Topoi (Rio J.), v. 25: e20240015, 2024
http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X02505537

CC BY

Dossiê Racismo e Estética

A abolição revista por Zózimo Bulbul no cinema: aspectos da resistência negra entre a arte e a história

Alice Carvalho Lino Lecci[*]

RESUMO

Neste artigo, dirige-se uma crítica a determinados relatos constituintes do documentário *Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul, que discorrem sobre as revoltas no período escravocrata, a abolição e o posicionamento do Estado após a emancipação, a fim de enfatizar suas dimensões históricas e políticas. Para tanto, tais depoimentos, majoritariamente de pesquisadores/as e militantes negros/as, foram cotejados com as perspectivas enunciadas no campo da História, da Antropologia e da Filosofia por Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Ynaê dos Santos, Kabengele Munanga e Molefi Kete Asante. Nessa obra, o/a negro/a apresenta-se como enunciador/a da própria história ao denunciar as injustiças acerca da barbárie escravocrata e racista, ao mesmo tempo em que reivindica equidade em sociedade. A narrativa áudio-imagética se alinha à certa historiografia erigida sobre a população negra do Brasil.

Palavras-chave: cinema negro; Zózimo Bulbul; abolição; racismo; afrocentrismo

Abolition Reviewed by Zózimo Bulbul in Cinema: Aspects of Black Resistance between Art and History

ABSTRACT

This article analyzes certain constituent accounts of the documentary *Abolição* (1988) by Zózimo Bulbul, which discuss the political and historical dimensions of anti-slavery revolts, abolition, and the position of the government after emancipation. We compare such statements, mostly from black researchers and activists, with perspectives in the fields of History, Anthropology and Philosophy expressed by Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Ynaê dos Santos, Kabengele Munanga and Molefi Kete Asante. In the documentary, the Black person presents himself as a narrator of his own history by denouncing the injustices

* Universidade Federal de Rondonópolis / Departamento de História, Rondonópolis, MT – Brasil. E-mail: alice.carvalho@ufr.edu.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1917-2211.

surrounding slavery and racist barbarism at the same time as he claims equity in society, and the audio-image narrative aligns with a certain historiography established about Brazil's Black population.
Keywords: Black Cinema; Zózimo Bulbul; Abolition; Racism; Afrocentrism

La abolición revista por Zózimo Bulbul en el cine: aspectos de la resistencia negra entre el arte y la historia

RESUMEN
Este artículo se dirige una crítica a determinados relatos del documental *Abolición* (1988) de Zózimo Bulbul, que discuten sobre las revueltas en el periodo esclavista, la abolición y la posición del Estado después de la emancipación, con el fin de enfatizar sus dimensiones históricas y políticas. Así, tales testimonios, mayoritariamente de investigadores y militantes negros/as, fueron cotejados con las perspectivas enunciadas en el campo de la Historia, de la Antropología y de la Filosofía por Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimiento, Ynaê dos Santos, Kabengele Munanga e Molefi Kete Asante. En esta obra, el/la negro/a se muestra como anunciador/a de la propria historia al denunciar las injusticias de la barbarie esclavista y racista, al mismo tiempo en que reivindica igualdad en la sociedad, siendo que la narrativa audio-imagética se alinea a cierta historiografía erigida sobre la población negra de Brasil.
Palabras clave: cine negro; Zózimo Bulbul; abolición; racismo; afro-centrismo

A realização do documentário *Abolição* iniciou-se em 1987 e foi concluída em 1988, com o propósito de ser exibido no Centenário da Abolição no Brasil. Trata-se do primeiro longa-metragem do ator e diretor Zózimo Bulbul[1], quem teria se debruçado em pesquisas sobre essa temática ao longo de três anos antecedentes ao início das gravações[2]. O longa compõe uma atividade realizada dentro do Programa Nacional do Centenário da Abolição da Escravatura, como se evidencia na primeira imagem do filme. Nessa obra cinematográfica, Bulbul discute a história da escravidão no Brasil mediante uma posição sustentada pelo movimento negro notoriamente a partir da década de 1970, a saber, "a retomada da própria identidade étnico-político-cultural, há muito desvalorizada pelo mito da democracia racial da ditadura civil militar de 1964" (BRAUNS; SANTOS; OLIVEIRA, 2020, p. 17). Assim,

[1] Bulbul foi batizado como Jorge da Silva e, na infância, ganhou o apelido de Zózimo, que passou a usar junto com Bulbul. Entre suas produções e direções, além de *Abolição* (1988), destacam-se *Alma no olho* (1973), que comentaremos a seguir, *Artesanato do samba* (1974), em co-direção com Vera de Figueiredo, *Músicos brasileiros em Paris* (1976), *Dia de alforria*... (?) (1981) e *Pequena África* (2001). Ele também realizou trabalhos "como cenógrafo, produtor e assistente de montagem" (CARVALHO, 2012, p. 2).
[2] Cf. Carvalho (2012).

há o propósito de denunciar a opressão vivida pelos/as afrodescendentes até o dia corrente do Centenário da Abolição e fundamentar a resistência negra a partir de uma revisão – neste caso, nos termos próprios do cinema, da história do Brasil. Observa-se também, nesse sentido, a atuação de Zózimo Bulbul na criação da Associação Cultural de Apoio às Artes Negras (ACAAN) a partir de 1978, assim como a sua militância junto ao Instituto de Pesquisas da Cultura Negra (IPCN) e ao Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, que teve como fundador o sambista, cantor e compositor Candeia[3]. Vale mencionar que no letreiro de abertura desse documentário há também a menção ao Movimento Negro Unificado (MNU).

Como se sabe, o MNU foi fundado em 7 de julho de 1978 por meio de um ato público contra o racismo, que se deu mediante a leitura de um manifesto nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo e conseguiu reunir milhares de pessoas. Devido ao agravo da violência policial decorrente do cenário pavoroso incitado pela ditatura militar, acrescido do aumento do empobrecimento da população negra nesse mesmo período, houve a urgência do protesto contra a discriminação racial, a perseguição e torturas sofridas a fim de se buscar meios para o constructo da liberdade e a dignidade dos/as negros/as brasileiros/as. Para tanto, outras sucursais foram abertas no Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Espírito Santo[4].

Diante desse contexto, a narrativa crítica inerente à forma e ao conteúdo dos depoimentos apresentados na obra *Abolição* representa as pessoas negras como autônomas, conscientes das relações racializadas no país, as quais, por sua vez, mantêm-se estruturadas pelo Estado e suas Instituições. Estas últimas normalizam as violências racistas existentes em meio às relações sociais, na medida em que atuam a fim de propor uma orientação para os modos de conduta em sociedade, o que determina certa estabilidade e a hegemonia do grupo de pessoas brancas, que sempre esteve no poder no Brasil. Como discutido por Silvio de Almeida, as Instituições públicas e privadas, como os sistemas judiciário e legislativo, Ministério Público, Universidades, Diretorias de Empresas, entre outros, estabelecem "normas, padrões, e técnicas de controle que condicionam o comportamento dos indivíduos" (ALMEIDA, 2019, p. 39); logo, a estrutura segregada já existente em uma sociedade racista adentra as Instituições, de maneira a promover a manutenção do grupo dominante, quando este é capaz

> de institucionalizar seus interesses, impondo a sociedade regras (...) e modos de racionalidade que tornem "normal" e "natural" o seu domínio. (...) Isto faz com que a cultura, os padrões estéticos e as práticas de poder de um determinado grupo tornem-se o horizonte civilizatório do conjunto da sociedade (ALMEIDA, 2019, p. 40).

