



**Marcell Carrasco David**

**Abolição:** Escavações e memórias sobre o  
Cinema Negro de Zózimo Bulbul

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
graduação em Comunicação do Departamento de  
Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Andrea França Martins

Rio de Janeiro  
Julho de 2020



**Marcell Carrasco David**

**Abolição:** Escavações e memórias sobre o  
Cinema Negro de Zózimo Bulbul

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa  
de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.  
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof<sup>a</sup>. Andrea França Martins**

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Patricia Furtado Mendes Machado**

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup> Janaina Pereira de Oliveira**

Instituto Federal de Educação, Ciência e  
Tecnologia do Rio de Janeiro - IFRJ

Rio de Janeiro, 06 de julho de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

## **Marcell Carrasco David**

Pós-graduado lato sensu no Curso de Especialização em Jornalismo Cultural pela UERJ e graduado em Comunicação Social pela Universidade da Cidade (UniverCidade). Articulador do coletivo cultural Norte Comum e colaborador fixo do projeto editorial Ginecosofia Brasil. Participou e organizou diversos congressos na área de comunicação ao longo de sua trajetória acadêmica. É pesquisador na área de cinema brasileiro contemporâneo e cinema negro.

### Ficha Catalográfica

David, Marcell Carrasco

Abolição : escavações e memórias sobre o cinema negro de Zózimo Bulbul / Marcell Carrasco David ; orientadora: Andrea França Martins. – 2020. 145 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2020.  
Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Abolição. 3. Cinema negro. 4. Zózimo Bulbul. 5. Documentário. I. Martins, Andrea França. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Dedicado ao meu irmão Pablo,  
imensa estrela que hoje brilha no céu.

## Agradecimentos

Tantas pessoas que gostaria de agradecer, que não caberia nessas poucas páginas. Portanto, aqui coloco aquelas que são imprescindíveis.

À minha mãe Ana Cecilia, por ser o meu amor maior. Minha referência de vida, mulher negra, que apesar de todas as dificuldades, sempre me acompanhou e apoiou em todos os meus sonhos. Só tenho a agradecer por ter uma mãe maravilhosa.

Ao meu irmão Marcos Carrasco, companheiro eterno e meu melhor amigo. Sem seus conselhos e parcerias jamais teria conseguido chegar até aqui.

Ao meu pai Marcos David, que sempre buscou o meu melhor, dando toda a liberdade para as minhas escolhas. Sou eternamente grato.

À Liz Tibau, a quem dedico todo amor e carinho. Companheira, amiga e parceira de vida, que esteve comigo em todos os momentos da escrita desse trabalho, além de ter sido uma das fotógrafas do filme. Sou grato por me suportar e, principalmente, pelas revisões incansáveis, pelo consolo nos momentos mais difíceis, pelas trocas e conversas. Obrigado por esse encontro cósmico e por compartilhar sua vida comigo. Te amo.

À minha orientadora, professora Andrea França. Agradeço muito por toda a parceria durante esse período, com certeza aprendi muito com as trocas e as aulas. Sempre acreditou no meu potencial, desde a primeira vez que nos vimos na banca de mestrado. Este trabalho só foi possível por isso.

À minha irmã Dirce e Emily, além das minhas sobrinhas Ana Flávia e Débora. Amo muito vocês.

À toda família Borges/Tibau, Fernanda, Arthur, Victor, Wilson e Arthur Flávio.

À minha sogra amada Marcia Solon, por todo amor e apoio nos momentos que precisei. Muito obrigado por tudo.

Aos meus amigos e irmãos JV Santos, Jonas e Duducha, por terem acompanhado todo esse processo e estarem juntos na construção do meu filme. É um prazer imenso ter vocês do meu lado, não tenho palavras para agradecer.

Ao meu amigo e irmão Carlos Meijueiro, que acompanhou quase todas as etapas da minha vida, sempre com muito amor.

Aos parceiros e parceiras da vida, Safira Moreira, Gê Vasconcellos, Rubel, Sarinha, Thiago Ortman, Caíque Mello, Gabi Faccioli, Pablo Meijueiro, Babi Cruz, Cherot, Meka, Laura Mello, Joca, Somália, Letícia Santanna, Torah, Amanda Nori, Té Guimarães, Thiago, Guerin e por aí vai...

À minha revisora querida Hannah Vasconcellos, por toda paciência e dedicação, mesmo quando atrasava os textos ou mandava áudios imensos pelo whatsapp.

Aos meus colegas de mestrado, especialmente ao Lucas Coimbra. Parceiro que levarei para o resto da vida.

A todos os profissionais que trabalharam no meu filme e que disponibilizaram seu tempo por acreditar nessa loucura. Eternamente grato.

A todos que contribuíram no *crowdfunding* para a realização do filme ou ajudaram de alguma forma para que pudesse acontecer, em especial, Rubel, Julia Tolezano e Tila.

A banca examinadora, Janaína Oliveira e Patrícia Machado. Grandes referências para mim.

Ao Centro Afro Carioca de Cinema e todos os profissionais que cuidam desse espaço de resistência negra.

Finalmente, à toda equipe de Abolição, em especial ao Vantoen Pereira e Severino Dadá, que abriram seus acervos pessoais e compartilharam tantas histórias especiais, sem as quais não seria possível realizar essas escavações sobre a vida e obra de Zózimo Bulbul.

Ao programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), seus professores e todos funcionários. Agradeço imensamente a Marise, pessoa muito especial que me acompanhou nos tempos de basquete do TTC, e agora nessa etapa, sendo meu maior suporte dentro da PUC.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

David, Marcell Carrasco; Martins, Andrea França. **Abolição: escavações e memórias sobre o Cinema Negro de Zózimo Bulbul**. Rio de Janeiro, 2020. 145p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Em 1988, ano do centenário da Lei Áurea, o diretor Zózimo Bulbul realiza seu primeiro longa-metragem como diretor intitulado *Abolição*. O desejo de retomar narrativas negras é o gancho para a produção do documentário, que discute essa temática a partir do olhar de uma equipe formada quase exclusivamente por profissionais negros/as. O objetivo desta dissertação é investigar a obra naquele momento histórico, nos anos 1980, e entender o contexto em que se discutia os cem anos da pós-abolição da escravidão. Dentro da proposta, o filme dialoga com intelectuais, artistas, esportistas que constituíram um pensamento sobre o que é ser negro no Brasil. Tais interlocutores são também personagens do próprio filme, como Lélia Gonzalez, Thereza Santos, Abdias Nascimento, Muniz Sodré, entre outros/as. Como complemento à pesquisa, houve também um registro fílmico de curta duração a partir de entrevistas inéditas realizadas com parte da equipe do filme em 2020. A proposta desse registro é constituir um documento audiovisual com depoimentos da equipe que resgatem a atmosfera da filmagem e o contexto histórico de *Abolição*.

## Palavras chaves

Abolição; Cinema negro; Zózimo Bulbul; Documentário.

## Abstract

David, Marcell Carrasco; Martins, Andrea França. **Abolition: Excavations and memories of Zózimo Bulbul's Black Cinema.** Rio de Janeiro, 2020. 145p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In 1988, centenary of the Golden Law, Zózimo Bulbul made his first feature film as a director, called *Abolição* (Abolition). The desire to reclaim black narratives is the key for the production of the documentary, which discusses the topic from the perspective of a team formed exclusively by black professionals. Thus, the objective of this dissertation is to investigate the piece at that historic moment (1980s) and understand the context in which the hundred years post abolition of slavery were discussed. Within the proposition, this work dialogues with intellectuals, artists, sportsmen who will reflect about what it is to be black in Brazil. These interlocutors are also characters in the film itself, such as Lélia Gonzalez, Thereza Santos, Abdias Nascimento, Muniz Sodré, among others. In addition, a short film will be made based on unpublished interviews conducted with part of the film crew. The proposal is also to establish an audiovisual documentation with testimonials from the team that will revive the atmosphere of the filming and the historical context of Abolition.

## Keywords

Abolition; Black Cinema; Zózimo Bulbul; documentary.



## Sumário

1. Introdução .....	14
2. Abolição para quem? .....	25
2.1. Contexto histórico e linguagem .....	25
2.2. Abolição dentro de abolição: escolha da equipe e imagens de arquivo.....	34
2.3. A voz do saber - os personagens e suas experiência / A intelectualidade, a vivência e a memória.....	42
2.4. Mulheres negras e a abolição .....	50
2.5. O papel dos personagens brancos no filme .....	56
3. Cultura popular, arte e resistência.....	61
3.1. Carnaval e Samba.....	62
3.2. Emboladores de Recife, Mamulengos de Olinda, Teatro Experimental do Negro e Teatro Popular Brasileiro .....	76
3.3. Religião .....	86
4. Cinema negro no Brasil: equipe de abolição e a realização do documentário.....	94
4.1. Necropolítica, Cinema Negro e Abolição.....	94
4.2. Equipe .....	98
4.3. Distribuição e legado .....	115
4.4. Um filme sobre o filme.....	123
5. Considerações finais .....	136
6. Referências bibliográficas .....	142

## Lista de figuras

Figura 1 – Folheto de apresentação do Encontro de Arte Negra / MAM – RJ .....	27
Figura 2 – Matéria sobre o Encontro de Arte de Negra no Jornal O Globo /13 de Maio de 1978. ....	28
Figura 3 – Imagens de arquivo de Abolição .....	34
Figura 4 – Imagem de arquivo usada em Abolição / Debret .....	35
Figura 5 – Referência para o cartaz .....	37
Figura 6 – Cartaz de Abolição / Fernando pimenta .....	38
Figura 7 – Equipe em cena / 1 .....	39
Figura 8 – Equipe em cena / 2 .....	40
Figura 9 – Cena ficcional da assinatura da Lei Áurea .....	42
Figura 10 – Seu Manoel na porta de casa .....	45
Figura 11 – Matéria do jornal Maioria Falante sobre Seu Manoel / Maio de 1988 .....	47
Figura 12 – Muniz Sodré nos corredores e na sala de aula da ECO - UFRJ .....	48
Figura 13 – Lélia Gonzalez sob luz natural .....	52
Figura 14 – Thereza Santos em plano aberto e fechado .....	54
Figura 15 – Beatriz Nascimento em sua casa .....	55
Figura 16 – Pessoas negras no dia a dia .....	55
Figura 17 - Luis Carlos Prestes .....	57
Figura 18 - Edmar Morel; Imagem de arquivo sobre a Revolta da Chibata; Zeelândia Cândido de Andrade e família (da esquerda para direita) .....	58
Figura 19 - João de Orleans e Bragança, no palácio em Petrópolis; Equipe do filme .....	59
Figura 20 - Gilberto Freyre e Fernando Freyre na biblioteca da casa de Gilberto .....	60
Figura 21 – Nei Lopes nos arredores dos Arcos da Lapa, Rio de Janeiro.....	66
Figura 22 – Encontro dos representantes da Velha Guarda na quadra da G.R.E.S Estácio de Sá .....	68
Figura 23 – Desfile das escolas de samba na Marquês de Sapucaí.....	69
Figura 24 – Mulheres negras nos desfiles.....	71
Figura 25 – Joel Rufino na Pedra do Sal e com Tia Carmen do Xibuca ..	73

