

---

## Filmar os quilombos, ontem e hoje: Rememoração e reencenação em Aruanda (1960) e Nove Águas (2019)<sup>1</sup>

Alessandra Pereira BRITO<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

### RESUMO

Este ensaio emerge do desejo de lançar olhares sobre as imagens feitas nos contextos das lutas e dos territórios quilombolas para observar os procedimentos de rememoração articulados nos filmes de ontem e de hoje. Para tanto, identificamos por meio da análise fílmica os procedimentos de mise-en-scène e os recursos expressivos empregados no filme *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *Nove Águas* (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019) para compreender como se dá o gesto rememorativo em cada momento histórico.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema nos quilombos; rememoração; reencenação.

### Introdução

Quando a pesquisadora e historiadora Beatriz Nascimento chega a pós-graduação em História na Universidade Federal Fluminense, ela se volta para o quilombo. Ali naquele universo, ela se depara com o interesse recorrente de seus pares e da tradição da História, com H maiúsculo, pelos estudos relacionados às pessoas negras na condição de escravizadas. Para ela, essa produção de conhecimento cria e fortalece uma ideia de que não aconteceu para os negros no Brasil outros fatos, além do cativeiro. Beatriz chega, desse modo, aos estudos sobre o quilombo em busca das histórias da liberdade, conduzida pela premissa que o povo negro brasileiro “possui também uma herança histórica baseada na liberdade e não no cativeiro” (NASCIMENTO, 2018, p. 67)

Em uma passagem de outro artigo<sup>3</sup> a pesquisadora diz também que seu projeto de pesquisa é um grande sonho, porque além de buscar o quilombo situado historicamente, ela busca suas formas de continuidade. Beatriz quer a lembrança, mas não se trata aqui

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, e-mail: alessandra.pereirabrito@gmail.com.

<sup>3</sup> As produções de Beatriz Nascimento citadas neste ensaio foram retiradas da obra *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual - Possibilidade nos dias de destruição*, uma coletânea organizada e editada pela União dos Coletivos Pan-Africanistas (UCPA) e publicada pela Editora Filhos da África em 2018.

de uma memória cristalizada num tempo linear que separa passado, presente e futuro. A memória aqui emerge como força de vivificação. Não atoa, Abdias do Nascimento (2017), em seu livro *O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*, uma obra de referência para os estudos raciais no país, denuncia o atentado contra a vida do povo negro no contexto da diáspora no Brasil – destacando que essa morte está para além da extinção do corpo físico, atravessando também a história cultural, a subjetividade, a memória. Também dramaturgo, poeta e professor universitário, Nascimento reivindica com sua obra o acesso das pessoas negras a uma integridade por completo, que só pode ser alcançada com o entendimento de suas origens e ancestralidade.

Diante desse debate sobre as formas de morte impostas pela colonização, podemos inferir que se esquecer é também uma forma de morte, lembrar é modo de enfrentar e fazer prevalecer a vida. Na esteira do que pode ser mobilizado pelo lembrar, vale citar um provérbio africano que abre o oitavo capítulo de *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves<sup>4</sup>: *Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saibas pelo menos de onde vens*, de modo a lançar luz sobre a relevância da memória dos povos negros.

Beatriz, na Conferência Historiografia do Quilombo, realizada em 1977 durante a Quinzena do Negro na Universidade de São Paulo, diz que ela quer “a lembrança, lembrar para mim mesma, lembrar para os negros de que eles têm um passado de homens capazes de empreender uma estrutura que foi muito forte, que assustou sempre, que assustou tanto que passou para a amnésia nacional” (NASCIMENTO, 2018, p. 129). A memória aflora aqui como elemento preponderante para a vida, para a dignidade.

O encontro com as imagens dos quilombos a partir da espetatorialidade do filme *Tança* (2014), realizado pela Irmandade dos Atores da Pândega e a Associação Quilombola Mato do Tição, marca para mim o início de uma pesquisa que também é um sonho. Mobilizada pela obra, busco compreender as maneiras pelas quais a inscrição dos corpos quilombolas nas imagens configuram elementos fundantes da memória negra. Bem como, refletir se as imagens feitas em contexto de quilombo podem se configurar como as imagens de liberdade que têm sido frequentemente ocultadas pela iconografia oficial em torno das existências negras.