[3] Cf. Carvalho (2012).
[4] Cf. Pereira (2020).

A fim de subverter, no campo da estética, essa dominação da hegemonia branca e, assim, confrontar o racismo, Zózimo procura rever certos fatos da história do Brasil, de modo a descrever a participação da população negra na constituição do país, ou seja, tanto na sua atuação política em atos de resistência em prol da abolição da escravatura e após a emancipação pela equidade social quanto em suas contribuições artístico-culturais e econômicas para o constructo desta nação. Contata-se também, em meio aos relatos, uma crítica ao Estado, no tocante ao seu posicionamento na opressão dos negros, devido à ausência de medidas capazes de inserir essas pessoas na sociedade, assegurando-lhes seus direitos enquanto cidadãos e cidadãs.

O documentário *Abolição* refere-se, portanto, a um tipo de representação social, ou seja, tematicamente dirige-se ao mundo que habitamos, cujos valores e significados compartilhamos em sociedade. E por mais que o discurso verbal exposto seja relevante para apresentar um fato histórico, como é o caso do filme aqui analisado, esse gênero cinematográfico evidentemente lança mão dos recursos sonoros e de outras imagens que fundamentam ou se relacionam com os depoimentos expostos a fim representar outras percepções e significados, para além do que foi literalmente enunciado por palavras. Nesse sentido, conforme Nichols (2005, p. 76),

> a voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. Isso acarreta, no mínimo, estas decisões: 1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, e assim por diante); 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em voz-over, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático).

A linguagem fílmica proposta nos termos do documentário, ao mesmo tempo em que lança mão dos procedimentos técnicos próprios do cinema em geral – como os supramencionados – também aposta em uma representação mais aproximada da realidade, até porque se considera as filmagens *in loco*. Para tanto, utilizam-se recursos como a não direção de atores e atrizes, já que podem se tratar de depoimentos colhidos de pessoas que não possuem formação para tal, mas que evidentemente apresentam conhecimento e/ou experiência

significativa referente à temática discutida. Espera-se, do mesmo modo, o "uso de cenários naturais, imagens de arquivo, câmera ao ombro, etc." (NICHOLS, 2005, p. 76), a fim de assegurar certa autenticidade do que esteja sendo representado. O documentário estrutura-se em elementos dramáticos e narrativos, sendo que os primeiros compreendem os/as "personagens, espaço da ação, tempo da ação e conflito", enquanto "a estrutura narrativa implica saber contar uma história; organizar a estrutura dramática em cenas e sequências, que se sucedem de modo lógico" (NICHOLS, 2005, p. 2). Não se trata da mera expressão subjetiva de seus/suas diretores/as, mas há uma ideia, uma perspectiva a ser conformada na narrativa imagética a partir das distintas experiências, sobre as quais se joga luz, de maneira a confrontar ou se distanciar do/a expectador/a. "Apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não vêm ou lhes escapa, é então a principal tarefa de um documentarista" (NICHOLS, 2005, p. 7).

E, assim, o documentário, quando inserido na cultura, ao seu modo, intervém junto à realidade que pretendeu retratar, visto que possibilita a seu/sua espectador/a experimentar, mediante a fruição estética, experiências alheias, nas quais se desenrolam os acontecimentos de mundo. Está posto no documentário uma certa interpretação da realidade, de modo que não deve haver nessa linguagem a imposição de significados, mas, em vez disso, a montagem das imagens e seus respectivos conteúdos deve possibilitar que se perceba como os distintos significados podem permear um mesmo acontecimento. O documentarista se propõe, então, a determinado questionamento e a certa discussão criativa da realidade, tendo em vista as diversas combinações e formas que podem ser trabalhadas junto ao material colhido *in loco*. Há um intuito de aprofundamento crítico nessa representação, que pode ser obtido por meio do respeito às "aspirações, expectativas e motivações" (PENAFRIA, 1999, p. 3) das pessoas filmadas.

> Por oferecer uma reflexão aprofundada sobre determinado tema, o documentário desencadeia um envolvimento crítico sobre esse mesmo tema e contribui, enquanto espaço de formas e conteúdos inesgotáveis, para uma melhor compreensão do mundo em que vivemos. O seu olhar não se reduz ao que é óbvio, antes leva-nos a olhares diferentes sobre o mundo e permite-nos olhar o mundo de modo diferente. Por esta razão há um apelo ao debate de ideias, à reflexão e ao envolvimento crítico confrontados que somos com experiências diversas, sejam elas sociais ou pessoais (PENAFRIA, 1999, p. 4).

Antes desse longa-metragem, Zózimo havia produzido, atuado e montado o curta-metragem intitulado *Alma no olho* (1974). Nesta obra, ele lança mão de uma linguagem experimental e performática com o também evidente propósito de representar a história da população negra no Brasil, de modo que, nas primeiras cenas, há um enquadramento em seu sorriso, rosto, orelhas, ombros, mãos, tórax, pernas, pés, entre outras partes, o que destaca

o corpo negro e suas particularidades em contraponto ao fundo branco. Não há uma única fala, e o gestual apresentado retrata a trajetória do negro, desde sua vida na África até a reivindicação de sua liberdade em território brasileiro[5].

Em um primeiro momento, esse corpo, embalado pela música "Kulu Se Mama", de Julian Lewis, e executada por John Coltrane, expõe beleza, contentamento e dança. Mostra-se extasiado, livre, e seus adornos e indumentária rememoram a cultura africana. Entretanto, tal estado dará lugar à amargura, à angústia, ao medo, ao desespero, quando ele se mostra trancafiado em grilhões pelas mãos. Agora acorrentado, ele passa a exibir um gestual, que o mostra trabalhando em uma suposta plantação, na lida com a terra, comendo e dormindo mal. Até que, em um despertar repentino, ele olha para as correntes, demonstra alguma dúvida e passa a representar em gestos a prática com instrumentos percussivos, esportes e a mendicância. Já muito bem trajado, de terno branco, apresenta-se envolto em erudição, quando se mostra lendo e tocando violino. Então, volta a se despir de toda a branquitude de sua vestimenta e, enfim, se liberta, exibindo um gestual que faz romper com as correntes.

Em entrevista à TV Brasil em 2011, Zózimo afirma que a inspiração para esse curta teria vindo de suas leituras do livro *Alma no exílio* (1968), escrito por Eldridge Cleaver, ativista político dos Panteras Negras, e também pelo fato de o filme *Compasso em espera* (1973), dirigido por Antunes Filho, no qual Zózimo atuou como protagonista, ter sido censurado pelo então ministro da Justiça, Armando Falcão, durante a ditadura militar no governo de Ernesto Geisel (1974-1979). Zózimo afirma que, na ocasião em que foi intimado pelo ministro, este lhe disse que o seu papel, como empresário bem-sucedido na área da comunicação, deturpava a realidade; ou seja, ele recriava, aos modos próprios do cinema, algo que não existia na experiência concreta. E esse seria o problema do filme: veicular na cultura um negro em ascensão social e, ainda, em uma relação amorosa interétnica com a atriz branca Renée de Vielmond[6].