Figura 26 – Apresentação do teatro de mamulengos para as crianças ...	78
Figura 27 – Emboladores em <i>contra-plongée</i> .....	81
Figura 28 – Raquel Trindade em seu ateliê; Margarida Trindade; Rua lotada .....	83
Figura 29 – Cine Pathé; Abdias do Nascimento na sala de casa e imagens de arquivo .....	85
Figura 30 – Congada entrando na igreja em plongée; cerimônia na igreja.....	88
Figura 31 – Equipe chegando ao terreiro de Mãe Filhinha, em Cachoeira, Bahia .....	89
Figura 32 – Equipe dentro do terreiro de Mãe Filhinha; Mãe de Santo ....	90
Figura 33 – Dom Helder Câmara na frente de uma grande igreja estilo colonial .....	91
Figura 34 – Mãe Filhinha se despede das pessoas da porta de sua casa .....	93
Figura 35 – Deusa Dineris no Pelourinho, Salvador, Bahia .....	102
Figura 36 – Deusa Dineris no set com kombi azul da filmagem ao fundo .....	102
Figura 37 – Folder de divulgação / 1 .....	103
Figura 38 – Folder de divulgação / 2 .....	103
Figura 39 – Folder de divulgação / 3 .....	104
Figura 40 - Folder de divulgação / 4.....	104
Figura 41 - Vantoen Pereira Jr. e Zózimo Bulbul.....	105
Figura 42 - Alexandre Tadeu, Fernando Spencer, Severino Dadá e Zózimo Bulbul, na montagem de Abolição .....	107
Figura 43 – Cópia do roteiro original de Abolição (arquivo pessoal de Dadá).....	108
Figura 44 – Foto da equipe na gravação com Edmar Morel .....	113
Figura 45 - Folder de divulgação / 5.....	114
Figura 46 – Registro de Bulbul e Spike Lee quando se encontraram em 2012 no Rio de Janeiro .....	117
Figura 47 - Folder de divulgação / 6.....	122
Figura 48 – Equipe de Abolição reunida em volta da mesa durante as gravações .....	125
Figura 49 – Vantoen Pereira, Flávio Leandro, Marcell, Severino Dadá, Juliana Pereira, Edinho e Vitor Pereira (em pé da esquerda para direita), Maria Helena (irmã de Bulbul) e Alexandre Tadeu .....	127

Figura 50 – Cena das conversas durante as gravações .....	129
Figura 51 – Brinde em momento de descontração (câmera de Vantoen) .....	131
Figura 52 – Deusa e Edinho.....	132
Figura 53 – Deusa apresenta fotos pessoais .....	132
Figura 54 – Alexandre Tadeu (câmera de Vantoen) .....	133
Figura 55 – Severino Dadá (câmera de Vantoen) .....	133
Figura 56 – Alexandre Tadeu e Severino Dadá .....	134
Figura 57 – Detalhes do cenário da gravação no Centro Afrocarioca ....	134
Figura 58 – Equipe de Abolição e convidados ao término das gravações / 1 .....	135
Figura 59 – Equipe de Abolição e convidados ao término das gravações / 2 .....	135

A nossa escritvivência não pode ser lida como história  
de ninar os da casa grande, e sim para incomodá-los  
em seus sonos injustos.

Conceição Evaristo

# 1. Introdução

## ***Abolição***

*1 Ato ou efeito de abolir; abolimento.*

*2 Extinção de qualquer instituição, lei, prática ou costume*

*3 Direito que assistia ao soberano de perdoar aos condenados a pena irremissível.*

*4 Desaparecimento, suspensão ou supressão de certos fenômenos ou de certas funções<sup>1</sup>*

Quando se fala em abolição no Brasil, imediatamente relacionamos com o período da escravidão, já que essa expressão sempre aparece conectada uma com a outra: abolição da escravatura; abolição da escravidão; abolição dos escravos. Esses são alguns dos termos tradicionalmente usados. Em 1988, com o marco do centenário da Lei Áurea e a insurgência de discussões e debates acerca desse tema, o cineasta brasileiro Zózimo Bulbul apresenta o documentário *Abolição*, seu primeiro longa metragem que surge a partir de uma extensa pesquisa do diretor ao longo de mais de 10 anos.

O objetivo do filme era usar o gancho da comemoração do centenário para fazer uma reflexão crítica sobre a condição do povo negro no Brasil ao longo dos cem anos da abolição da escravatura. Muitas obras com essa mesma temática surgiram nesse mesmo período, como aponto ao longo desta dissertação. No entanto, o filme de Bulbul se destaca, porque, de forma inédita, trouxe o olhar do negro sobre sua própria condição para o centro da discussão.

Bulbul nasceu no Rio de Janeiro em 1937, seu nome de batismo é Jorge da Silva. Zózimo foi o apelido recebido na infância e Bulbul é uma palavra de origem africana, que foi incorporado ao nome artístico por volta do final da década de 60 (CARVALHO, 2012, p. 2). É considerado um artista que sempre teve o foco na valorização do negro e da cultura negra no Brasil em suas obras. Antes de se tornar diretor, já tinha uma trajetória dentro do cinema um extenso trabalho como ator. Participou de filmes importantes no movimento Cinema Novo, entre eles destaque: *Cinco vezes favela* (1962), de Leon Hirszman, *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Em 1969, já com trabalhos feitos para a televisão, foi considerado “O negro mais bonito do Brasil” ao participar de um concurso no programa de televisão do apresentador Chacrinha, um importante comunicador da época. Também marcou destaque ao ser o primeiro

---

<sup>1</sup> Fonte: Dicionário Michaelis online. Acesse em: <https://michaelis.uol.com.br/>

protagonista negro de uma novela brasileira, chamada *Vidas em Conflito* (1969), da extinta TV Excelsior. (CARVALHO, 2012, p. 9)

Apesar de sua importante trajetória no cinema e na televisão brasileira, muitas pessoas desconhecem o trabalho fundamental de Bulbul. Isso atravessa minha própria trajetória como pesquisador negro, dentro da área de cinema, que só conheci e me transformei através dos trabalhos desse artista muito tempo depois de começar minha jornada acadêmica. No ano de 2017, me deparei com um texto da cineasta carioca Yasmin Thayná, no qual ela discute a importância do primeiro filme de Zózimo como realizador, o curta-metragem *Alma no Olho* (1973). Um filme de onze minutos que fala sobre as “vicissitudes da identidade de um negro em ascensão social, inventando nesse transe de cinema uma linguagem e uma possibilidade estética.” (THAYNÁ, 2017, n.p).

Ao assistir *Alma no Olho*, descobri ali algo muito potente: uma performance experimental de um corpo negro que expõe muitas marcas da diáspora africana. Ver esse corpo - de Bulbul - se livrando das correntes, nos leva imediatamente a pensar nos antepassados que tiveram esse destino atravessado, deixando esse legado que também atravessa meu próprio corpo. Foi então que entendi a necessidade de investigar essas heranças fílmicas deixadas por Bulbul, que foi ainda mais aguçada no ano de 2018, quando participei do *I Laboratório Permanente de Formação em Cinema Negro*.

Dentro do laboratório, que foi organizado no Centro Afrocarioca de Cinema<sup>2</sup>, aconteceu uma homenagem à equipe de *Abolição*, que completava trinta anos de realização. Houve uma exibição do filme para os participantes do laboratório e, logo depois, uma conversa com parte da equipe. Nessa ocasião, entendi a importância de *Abolição* para a cinematografia brasileira, não só como um filme, mas como um documento histórico que aborda questões fundamentais sobre a população negra no Brasil. Isso porque o filme conseguiu reunir e dar voz a dezenas de entrevistados negros/as colocando-os como protagonistas, além de ser uma obra realizada pelo olhar de uma equipe negra. Portanto, refazer os passos de Bulbul em *Abolição* é um estímulo e um desafio muito grandes, mas a necessidade de retomar e ampliar ainda mais esse debate é o que me move.

---

<sup>2</sup> É um espaço voltado para a valorização da produção cinematográfica negra brasileira, africana e caribenha. Fundado em 2008, com direção de Zózimo Bulbul, com a missão de realizar Encontros de cinema, Produções de Filmes e Cursos de Formação Técnica e Criativa no Cinema.

Sendo assim, *Abolição*, enquanto um filme que discute a situação da população negra no pós-abolição, seus questionamentos e o fato de a obra trazer como ponto central os entrevistados e os integrantes dessa equipe negra serão os pontos de aprofundamento desta dissertação de mestrado. Para isso, um diálogo entre a obra e seus desdobramentos foi criado, tendo como fio condutor o meu próprio processo como interlocutor, pesquisador e realizador. Para embasar essa reflexão, conversei com os próprios personagens do filme, que também são a bibliografia da dissertação e discutiram os temas trazidos.

Além disso, em um feito inédito e complementar à esta pesquisa, realizei entrevistas com membros da equipe e técnicos que trabalharam ao longo do processo do filme ao lado de Bulbul e, a partir dessas entrevistas, produzi um filme documentário de curta-metragem chamado *Abolição: um filme dentro do filme*<sup>3</sup>, que será apresentado, a partir de um primeiro recorte, no dia da defesa desta dissertação.

A ideia de fazer das entrevistas um filme surgiu por conta da necessidade de criar uma espécie de documento histórico que pudesse ser acessado por pessoas que estão fora do campo acadêmico e não terão acesso aos escritos desta dissertação. Além disso, o material bruto coletado será utilizado pelo Centro Afro Carioca de Cinema com fins didáticos, de pesquisa e de conhecimento científico, no sentido da preservação e valorização da obra de Bulbul, especificamente ligada ao filme *Abolição*.

Participaram das entrevistas: o fotógrafo Vantoen Pereira Jr., sobrinho de Bulbul e que atuou como assistente de fotografia; Severino Dadá, montador e grande amigo de Bulbul; o diretor de luz e elétrica Edson Alves (Edinho); o assistente de produção Alexandre Tadeu; a continuísta e única mulher negra do filme, Deusa Dineris; o assistente de direção Flávio Leandro; e a figurinista e viúva de Bulbul, Biza Vianna. Com essas entrevistas, será possível para o/a leitor/a adentrar ainda mais na obra para captar detalhes e rastros deixados através de relatos, lembranças e memórias, que foram compartilhados entre a equipe. A ideia do documentário é que se abram caminhos para reflexões que *Abolição* traz e que necessitam ser feitas para falar sobre nosso passado-presente colonial.

---

<sup>3</sup> É um nome provisório, utilizado apenas para situar o leitor dentro da dissertação.



*Abolição* é um documentário reflexivo e, sobretudo, construído por entrevistas e encontros. É importante ressaltar que o conceito “reflexivo” surge a partir de uma definição do pesquisador Bill Nichols (2012), que divide os filmes documentários em seis<sup>4</sup> eixos de organização. Para Nichols, o modo reflexivo se caracteriza por uma busca mais poética e ensaística, na qual o realizador se torna o catalisador do seu objeto de registro. O autor diz que “este gênero é o que mais revela o ponto de vista do realizador frente àquilo que registra.” (NICHOLS, 2012).

O filme documenta os cem anos da abolição a partir de uma câmera que percorre lugares e cidades fundamentais na trajetória da cultura negra brasileira, como Bahia, Pernambuco, Manaus, Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro. Além de trazer entrevistas com figuras importantes, como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Carlos Medeiros, Beatriz Nascimento, Grande Otelo, Joel Rufino dos Santos, Benedita da Silva e intelectuais e artistas fundamentais para a preservação da cultura afro-brasileira. Essas figuras aparecem para pontuar um lugar específico de suas experiências como pessoas negras na narrativa; ora permeada pelas falas, ora marcada por essa câmera que passa a focar pessoas negras no convívio social urbano e que estão cotidianamente invisibilizadas. São os trabalhadores comuns, os moradores de rua, os favelados, os artistas populares etc. Vale lembrar que as filmagens de *Abolição* duram pouco mais de um ano (1987/1988).

O diretor retira do filme a narração - também conhecida como voz sociológica -, recurso que marca os filmes documentários do Cinema Novo das décadas de 60 e 70, como pontua o pesquisador Jean Claude Bernardet (2003). Além dessa retirada, *Abolição* coloca os próprios entrevistados, majoritariamente negros, como especialistas de suas próprias histórias.

O objetivo de retirar a narração parte de uma ideia posta por Bernardet, na obra *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), ao analisar documentários como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman e *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor. Nessa análise, o autor enxerga na voz sociológica um recurso generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo do tipo sociológico: “(a voz sociológica) dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu

---

<sup>4</sup> São eles: expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático e poético.

próprio respeito." (BERNARDET, 2003, p. 17). Para ele, há uma relação hierárquica sujeito-objeto, na qual o sujeito é o cineasta, dono da “voz do saber” e, portanto, do discurso e o objeto é o entrevistado, representante da “voz da experiência”, da vivência individual. Em *Abolição*, a voz da experiência e a voz sociológica aparecem entranhadas em um único lugar, onde não existe uma hierarquia entre a fala dos entrevistados. O personagem negro aparece para falar sobre sua experiência e a comunicando como conhecimento, saber.