---

<sup>4</sup> Nesse texto Ana Maria Gonçalves aproxima esse provérbio a uma das teses de Walter Benjamin, em *Teses sobre o conceito de História*. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/67-bastidores/1783-uma-fig%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-procura-de-suas-met%C3%A1foras.html>  
Acesso em: 02 out. 2020

---

Com esse questionamento pairando pela pesquisa, começo a cursar a disciplina Formas e processos da imagem, ministrada pela professora Cláudia Mesquita, onde chego mais e mais próxima da relação memória e imagem. No curso, trabalhamos com o enfoque: Políticas (e poéticas) da rememoração: cinema e memória<sup>5</sup>. Estudamos os procedimentos e gestos cinematográficos que os filmes se valem para rememorar e elaborar a história, foram eles: testemunho, arquivo, (re) encenação, intervenção e performance.

Provocada por esses estudos, volto para as imagens dos quilombos, para, junto dos filmes, seus procedimentos e recursos expressivos, que serão observados por meio da análise fílmica, me debruçar sobre a rememoração nessas imagens. Para este ensaio, abordaremos mais detidamente, de que modo a reencenação se insere como procedimento de *mise-en-scène* empregados para rememoração nos filmes *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *Nove Águas* (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019).

A escolha desses dois filmes também se dá pensando na formação de uma pequena série histórica, assim podemos compreender como se dá o gesto rememorativo tendo em vista também a historicidade das formas fílmicas – como ele ocorre nos filmes de ontem e de hoje.

Antes de chegar propriamente à análise dos filmes, passaremos brevemente pelo desenho do conceito de quilombo na historiografia brasileira, retomaremos falas de estudiosos que têm ampliado as noções de quilombo. Também faremos uma passagem pelas formas como os quilombos ganharam as telas e quais políticas e poéticas emergem dessas imagens. Em seguida, traremos conceituações em torno da memória, faremos uma apresentação dos filmes que serão analisados, abordaremos quais passos metodológicos norteiam nossa aproximação dessas imagens, até chegarmos na análise dos gestos de rememoração delineados nos dois filmes.

## **O quilombo na história brasileira**

O filósofo, poeta, ensaísta e romancista Édouard Glissant no livro *Introdução a uma poética da diversidade* nos propõe algumas reflexões em torno do pensamento do

---

<sup>5</sup> A pesquisadora Cláudia Mesquita tem um trabalho de força sobre a elaboração histórica no cinema brasileiro, destaco aqui o artigo O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo, que inspira este ensaio. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2018/trabalhos\\_arquivo\\_2NKMPWICFX14EJ10BEJ\\_27\\_6219\\_26\\_02\\_2018\\_07\\_23\\_01.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_2NKMPWICFX14EJ10BEJ_27_6219_26_02_2018_07_23_01.pdf) Acesso em 02 out. 2020.

rastró / resíduo, que também nos interessa para pensar a história do quilombo. Glissant argumenta que:

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

A fragmentação da história do quilombo no Brasil, também nos convoca a olhar para ela sob a ótica do resíduo, do vestígio, do rastró. Apesar de sua existência nos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX a partir da abolição da escravatura em 13 de maio de 1888 vigora um entendimento de que essas organizações sociais não mais existem - se não há escravatura não haveria quilombo - e só voltam a ser mencionados por uma certa institucionalidade a partir de 1988 com a Constituição Federal, que estabelece o direito aos territórios pelas comunidades quilombolas (NASCIMENTO, 2018; BARROS, 2016). Paralelo a essa questão, também impera uma conceituação dos quilombos pautada pelas formas de repressão aos povos quilombolas. Beatriz Nascimento (2018) nos dá o exemplo da definição do Conselho Ultramarino que atribuía que o quilombo seria toda a habitação de negros fugidos que passem de cinco. A pesquisadora, ao lado de Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Antônio Bispo dos Santos estão entre os pensadores que reivindicam uma ampliação da noção de quilombo, de modo que ela esteja mais apartada da história oficial narrada pelos vencedores, uma revisão para uma história a contrapelo, nos termos benjaminianos.