Ao considerar que "o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade" (MUNANGA, 2009, p. 19), o que Zózimo pretende, nesse curta, é justamente uma exposição cuidadosa do corpo negro, com a finalidade de representar sua aceitação, tanto em relação aos seus aspectos físicos quanto à sua história. A performance demonstra que, mesmo após o fim da escravidão, o negro permanece, de algum modo, escravizado. Observam-se notoriamente traços de vivacidade e contentamento quando ele ainda está em sua terra natal, e o desamparo e a melancolia nos períodos em que se encontra escravizado. Somente no último instante as correntes são quebradas, o que indica que a consciência acerca da sua

[5] ALMA no olho. Direção, produção e roteiro: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 1973. 1 filme (11 min), son., p&b, 16 mm.

[6] ZÓZIMO Bulbul – 3 a 1. Entrevistadores: Luiz Carlos Azevedo, Renata Moreira Lima e Joel Zito Araújo. Entrevistado: Zózimo Bulbul. São Paulo: TV Brasil, 22 de jul. 2011. Publicado pelo canal TV Brasil no YouTube. 1 vídeo (19 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dUuo_tTKkMQ. Acesso em: 15 jan. 2024.

identidade étnico-político-cultural provoca uma ação de resistência, que refreia a opressão. Agora, o semblante é de revolta.

Já em *Alma no olho*, Zózimo irrompe, por conseguinte, com o trânsito dos estereótipos negativos acerca do negro no cinema; ou seja, os papéis comumente destinados aos atores negros eram relacionados a personagens como o marginal (traficante, bandido), o cômico, o boçal, o fiel amigo do branco (destituído de autonomia), o exótico, o hipersexualizado, entre outros. E é justamente esse o incômodo sentido pelos militares, que censuram o curta. Sobre o cinema que veicula tais estereótipos negativos do negro na cultura, Zózimo tece críticas aos filmes *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues; *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Junior; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund; e *Tropa de elite* (2007), de José Padilha. Sobre os dois primeiros, especificamente, ele teria dito que:

> Ficam na mais pura ficção. (...) São aqueles intelectuais do Partidão, com o compromisso de esculhambar a história do negro. Não têm a menor discussão racial. São alegorias que poderiam ter sido entregues a qualquer diretor de harmonia ou carnavalesco de escola de samba. Tenho certeza de que eles fariam melhor. Quando li o roteiro de *Quilombo*, vi que não tinha a menor seriedade.

E ainda:

> Nos roteiros que chegaram ao meu conhecimento de diretores, amigos ou não, o negro não tinha destaque. Era aquilo neutro. Botavam para fingir um bandido aqui, outro ali, um alienado, uma coisa sem consistência. E fui ficando decepcionado. Tanto que botei na cabeça que teria que dirigir, que escrever minha história. Recusei trabalhar em *Chico Rei*, porque historicamente é terrível. É uma coisa fantasiosa da cabeça deles, paternalisticamente como veem o negro. Não querem mexer, querem ficar bem com o sistema e não chocar a comunidade negra. Então fica aquela coisa pasteurizada, e depois passam na telinha da Globo. Isso comecei a notar e a sentir esse tipo de coisa e resolvi contar minha história como sei (BULBUL, 1988, p. 1 apud CARVALHO, 2006, p. 197).

A história acerca de uma consciência crítica sobre o racismo no Brasil será debatida por meio dos depoimentos do longa-metragem *Abolição*. Para tanto, de um lado, expõem-se determinadas perspectivas referentes à história da população negra contada por ela mesma e, de outro, cotejam-se tais relatos com argumentos de cunho filosófico, antropológico e histórico sobre as relações étnico-raciais erigidas, principalmente, por Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Kabengele Munanga e Ynaê dos Santos. E, por fim, discorre-se sobre o conceito de afrocentrismo de Molefi Kete Asante com o objetivo de discutir a perspectiva adotada na enunciação da história das pessoas negras no referido documentário.

O revirar da história pela perspectiva negra em imagens

A primeira imagem do documentário *Abolição* apresenta a data 12 de maio de 1888 e é seguida por uma sequência de fotografias, desenhos e pinturas que remontam ao período escravocrata, principalmente relacionadas ao trabalho, aprisionamentos e torturas. Vê-se, portanto, a imagem do mercado de escravizados, de um corpo enforcado e outros tantos contorcidos, desfigurados, expostos ao trabalho árduo e à violência, assim como correntes, gargalheiras de aço e madeiras prendendo os pescoços dos adultos escravizados, além de cordas atadas aos pescoços de adultos e crianças. Há também a imagem de um africano escravizado aprisionado em uma rede, que, inclusive, se repete na sequência das fotografias. Esta rememora o aprisionamento de animais, embora a rede esteja caindo sobre um corpo humano. Ao fim, temos um *close* em um rosto feminino negro, que chora. Por outro lado, existem em menor número imagens de mulheres negras bem vestidas e uma única imagem de uma mulher negra armada e vestida, com trajes adequados para o frio, em detrimento das outras sob tortura com os seios e tronco à mostra. Trata-se da imagem de Herriet Tubman[7]. Nota-se igualmente uma única imagem de uma pintura que remonta a uma revolta entre a população branca e os escravizados.

A imagens são acompanhadas pela voz de Clementina de Jesus, que embala os ditos vissungos, a saber, os cantos dos escravizados, ou seja, "cantos de força que (...) eram geralmente entoados de maneira responsorial durante os trabalhos nas lavras de diamantes e ouro nas regiões periféricas do estado Minas Gerais, a partir do século XVII" (SILVA, 2016, p. 251). Nessa narrativa áudio-imagética, que abre a obra cinematográfica de Zózimo Bulbul, compreendida entre fotografias, desenhos, pinturas e a música, ambienta-se uma introdução à barbárie escravagista no Brasil. Contudo, mesmo com as imagens expondo majoritariamente a violência, o terror e a dor, já se vislumbra certa resistência nas imagens de mulheres negras livres no trabalho, na imagem de um possível levante negro, acrescido da música cantada pelos/as escravizados/as e representada no documentário por Clementina, que nos faz perceber que um/a escravizado/a, ao cantar, representa a sua subjetividade – e resiste.

Outros vissungos compõem a obra em questão, sendo estes constituintes do LP *O canto dos escravos*, lançado em 1982, que, por sua vez, compreende 14 cantos coletados pelo pesquisador Aires da Mata Machado Filho e publicados, em 1943, na obra *O negro*

[7] Herriet Tubman (1822-1913) nasceu escravizada em Maryland (EUA) e ficou conhecida como "Moisés de seu povo" ("*The Moses of Her People*"), por ter escapado da escravidão e ter auxiliado a fuga de dezenas de escravizados, sendo a condutora na Ferrovia Subterrânea. Ela também serviu como batedora, espiã, soldada guerrilheira e enfermeira da União durante a Guerra Civil estadunidense. É, portanto, considerada a primeira mulher afro-americana a servir nas forças armadas. Ela também teria lutado pelo sufrágio feminino nos Estados Unidos. Cf. MICHALS, Debra. Harriet Tubman (1822-1913). *National Women's History Museum,* 2015. Disponível em: www.womenshistory.org/education-resources/biographies/harriet-tubman. Acesso em: 29 jan. 2024.

e o garimpo em Minas Gerais. A gravação conta "com intérpretes consagrados na história do samba brasileiro, como: Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca da Portela" (SILVA, 2016, p. 251).