A década de 80 foi um período de muitas transformações na cinematografia brasileira, em especial a partir dos documentários feitos para a televisão. No período do centenário da abolição, algumas produções surgem para falar do tema, como o documentário de Eduardo Coutinho, *Fio da Memória* (1988), a série *African Pop* (1989), de Belisário Franca, e a minissérie da TV Globo escrita por Wilson Aguiar Filho também chamada *Abolição*. E é com o filme de Bulbul, *Abolição*, que surge um olhar específico sobre o chamado Cinema Negro e suas vertentes.

Vale ressaltar que o conceito de Cinema Negro começa quando filmes passam a ser realizados e idealizados por pessoas negras, especialmente por Zózimo Bulbul como um dos pioneiros. Segundo a pesquisadora Kênia Freitas (2018), as discussões sobre as definições do Cinema Negro são vastas e feitas sob diversas perspectivas localizadas geográfica e historicamente “desde os EUA (onde o campo surgiu concomitante ao cinema clássico narrativo, nos chamados Race Movies), passando por África (que viu eclodir com os processos de independências nacionais dos anos 1960 uma filmografia engajada politicamente).” (FREITAS, 2018, p. 107).

Nas definições do cinema negro como campo há historicamente um tensionamento entre temática e representação negra e as possibilidades de livre criação das e dos cineastas negras e negros. Mais do que um conceito fechado, corroboramos com a afirmação da professora e curadora de cinema negro Janaína Oliveira de que: “o cinema negro é um projeto em construção” no Brasil. (FREITAS, 2018, p. 107)

Ao apontar esse tipo de cinema como cinema negro, ao mesmo tempo que se coloca no centro aquele que sempre foi desarticulado para a margem, fica evidente a tentativa de resgate da sua história. Finalizo as reflexões sobre esse conceito com a fala do pesquisador Heitor Augusto que diz que:

não há como ignorar que um realizador negro – de hoje ou de ontem – adentra um campo simbólico no qual o signo “negro” tem sido majoritariamente preenchido

há mais de um século por quem não é negro. E isso tem um custo – psíquico e econômico –, mas a maior fatia dessa conta tem sido paga pela pessoa negra (AUGUSTO, 2018, p. 150).

Ao trazer esse pensamento, deixo evidente a necessidade de se falar sobre uma obra pouco difundida entre os meios de comunicação. Realizando esta pesquisa, me deparei com escassez de informações sobre o filme e apenas com alguns trabalhos acadêmicos que versam sobre a vida de Bulbul, e que perpassam brevemente sobre a obra. Não encontrei nenhum trabalho que se aprofunda especificamente em *Abolição*. Esse filme, apesar de ter recebido prêmios no Brasil e fora do país<sup>5</sup>, não teve muita repercussão dentro do campo de pesquisa no cinema brasileiro. Esse fato é confirmado pelo professor de cinema da Universidade de Campinas (UNICAMP), em São Paulo, Noel dos Santos Carvalho: "Abolição com os seus 150 minutos de projeção não teve grande aceitação entre o público. Nem mesmo entre a população negra. Ficou restrito a um pequeno círculo de intelectuais e ativistas do movimento negro." (CARVALHO, 2012, p. 18). A questão é porquê o filme não circulou bem? Por que não teve repercussão? Essas perguntas são respondidas nesta dissertação.

Em vista disso, a ideia é conduzir o leitor por alguns elementos que compõem o filme. Não há a pretensão de fazer uma exaltação da obra. A intenção é discutir aquilo que o filme traz como importante, seus temas e desdobramentos desde a produção, a composição e a criação até seus efeitos e resultados. Vale ressaltar que não se trata de uma pesquisa aprofundada na biografia e na filmografia de Bulbul, visto que já existem pesquisas sobre sua vida feita por estudiosos/as de Cinema Negro como Noel dos Santos Carvalho<sup>6</sup> e Petrônio Domingues<sup>7</sup>.

Para argumentar, explorar e discutir os pontos esta dissertação foi necessário trazer pensadores e pensadoras que pudessem reafirmar ou contrapor esses pontos. Vale salientar que todos esses intelectuais também aparecem no filme como personagens e dão depoimentos imprescindíveis para a construção da obra de

<sup>5</sup> Melhor pesquisa histórica e Melhor fotografia no Festival de Brasília, 21, 1988, Brasília, no Brasil, Melhor Documentário no Festival Latino Film in New York, 1989, Nova Iorque, nos Estados Unidos, e Melhor Cartaz no Festival del Nuevo Cine Latino-Americano, 11, 1989, Havana, em Cuba.

<sup>6</sup> CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

<sup>7</sup> CARVALHO, Noel; DOMINGUES, Petrônio. **Dogma Feijoad a Invenção do Cinema Negro Brasileiro**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, [s.l.], v. 33, n. 96, p.1-18, 5 fev. 2018. ANPOCS.

Bulbul. A ligação entre o diretor e essas figuras se dá a partir de uma identificação na luta pelos direitos do seu próprio povo e, por isso, eles estão presentes na obra.

Um deles é Muniz Sodré, sociólogo e teórico, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Escola de Comunicação (UFRJ/ECO). Sua obra é focada nos estudos sobre comunicação, cultura brasileira, e, em especial, sobre a condição da população afrodescendente e suas formas de resistência cultural. Em destaque, o livro *O Terreiro e a Cidade: A forma social negro-brasileira* (1988), aparece como condutor da narrativa que ele aponta em seu depoimento ao filme *Abolição* e isso explica a utilização dessa mesma obra nesta dissertação.

Outro autor importante na construção da pesquisa é o historiador e escritor Joel Rufino dos Santos, que também é personagem do filme e tem um vasto estudo sobre a cultura africana no Brasil. Rufino publicou diversos artigos e livros voltados para a reflexão acerca da questão racial e das culturas negras no Brasil, entre os quais destaco o artigo *O movimento negro e a crise brasileira* (1985) e o livro *O que é racismo?* (1994). A participação de Rufino no filme se dá a partir de uma reflexão sobre a Pedra do Sal, região do bairro da Saúde, na parte central da cidade do Rio de Janeiro, também conhecida como Pequena África por ter sido ponto de venda e troca de escravizados e abrigo de quilombos e terreiros de candomblé. Em seu depoimento para *Abolição*, o autor traz um panorama sobre a importância da região para a criação de um berço do samba carioca. Trazer essa análise é fundamental, porque uma das principais preocupações do filme seria a utilização de elementos da cultura popular.

A filósofa e antropóloga Lélia de Almeida Gonzalez também aparece como autora fundamental em *Abolição* e, conseqüentemente, nesta dissertação. Ela foi uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado e do Coletivo de Mulheres Negras Nzinga e participou ativamente da fundação do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN). Sua importância na obra se dá por ela trazer a perspectiva das mulheres negras no escopo da história do pós-abolição. A autora aparece no filme com o papel de contribuir para a formação de uma consciência crítica em relação às opressões sofridas pela população negra na sociedade, principalmente a figura da mulher, além de denunciar o racismo e o eurocentrismo presentes na formação histórico-cultural do Brasil.

Esses são alguns dos autores/as que perpassarão a presente pesquisa, assim como outros pensadores/as que também estão presentes no filme, como: Beatriz

Nascimento, historiadora, professora e ativista pelos direitos humanos de negros e mulheres; Thereza Santos, teatróloga, atriz, professora, filósofa, carnavalesca e militante pelas causas dos povos africanos da diáspora e dos afro-brasileiros; e Abdias do Nascimento, ator, diretor e dramaturgo, militante da luta contra a discriminação racial e pela valorização da cultura negra e responsável pela criação do Teatro Experimental do Negro (TEN).

Entre autores/as que irão complementar esta dissertação, destaco os professores Noel de Carvalho e Petrônio Domingues, as pesquisadoras e professoras Janaína Oliveira, Consuelo Lins e Andrea França, o teórico Jean-Claude Bernardet, o escritor e cineasta Jean-Louis Comolli e o teórico e intelectual Achille Mbembe.

Além disso, um ponto importante de ressaltar é que as falas de personagens, que não são intitulados como intelectuais, mas apontam suas próprias experiências como fatores elementares a serem levadas em consideração foram também fundamentais para a pesquisa e estão presentes nesta dissertação. Aqui, os depoimentos de todos os personagens terão o mesmo nível de importância e relevância.

Isso posto, a estrutura da dissertação se dá da seguinte maneira: capítulo 1 - *A abolição existiu?*; capítulo 2 - *Cultura popular: Arte e resistência*; e capítulo 3 - *Cinema Negro no Brasil: equipe de Abolição e a realização do documentário*. O objetivo da estrutura dos capítulos é analisar e fazer um diálogo entre os diversos tópicos pelos quais o filme passa, desde as falas dos entrevistados e os depoimentos das entrevistas com a equipe até as referências bibliográficas que trago como complemento. Além disso, abordo sobre o processo de pesquisa e produção do filme que realizei durante a escrita dessa dissertação

No primeiro capítulo, há um aprofundamento da discussão sobre os cem anos do pós-abolição da escravidão (1888 - 1988). Esse é o elemento que estimula toda a obra. Nesse capítulo, chamo a atenção para o modo como o diretor organiza e seleciona os personagens para discutir o tema. Através dos depoimentos e de uma análise fílmica, faço uma analogia entre os períodos pré e pós-abolição para fundamentar as falas dos personagens marcadas por uma ideia de melhoria ou piora da vida da população negra após o processo de abolição. Para embasar esse capítulo, lanço mão da obra e dos depoimentos dos próprios entrevistados - entre eles Edmar Morel, Muniz Sodré, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Seu Manoel, João de

Orleans e Bragança, Gilberto Freyre, entre outros/as - como base para narrar suas perspectivas. Além disso faço um estudo sobre as escolhas técnicas e estéticas de Bulbul.

Já o segundo capítulo mostra como o filme se organiza, como ele pensa a questão das culturas negras e de resistência no Brasil. Cada bloco analisado de *Abolição* mostra o que o filme julga ser importante. É importante salientar que não discuto todos os blocos temáticos do filme; escolhi os que considero que têm maior importância na obra. Esse entendimento se deu por dois motivos: o primeiro, pelo tempo em que o diretor dedica para cada tema, e o segundo, pela forma como os entrevistados aprofundam o assunto. Esse capítulo é dividido em dois tópicos:

1) *Samba e Carnaval*: tem o foco em extrair elementos da cultura popular, principalmente ao falar sobre a história do samba e como essa manifestação representou um movimento de resistência. O samba é um elemento que aparece com muita força no filme e, por isso, será um componente norteador desse capítulo. Aqui, recorro ao escritor e estudioso das culturas africanas, Nei Lopes, em *Dicionário escolar afro-brasileiro* (2015), que também aparece como personagem do filme. Dentro dessa vertente do samba, o filme aponta o tempo todo para outro elemento: o carnaval. As imagens que aparecem logo no início do filme, principalmente das mulheres negras e como elas são retratadas, apontam para uma discussão primordial trazida pela obra de Lélia Gonzalez, *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, de 1983. Nesse livro, a autora trata a noção da ‘mulata do carnaval’, colocando em xeque a ideia de democracia racial, uma vez que a mulher negra sofre com diversos estereótipos ligados à objetificação do seu corpo, que só se torna visível no rito carnavalesco.

Nesse capítulo, também exploro as entrevistas com Joel Rufino dos Santos, como supracitado, que aborda a importância da Pedra do Sal como local onde foi criado o samba carioca e que é um monumento da resistência negra. Não menos importantes, nessa mesma parte da dissertação, está o debate através dos depoimentos dos representantes da velha guarda de escolas de samba do Rio de Janeiro - como Mangueira, Portela, Estácio, Padre Miguel, União da Ilha do Governador etc. - para falar sobre a transformação do samba e sobre o carnaval carioca.