A seu modo, cada um promove uma recusa ao quilombo retratado nos documentos oficiais, que lhes dedicam as denominações referentes a fuga como uma atitude de desespero perante a opressão ou como um aglomerado de pessoas voltadas ao banditismo, ou se refere apenas ao momento das guerras enfrentadas, que conforme esses documentos teriam findado os quilombos. Inclusive, Beatriz (2018) empreende uma defesa de que o quilombo existe antes mesmo da fuga, ele começa na união de homens e mulheres negros em situação de escravização, que começam a sonhar um mundo possível, e traçar estratégias para alcançá-lo.

Beatriz Nascimento (2018, p. 294) é enfática ao afirmar que “o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior auto-afirmação étnica e nacional”. Por sua vez, Lélia Gonzalez, no livro *Primavera para rosas negras*, afirma que Palmares foi o “primeiro Estado livre

das Américas, um Estado criado por negros” (GONZALEZ, 2018, p. 120). A professora já reivindicava, no seu tempo, uma reflexão sobre a importância desses territórios, de suas cosmologias, suas tecnologias de existência e resistência, algo que a historiografia oficial se furtou a fazer.

Em *O quilombismo*, Abdias Nascimento destaca:

Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico (NASCIMENTO, 2018, p. 289 e 290).

Santos (2018) também nos convoca a pensar sobre a luta pela terra como um processo que definiu a forma de conceituação do quilombo, por parte de autoridades coloniais. Ele afirma que “os quilombos são perseguidos exatamente porque oferecem uma possibilidade de viver diferente” (SANTOS, 2018, n.p.).

Em suas pesquisas, Beatriz (2018) faz uma formulação muito bonita ao afirmar que busca conhecer os tempos de paz vividos nos quilombos, na medida em que a história oficial nos dá a ver os momentos de guerra e opressão, e para ela a paz quilombola se configura como o período em que os quilombos mais simbolizam uma ameaça a ideia de mundo que o colonialismo empreendia.

## **O quilombo nas imagens**

O campo das imagens se configura como um importante território para compreensão dos diversos processos relacionados aos povos negros no Brasil. Desde os movimentos de resistência e luta por direitos, a organização social e militância, até os processos de elaboração das memórias, reescritas e fabulações de uma história que engloba a escravização, mas também está para a além dela.

Ao dizer dos livros nas escolas que não se dedicam a um registro norteado pelo que foi a dimensão do quilombo no Brasil, mas abre espaços para as imagens daqueles que foram responsáveis pela morte de vários quilombolas - a exemplo de Duque de Caxias, Domingos Velho, e outros bandeirantes, que receberam inclusive a homenagem com Monumento às Bandeiras em São Paulo -, Beatriz (2018) nos convoca a refletir sobre o campo das imagens na perspectiva da história dos povos negros brasileiros.

No filme *Ôrí* (Raquel Gerber, 1989), Beatriz elabora sofisticadas formulações em torno da “experiência da perda da imagem”. Ela convoca para o centro do debate o

apagamento da história dos povos pretos, abordando a subjetividade, o reconhecimento e a imagem (BARRETO, 2018). “É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos” (NASCIMENTO, 2018, p. 330), a partir dessas concepções Beatriz também convoca o corpo para a centralidade de uma rememoração sensível dos quilombos, o que ele inscreve e o que nele se inscreve “como o corpo fosse documento” (NASCIMENTO, 2018, p. 330).

Ainda na esteira das reflexões em torno do povo negro e as imagens, mais especificamente o cinema, é importante lembrar o trabalho do pesquisador João Carlos Rodrigues em sua obra *O negro brasileiro e o cinema*, de 1988. Recentemente, esse livro foi retomado pelo professor Matheus Araujo dos Santos (2020) no artigo *Atravessando abismos em direção a um cinema implicado: negritude, imagem e desordem*. Em sua análise ele argumenta:

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

Conforme a pesquisa de Rodrigues,

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

Para além da temática das representações, que não são alvo de estudo deste ensaio, o que queremos convocar partindo daqui, é que Rodrigues se vale da análise de alguns filmes trazem o quilombo em suas narrativas para formular sua conceituação.