A data 13 de maio encerra essa introdução e dá-se, então, passagem às manifestações populares afrodescendentes de cunho religioso, como a Congada, o Batalhão da Senhora do Rosário e o Congo de São Benedito, sendo que as/os participantes deste último adentram com seus tambores, cantos, danças, indumentárias e chapéus em uma igreja católica. Nessa manifestação, a imagem detém-se com mais vagar em seus ditos, que reverenciam o desenrolar da história dos africanos escravizados no Brasil.

Sobre as formas de expressão do negro na cultura brasileira, observa-se, em acordo com Lélia Gonzalez (1982), que as ditas entidades culturais de massa[8] firmam a expressão e a resistência dos negros em uma sociedade onde se opera o racismo por denegação. Como discutido pela filósofa (GONZALEZ, 2020), esses sentimentos, desejos e pensamentos de aversão à população negra, embora experimentados, são negados por aqueles/as que os expressam nas relações sociais. Assim, em uma sociedade em que historicamente se negou a existência do racismo, as manifestações culturais abrangeram, cada qual a seu modo, a representação do desenrolar da história da população negra, no confronto com o opressor e mesmo no contato com as distintas culturas europeias e indígenas. Isso porque se referem à oportunidade de reunir afrodescendentes em atividades religiosas e recreativas, que são imbuídas de sua cultura específica, sendo que tais práticas "são consequência direta de uma confluência entre o movimento abolicionista, as sociedades de ajuda e da alforria e dos agrupamentos culturais negros" (CARDOSO, 1981, p. 15 apud GONZALEZ, 1982, p. 21).

Em perspectiva semelhante, Beatriz Nascimento (2021) constata nas representações culturais, como o reinado, o erigir da representação de uma continuidade histórica da população negra. A historiadora insiste que não se trata de uma mera manifestação folclórica religiosa, pois os ternos que a elas pertencem apresentam nomes notoriamente relacionados à história dessa população; ou seja, há referências ao patriarcado e matriarcado africano nas representações do rei da congada e nas rainhas do Moçambique, respectivamente, uma vez que cada um apresenta um toque de tambor específico. Há também a representação do indígena brasileiro e do português, cujos ternos são denominados Catupé e Vilão, respectivamente. Além disso, observou-se, por meio das formas de relações estabelecidas em torno da atividade do reinado, "temporárias soluções de conflito, no nível da solidariedade, do compadrio e outras formas de coesão grupal" (NASCIMENTO, 2021, p. 148), o que determina o senso de comunidade e o cuidado com o outro estabelecido em meio às entidades culturais de massa.

Após a exposição das entidades supramencionadas, no referido documentário, há uma breve fala do jornalista e escritor Edmar Morel, que fará uma introdução à encenação da

[8] Sobre as entidades culturais de massa a partir da perspectiva de Lélia Gonzalez, cf. Lecci (2021).

leitura da Lei Áurea[9]. Em seus dizeres, Morel faz menção ao fato de a província do Ceará ter extinto a escravidão no ano de 1884, tendo os jangadeiros desempenhado um papel relevante nesse feito. Isso porque, em 1881,

> Francisco José do Nascimento – também conhecido como Dragão do Mar ou Chico da Matilda –, importante liderança dos jangadeiros do Ceará, iniciou um movimento junto com seus colegas de trabalho. Eles se recusaram a transportar para os navios negreiros os escravizados que sairiam daquela província rumo às plantações de café no Sudeste. Esses homens negros, mestiços e pobres haviam decidido que, no porto de Ceará, não embarcavam mais escravos (SANTOS, 2022, p. 149).

As jangadas tornam-se, então, um símbolo de resistência contra o sistema escravocrata naquela província, sendo "o Dragão do Mar (...) um dos homens que escreveu outra história do Brasil, dessa vez rechaçando a escravidão e o lugar racial estipulado para os negros e seus descendentes" (SANTOS, 2022, p. 149). O Amazonas, em seguida, também decretaria extinta a escravidão. Assim, "quatro anos antes de 13 de maio de 1888, movimentos populares levaram ao fim da nefanda instituição em duas localidades do Império" (SANTOS, 2022, p. 149).

De volta ao documentário, tem-se a encenação da leitura da Lei Áurea pela atriz Camila Amado, representando a Princesa Isabel, que aparece trajando vestimentas da época, rodeada de homens, a quem aparentemente ela obedece. Nessa cena, nota-se certa ironia por parte da direção de Bulbul, visto que a atriz exagera na forma de atuação, de modo a dar ênfase à satisfação particular sentida diante da abolição da escravatura – até porque os depoimentos seguintes, aqui analisados, vão enfatizar a ambiguidade com a qual se apresenta a abolição da escravatura, dada a ausência de políticas públicas relativas à educação, reforma agrária, saúde, emprego, etc., durante a República, para a devida inserção da/o negro/a na sociedade brasileira enquanto sujeitos de direito.

Cabe enfatizar, em acordo com Ynaê dos Santos, o quão inadequada é a figura de uma "princesa redentora", criada por determinada historiografia brasileira, que "perpetua o racismo propositadamente" (SANTOS, 2022, p. 167), tanto no imaginário social quanto institucionalmente, justamente por fazer parecer que a abolição havia sido empreendida somente por personalidades brancas, como Joaquim Nabuco e Rui Barbosa. Como discutido pela historiadora, houve um movimento abolicionista negro, cujos expoentes teriam nomes como:

> André Rebouças, Estevão Roberto da Silva, José do Patrocínio, Luiz Gama, Adelina (conhecida como A Charuteira), Arthur Rocha, Vicente de Souza, Cacilda Francioni de Souza, Manuel

[9] BRASIL. *Lei nº 3.353, de 13 de maio de 1888*. Declara extinta a escravidão no Brasil. (Lei Áurea). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim3353.htm. Acesso em: 3 out. 2024.

> Querino e Chico da Matilde, (...) cujas trajetórias revelam as muitas formas de luta contra a instituição escravista. (...) Esse movimento social e político também se deu nas redes tecidas pelas mulheres escravizadas, que, a partir de 1871, chegaram a viajar quilômetros para garantir juridicamente que seus filhos fossem libertos, pois seus ventres eram livres. O abolicionismo esteve nas ações conjuntas realizadas por milhares de escravizados, permitindo fugas coletivas e a criação de quilombos rurais e urbanos. Estava na vida devota de homens e mulheres negros e livres, que lutavam escrevendo jornais, distribuindo panfletos, escondendo escravizados foragidos, se recusando a transportar africanos contrabandeados, participando de comícios ou indo à corte para comprovar escravidões ilegais. Em certa medida, a partir da década de 1860, a história do Brasil é também a do abolicionismo. Ou melhor, dos abolicionismos (SANTOS, 2022, p. 167-168).

Diante do exposto, destaca-se que, na ocasião em que se dá a assinatura da Lei Áurea, o montante de "15% de negros brasileiros ainda viviam em cativeiro" (SANTOS, 2022, p. 152); ou seja, há de se considerar a luta travada pela população negra e suas "experiências de liberdade vivenciadas por essa população nos mais de trezentos anos de escravatura" (SANTOS, 2022, p. 152) e não somente reduzi-la à condição de escravizados pacíficos, como certa historiografia pretendeu.