Ainda nesse capítulo, vale ressaltar o foco em personagens ligados aos movimentos culturais, literários e teatrais, como o Teatro Experimental do Negro,

com foco na entrevista de Abdias do Nascimento e como o Teatro Popular Brasileiro, com destaque para a entrevista com Margarida Trindade, companheira do poeta Solano Trindade. Por fim, há ainda discussões sobre os Mamulengos de Olinda e os Emboladores de Recife.

2) *Religião*: tem o foco na valiosa entrevista, retratada no filme, com a Mãe Filhinha, fundadora do Terreiro Ilê Axé Itayle, em Cachoeira, na Bahia. Em seu depoimento, ela falou sobre o Candomblé e suas raízes e heranças deixadas. Muitos são os estudos acadêmicos e as pesquisas a respeito das religiões de matrizes africanas, em especial sobre o Candomblé. Por isso, nessa etapa há um contraponto com a entrevista do arcebispo Dom Élder Câmara. Ele, como representante do catolicismo, participa do filme para falar da grande influência católica em todo o processo de formação sociocultural população afrobrasileira.

No terceiro e último capítulo, há a investigação mais inédita da pesquisa. Essa parte é fundamental para entender todo o processo de criação e produção de *Abolição*. Aqui, acontece a apresentação da investigação feita sobre as relações e produções observadas por meio das entrevistas com a equipe do filme. Pretende-se relacionar esse material ao que foi pontuado nos dois capítulos anteriores, apontando características e fazendo as conexões entre prática e teoria.

Dentro desse capítulo, há também o detalhamento dos processos de realização do curta-metragem dirigido por mim intitulado, ainda provisoriamente, de *Abolição: um filme dentro do filme*. A partir das dificuldades, das potências e do ponto de vista de um pesquisador negro, busco entender o que mudou no cenário da cinematografia brasileira após trinta e três anos de lançamento do filme *Abolição*.

Diante desse panorama, chegamos à questão que se tornou o eixo principal para o desenvolvimento deste trabalho: como o cinema brasileiro tem dialogado com as marcas deixadas pela escravidão e pelo pós-abolição? Como tem dialogado e criado a partir do corpo negro, do pensamento negro, do fazer negro no Brasil? Qual é o legado deixado pela equipe e pelo filme *Abolição*? Bulbul sempre buscou dentro do cinema expor as feridas que a escravidão gerou na população negra. Realizar o filme *Abolição* era também deixar registrado o quanto essas feridas ainda não estavam cicatrizadas depois de 100 anos e que, ainda hoje, precisam ser muito discutidas.

A ideia de ter uma equipe de maioria negra e colocar os personagens negros que falam sobre suas próprias trajetórias é, de certa forma, uma tentativa de recuperar memórias de uma população historicamente oprimida. Inspirado na sua trajetória, busquei colocar os realizadores de *Abolição* no centro desta pesquisa, com o objetivo de ser um mediador dessas vozes. Portanto, peço licença a Zózimo Bulbul para dar continuidade a seu trabalho com esta pesquisa e com o filme realizado.



## 2. Abolição para quem?

### 2.1. Contexto histórico e linguagem

Sinopse original<sup>8</sup>: Abolição (Zózimo Bulbul, 1988)

Cem anos após a assinatura da Lei Áurea, que aboliu (pelo menos em lei), o regime da escravatura no Brasil, pairam no ar inúmeras interrogações sobre o que foi feito do negro durante esse tempo em que pouco ou nada se falou desse tema. E quando se falou, foi menos para resolver, que para apaziguar contradições antagônicas acumuladas durante anos.

No dia 28 de janeiro de 2020, em uma tarde quente no Rio de Janeiro, tive meu primeiro encontro com Vantoen Pereira Jr.<sup>9</sup>. Ele foi um dos principais articuladores do filme *Abolição* (1988), pois participou de todos os processos, incluindo o início da pesquisa que começou por volta de 1977, em uma imersão na cidade de Búzios, localizada na região dos lagos do estado do Rio de Janeiro. Ele conta que Bulbul, que tinha acabado de voltar do autoexílio<sup>10</sup>, hospedou-se em uma casa na praia Rasa, e começou ali o processo de escrita a partir de pesquisas realizadas para filmes anteriores, como *Alma no Olho* (1973) e *Dia de Alforria* (1981), juntamente com materiais de suas viagens e encontros pela África, Europa e Estados Unidos, registrando tudo em uma máquina de escrever.

Tal fato ainda foi confirmado pela viúva de Bulbul, Biza Vianna, no dia da gravação das entrevistas para esta pesquisa<sup>11</sup>. Ela conta que essa é a primeira lembrança dela sobre um suposto início do projeto, quase uma década antes do filme realmente sair do papel. Ela menciona também que, logo depois, Bulbul convidou alguns familiares, incluindo seu sobrinho Vantoen. Segundo seu depoimento, era muito importante para ele reunir a família, pois faz parte de um

---

<sup>8</sup> (ALSN/DFB-LM, retirado do site da Cinemateca Brasileira)

<sup>9</sup> O encontro foi gravado na íntegra, somente em áudio.

<sup>10</sup> Em 1974, quando realizou o filme "Alma no Olho", Bulbul tenta conseguir o certificado da censura para a exibição do filme e é chamado para dar explicações aos censores. "Eles desconfiaram do filme e da autoria, e solicitam que ele decifre as imagens em que supõem alguma mensagem esquerdista subjacente. Após o episódio, que durou dias, sentindo-se psicologicamente pressionado pelo clima político e pela repressão que avançava sobre os artistas, viajou para Nova Iorque disposto a não voltar tão cedo ao Brasil." (CARVALHO, 2012, p.14)

<sup>11</sup> No dia 8 de março de 2020, gravei, em vídeo e som, depoimentos com Vantoen Pereira Jr., Biza Vianna, Flávio Leandro, Deusa Dineris, Edinho Alves, Alexandre Tadeu e Severino Dadá, para serem utilizados no meu trabalho de dissertação de mestrado e para produção de um filme curto-metragem sem fins lucrativos e com fins didáticos, de pesquisa e de conhecimento científico. A filmagem aconteceu no Centro Afrocarioca de Cinema, localizado na Rua Joaquim Silva, 40 - Centro/Rio de Janeiro.

rito de reintegração após o processo de escravidão no qual famílias negras foram separadas. Foi interessante essa fala de Biza, especialmente no sentido de localizar o projeto em uma linha do tempo, mostrando pelas entrelinhas que, de fato, esse era um projeto muito caro para o diretor.

No dia da gravação das entrevistas, recebi de presente uma cópia do roteiro original de *Abolição*, entregue pelo montador do filme, Severino Dadá. Ele recebeu o roteiro em setembro de 1986, pouco antes de começarem as filmagens. Era a versão final do roteiro “de uma pesquisa de mais de três anos pelo Brasil e países da Europa e África, juntando dados, depoimentos e fazendo um mergulho na causa negra” (BULBUL, 2007 apud DE; VIANNA, 2014). Mas o fato é que essa pesquisa não era só desses três anos fora do Brasil, mas de um processo que veio desde a imersão em Búzios e as discussões que já vinham acontecendo 10 anos antes, quando se debatia sobre os noventa anos de abolição.

Em 1978, junto com o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), Bulbul idealizou e coordenou a exposição *Noventa Anos de Abolição* que aconteceu no Museu de Arte Moderna (MAM), na cidade do Rio de Janeiro (Figura 1). O encontro promoveu discussões, mesas de debate, exposições de artes plásticas, apresentações musicais e exibições de filmes. Todos voltados para arte e cultura negra.

Eu cheguei no final de 77 e fiz em 78 os Noventa Anos de Abolição. Fui eu quem idealizei aquele negócio todo, junto com o IPCN. Pedi naquela época uma verba de um milhão e me deram cento e noventa mil. Mas fizemos assim mesmo, no Museu de Arte Moderna. Sete dias depois que eu saí do Museu, sete dias depois, cabalisticamente, o museu pegou fogo. Já nos Noventa Anos da Abolição comecei a trabalhar. O centenário vem aí, são mais dez anos. O que a gente vai fazer? (...) (BULBUL, 2007 apud DE; VIANNA, 2014, n.p).

Esse encontro, assim como seu envolvimento ativo com grupos e organizações que lutavam pelas questões da população negra, como por exemplo a Associação Cultural de Apoio às Artes Negras (ACAAN), foram importantes para dar início, de forma objetiva, ao processo de construção do filme entre 1978 e 1988, ano de lançamento da obra.

A partir destas reflexões, dentro do presente capítulo, nos interessa entender: de que modo *Abolição*, o filme, pensa a abolição? Como o filme constrói seu argumento? O que seus personagens/entrevistados falam sobre isso especificamente? Como o filme mostra a controversa abolição no Brasil? Considero

estas as grandes perguntas que busco nesta dissertação, por isso ela são foco central deste capítulo e são retomadas ao longo de toda a pesquisa. Busco aqui resgatar as ideias e os questionamentos do diretor, assim como analisar e relacioná-los com suas escolhas estéticas no filme, como sequências, enquadramentos, divisão dos entrevistados, estratégias de linguagem e escolha da equipe.

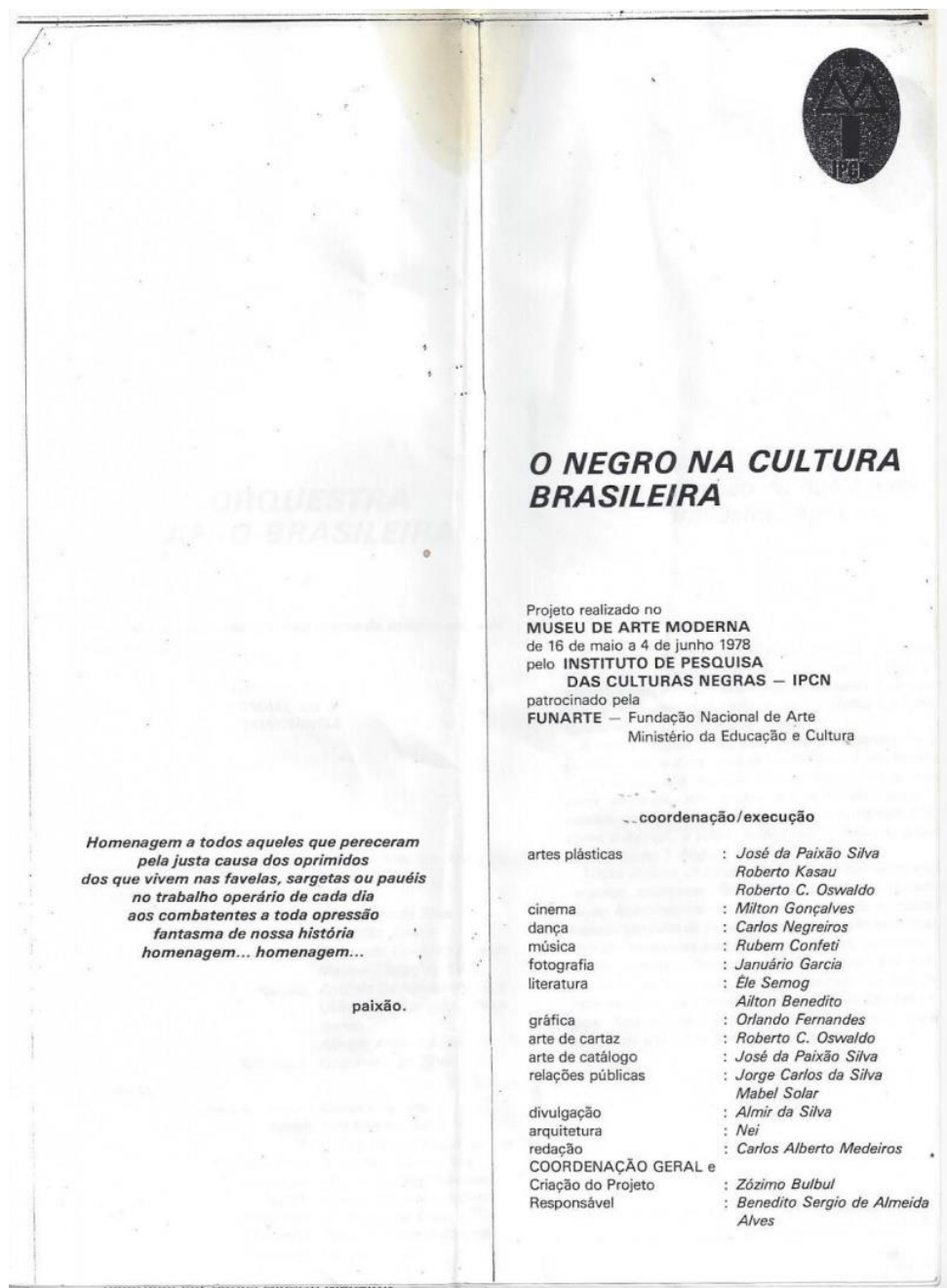


Figura 1 – Folheto de apresentação do Encontro de Arte Negra / MAM – RJ

OS 90 ANOS DA ABOLIÇÃO

## *No calendário oficial, a cultura negra celebrada*



Neste 13 de maio, o calendário oficial revive os 90 anos da Abolição da Escravatura. No Rio, o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN) organizou, com muita dificuldade, uma programação — que deveria durar todo o mês e acabou reduzida a 15 dias — sobre o negro na cultura brasileira. Para o IPCN, o dia 13 será um dia como outro qualquer, sem maiores significados para os negros que tentam compreender sua própria realidade, hoje. Em função disso, o Instituto começa apenas na segunda-feira suas atividades, no Museu de Arte Moderna. Ainda no Rio, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) está promovendo uma série de conferências e a apresentação de grupos de dança e sessões de cinema sob o tema “Contribuição do negro ao folclore brasileiro”.