Rodrigues (2011) cita os filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), ambos dirigidos por Carlos Diegues e voltados para temática dos quilombos, como exemplos do arquétipo Nobre Selvagem.

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

---

Outro arquétipo que também é atribuído às representações negra é o Negro Revoltado. “Temos muitos exemplos do Negro Revoltado nos tradicionais filmes da época. A maioria diz respeito à fuga das plantações” (RODRIGUES, 2011, p. 31). Aqui vemos novamente, como Beatriz (2018) ressalta em sua pesquisa, uma presença da ideia da existência quilombola como definida pelo estado colonial opressor, que centrava os quilombos apenas no lugar da fuga.

Rodrigues destaca ainda que “o quilombo em todos esses filmes é uma utopia política e o Negro Revoltado, por conseguinte, um utópico destinado a fracasso” (RODRIGUES, 2011, p. 32). Beatriz Nascimento (2018) no artigo *A senzala vista da casa grande - Merchandise e a contracultura no cinema nacional*, também teceu críticas ao filme *Ganga Zumba* (1964) e *Xica da Silva* (1976), no que se refere ao trato com a memória negra. Essas abordagens nos interessam aqui porque já apontam fortes questões sobre a relação da memória dos povos negros e as imagens, em especial a memória quilombola.

### **A vida da memória**

Em *O quilombismo*, lançado pela primeira vez em 1980, Abdias Nascimento reforça a “urgente necessidade do negro brasileiro em recuperar sua memória” destacando também que “esta tem sido agredida sistematicamente pela estrutura de poder e dominação há quase quinhentos anos” (NASCIMENTO, 2018, p. 273).

Abdias (2018) ainda exalta o quilombo como um marco a partir do qual também se deve empreender o percurso histórico pautado na liberdade do povo negro brasileiro. Para ele, “resgatar a nossa memória, significa resgatarmos a nós mesmos do esquecimento, do nada e da negação, e reafirmarmos nossa presença na história” (NASCIMENTO, 2018, p. 273). A presentificação da memória quilombola é também uma forma de promover uma revisão da história do Brasil.

A memória, segundo Jan Assmann, pode ser definida como “a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo” (2008, p. 116). Partindo dessa dimensão coletiva da memória em associação com a intenção política da escrita da história, Souza (2014) relaciona as contribuições teóricas de Maurice Halbwachs e Walter Benjamin, apontando caminhos para o resgate de histórias que se perdem, uma vez que os relatos oficiais geralmente são contados pelos vencedores. Pautada pelos autores, Souza reforça que a escuta de narrativas ignoradas

---

pode contribuir para a elaboração da memória coletiva, e sobretudo, possibilitar que acontecimentos não se percam e não sejam esquecidos.

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

Ao discorrer sobre como o cinema brasileiro tem elaborado a experiência histórica, Cláudia Mesquita destaca que “no Brasil, a emergência de discursos memoriais não é apenas sintomática, mas politicamente urgente” (MESQUITA, 2018, p. 7).

Diante da rememoração como uma necessidade latente, a pesquisadora pontua, com base nos filmes analisados em sua pesquisa, que eles apresentam o esforço comum de “criação de formas que elaborem o passado histórico não como legado, mas como presença, ferida, sintoma atual” (MESQUITA, 2018, p. 17). Deste modo, voltando a reencenação como esse recurso que empreende a rememoração nas imagens, é importante compreender como ela se insere na narrativa e quais processos políticos são disputados no âmbito dos filmes. Afinal, como a Claudia Mesquita (2018) reforça, há algo de impossível na reencenação do passado, afinal como fazê-la diante todas as transformações que atravessam o campo do visível nas imagens?