Na cena seguinte, apresenta-se uma série de imagens que remetem o público ao carnaval na atualidade. O samba, em sua origem e a depender das suas composições na contemporaneidade, também pode ser considerado representativo de determinada identidade negra[10], assemelhando-se, portanto, às entidades culturais de massa, já mencionadas. Isso se considerarmos os aspectos objetivos históricos, de linguagem e mesmo os subjetivos, capazes de trazer à tona aspectos da complexidade existencial das/os negras/aos brasileiras/os. No entanto, as escolas de samba e o carnaval, na sua conformação atual, carregam aspectos dessa identidade subvertida pela ideologia do dominador. Conforme nos adverte Munanga (2009, p. 13),

> poder-se-á dizer, em última instância, que a identidade de um grupo funciona com uma ideologia na medida em que permite a seus membros se definir em contraposição aos membros de outros grupos para reforçar a solidariedade existente entre eles, visando a conservação do grupo como entidade distinta. Mas pode também haver a manipulação da consciência identitária por uma ideologia dominante quando considera a busca da identidade como um desejo separatista. Essa manipulação pode tomar a direção de uma folclorização pigmentada despojada de reivindicação política.

[10] Sobre a caracterização em seus pormenores da "identidade negra", cf. Munanga (2009).

Segundo Lélia Gonzalez (1982, p. 27-28), o golpe de Estado no Brasil de 1964 compreendeu, dentre outras violências, a "integração das entidades de massa numa perspectiva capitalista". Nesses termos, as escolas de samba transfiguram-se em empresas submetidas à indústria do turismo e, assim, seus mestres sambistas e artesãos fundadores, que coordenavam os barracões das escolas, foram substituídos por artistas, cada qual disposto em sua área de saber, como "artistas plásticos, cenógrafos e figurinistas". Verifica-se também uma alteração nas estruturas rítmicas dos sambas, haja vista a necessidade imposta de facilitar a assimilação das letras e a adequação ao tempo do desfile. Até mesmo a exposição dos corpos das passistas será considerada uma alteração nessa nova conformação que o carnaval assumiria.

Zózimo, inclusive, coaduna com as críticas de Gonzalez ao apresentar, no seu longa-metragem *Abolição*, uma mesa composta pelos fundadores de diversas escolas de samba ou, em outros termos, a velha guarda do samba do Rio de Janeiro. Eles também tecem suas críticas ao formato que o Carnaval assume, com o propósito da obtenção do lucro, que não é evidentemente convertido à comunidade que realiza a sua criação. Em sua fala, Xangô do Estácio, inclusive, atesta que se deturpa o Carnaval quando este passa a ser realizado por "artistas profissionais", que ficam com o lucro da celebração. O sambista também nos informa que a denominação "escolas de samba" surge no Estácio, em 1928, quando os sambistas, ao fugirem da polícia, pulavam o muro da escola normal, localizada nesse bairro.

Outra parte do filme em análise, que merece nossa atenção, relaciona-se com um diálogo estabelecido com um ex-escravizado chamado Manoel Deodoro Maciel[11], cuja certidão de nascimento, datada no ano de 1868, é apresentada. Em sua fala desconcertante, Manoel nos diz da satisfação sentida mediante a abolição da escravatura, em razão da violência desse período, mas menciona também a amargura nunca antes vivida, posta pelas dificuldades enfrentadas pelos/as negros/as libertos/as para a obtenção da comida, ou seja, para a aquisição dos recursos mínimos para sua sobrevivência. A propósito das condições miseráveis vivenciadas pelos/as negros/as no Brasil, são apresentadas imagens das dependências de uma casa em condições tão modestas que simbolizam a pobreza que assolava Manoel.

Conforme Marcell David (2020), o Senhor Manoel teria chamado a atenção de Zózimo não somente por ser um senhor de 120 anos, que teria vivido enquanto escravizado, mas também por ter lhe dito, em ocasião anterior à gravação da sua entrevista, que, embora apanhasse muito no período da escravidão, ele tinha um lugar para dormir e para trabalhar. Ele tinha como comer, pois tinha meios para plantar, assim como os outros escravizados. Contudo, pós-abolição, o Senhor Manoel considerava que ninguém fazia nada por ele. Ele, então, afirmava que preto nenhum tinha espaço para viver no Brasil.

[11] Cf. David (2020).

Em seu depoimento para o documentário, Thereza dos Santos[12] também estaria de acordo com o Senhor Manoel, especialmente no que se refere à condição da mulher negra após a abolição, justamente pelo fato de ela passar a ser o "sustentáculo da família negra brasileira". No entanto, nas palavras de Thereza: "Hoje, exatamente depois de 100 anos após a abolição, 83% das mulheres negras deste país recebem menos que um salário mínimo! Esta é a liberdade que a mulher negra conhece. Qual é a diferença? Onde está a liberdade?"[13]. Nesse momento, ela estaria questionando qual a diferença entre as condições degradantes impostas pela escravidão e os tempos corridos, após um século de emancipação. Pelos dados apresentados pela escritora, a mulher negra se mantém explorada nos termos do trabalho ainda no final do século XX, o que se estende até o século XXI.

Conforme dados extraídos da PNAD Contínua - IBGE[14] (2023), embora a população negra represente o maior percentual entre os/as brasileiros/as em idade de trabalhar, com 56,01%, também se mostra majoritária entre os/as desocupados/as no Brasil, com 65,1%, sendo que, quando ocupados, somente 33,7% ocupavam cargos de direção e gerência. No segundo trimestre de 2023, a taxa de desocupação entre as mulheres negras era de 11,7%, enquanto entre as mulheres não negras era de 7%. As mulheres negras compõem 26,6% na subutilização da força de trabalho, e as mulheres não negras representam o percentual de 16,01% nesta mesma categoria. Como empregadas domésticas, as mulheres negras representam 15,8%, e as brancas 8,9%, sendo que as primeiras, sem carteira assinada, recebiam, em média, R$ 904,00 por mês[15].

Essa perspectiva nos conduz ao depoimento do professor, pesquisador e escritor Muniz Sodré, também colhido para o documentário. Caminhando pelos corredores da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ele nos convida a refletir sobre o não lugar ocupado pela população negra na sociedade brasileira, já que, na República, não há nenhuma forma de reparação para a inserção dessas pessoas, como poderia ocorrer com a reforma agrária ou com o pagamento de indenizações. Nas palavras do próprio Sodré, o Estado

[12] Thereza Santos (1938-2012) tornou-se atriz, professora, escritora, dramaturga e militante política. Ela deixou o Brasil em 1974, a convite do partido Africano de Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde. Atuou junto às forças revolucionárias de Moçambique e Guiné-Bissau nas lutas pela independência. Em Angola, "atuou diretamente no Ministério da Cultura, junto ao poder instituído pelo partido do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA), recriando o teatro e outras formas expressivas e dramatúrgicas na jovem nação". Entre suas atribuições, "redigia, dirigia, formava os atores e organizava a Escola de Teatro na jovem nação negra socialista" (RIOS, 2014, p. 77).

[13] ABOLIÇÃO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Reinaldo Coser. Roteiro: Zózimo Bulbul. Montagem: Severino Dadá. Brasil: Embrafilme, 1988. 1 filme (150 min), son., color., 35 mm.