A homenagem no cinema vai para Grande Otelo. (Cena do filme “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia”)




Milton Gonçalves: destaque na tevê, com a novela “O pulo do gato”

**A** idéia inicial do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras era a promoção de um mês de atividades culturais que marcasse a presença do negro na sociedade brasileira. O projeto, encaminhado à Funarte com um pedido de verbas, foi elaborado, principalmente, por Zorimo Bulbul.

— Queríamos dar uma visão panorâmica e crítica da participação do elemento negro, enquanto possuidor de um

Figura 2 – Matéria sobre o Encontro de Arte de Negra no Jornal O Globo / 13 de Maio de 1978.

Nesse sentido, é interessante atentar para a escolha de Bulbul em retirar do filme a figura do narrador ou “voz de Deus”, na qual o locutor não é visto em cena e apenas ouve-se a sua fala onisciente, recurso muito comum utilizado em filmes documentais e predominante no cinema brasileiro nas décadas de 60 e 70. O teórico de cinema Jean Claude Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), aponta a utilização do narrador como uma “voz do saber” ou “voz sociológica” que é única, que fala dos entrevistados na terceira pessoa do plural, e acaba por produzir

generalizações. É uma voz que encontra sua origem no estudo do tipo sociológico e dissolve o indivíduo nas estatísticas. Inclusive é capaz de dizer coisas dos entrevistados, que eles não sabem a respeito deles mesmos. (BERNARDET, 2003, p. 24).

Essa ausência em *Abolição* já mostra que o artista Bulbul não quer construir essa narrativa a partir de signos já conhecidos; não quer ser essa voz negra oculta. A ideia é colocar em evidência os personagens, dar luz ao que eles têm para falar, divulgar seus trabalhos. São os intelectuais, artistas, pensadores, atletas, atores e personagens icônicos da cultura e intelectualidade negra da época. Para a pesquisadora e professora Consuelo Lins (2007) a utilização da “voz de Deus” pode comprometer o filme conforme a maneira em que ela é utilizada:

A “voz de Deus”, a narração desencarnada onisciente e onipresente, que tudo vê e tudo sabe a respeito dos personagens, que acompanhou boa parte dos documentários do Cinema Novo. Considerada uma intervenção excessiva na relação entre filme e espectador, dirigindo sentidos, fabricando interpretações (...) (LINS, 2007, p. 1).

No artigo *O ensaio no documentário e a questão da narração off* (2007), a autora afirma que, muitas vezes, esse recurso pode se tornar uma “intervenção excessiva”, referindo-se ao fato dessa “voz de Deus” encarregar-se de dar todas as informações em caráter descritivo, sem que elas sejam questionadas. Para ela, quando há essa locução, existe a possibilidade do papel das imagens se tornar secundário, servindo apenas para ilustrar o que está sendo dito.

Um filme como *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor/1965), por exemplo, é repleto de seqüências em que a câmera acompanha as conversas dos personagens sem intervir; imagens e sons que estabeleceriam, em princípio, uma relação mais aberta com o espectador não fosse a narração que irrompe em muitos momentos para imprimir uma direção ao que vemos e ouvimos no filme (LINS, 2007, p. 3).

Para Lins (2007), praticamente não há, no cinema brasileiro desse período, usos diferenciados da narração. Segundo Bernardet (2003), na primeira metade dos anos 60 o Cinema Novo trabalhou muito a dicotomia consciência/alienação. Ao colocar o povo como sujeito alienado, que muitas vezes pode até ser capaz de constituir algumas aspirações, porém não as manifesta de uma maneira precisa. Enquanto os intelectuais são os que conseguem captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento e devolvê-las então ao povo, gerando assim

consciência nele: "a posição social do intelectual sensível às aspirações do povo lhe permite ser gerador de consciência". (BERNARDET, 2003, p. 34)

A partir dessa característica, quando Bulbul retira essa ideia da narração e passa a reflexão para os entrevistados e para a imagem e o som, ele busca acima de tudo dar voz, mostrar em documento - em documentário e não em ficção, apesar de utilizar cenas ficcionais durante o filme. A presença do olhar de Bulbul e as pistas que ele nos deixa estão na montagem. Dentro da obra, esse seria o principal dispositivo de linguagem formal que ele utiliza para colocar sua visão. Aqui, a ausência da narração aproxima o espectador da obra, eliminando o ar didático que pode transformar a sala de cinema em sala de aula.

Por outro lado, é importante ressaltar que a utilização da narração em *off* ou “voz de Deus” é um recurso legítimo e que pode ser funcional. Como pontua Lins (2007, p. 10): “não há normas, regras, elementos estéticos a serem evitados; ou para retomar, subvertendo, uma fórmula célebre de André Bazin: não há filmagens nem montagens proibidas”, e, sim, a ideia de explorar múltiplas possibilidades estéticas do documentário moderno. A partir da leitura do roteiro original de *Abolição*, é possível ver um esqueleto preciso de como seria feito o filme, o que revela que Bulbul, desde o início, descartou a ideia da narração também por uma escolha estética.

Para situar esse caminho escolhido pelo diretor, volto ao período em que o filme foi realizado, década de 80, e procuro encontrar algumas influências estéticas que surgiam no cinema brasileiro e que trazem alguns apontamentos importantes. A professora e pesquisadora Andrea França, no artigo *Séries documentais na televisão: o travelling-rasante de African Pop* (2017), aponta dois movimentos muito relevantes: "O primeiro ligado à videoarte, ou seja, o vídeo integrado ao projeto de expansão das artes plásticas que ocorre sobretudo nos anos 1970." (FRANÇA, 2017, p. 81). É possível citar aqui o filme *Alma no Olho* (1974), que, para o pesquisador Noel Carvalho (2012), não é considerado um filme para cinema ou televisão, mas uma peça de arte, como um quadro ou uma instalação.

O segundo ponto, de acordo com a autora, é aquele “ligado à geração posterior do vídeo brasileiro, conhecida como a geração do vídeo independente, que tinha como uma de suas metas a conquista de um espaço na televisão na década de 1980." (FRANÇA, 2017, p. 81). É importante pontuar que, no período citado, começava a surgir um grande movimento de documentários exibidos ou produzidos

para a televisão. Emissoras como Rede Globo e a extinta Rede Manchete eram as principais catalisadoras de um novo contexto político que se reflete nas produções feitas em meio a um processo de abertura política. A televisão surge como meio de veiculação de tais informações, ao exibir documentários que se preocuparam em abrir o Brasil para o mundo e para seu conteúdo nacional. Na época, a televisão servia como um espaço público de disseminação de conhecimentos, exibindo documentários informativos sobre culturas estrangeiras. (FRANÇA, 2017, p. 82).

A série *African Pop*, que foi ao ar na Rede Manchete em 1989 dirigida por Belisário Franca, é um dos exemplos que a pesquisadora traz da demarcação das produções surgidas na década de 80, mostrando uma África de um ponto de vista cosmopolita. Segundo França (2017), o documentário na televisão aberta, sobretudo as séries feitas para a Rede Manchete na segunda metade dos anos 80, constroem um forte diálogo com a ideia de renovação da linguagem documental, com uma estética negra que ganhava as telas, se distanciando de estereótipos marcados anteriormente. Isso demonstra uma preocupação de trazer outro olhar sobre as narrativas. Nesse sentido, ainda segundo a autora, essas produções tornaram-se um meio de educação não apenas sobre o Brasil, mas sobre o que estava acontecendo no mundo. A troca e o interesse em olhar para o que estava acontecendo ao redor se reflete ao mesmo tempo em olhar para si. A necessidade de olhar para o próprio país, após anos de ditadura militar e de um país que nega suas raízes africanas e indígenas, se tornam necessárias.

A urgência de olhar para si fica nítida no ano de 1988, especialmente no cinema, com produções voltadas para o centenário da abolição. Essa abertura para novos formatos fez com que produções cinematográficas, principalmente para o campo televisivo, desse foco para esse tema. Duas produções são importantes de serem mencionadas aqui. O filme *O Fio da Memória*, de Eduardo Coutinho, realizado em 1988, é um documentário de entrevistas, construído a partir de uma reflexão sobre o centenário da abolição da escravidão no Brasil. Além de ter um forte investimento nacional, da Funarj (Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro) e da Embrafilme, teve também grande financiamento estrangeiro: três televisões europeias, além do *Hubert Bals Fund*, do festival de Roterdã, investiram no filme. Apesar disso, o filme de Coutinho teve pouca repercussão e não está entre as principais obras do cineasta. Outra produção a ser destacada aqui é a minissérie que leva o mesmo nome do filme de Bulbul:

“*Abolição*<sup>12</sup>”, dirigida por Walter Avancini, que contou com a colaboração na parte de pesquisa do historiador Joel Rufino dos Santos - um dos entrevistados do filme de Bulbul. A minissérie foi composta por quatro capítulos, exibidos em novembro de 1988, entre os dias 22 e 25, e integrou um projeto que também buscava retratar os momentos da assinatura da Lei Áurea e a Proclamação da República.

Trazer essa conjuntura do audiovisual brasileiro na época, ligados ao centenário da abolição, e filmes documentais produzidos para televisão sobre a mesma temática ajuda a situar o filme *Abolição*, de Zózimo Bulbul, dentro de um contexto mais amplo do cinema nacional. Entender o momento em que foi realizado faz-se necessário para refletir sobre um problema estrutural do audiovisual, que ainda é prática comum dentro das grandes produtoras brasileiras: a não inclusão de profissionais negros/as em cargos como direção e roteiro. Desde sempre, o cinema brasileiro é majoritariamente dirigido por cineastas homens e brancos, como veremos no terceiro capítulo.

É fundamental estudar, pesquisar e dar visibilidade a obra de Bulbul, de modo a colocá-la nos circuitos acadêmicos e culturais novamente, pois existe um valor imaterial inestimável no fato de ser um filme criado, planejado, produzido e dirigido por pessoas negras. Nessa reverência, não há qualquer deslegitimação dos filmes que foram realizados por esses outros cineastas, mas colocar essa informação no foco central da discussão faz com que o trabalho de Bulbul seja visto a partir de outro lugar, de alguém que sabia da importância política de não apenas fazer um filme sobre a abolição, mas de toda a simbologia que esse filme poderia representar. Daí a importância de realizá-lo com uma equipe negra, uma equipe que espelhasse as questões que o filme colocava na tela.