### *Aruanda e Nove Águas*

*Aruanda*, para além de toda sua relevância na história do cinema brasileiro, é possivelmente o primeiro filme feito em território quilombola. O curta foi gravado na Comunidade Quilombola da Serra do Talhado, no município de Santa Luzia, Estado da Paraíba. A comunidade recebeu em 2004 a certidão de auto-reconhecimento como remanescente das comunidades quilombos da Fundação Cultural Palmares.

Reconhecido com a obra inauguradora do moderno documentário brasileiro por Glauber Rocha, o filme traz marcas contundentes de um enlace entre o universo literário e o jornalístico (GOMES, 2014). Dirigido por Linduarte Noronha, o filme foi bem recebido pela crítica. Jean-Claude Bernardet (1961), destaca, se referindo a cena em que se reconstitui o nascimento da comunidade quilombola, que o trabalho de direção “não se limitou a mostrar as coisas como são. Interpretou” (BERNARDET, 1961, p. 54). A época, ele também acrescentou que “a fita é importante também porque, além de ser uma provação e um estímulo, além de tratar de um assunto brasileiro, o faz de maneira que



---

pode se tornar um estilo e dar ao cinema brasileiro uma configuração particular” (BERNARDET, 1961, p. 54).

Já o filme *Nove Águas* é fruto de processos formativos em cinema e audiovisual realizado no Quilombo dos Marques, no Vale do Mucuri, em Minas Gerais. Por meio de uma oficina de roteiro ministrada pelo diretor Gabriel Martins, chega-se a narrativa sobre a trajetória que marca a criação da comunidade e suas lutas.

Se em *Aruanda*, o documentário se vale da ficção, em *Nove Águas* há um desejo mais latente pela ficcionalização e um retrato das vivências da comunidade no decorrer de seus anos de existência e resistência. Certificada em 2005 pela Fundação Cultural Palmares, a comunidade dos Marques enfrentou grandes desafios na defesa de seu território e seu modo de vida. Hannah Serrat (2019) diz sobre *Nove Águas*:

O caráter coletivo de realização do filme que não se furta de incidir sobre a imagem, instituiu um gesto de resistência, a reafirmação de uma ancestralidade e o desejo de intervir no presente. Se o território segue em disputa, é preciso continuar a crer na capacidade de um cinema comunitário mover o mundo (SERRAT, 2019, p. 53).

### **Procedimentos para observação das imagens**

Mariana Souto (2016) pontua em sua tese de doutorado *Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo* sobre as possibilidades da comparação na tradição literária, para reforçar que em sua pesquisa esse gesto de comparar não é simplesmente um método para chegar a resposta de um determinado problema de pesquisa, mas sim uma perspectiva que age na formulação das questões.

A articulação da aproximação dos filmes será pautada por essas nuances, o desejo é colocar em perspectiva histórica as imagens do quilombo em dois tempos, promovendo uma abordagem comparatista, de modo a cotejar semelhanças e/ou diferenças nos processos de rememoração engendrados pela reencenação.

Com as ferramentas da análise fílmica, vamos observar como se constituem os procedimentos de reencenação empregados pelos filmes para rememoração. Nos interessam também os processos de feitura da imagem, questões relacionadas a autoria, para entender a rememoração forjada numa temporalidade e formas de vida desses povos pretos.

---

Em *Reflexões sobre o valor heurístico do uso da experiência pessoal na formalização teórica da espectralidade fílmica*, o professor Bamba (2016), traz contribuições muito pertinentes para os procedimentos metodológicos que adotaremos em nossa pesquisa. Ele se refere a escrita e formulações de teóricos do cinema para abordar como a subjetividade se configura como uma das ferramentas de investigação para os textos sobre os filmes. Bamba pontua:

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

### **Rememorar e reencenar o nascimento dos quilombos**

*Aruanda* se inicia com uma cartela, que já aponta para um entrelaçar dos tempos, o texto remete tanto ao surgimento da comunidade bem como aponta os desafios atuais vivenciados no campo social e econômico. Um tom de reportagem e um desejo de denúncia se expressam e se desenham já nessas palavras:

Os quilombos marcaram época na história econômica do Nordeste canavieiro. A luta entre escravos negros e colonizadores terminava, às vezes, em episódios épicos, como Palmares. Olho d’água da Serra do Talhado, em Santa Luzia do Sabugi, Estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, surgiu em meado do século passado, quando o ex-madeireiro Zé Bento partiu com a família a procura da terra de ninguém. Com o tempo, Talhado transformou-se num quilombo pacífico, isolado das instituições do país, perdido nas lombadas do Chapadão Nordestino, com uma pequena população num ciclo econômico trágico e sem perspectivas, variando do plantio de algodão à cerâmica primitiva<sup>6</sup>.