[14] INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua*. [*S. l.*]: IBGE, ago. 2023. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html. Acesso em: 2 fev. 2024.

[15] DEPARTAMENTO INTERSINDICAL DE ESTATÍSTICA E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS (DIEESE). *As dificuldades da população negra no mercado de trabalho - Especial 20 de novembro de 2023 - Dia da Consciência Negra*. São Paulo: DIEESE, 2023. Disponível em: https://www.dieese.org.br/boletimespecial/2023/consciencianegra2023.html. Acesso em: 2 fev. 2024.

> não previu nenhum lugar para o negro depois da emancipação; se o negro tinha um lugar (...) na ordem escravagista, depois da abolição, ele ficou sem lugar definido, ocupando a imensa massa de desempregados, uma espécie de população flutuante, solta e livre entre a cidade e o campo. Ora, se o negro antes tinha um lugar terrível, que era um lugar do escravo, (...) ele teve um não lugar, porque este lugar foi conscientemente, planejadamente previsto pelo Estado para o imigrante. Era um projeto de eugenização, de clareamento e embranquecimento da população brasileira[16].

Lembremo-nos que o Código Penal dos Estados Unidos do Brasil (1890), em seu capítulo XIII, intitulado "Dos Vadios e dos Capoeiras", informa que aquelas pessoas que não tivessem profissão, meios de subsistência, domicílio e que proviessem a subsistência por ocupação proibida por lei ou que ainda manifestassem ofensa à moral e aos bons costumes poderiam ser presas por 15 a 30 dias, sendo que os maiores de 14 anos poderiam ser mantidos em estabelecimentos disciplinares até os 21 anos. O referido Código continuaria discorrendo sobre a proibição relativa à pratica da capoeira, a saber:

> Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem (...). Pena – de prisão celular por dois a seis meses. Parágrafo único. É considerado circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta[17].

Nota-se, conforme Ynaê dos Santos (2022), que não está explícito na letra da lei que a vigilância e o aprisionamento estivessem dirigidos à população negra. Contudo, a ausência de medidas políticas tomadas para a inserção dessas pessoas na sociedade brasileira, acrescida das políticas de embranquecimento, as quais favoreceram a vinda de imigrantes para o Brasil e ainda das ideologias difundidas por intelectuais como Nina Rodrigues e Silvio Romero, que afirmavam a inaptidão dos negros para a civilidade, fazem com que a imagem do negro emancipado seja associada àquele que deve ser contido, dado seu suposto ócio e sua pretensa periculosidade. Este último aspecto é evidentemente associado à prática da capoeira, desde o período escravocrata, por africanos e afrodescendentes. Sabe-se que a prática da capoeira somente deixa de ser ilegal e, portanto, criminosa quando o Código Penal de 1940 (Decreto-lei n. 2.848) não apresenta mais essa proibição[18].

[16] ABOLIÇÃO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Reinaldo Coser. Roteiro: Zózimo Bulbul. Montagem: Severino Dadá. Brasil: Embrafilme, 1988. 1 filme (150 min), son., color., 35 mm.
[17] BRASIL. *Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890*. Promulga o Código Penal. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1890. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 29 jan. 2024.
[18] BRASIL. *Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940*. Código Penal. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1940. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 6 fev. 2024.

Nesses termos, conformaram-se ações institucionais que pretenderam a extinção dessas pessoas ou mantê-las à margem: aprisionadas, na miséria, no esquecimento, o que causa prejuízos para a população afrodescendente até a atualidade no país. Nesse contexto, vale enfatizar que, desde o Império, existem políticas públicas que favorecem a vinda de imigrantes europeus com o propósito do embranquecimento da sua população e de seu suposto desenvolvimento. Tais ações, pautadas em ideologias eugenistas, se arrastam para a República, de modo que "não por acaso, italianos, portugueses e espanhóis foram as nacionalidades que mais desembarcaram no país nos primeiros quarenta anos da experiência republicana – período no qual ficou expressamente proibida a imigração africana a algumas nações asiáticas" (SANTOS, 2022, p. 191). Assim, a história do trabalhador livre aparece mais associada à vinda de imigrantes para o Brasil do que à população negra – enquanto esta última era comumente associada ao período escravocrata. Como se sabe, "entre 1887 e 1930, aproximadamente 3,8 milhões de imigrantes desembarcaram no Brasil, a imensa maioria de origem europeia" (SANTOS, 2022, p. 189), de modo a atender aos interesses das oligarquias paulistas, produtoras de café.

Beatriz Nascimento também se posicionará sobre as dificuldades impostas pelo Estado para a obtenção de trabalho por parte da população negra emancipada. Segundo a argumentação apresentada, no referido documentário, a abolição teria sido necessária para a consequente Proclamação da República e o ingresso do Brasil no processo capitalista de produção, sob a obrigatoriedade de potências estrangeiras. No entanto, nesse processo, esperou-se que os escravizados fossem assentados em terras ou tivessem tido a oportunidade de ingressar no mercado de trabalho, que alvorecia junto às fábricas, que começaram a se instalar no Brasil. Mas o que aconteceu foi uma tentativa, por parte da elite brasileira, de excluir os/as negros/as de toda a possibilidade de cidadania, o que se pôde constatar já nos debates ocorridos na Câmara, tanto antes quanto depois da escravatura. Nos debates realizados por José do Patrocínio e André Rebouças, além de Joaquim Nabuco, havia a proposta da reforma agrária, assegurando as terras aos negros. No entanto, este projeto foi vencido pela investida do Estado na vinda do imigrante europeu. Logo, a República foi uma tentativa de o Brasil entrar no capitalismo sem o negro, segundo a perspectiva de Nascimento.

A sequência de imagens apresentada por Zózimo, concomitantemente à fala de Nascimento, merece ser destacada devido à sua coerência em buscar fundamentos nos modos próprios de uma narrativa imagética para a argumentação da historiadora. Ou seja, Zózimo, por um lado, expõe cenas de um Brasil rumo ao desenvolvimento industrial, com diversas máquinas operando, e, por outro, deparamo-nos com a miséria que encerra a população negra ainda no final da década de 1980.

A resistência ao racismo institucionalizado e mesmo à barbárie da escravidão continuará sendo discutida em uma série de depoimentos tanto de pesquisadores/as de pertencimento étnico-racial negro quanto branco. Nesse sentido, Luís Carlos Prestes, em *Abolição*, se pro-

nuncia sobre o terror já enfrentado pelos/as africanos/as ainda na travessia pelo Atlântico nas embarcações compreendidas como "tumbeiros" e faz menção à poesia de Castro Alves, cujos versos trazem à tona o horror e a violência experimentados, como se vê a seguir:

> Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras!
> Canto funeral!... Que tétricas figuras!...
> Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!
>
> Era um sonho dantesco... o tombadilho
> Que das luzernas avermelha o brilho,
> Em sangue a se banhar.
> Tinir de ferros... estalar de açoite...
> Legiões de homens negros como a noite,
> Horrendos a dançar...
>
> Negras mulheres, suspendendo às tetas
> Magras crianças, cujas bocas pretas
> Rega o sangue das mães:
> Outras, moças, mas nuas e espantadas
> No turbilhão de espectros arrastadas,
> Em ânsia e mágoas vãs! (ALVES, 2013, p. 87).

