhum momento, questiona sua postura, pelo contrário, posiciona-o como um bom pai (a despeito de outros filhos,



com outras mulheres, que não aparecem no filme) e foca em seu empreendimento. São aspectos que permitem cotejar, inclusive, sobre as representações da negritude, politicamente, seus avanços e retrocessos.

Síntese/fechamento

O percurso tropológico-narrativo do quilombismo visa: 1) estabelecer a revisão histórico-conceitual sobre o processo de escravização e também inclui a denúncia das condições de vida da população

negra; 2) evidenciar a contribuição desses sujeitos para um projeto civilizatório, em que o uso estratégico do termo "quilombo" conecta as lutas históricas, os movimentos sociais e as conquistas que integram o legado frequentemente marginalizado dessa população na sociedade; 3) abranger as propostas e ações realizadas em um contexto que incluem as nações africanas independentes, a luta e a mobilização internacional do pan-africanismo, e, sobretudo, a articulação em torno do quilombismo; 4) trazer as lutas e mudanças promovidas por parlamentares e gestores públicos, entre outros, impulsionadas pelas demandas do movimento negro, evidenciando tanto as transformações institucionais quanto o constante esforço em direção à equidade. Nos três documentários, encontramos, em abordagens distintas, esses elementos encadeados e figurativizados nas narrativas, em opções estéticas diferenciadas. O esquema constituído e assimilado do quilombismo não se atualiza em sua totalidade, mas preserva a unidade narrativa de denúncia e reparação, inerentes ao processo de busca pela libertação e integração da pessoa negra.

Os três filmes atualizam em imagens e sons quilombos, em diferentes localizações e seguindo-se os direcionamentos estéticos e discursivos dominantes dos enunciados fílmicos. No entanto, é a dimensão do quilombo como metáfora política que parece dominar nas narrativas, a despeito da imagem indexal-testemunhal dos quilombos.

Assim, *Abolição* se constitui como um filme complexo, em sua articulação do tropo do quilombismo. A dimensão irônica traduz o espírito crítico, inerente ao cinema moderno do qual Zózimo Bulbul é herdeiro, ela traz o filme dentro do filme, ativando um processo de autoconsciência para conduzir o intuito revisionista da enunciação do filme. A dimensão metafórica é a representação fílmica como totalidade, o filme como uma metáfora da história e das condições de vida da população negra, principalmente, do período imediato do pós-abolição ao tempo do filme, nos 100 anos da Lei Áurea. Sinédoque e metonímia se entrelaçam, em um encadeamento de falas, que são testemunhas (metonímia) em várias escalas da presença negra, em uma história paralela, ao mesmo tempo, que constituem uma cadeia (sinédoque), um coro de vozes coletivas do significado profundo da intervenção negra, como projeto emancipador, em resposta à violência da colonização e seus efeitos.

A dimensão testemunhal (metonímia) é dominante em *Ôri*. A compressão dos dez anos da experiência de movimentos políticos e culturais da negritude, aliada à voz e

presença de Beatriz Nascimento dão a força ao filme como intervenção quilombista contundente. Como já foi dito, a narradora é uma das principais historiadoras a ressignificarem os quilombos e seus lugares na história do Brasil, em conexão transatlântica com África. O filme abole o recurso da “cabeça falante” como estratégia contínua, ele observa as pessoas, os eventos e acontecimentos e as falas se constituem de forma heterogênea no mosaico (sinédoque) do filme, que é também performático e ensaísta. Por fim, também em linhagem testemunhal (metonímico), o filme *Raça* se articula a partir do presente de sua realização, em que a presença negra articula diferentes lugares e posições de poder, ao mesmo tempo, que suas escolhas apontam para o enfraquecimento de seu potencial narrativo, e pode indicar, inclusive, limites e revisão do tropo do quilombismo, em produções contemporâneas, exigindo, portanto, outros aportes narrativos, para se compreender a negritude e seus efeitos. Essa revisão do quilombismo já está prevista, na análise da produção fílmica, que emerge dos quilombos, territorialmente constituídos.

Referências bibliográficas

- ARRUTI, José Maurício. Impactos da desdemocratização. In: ARRUTI, José Maurício (Editor). **Panorama Quilombola Campinas**, SP : UNICAMP / BCCL, 2022.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- COSTA, Tatiana Carvalho. QuilomboCinema e Póéticas da Fuga. In: SIQUEIRA, Ana [et al.] (organizadores). **23. Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2021. 378p.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo. Documentos de uma Militância Pan-africanista**. 1ª edição Petropolis: Vozes, 1980; 2ª edição Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares, 2002; 3ª edição São Paulo: Perspectiva, 2019
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. Introdução In: NASCIMENTO, Abdias. **O Brasil na mira do pan- africanismo**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Pan-Africanismo na América do Sul. Emergência de**

uma rebelião negra. Petrópolis: Vozes, 1981.

RENOV, Michael (editor). **Theorizing documentary**. Nova Iorque: Routledge, 1993.

SELIGAMAN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre, CARVALHO, Noel dos Santos. Imagens do negro em redes audiovisuais no Brasil: documentários e construções identitárias. In: SOBRINHO, G. A. (editor) **Cinemas em redes: Tecnologia, estética e política na era digital**. Campinas: Papirus, 2016.

WHITE, Hayden. **Figural realism. Studies in the Mimesis Effect**. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 2019

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso. Ensaaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.