Após esse texto, começa o momento que acompanhamos mais detidamente. As cenas que remontam o que seria a busca, o que antecede o quilombo em termos territoriais, o que vem sendo chamado de fuga pela história. Em uma montagem cortes secos e planos simples, vemos Zé Bento em meio a uma paisagem de aridez, que ele percorre até sair do quadro, ao som de uma trilha sonora que adensa o tom regional do filme. Seu percurso segue no plano seguinte até chegar em casa, onde é recebido por duas crianças e a mulher, quando começam a arrumar a mudança o narrador começa a contar sua história. Ele diz da fuga da servidão e da antiga escravatura, o menino pequeno está

---

<sup>6</sup> Letreiro inicial retirado do filme *Aruanda*.

---

nu, acaricia o animal de carga enquanto a família ajusta os poucos pertences da família para serem carregados.

Ao som da cantiga Caicó - *Ó, mana, deixa eu ir / ó, mana, eu vou só / ó, mana, deixa eu ir / para o sertão do Caicó. / Eu vou cantando / com uma aliança no dedo / eu aqui só tenho medo / do mestre Zé Mariano* - vemos o percurso ser trilhado. Alguns planos detalhe dos pés que caminham descalços pela terra seca, das mãos que tocam o solo arenoso, de uma expressão facial enquanto observa a aridez do entorno se revezam com as cenas de paisagem por onde caminham dia e noite, com algumas paragens para descanso. No quadro amplo, Zé Bento segue o caminho com os seus. Eles vão ficando pequenos em meio a imensidão percorrida. Há nas imagens uma sensação de distância, os corpos distantes da câmera, e os espectadores, por sua vez, distantes daquela existência e do Brasil país que ali se apresenta.

Das imagens emergem tanto a sensação de busca quanto a de desamparo e falta de perspectivas, que se somam para adensar o desejo de denúncia social que o filme aponta. A família segue seu caminho, que se encerra quando encontram água e ponto onde vão fazer morada. A partir dali começa o trabalho para construção da casa e o plantio. Plano amplos e detalhados mostram o pé que amassa o barro, e cobre as sementes plantadas com terra, as crianças que se alimentam apenas de farinha. Na reencenação somos conduzidos por uma vida árdua em todas as suas nuances.

A narração nos conta do crescimento da comunidade a partir do fim da escravidão, com a chegada de mais pessoas negras que conheciam a existência do sítio de Zé Bento. E chegamos ao presente da comunidade a vida de trabalho com a produção de cerâmicas a serem vendidas na feira e o plantio do algodão.

Em uma entrevista<sup>7</sup>, Linduarte Noronha fez certa recusa da ideia da reencenação como um aspecto ficcional em *Aruanda*. Ao mencionar isso, ele diz que opta por dramatizar esse momento, porque não gostaria de utilizar apenas depoimentos e pelo desejo de produzir uma espécie de documentação de uma história que até então era conhecida apenas por meio da oralidade.

Dois aspectos da rememoração por meio da reencenação emergem aqui, o primeiro deles é que sua convocação se dá com o desejo de produzir um arquivo daquela memória que não foi alcançada por uma historiografia oficial e não gerou uma produção

---

<sup>7</sup> Entrevista realizada por Ana Carvalho, disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/248> Acesso em 02 out. 2020.

de registros formais. Isto é, para se aproximar da experiência entendida como fundante do quilombo, foi preciso refazê-la e gerar um documento. O segundo aspecto que se destaca é que rememorar e reencenar se articulam como elementos de denúncia da precariedade a qual a comunidade está exposta desde seu surgimento.