Por outro lado, no campo de uma resistência à barbárie da escravidão, Prestes prossegue argumentando, de modo a rememorar que, desde o século XVII, se tem conhecimento dos quilombos, que se estabeleceram em diversos locais do país. Dentre eles, cita o Quilombo do Rio Vermelho, Itapicuru, Mocambo, Rio das Mortes e Manguinhos. Sobre a definição do que seja o *Kilombo* ainda no continente africano, Beatriz Nascimento (2021) argumenta acerca dos jovens iniciados junto à sociedade guerreira Imbangala, sendo que *Kilombo* também nomeava o território dessa sociedade e refere-se "ao local, casa sagrada, onde se processava o ritual de iniciação", assim como ao "acampamento de escravizados fugitivos", e "mais tarde, no século XIX, as caravanas de comércio em Angola recebiam a mesma denominação" (NASCIMENTO, 2021, p. 157).

No que se refere a essa instituição já em solo brasileiro, Nascimento (2021) afirma que a primeira notificação em documentos oficiais portugueses data de 1559; no entanto, somente em 1740 teríamos uma definição dos quilombos sob a perspectiva das autoridades portuguesas, em especial do Conselho Ultramarino, a saber, "toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados, nem se achem pilões neles" (NASCIMENTO, 2021, p. 158). Da perspectiva do escravizado, con-

tudo, tratou-se de uma reação à forma brutal com a qual o trabalho forçado se apresentava, sendo organizada pelos próprios sujeitos submetidos a tal atrocidade. Significou, portanto, um desgaste do trabalho servil, sua falência, o que pode ser constatado pelas fugas incessantes, pelas ações dos quilombolas no rapto de escravizados, assim como no desenvolvimento de uma cultura específica, que abarcava sua organização social hierárquica, o plantio das roças, a construção de casas, a fabricação de armas, as ações de defesa e mesmo as guerrilhas, que se apresentavam como ações complementares. Não se tratou de uma manifestação esporádica, pois persevera, mesmo que parcialmente arruinado inúmeras vezes, em distintas regiões do país, pelas investidas militares do Império, que agia em defesa da manutenção da escravidão africana no Brasil. "Em Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Maranhão, onde quer que o trabalho escravo se estratificasse, ali estava o quilombo, o mocambo dos negros fugidos, oferecendo resistência. Lutando" (MOURA, 2020, p. 159-160).

Seguindo a argumentação presente no documentário, ainda segundo o prisma de Prestes, há a contestação acerca da dita Independência pacífica do Brasil concedida por Dom Pedro I às margens do rio Ipiranga. Para tanto, ele retoma brevemente a história desde a Inconfidência Mineira e menciona atos de resistência como a Cabanagem, Canoas Embarcações no Amazonas e a Balaiada no Maranhão, sendo que em todas essas batalhas houve a participação do/a negro/a, que, apesar da violência descabida, sofrida desde a travessia, somado ao fato de desconhecerem o local onde passariam a trabalhar e lutar, resiste.

Observa-se que a Insurreição dos Balaios (1838-1840), no Maranhão, é discutida com mais vagar no referido depoimento. Nesse conflito, o Duque de Caxias, para conter a revolta, teve que se deslocar do Rio de Janeiro para o Maranhão e teria, então, concedido anistia aos principais chefes dos Balaios e às suas famílias, que somariam cerca de 160 pessoas, na sua maioria negras. No entanto, eles teriam que sair do Maranhão e ir para o Rio de Janeiro. Assim, os chefes dos Balaios e suas famílias, que embarcaram no mesmo brigue em que estava o Duque de Caxias, desapareceram em alto mar. Em uma travessia que comumente levaria 15 dias para se realizar, levou-se três meses. E Duque de Caxias, por conter a Revolta, foi tido como o patrono do exército e como herói, cujo busto figura na praça da cidade de Caxias, onde ocorreu o conflito.

Considerações finais: a representação de si mediada pela escrita e pela imagem

A partir da análise dos depoimentos supramencionados, que não compreendem o documentário *Abolição* em sua extensão e complexidade, pretendeu-se, mesmo que em recortes específicos dispostos nos relatos selecionados, lançar luz ao fato de que, mediante o cinema, Zózimo cria meios de veicular na cultura, em exatos 100 anos após a abolição da

escravatura, uma representação da história da população negra, cuja perspectiva é forjada majoritariamente por intelectuais e militantes desse grupo étnico-racial, de modo que tais indivíduos mostram-se como os enunciadores e debatedores da própria história e de uma história do Brasil ainda negligenciada e, logo, pouco conhecida.

Como se pretendeu demonstrar, os depoimentos colhidos para o documentário se alinham a uma historiografia sobre o racismo no Brasil, em especial, discutida nesta análise com as obras de Beatriz Nascimento e Ynaê dos Santos. Já no campo da Antropologia e da Filosofia, os argumentos de Kabengelê Munanga e Lélia Gonzalez aqui referenciados também fazem ver um encontro profícuo de ideias entre os depoimentos e essas áreas de conhecimento, de maneira que emergem críticas ao Estado, devido às injustiças perpetradas em nome de uma suposta democracia, e o quanto a academia se mostra falha nesse debate, justamente por negligenciar as formas de enunciação dessa história, que vem sendo reescrita por intelectuais negros e negras na atualidade.

A estética proposta por Zózimo em sua obra cinematográfica dialoga com o conceito da "afrocentricidade", conforme abordado por Molefi Kete Asante (2009, p. 93), pois se verifica a adoção de uma perspectiva áudio-imagética que compreende os/as afrodescendentes como "sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos". Trata-se de um posicionamento político urgente em uma sociedade, como a brasileira, que subjuga a experiência da população negra à margem da perspectiva eurocêntrica. A prova disso é que se constata com alguma facilidade que o suposto conhecimento comumente ofertado sobre as culturas africanas e afro-diaspóricas está sob o julgo dos interesses econômicos europeus.

Ao buscar a recentralização dos/as negros/as brasileiros/as na diáspora, enquanto protagonistas na reescrita de sua própria história, Zózimo incita, ao que cabe à potência da arte, certa conscientização política em seu público, na medida em que representa uma outra realidade, sendo esta diversa daquela estereotipada comumente difundida nas escolas e universidades do país. Nesses termos, abrir-se-iam caminhos para a emancipação das mentes, "de modo que a pessoa possa atuar como agente, e não como vítima ou dependente" (ASANTE, 2009, p. 94). É esse, inclusive, o chamado que Grande Otelo realiza ao fim do longa-metragem, a saber,

> abolição: o que quer dizer abolição? Esta palavra foi muito usada em 1888 (...), mas ninguém aboliu nada até hoje. E hoje é pior, porque tanto faz ser preto como branco, todo mundo é escravo. E é nesse sentido que eu convoco esta magnífica força tarefa que é a negritude brasileira para que possamos nos integrar realmente dentro desta sociedade e caminhar para um futuro maravilhoso[19].

[19] ABOLIÇÃO. Direção: de Zózimo Bulbul. Produção: Reinaldo Coser. Roteiro: Zózimo Bulbul. Montagem: Severino Dadá. Brasil: Embrafilme, 1988. 1 filme (150 min), son., color., 35 mm.