Nessa ótica, o que chamamos de *mise-en-scène*<sup>13</sup> ganha destaque. Segundo o cineasta Jean Louis Comolli, no ensaio *Ver e Poder - A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário* (2008) a *mise-en-scène* é um resultado da aproximação do diretor e dos personagens. É possível perceber que, em *Abolição*, o diretor adapta a *mise-en-scène* aos espaços, aos corpos e aos seus personagens,

<sup>12</sup> *Abolição* foi resultado da primeira parceria da Rede Globo com uma produtora independente, a Cininvest e Avan Produções, e teve a produção geral de Paulo César Ferreira.

<sup>13</sup> “*Mise-en-scène*, no cinema, significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. Na cena documentária, o conceito de *mise-en-scène* desloca-se um pouco e pausa, de forma mais solta, na fagulha da ação da circunstância da tomada.” (RAMOS, 2012, p. 2)



fazendo com que eles, em seus ambientes, conduzam o filme. Além disso, para Comolli, a *mise-en-scène* abrange não só quem está sendo filmado, mas também a interação que se estabelece com aquele que o filma e seu equipamento cinematográfico. Quem está dirigindo o filme tem um papel fundamental que é o da escuta, e isso é muito importante para a concepção da obra, segundo Comolli:

Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento da filmagem, escutá-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem então, a partir de suas palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas e captadas (COMOLLI, 2008, p. 55).

Essa escuta terá um valor diferenciado quando aquele que está nesse papel compartilha do mesmo lugar, ou melhor, das mesmas experiências. Então, a *mise-en-scène* e a troca entre o diretor e seus personagens em *Abolição* são resultado de uma aproximação e reconhecimento entre eles. Eram essas as pessoas que ele estava lendo, pesquisando, trabalhando e se relacionando há anos. Isso terá uma importância sobre todos os âmbitos que atravessam o filme. A proximidade que o diretor tem com sua temática, a sua história e as relações afetivas influenciam completamente na forma em que ele irá conduzir o projeto, as entrevistas, a abordagem, a montagem. Hoje, temos muitas ferramentas e teorias sobre como o lugar de fala muda a relação que o pesquisador tem com seu objeto.

Em contraponto, para marcar as cenas de ficção, ele utiliza outros recursos. Por exemplo, Bulbul desenvolve outro tipo de *mise-en-scène*, na qual a cena é totalmente controlada e estabelecida previamente no roteiro. Como, por exemplo, para recriar e dar novo significado ao momento real do anúncio da Princesa no Paço Imperial e a assinatura da Lei. Com essa cena, ele não quer apenas recriar uma situação, mas trazer, de forma irônica, um momento considerado um marco da história do Brasil. Falarei mais adiante sobre essa sequência especificamente.

Por fim, vale ressaltar que tanto neste capítulo quanto nos que virão na sequência, busco fazer um apanhado dos principais questionamentos abordados e dos personagens que têm destaque na montagem, como os/as intelectuais Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Joel Rufino dos Santos, Nei Lopes, Abdias Nascimento, assim como os atletas Adílio e Paulo Cesar Caju, entre outros fundamentais no campo das artes e da cultura afrobrasileira.

A ideia é ir entremeando pontos e contrapontos, fatos históricos e lembranças, depoimentos e escritos que relatam a experiência de montar e falar sobre um legado duro de violência, mas também de caminhos criativos de resistência. O próprio filme aponta esse caminho através das cenas de uma equipe negra em evidência, das cenas das congadas de São Benedito, da apresentação teatral dos presidiários do Instituto Penal de Niterói, dos Mamulengos e Emboladores de Recife, da visita à casa de Mãe Filhinha em Cachoeira (BA), além de outras passagens ao longo de todo o filme.

## 2.2. Abolição dentro de abolição: escolha da equipe e imagens de arquivo

O dia 13 de maio de 1888 tornou-se um grande marco na história do nosso país, símbolo de liberdade para a população escravizada da diáspora africana. Esse é o principal ponto de partida do filme e também o marco que Bulbul quer desmistificar ao longo de todo o documentário.

Logo no início do filme, vemos uma cartela que diz “12 de maio de 1888” e, em seguida, uma série de imagens de arquivo e pinturas da época retratando a realidade dos negros escravizados que carregavam nas costas seus patrões e as cicatrizes que acumulam dos açoites (Figura 3). Imagens que retratam e sintetizam a dinâmica exploratória e violenta do sistema escravocrata que durou quase três séculos no Brasil. São gravuras, ilustrações e desenhos de artistas europeus como Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, além de fotografias de Marc Ferrez e materiais de arquivo da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional, da Fundação Getúlio Vargas, entre outras instituições.



Figura 3 – Imagens de arquivo de Abolição

Debret, por exemplo, retratou a vida dos negros e índios escravizados, quando chegou ao Brasil em março de 1816, em uma expedição francesa. Ele:

Foi contratado para exercer um cargo de grande prestígio - ocupar a cadeira de pintor histórico -, seria dele a principal função de representar a evolução dessa nação emergente. Caberia a ele, mediante a pintura, construir a imagem de uma nação em desenvolvimento em franca escalada rumo à modernidade, ao progresso, à civilização (DAHER, 2011, p. 104).

Segundo a pesquisadora da Universidade de Brasília, Edriane Daher (2011), as telas com temas do cotidiano, geralmente, estabelecem uma interpretação espacial da estrutura da sociedade brasileira do século XIX. É o caso, por exemplo, do quadro utilizado por Bulbul em que aparece o cortejo de uma família em direção à missa (Figura 4), no qual o homem, considerado o “chefe” de família, conduzia uma espécie de procissão ou caminhada, em fila. Ele é seguido pelas duas filhas pequenas, perto de sua proteção, em seguida a esposa e, depois, os criados - todos em situação de escravos -, dispostos de acordo com a posição social de cada um: a criada de quarto, a ama de leite carregando a criança por ela amamentada, a servidora doméstica, o criado principal e, finalmente, dois meninos. Esse quadro mostra um pouco da experiência vivida por negros escravizados no Brasil:

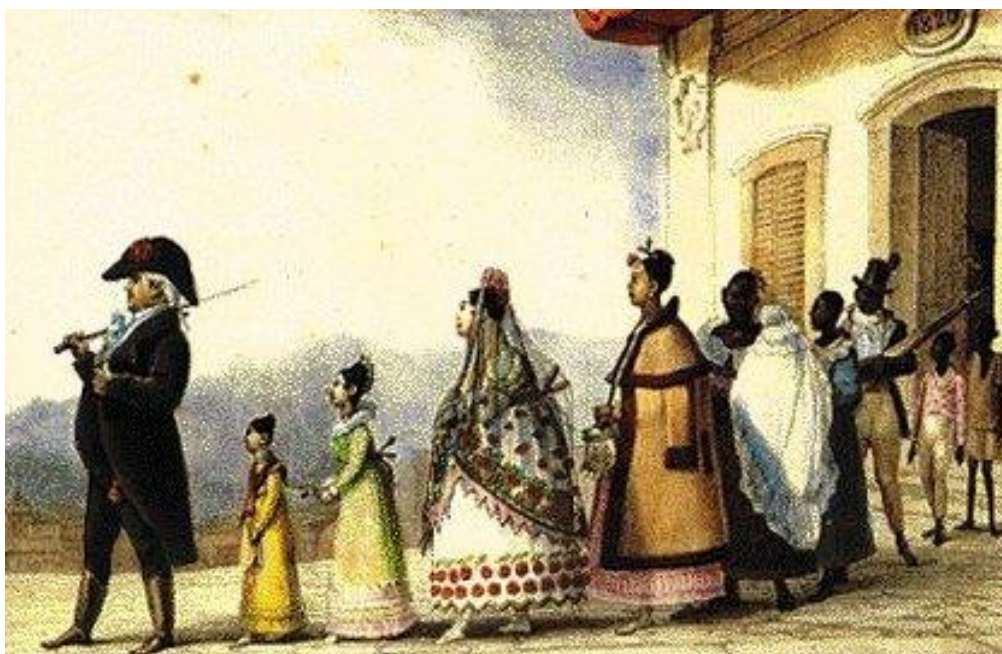


Figura 4 – Imagem de arquivo usada em Abolição / Debret

No roteiro original, Bulbul descreve essa parte da seguinte forma:

Ruído de disparo da máquina fotográfica. Sai a “cartela” e aparece foto de uma “gravura” antiga de Debret ou de Rugendas, com escravos sendo torturados - outras de escravos se defendendo - de escravos fugindo - de escravos no tronco - no pelourinho - de escravos perseguidos por capitães-do-mato - de escravos resistindo - de escravas sendo violentadas - de crianças escravas trabalhando - de velhos escravos abandonados - de escravos e escravas sendo marcados a ferro em brasa - dos instrumentos de torturas (vários) e “fotos” dos abolicionistas da época nos Tribunais - intercalados sempre pelas “gravuras” de armas e instrumentos de torturas contra os escravos - prisões e massacres violentos pelos os escravagistas contra os escravos. FADE-OUT (BULBUL, 1986, n.p).

Um detalhe interessante, ao nos debruçar sobre a forma estética com que Zózimo apresenta essas imagens é a forma como é feita a transição entre as fotografias, onde se escuta o barulho de um obturador de uma máquina fotográfica abrindo e fechando. Esse efeito é característico de máquinas antigas, e foi utilizado pelo diretor, que segundo Biza, foi um pequeno detalhe inserido em um dos aspectos inovadores do filme. Essa mesma técnica é utilizada no filme *Imagens do Inconsciente* (1988), de Leon Hirszman.

Portanto, é possível perceber que os arquivos visuais (desenhos, pinturas, fotografias, etc) tem um lugar no filme, no sentido de evocar uma memória histórica do país. Para a pesquisadora Catherine Russel (2018), os arquivos têm a possibilidade de serem:

(...) transformados, expandidos e repensados como um “Banco de imagens”, do qual memórias coletivas podem ser recuperadas. O arquivo como um modo de transmissão oferece um meio único de exibir e acessar memórias históricas, com implicações significativas para as formas que imaginamos a História cultural (RUSSEL, 2018, p. 12).

Nesse sentido, o início de *Abolição* mostra um interesse em recuperar fragmentos, partes, pedaços de arquivos históricos, que faz com que seja possível montar uma narrativa a partir da montagem desses elementos. Russel (2018), citando Walter Benjamin (1999) destaca que, os arquivos representam uma nova forma de percepção, de conhecer, de sentir e de saber. O cinema de arquivo, que não é o caso de *Abolição*, pode trazer e produzir memórias empáticas, ou não. Desse modo, o retorno a um passado tão terrível e devastador, como foi a escravidão, talvez seja a fantasmagoria de um passado que está sempre aqui, no presente.

Uma das últimas imagens que passam pela tela é a de um homem negro, que está sentado, acorrentado pelos braços e envolto em uma espécie de rede de pesca<sup>14</sup> (Figura 5). Seu olhar é profundo e transmite uma solidão. Essa fotografia é escolhida para figurar o cartaz do filme (Figura 6), no qual Bulbul busca ressignificar a violência dessa imagem, sem perder seu sentido. O cartaz foi realizado pelo artista Fernando Pimenta, vencedor do prêmio de *Melhor Cartaz* no *Festival del Nuevo Cine Latino-Americano*, de 1989, em Havana, Cuba. Pimenta era o designer da Embrafilme, encarregado de produzir os cartazes do cinema nacional na época. Justamente por isso, ele teve a missão de fazer o cartaz de *Abolição*. Dadá, que participava da pré-produção, conta que eles foram conversar sobre os trabalhos em um bar e lá Bulbul disse que Pimenta havia feito diversos croquis e esboços para o cartaz, mas que achava que não estavam em sintonia com a ideia do filme. Com receio de ter um cartaz que não dialogasse com a proposta do projeto, o próprio diretor buscou, em seu material de arquivo, fotografias que pudessem representar a ideia de um corpo negro degolado, pois ele tinha essa concepção de que as pessoas negras foram sempre "degoladas". Bulbul encontrou essa foto e entregou um esboço do que ele queria para Pimenta. Eis que eles criam esse cartaz premiado no qual a cabeça do homem acorrentado se torna uma das letras "o" da palavra Abolição, enquanto seu corpo preenche o restante do cartaz.