Há no gesto algo que enfrenta, tanto a negligência com essa memória e o passado da comunidade, como o apontamento das feridas ainda abertas (no presente) da fome e da desigualdade social que se abate sobre uma parte do país. É importante ressaltar também, que há uma certa planificação da vivência da comunidade centrada na questão de classe que deixa subsumir em certa medida os aspectos relacionados à questão racial e a violência que o racismo impõe ao povo negro. Aqui observamos que o processo de rememoração ainda se filia a uma certa conceitualização de quilombo que entende essa estrutura social como desprovida de qualquer expectativa de uma vida digna.

Em relação ao filme *Nove Águas*, vale lembrar que ele se constrói quase que completamente com base em uma narrativa ficcional em torno da história do Quilombo dos Marques (com exceção das cenas finais que mostram o antigo território que foi inundado por uma barragem e o novo quilombo), mas aqui para essa análise vamos nos dedicar mais a observação do momento de nascimento do quilombo, para compreender os aspectos envoltos nessa parte da reencenação.

No primeiro plano de *Nove Águas* vemos a mata, num plano de cima para baixo. Depois uma câmera mais próxima nos mostra uma mãe com uma criança, e mais pessoas que caminham. Depois uma nova mirada do alto, dessa vez um pouco mais próximo, vemos a caminhada, abrindo o trilheiro na mata. A caminhada é calma, os passos pisam a terra ao mesmo tempo que abrem o caminhos, na tela vemos que o ano é 1930. Beatriz Nascimento nos fala que o quilombo existe antes mesmo do território, que o quilombo começa a existir na união. Pessoas que se unem e juntas planejam uma outra existência que não aquela de violência, elaboram um plano de escape do sistema de opressão em que se está envolto. Logo, o caminhar é quilombo, a busca é quilombo.

Sabemos que há dificuldade, na busca, na árdua caminhada ali encenada, mas há mais elementos expressivos que nos permitem, olhar para além da fuga, como Beatriz nos ensina com seus estudos, a dimensão do afeto é uma delas.

A câmera próxima contribui com esta dimensão, nos deixa ver de perto, a caminhada, os laços entre as pessoas, a interação afetiva entre mãe, o pai e o filho, que ainda é uma criança de colo. O carinho e amor entre os personagens também podem ser

compreendidos como estratégias para ampliar a dimensão do humano que historicamente não alcança os povos negros. Ademais, os laços afetivos mobilizam fortemente a transmissão de conhecimento, a oralidade, a história passada do mais velho para o mais jovem, ou seja, também permeia o aspecto epistemológico.

O filme convoca a reencenação de uma história dos mais antigos sobre a formação do quilombo, que se dá se na literalidade, quase que na condição de segredo, como um sussurro. Conta-se que um dos ancestrais do quilombo recebe uma mensagem que diz sobre uma planta a ser encontrada, desse vegetal se tiraria a raiz que após lavada em nove águas, seria um alimento partilhado entre o grupo. Nessa busca, vemos um dos patriarcas que caminha pela mata guiado por uma força invisível em busca da raiz, enquanto ele caminha, vemos a mata na perspectiva de seu olhar, e encontramos a planta. Sabemos que é corrente no cinema o uso da imagem subjetiva, mas ali no filme, vale destacar essa perspectiva tendo em vista que ela nos propõe um deslocamento no modo de observar esse aspecto singular da constituição da comunidade conectada a uma energia de fé. Somos convocados a olhar em primeira pessoa.

Nesse sentido, também vale apontar um aspecto da caminhada que emerge pelas imagens, caminha-se como quem sabe para onde se vai, há uma perspectiva, há uma busca que é conduzida por um aspecto espiritual, de fé. A cena do chegada na água também é bastante significativa na narrativa, quando o grupo chega no encontro do Rio Mucuri com o Rio São Julião, marca-se tanto a encontro com o lugar onde construirão o lar, como o descanso da caminhada árdua.