Nessa direção, ao se considerar que "experimentar o pulsar da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo no ecrã é o que o documentário tem de mais gratificante para nos oferecer. É, sem dúvida, um modo de incentivar um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria existência" (PENAFRIA, 2001, p. 1). Destaca-se que as pretensões de Zózimo ao criar meios de recontar a história do Brasil de modo a evidenciar a experiência dos afrodescendentes estariam em acordo com a Lei 10.639, atualizada pela Lei 11.645 de 2008, que torna obrigatório, nos ensinos fundamental e médio, o ensino da história e cultura afro-brasileira e enfatiza, em seu artigo primeiro, que o conteúdo programático deve incluir: "o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil"[20]. Mediante esta lei, pretende-se, portanto, romper com os estereótipos negativos que povoam o imaginário da sociedade brasileira, capazes de limitar os modos de ser e de agir, ao representar os/as afrodescendentes como inaptos racionalmente, exóticos, cômicos, de corpos hipersexualizados, dados à vadiagem, imorais, marginais, cujas aptidões referem-se, em regra, aos trabalhos braçais, entre outros. Lembremos também que por meio da Lei nº 13.006, de 26 junho de 2014, torna-se obrigatório "a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica"[21].

Inclusive, é válido mencionar, a partir do relato a seguir, que Zózimo esteve atento ao racismo existente na educação escolarizada desde a tenra idade, o que também conforma sua posição política e ideológica. Nas palavras do cineasta,

> o Getúlio Vargas tinha montado a Escola Pública. A escola foi um susto. Eu queria entrar para a escola e quando finalmente entrei deparei, realmente, com o racismo da coisa. Lembro-me dessa professora, a primeira professora do primário. Ela selecionava na sala de aula. As crianças brancas sentavam na frente, as mulatas no meio e as negras atrás (BULBUL, 2014, p. 8 apud ROSA; FRESQUET, 2017, p. 419).

Contrariando os estereótipos por meio das representações nas artes, ciências e filosofias, o indivíduo negro, como o retratado por Zózimo, deve ser o agente "em termos econômicos,

[20] BRASIL. *Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 9 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 29 jan. 2024.

[21] BRASIL. *Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014*. Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Brasília, DF: Presidência da República, 26 jun. 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13006.htm. Acesso em: 17 jun. 2024.

culturais, políticos e sociais da própria história" (ASANTE, 2009, p. 95), de modo que se evidencie o comprometimento com a exposição dos aspectos psicológicos dessas pessoas e mesmo a defesa de suas culturas específicas. Essas são geralmente representadas nos termos de uma reminiscência folclórica ou abertamente criticadas e perseguidas, como é o caso da intolerância religiosa dirigida às religiões de matriz africana.

Como já discutido por Jefferson De em *Dogma feijoada – gênese do cinema negro brasileiro*[22], em seu manifesto proposto acerca da imagem do negro no cinema brasileiro, tal produção deve compreender a direção de uma pessoa negra, assim como o/a protagonista deve também ser afrodescendente, sendo que a temática do filme deve tratar das especificidades culturais desse grupo e, definitivamente, não deve haver personagens negros estereotipados. Ademais, deve-se privilegiar o negro comum brasileiro no roteiro e evitar super-heróis e bandidos. Quanto ao aspecto da estereotipagem, o cineasta Jefferson De argumenta sobre os papéis atribuídos ao Grande Otelo, no período da Chanchada, "que só interpretava preto burro assexuado", e ao Mussum, "que fazia um negro bêbado que falava errado", além de ambos carregarem também o atributo da comicidade (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 4). Nesse manifesto, Jeferson De reivindica, por conseguinte, uma biografia do/a afrodescendente brasileiro/a nos termos próprios do cinema, que já teria se iniciado por Zózimo Bulbul. Esse é, portanto, o legado de Bulbul para o cinema negro: criar meios de veicular uma representação do negro que abarque sua complexidade existencial e sua história, enunciada e analisada pelo próprio grupo, de maneira a confrontar o sentimento de aversão racista dirigido ao/à negro/a, que, por sua vez, é parcialmente incitado a partir dos estereótipos negativos veiculados nas imagens da arte e da mídia.

Referências

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, Castro. *Os escravos*: poesias. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Afrocentricidade*: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.

BRAUNS, Ennio; SANTOS, Gevanilda; OLIVEIRA, José Adão de (org.). *Movimento Negro*

[22] Esse manifesto foi redigido em 1999, a partir das pesquisas realizadas por Jeferson De entre os anos de 1997 e 1998, enquanto cursava a graduação em Cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). A denominação atribuída ao referido manifesto foi inspirada no "Dogma 95, um movimento cinematográfico animado a partir de um manifesto publicado em Copenhague, na Dinamarca, em 1995" por Lars von Trier e Thomas Vinterberg, que "preconizavam um cinema mais realista (ou seja, sem artificialismo) e menos comercial, fora dos moldes de Hollywood" (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 5).

Unificado: a resistência nas ruas. São Paulo: Ed. Sesc; Perseu Abramo, 2020.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial*: o cinema negro de Zózimo Bulbul. 2006. 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul: o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, p. 1-21, 2012.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 33, n. 96, p. 1-18, dez. 2018.

DAVID, Marcell Carrasco. *Abolição*: escavações e memórias sobre o Cinema Negro de Zózimo Bulbul. 2020. 195 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Experiências e tentativas. *In*: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982. p. 21-29.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. *In*: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Organização: Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127-138.

LECCI, Alice Lino. Feminismo negro e a crítica à cultura brasileira. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia*, Campinas, v. 7, n. 2, p. 16-30, 2021.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da senzala*: quilombos, insurreições, guerrilhas. São Paulo: Anita Garibaldi, 2020.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NASCIMENTO, Beatriz. Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso. *In*: NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras*: relações raciais, quilombos e movimentos. Organização: Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. p. 138-151.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, p. 1-7, 1999. Disponível em: https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf. Acesso em: 8 jan. 2024.

PENAFRIA, Manuela. O ponto de vista no filme documentário. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação,* p. 1-9, 2001. Disponível em: https://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf. Acesso em: 3 jan. 2024.

PEREIRA, Maria Neusa. Nasce o Movimento Negro Unificado: um salto de qualidade no tempo e na história. *In*: BRAUNS, Ennio; SANTOS, Gevanilda; OLIVEIRA, José Adão de

(org.). *Movimento Negro Unificado*: a resistência nas ruas. São Paulo: Perseu Abramo, 2020.

RIOS, Flavia. A trajetória de Thereza Santos: comunismo, raça e gênero durante o regime militar. *Plural*, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 73-96, 2014.

ROSA, Fábio José Paz da; FRESQUET, Adriana Mabel. A estética negra de Zózimo Bulbul em cena: novas possibilidades para pensar cinema, currículo e formação de professores. *ETD Educação Temática Digital*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 418-436, 2017.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Racismo brasileiro*: uma história da formação do país. São Paulo: Todavia, 2022.

SILVA, Sheila Alice Gomes da. Entre batuques e cantos: o samba como arma de resistência negra. *Revista de História da UEG*, Anápolis, v. 5, n. 1, p. 321-332, jan./jul. 2016.

Recebido: 09 de fevereiro de 2024 — Aprovado: 26 de julho de 2024

Editores responsáveis:
Rodrigo Lopes de Barros Oliveira e Silvia Liebel