Figura 5 – Referência para o cartaz

<sup>14</sup> Penso na atemporalidade dessa imagem que me remete a outra mais atual, do menino negro acorrentado nu, amarrado em um poste, em uma rua da zona sul do Rio de Janeiro. Imediatamente, entrelaço os corpos e os séculos, e imaginar que eles são tão próximos e retrocessos. Acesso em: <https://www.geledes.org.br/adolescente-suspeito-de-roubo-e-espancado-e-amarrado-nu-em-poste-na-zona-sul-do-rio/>

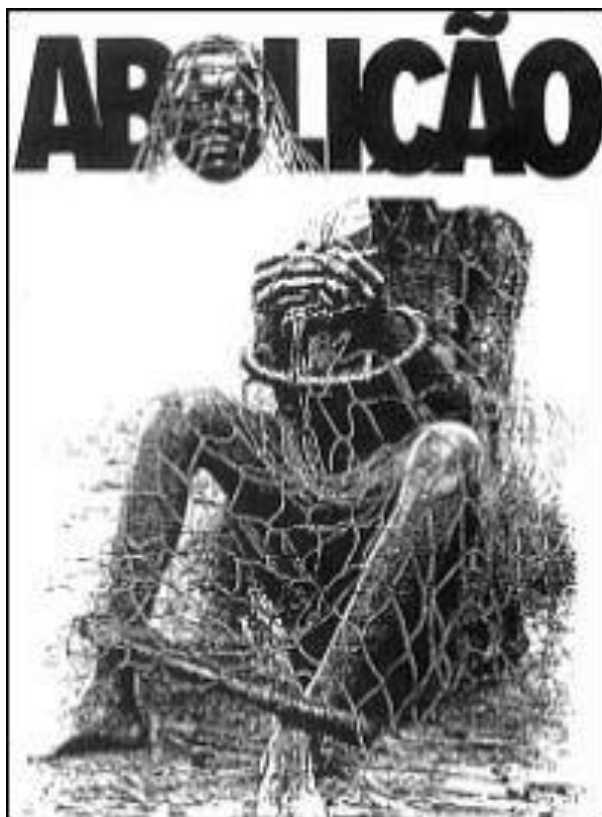


Figura 6 – Cartaz de Abolição / Fernando pimenta

Essa parte final do filme, na qual a imagem descrita aparece, é conduzida por uma trilha sonora marcante: a música *Canto I - Canto dos Escravos*, de Clementina de Jesus, cantora brasileira de samba e considerada a rainha do partido alto<sup>15</sup>. O canto cessa e vemos a segunda cartela que diz “13 de maio de 1888” seguida pela entrada da equipe do filme no Museu Imperial, em Petrópolis, cidade ao norte do estado do Rio de Janeiro. A equipe se prepara, vemos os equipamentos e a montagem do *set* de filmagem (Figura 7). Cenas como essa serão exibidas ao longo do filme, reafirmando a posição de poder, de fala dessa equipe formada apenas por pessoas negras (Figura 8). Essa foi uma escolha explícita de Bulbul, que parece buscar deixar a mensagem de que “nós estamos iluminando, nós estamos filmando, hoje nós podemos”. Nesse caso., imprime algo a mais no filme e na narrativa que resulta dele. Isso é ainda mais reforçado pelos depoimentos da equipe durante a entrevista concedida para a pesquisa, na qual, mais de trinta anos depois, eles se reúnem e relembram juntos o que significou para cada um participar desse projeto naquele momento. Fica nítido pela experiência da equipe que esse

<sup>15</sup> Partido Alto é um estilo de samba, surgido no início do século XX dentro do processo de modernização do samba urbano do Rio de Janeiro.



atravessamento entre eles é algo que definiu a realização do filme e a relação que cada um deles construiu com o objeto e com o compromisso de realizá-lo. Mas, afinal, o que significa ter profissionais negros em todas da cadeia de produção e qual é a consequência dessa escolha?

A exibição da equipe toda negra, logo no início, sugere uma reflexividade do documentário. Trata-se de um filme que, ao falar do outro, fala de si também: mostra seus componentes, vira a câmera para si mesmo. Segundo o crítico e teórico americano Bill Nichols, na obra *Introdução ao Documentário* (2005), os documentários reflexivos apontam para o próprio processo de representação do mundo exterior ao olhar para si mesmos, para os seus artifícios de construção. Assim, é comum o realizador, a equipe de filmagem e os equipamentos aparecerem em cena para acentuar para o público que o que aparece na tela é uma construção, fruto de preparação, de trabalho, e não a coisa em si. Para Nichols:

Os documentários politicamente reflexivos provocam nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam. Portanto, tendem a induzir a um efeito “ah-ah!” em que compreendemos o funcionamento de um princípio ou estrutura, o que ajuda a explicar aquilo que, de outro modo, seria uma representação de experiências mais localizadas. Passamos a olhar mais atentamente. Os documentários politicamente reflexivos reconhecem a maneira como as coisas são, mas também invocam a maneira como poderiam ser. Nossa consciência mais exacerbada abre uma brecha entre conhecimento e desejo, entre o que é e o que poderia ser. Os documentários politicamente reflexivos apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos para isso que existe (NICHOLS, 2005, p. 168).



Figura 7 – Equipe em cena / 1



Figura 8 – Equipe em cena / 2

Visto isso, é possível concluir que o dispositivo de mostrar a equipe se torna uma estratégia política de afirmação de um cinema negro, no qual as funções principais são ocupadas por profissionais negras/os e todos os atores são negros. Esse fato foi muito ressaltado pelo assistente de direção Flávio Leandro, e a continuísta Deusa Dineris. Nas entrevistas, ambos salientam que, por muitos anos, foram as únicas pessoas negras a ocupar tais funções. Portanto, a ideia de Bulbul de virar a câmera para “si” não é só experimental e ousada, mas também denuncia o que ele e seus colegas sofriam dentro do audiovisual brasileiro.

Ao relacionar com a forma reflexiva de montagem do documentário, cria um choque entre um campo de representação, que segundo Nichols:

são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos «• relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo história» como também dos problemas e questões da representação (NICHOLS, 2005, p. 162).

Isso envolve uma questão importante, contada por Deusa Dineris, em seu depoimento, sobre o fato da equipe ser um elemento fundamental para a construção da obra e que, por isso, pela precisava ser registrada exercendo suas funções. A continuísta diz que as cenas eram realizadas pela primeira vez, sem ensaio ou encenação. Bulbul buscava a imagem “real” daquele momento, isto é, o encontro do personagem negro diante da câmera e a equipe negra por trás da câmera, algo inédito no cinema brasileiro. Ela diz que era um filme dentro do próprio filme:

A equipe foi escolhida, eram 12 ou 13 homens e mais uma mulher. Nós tínhamos essa coisa de todo mundo uniformizado. E a gente tava ali trabalhando, mas, ao mesmo tempo, atuando de fato, porque no momento em que a gente tava chegando, por exemplo, em Cachoeira (BA), que a gente tava chegando mesmo, descobrindo aquela locação e conhecendo quem eram aquelas pessoas, quem eram aquelas mães de santo. E, ao mesmo tempo, estávamos sendo filmados enquanto equipe do filme. Então, tudo aquilo estava acontecendo na realidade, era a primeira vez acontecendo. Toda aquela nossa emoção, aquele sentimento, aquela coisa, era tudo



verdade, não tinha ensaio, era "à vera". A gente chegava, sentava todo mundo, elas davam aqueles depoimentos e contavam histórias. A gente ia se envolvendo naquele conhecimento enriquecedor...Era a história dentro da história e a gente cobrindo aquilo (UM FILME DENTRO DO FILME, 2020).

Sigo, então, para outra parte do filme que, por ser a única parte ficcional da obra, é necessário observar e entender. Bulbul busca discutir o antes, o durante e o depois da abolição. As imagens de arquivo, já citadas anteriormente, representam o dia 12 de maio, enquanto cena teatralizada da assinatura da Lei Áurea é colocada para dar seguimento a um momento do filme que interpreta o dia 13 de maio. O dia da “farsa”:

Como é que eu vejo o dia 12? Nós éramos escravos, o pelourinho, a resistência, alguns eram libertos. Dia 13, quando é assinada a tal da Lei Áurea [...] a Camila Amado, que fez a princesa Isabel, o único momento de ficção do filme, veste a roupa, pega o pergaminho, vai para a sacada, no Paço Imperial, hoje descaracterizado. Eu fiz na casa da Marquesa de Santos e ela vai para a sacada e lê o artigo primeiro e o artigo segundo da Lei Áurea (BULBUL, 2007 apud DE; VIANNA, 2014, n.p).

Ao som de um canto de ópera, a imagem aparece primeiro em um plano detalhe, mostrando o documento que seria assinado pela Princesa Isabel. Aos poucos o plano abre e podemos perceber todos os detalhes do enquadramento, das pessoas que estão no quadro e do cômodo da casa (Figura 9). Temos um corte e a câmera passa num rápido *contra-Plongée* em um *travelling* do rosto dos abolicionistas, que evoca a superioridade dos que estão em cena. Outro corte, e percebemos uma câmera na mão que agora passa a mostrar apenas a atriz, Camila Amado, que interpreta a Princesa Isabel. Existe aqui uma sensação intimista entre personagem e espectador, um movimento em que a câmera caminha junto com ela, como se fôssemos nós, os espectadores, que estivéssemos acompanhando essa personagem, nesse grande momento. É o movimento da personagem que dispara o movimento da câmera. Essa sequência se encerra com um plano *contra-Plongée* no qual a personagem está na sacada do palácio e faz a leitura do texto original da lei n.º 3.353. A lei que, supostamente, libertaria os negros escravizados.

Para Bulbul, era importante encenar e registrar como teria sido o dia 13 de maio de 1988, porque o objetivo principal do filme era discutir o que teria acontecido no dia seguinte à abolição. Como teria sido o dia 14 de maio de 1988? Portanto, era fundamental mostrar a princesa dentro do contexto histórico, mas de forma que o foco fosse o momento após seu “grande ato”. Ele cria a atmosfera ideal

e direciona nossa reflexão para o que ainda está por vir, evidenciando ironicamente o que considera como uma história deturpada que nos foi contada sobre libertação, alforria.



Figura 9 – Cena ficcional da assinatura da Lei Áurea

### 2.3. A voz do saber - os personagens e suas experiência / A intelectualidade, a vivência e a memória

Através de depoimentos muito importantes, o filme reflete todos esses cem anos que se passaram até o ano de 1988. Sendo assim, começo com uma das entrevistas mais marcantes do filme, que é a do Seu Manoel, um senhor negro de 120 anos. Essa entrevista pode ser considerada o permeador de todo o filme ou um indicador de tudo que pretendo discutir a partir da obra. Para isso, é importante descrever a cena e dialogar a partir de fontes bibliográficas que nos ajudam a refletir sobre a entrevista.

Uma câmera fixa apresenta, pela primeira vez, uma casa. Não sabemos exatamente onde é, mas a casa é pequena e simples, sem acabamento, apenas no reboco. A imagem é do lado de fora e podemos observar duas mulheres: uma delas está raspando alguma coisa em cima de uma mesa, e não é possível identificar o que é; a outra apenas observa o movimento do entorno e dá uma breve olhada em direção a câmera.

A casa tem uma janela que não tem janela, apenas o buraco. Também tem uma porta que não tem porta, apenas o buraco. Logo, corta para outro plano e vemos uma espécie de curral onde são criados porcos. Outro corte, e o plano fecha para um papel velho e rasgado em que aparece escrito a seguinte frase: “ Os escravos. 13 de maio. Ótimo”. Corta mais uma vez, e a câmera, que estava fora da casa e fixa, aparece já dentro e se movimentando. Começa aqui um pequeno plano sequência da câmera passando pelo quarto, que tem apenas uma cama pequena, uma gaiola

pendurada na parede e um fogão velho que parece não ter uso. Atravessa para outro cômodo, a imagem se aproxima de um fogão que está cheio de panelas; esse plano detalhe mostra que elas estão vazias.