O filme se centra em três relações, os laços de afeto e a dimensão de comunidade, a relação com o rio ao qual se vive as margens, e a relação com o território. Aqui, a reencenação serve a rememoração para mobilizar a luta pelos direitos da comunidade. A memória enfrenta. É arma de uma luta em curso. Centrar nessas três relações também diz de uma forma de afirmar a vida vivida no território, os laços ali criados, lembrar a história é defender um modo de existência, disputar com uma narrativa institucional que atribui a famílias que viveram no territórios por anos a alcunha de invasores.

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

### **Breves considerações**

Desde o início da pesquisa em torno das imagens dos quilombos tenho me mobilizado para os desdobramentos dessas imagens no entendimento do processo histórico e da emergência pela memória. Que frestas esses filmes podem abrir para lançar luz as questões urgentes relacionadas ao avanço das opressões face aos povos quilombolas, aos povos originários e outras expressões da diversidade?

Essa breve série histórica quis se haver com as questões levantadas por cada um dos filmes dentro de seu contexto histórico e compreender como eles se valeram do recurso da reencenação para se aproximar da experiência fundante do quilombo. Em suas semelhanças e diferenças, *Aruanda* e *Nove Águas* nos provocam ao abrir o passado, apontar as fricções a as ameaças que ainda rondam o presente. O gesto de rememoração, por meio da reencenação, passa a ser também um ato de resistência, denúncia, enfrentamento, estratégia para a luta.

Os modos de realização intermediados por processos formativos e oficinas, permitida pela própria historicidade em que cada obra se situa, atenua as diferenças no trato da memória de cada quilombo. O protagonismo dos povos quilombolas faz emergir mais camadas sensíveis nos recursos expressivos e possibilitam a produção de novos arquivos para documentação da história dos quilombos no Brasil.

### Referências bibliográficas

ASSMANN, J. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/MPz8xM>>. Acesso em: 30 set. 2020.

BARROS, Zelinda. **Processo de emergência histórica dos quilombos**. Cachoeira: UFRB. Coletivo Angela Davis, 2016. Disponível em: <[encurtador.com.br/oGIRV](http://encurtador.com.br/oGIRV)>. Acesso em 01 set. 2020.

BAMBA, Mahomed. Reflexões sobre o valor heurístico do uso da experiência pessoal na formalização teórica da espectadorialidade fílmica. In.: **Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassillo (Orgs.) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016 (p. 296-317).

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

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

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

---

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

MESQUITA, Cláudia. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. In: 27º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPOS, 27, 2018, Belo Horizonte. **Anais**: Compós, junho de 2018. Disponível em:  
<[http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2018/trabalhos\\_arquivo\\_2NKMPPW1CFX14EJ10BEJ\\_27\\_6219\\_26\\_02\\_2018\\_07\\_23\\_01.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_2NKMPPW1CFX14EJ10BEJ_27_6219_26_02_2018_07_23_01.pdf)> Acesso em: 30 set 2020.

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

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro; 2019.

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

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. **Piseagrama**, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018. Disponível em: <<https://piseagrama.org/somos-da-terra/>> Acesso em 15 mai. 2020.

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

SERRAT, Hannah. Sinopse Nove Águas. In: **Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**, 21, 2019. SIQUEIRA, Ana et al. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019, p. 53. Disponível em: [http://www.festivaldecurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2019/09/21\\_FESTCURTASBH\\_CATALOGO\\_WEB.pdf](http://www.festivaldecurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2019/09/21_FESTCURTASBH_CATALOGO_WEB.pdf). Acesso em 02 out. 2020.

SOUTO, Mariana. Por um cinema comparado: Inventários, Coleções e Séries. in: **Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. 2016, 208 f. Tese (Doutorado em Comunicação) Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 17-35. Disponível em: <<http://200.130.18.222/images/stories/download/pct/2017/Teses-Premiadas/Comunicacao-e-Informacao-Mariana-Souto-de-Melo-Silva.PDF>> Acesso em 02 out. 2020.

SOUZA, Solange Jobim. Memória coletiva e tempos de vida: sobre a intenção política da escrita da história em Walter Benjamin e Maurice Halbwachs. In: **Mnemosine**, v. 10, n. 2, p. 179-194. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia Social e Institucional UERJ, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/ZgXqQv>>. Acesso em: 28 set. 2020.