A câmera adentra para mais outro cômodo, onde logo vemos uma pequena televisão ligada e nela está passando um jogo de futebol. Não sei quais são os times estão em campo, mas mostra que o futebol ocupa um lugar importante no dia a dia. No mesmo móvel da televisão, estão outros pequenos objetos: é possível ver um quadro de São Jorge, o santo guerreiro. Não há pessoas nesse espaço assistindo o jogo, apenas uma criança que está deitada no chão em cima de lençóis. A imagem se aproxima da criança e não tem ninguém ali com ela. Outro corte, e a imagem vai para outro papel. Desta vez é possível ver que se trata de uma certidão de nascimento e podemos ler: “de cor preta, nascido no dia oito...de mil oitocentos e sessenta e oito”.

Todo esse passeio pela casa para mostrar, com detalhes, a falta de acabamento, as panelas vazias e os móveis desgastados evidencia uma precariedade daquele local. O diretor quer mostrar que esse espaço carece de condições básicas e que são em lugares como esses que se encontram a maioria da população negra. Isso fica nítido na sequência seguinte.

É um plano bem detalhado, enquadrando apenas as duas mãos anciãs e desgastadas pelo tempo segurando uma bengala (Figura 10). Essas mãos são do homem dono da certidão de nascimento. Um homem negro e bem idoso, vestido com roupas e sandálias desgastadas e um chapéu de palha. Há outro corte para um plano geral, mostrando o homem sentado em uma cadeira na porta da casa, ao lado de outro homem e de uma mulher, que segura uma criança no colo e há outra do seu lado, ambas sem roupa. Seria o retrato não só de uma típica família negra brasileira, mas de um senhor que tem impressionantes 120 anos, e que viveu a escravidão (Figura 10). A imagem não é mais da casa, mas de um vilarejo simples, onde o homem é conduzido lentamente por outro senhor até uma espécie de bar/restaurante.

Antes das suas primeiras palavras, ele aparece comendo um caranguejo<sup>16</sup> enquanto escutamos uma voz baixa e rouca em voz *off*. Também surge outra voz, que é a do entrevistador, que faz uma pergunta rápida e simples: “E hoje, Seu

---

<sup>16</sup> Na cena não é possível identificar que se trata de um caranguejo, mas o fotógrafo Vantoen Pereira foi quem apontou para este detalhe.

Manoel?”. Nesse instante, descobrimos pela primeira vez o nome do personagem, que rapidamente responde: “Hoje estamos na amargura, passando por coisas que nunca passamos antes”. Com um ar de surpresa e com uma certa dúvida, o entrevistador volta a questioná-lo: “Mesmo antes na escravidão?”. E ele volta a responder: “Na escravidão era melhor, mesmo não ganhando dinheiro...Não tinha essa de comer isso ou aquilo, era só satisfação. Todo mundo comia muito na hora, comia angu, comia canjica, tudo. Todo mundo ficava satisfeito. Ganhava pouco, mas satisfazia.”.

Toda essa cena foi embalada por uma trilha sonora do músico brasileiro Egberto Gismonti<sup>17</sup>, Escutamos ao fundo uma mistura de instrumentos que causam uma certa agitação no espectador. A fala do personagem, a surpresa do entrevistador (Bulbul) pelas palavras dele e o embalo da trilha sonora são os elementos que essa cena busca trazer para causar uma inquietude e levar o espectador a refletir sobre tudo aquilo que aparece em cena.

Na entrevista individual realizada com Vantoen Pereira, diz que foram entrevistá-lo no município de São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro. Manoel era um ex-escravizado, que, no ano da entrevista, havia completado 120 anos, comprovados pela certidão de nascimento. Quando perguntado de detalhes da vida desse senhor e, principalmente, sobre a fala dele, que coloca em questão o fato de estar em uma situação pior do que antes da abolição, Vantoen afirma que esse foi um dos principais motivos que fizeram Bulbul buscá-lo para registrar em vídeo o seu depoimento:

Eu encontrei um velho de 117 anos, aqui no Rio, seu Manoel, eu fui lá conversar com ele. O primeiro dia que eu fui lá encontrar com ele foi uma surpresa, encontrar o velho de 117 anos, tremendo e tal, eu querendo buscar a lucidez dele, ele me trouxe 5 litros de cachaça, um garrafão de 5 litros e um copinho, e ele me disse: “Olha, Zózimo, isso aqui é a cachaça que eu gosto muito, tem um cara que traz pra mim de Minas Gerais, vamos beber juntos.” A partir daí, começamos a conversar e conversar, e eu gravava com aquele gravadorzinho. Cada semana eu ia lá pra conversar com ele e perguntava: - Escuta, como é que era aquele negócio...e ele repetia tudo igual. O seu Manoel me disse uma coisa que foi aquilo que me chamou a atenção para o assunto da abolição. Eu perguntei para ele como era ser escravo, e ele me disse: “E, eu apanhava muito, eu apanhava, mas sabe, alguém tinha um respeito por mim, eu dormia no lugar, tinha um lugar para ficar, para trabalhar, comia, eu mesmo plantava, os outros também, os outros comiam, e hoje, ninguém faz nada por mim, ninguém faz nada por mim. Não tem espaço, não tem nem espaço. Todos os pretos no Brasil não têm nenhum espaço.”. Pô, aquele

<sup>17</sup> A música se chama DANSA, do álbum Trem Caipira, de 1985. É uma versão adaptada da obra de Heitor Villa-Lobos.

depoimento foi um negócio que me bateu, bateu fundo. (BULBUL, 2007 apud DE; VIANNA, 2014, n.p).

O personagem Seu Manoel também foi entrevistado pelo cineasta Eduardo Coutinho, no documentário *O Fio da Memória* (1988), mencionado aqui anteriormente. Ao trazer o mesmo tema do filme *Abolição*, sobre o centenário da Lei Áurea, ambos os filmes apontam Seu Manoel como um registro histórico vivo. Coutinho faz um filme narrativo, contextualizando o personagem com o recurso da "voz do saber", ao mesmo tempo que faz uma série de perguntas para Seu Manoel, em busca de retirar o máximo de informações do personagem. Já em *Abolição*, pela falta da narração, é a partir das imagens que Bulbul busca contar a história desse personagem. O diretor não se preocupa em fazer uma série de perguntas a Seu Manoel para entender sua situação e suas condições.



Figura 10 – Seu Manoel na porta de casa

Durante o processo de pesquisa, encontrei uma matéria de jornal escrita pelo jornalista Uelinton Farias Alves, para o *Jornal Maioria Falante*<sup>18</sup> (Figura 11), com informações fundamentais sobre a vida de Seu Manoel. Na matéria, há a informação de que ele nasceu em Belo Horizonte, no dia 8 de janeiro de 1868 (essas datas não são legíveis no documento mostrado no filme de Bulbul). O jornalista narra a saga de um homem que nasceu três anos antes da Lei do Ventre Livre<sup>19</sup> e que foi escravizado, passando pelos períodos sombrios do trabalho na lavoura e nas senzalas, mas que, logo após a assinatura da Lei Áurea, resolveu se aventurar por outras regiões. Seu Manoel passou por diversas cidades dentro de Minas Gerais e ,

<sup>18</sup> Fundado na década de 1980, foi um periódico afrobrasileiro que resistiu à barreira criada aos jornais destinados à comunidade negra, no que se refere sua circulação, durante anos. Sua sede se encontrava no bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. (Trecho retirado do Acervo do Movimento Negro Unificado)

<sup>19</sup> Lei promulgada em 28 de setembro de 1871 e que determinava que os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir desta data seriam livres.

no estado do Rio de Janeiro, permaneceu na cidade de Campos até se instalar em definitivo no município de São Gonçalo, segundo o jornalista.

Seu nome completo é Manoel Deodoro Maciel e ele morava com um homem chamado Antônio Bagunça e com sua família, que são os personagens que aparecem na cena descrita. Antônio Bagunça é a pessoa que carrega Seu Manoel pelo braço. Vantoen já tinha comentado sobre essa figura, e, nessa matéria de jornal, encontrei mais informações sobre ele. O avô de Bagunça foi a pessoa que cuidou e acolheu Seu Manoel quando ele chegou na cidade de Campos. Os dois seguiram outros caminhos e não tiveram contato por longos anos. Reencontraram-se por volta de 1987, quando Manoel passou a morar na casa de Antônio Bagunça. A casa que aparece no filme é de Antônio, e fica localizada numa região conhecida como Fazenda dos Mineiros, em São Gonçalo. A mulher que aparece na porta da casa é a Dona Emília, companheira de Bagunça, e a outra ao lado é uma das filhas.

Vantoen conta que Bulbul tinha visto uma matéria de jornal no ano de 1987 e que dali viu a urgência de entrevistar essa figura rara. “Nós fomos antes para pré-produção, mas Bulbul já queria garantir a entrevista. Então, fomos logo e fizemos um primeiro encontro com Seu Manoel. Depois, a gente voltou lá com a equipe maior e fizemos a entrevista”.

De fato, o espectador ao assistir esse trecho vai sentir falta de mais informações sobre esse senhor de 120 anos. Bulbul não traz outras informações, diferentemente do que acontece no filme narrativo de Coutinho e na matéria de jornal. Mas a imagem por si só já tem um impacto muito forte no espectador. Nesse sentido, voltamos para o ponto de início da cena sobre as falas do Seu Manoel:

Eu só trabalhava debaixo das árvores catando folhas e varrendo o terreiro. Meu Senhorio não judiava da gente, mas na outra seção (fazenda) o senhorio era mal e batia, enforcava e queimava os negros. (...) Tinha senzala. Senzala era uma casa comprida, era confortável e muito melhor do que as casas de hoje. As mulheres viviam separadas dos homens. Nós tínhamos comida, tínhamos roupa, tínhamos tudo (...). (ALVES, 1988, n.p.)

Esse trecho foi retirado da reportagem do jornal e é tão emblemática, se não mais, que a fala do filme. Elas se cruzam aqui para entender uma questão importante para o diretor e que já foi dita aqui anteriormente. Para Bulbul, não importava o que aconteceu no dia 13 de maio de 1988. A pergunta correta seria: “O que aconteceu no dia 14 de maio de 1988?” Esse é o grande questionamento do diretor na trajetória fílmica, pois esse diálogo é marcante ao pensarmos no depoimento do Seu Manoel.

[illegible]

Figura 11 – Matéria do jornal *Majoria Falante* sobre Seu Manoel / Maio de 1988

Para fundamentar esse questionamento, trago os depoimentos e obras de intelectuais e pensadores/as negros/as, que são também personagens do filme e apontam argumentos fundamentais para obra e para esta pesquisa. Começo com a entrevista de Muniz Sodré, que aparece sentado dentro de uma sala de aula, em um plano geral. Aqui, o diretor busca mostrar todos os detalhes do enquadramento, mas deixar em evidência a figura de Sodré, ao centro, mostrando a importância do personagem. Na cena, podemos ver um quadro negro escrito a seguinte frase: “*Abolição: Uma farsa?*” (Figura 12).

Ao colocar a imagem de Sodré em uma sala de aula vazia e com a frase em destaque, há a indicação explícita de que as pessoas negras não estão ocupando

aquele espaço. Sozinho, na sala de aula de uma das melhores universidades do Brasil, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): a imagem é autoexplicativa. Logo depois, a imagem é de Sodré andando pelo corredor da universidade (Figura 12) tentando responder à pergunta que estava no quadro, ao explicar categoricamente o porquê da abolição ser considerada uma farsa:

Em termos de realidade existencial e não simplesmente em termos jurídicos ou retóricos., a Abolição foi uma farsa, porque foi um ato feito sem reforma agrária, sem indenização aos negros e que não previu nenhum lugar para o negro depois da emancipação. Se o negro tinha um lugar como escravo, no sistema escravista, 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 (...) (ABOLIÇÃO, 1988).



Figura 12 – Muniz Sodré nos corredores e na sala de aula da ECO - UFRJ

A partir dessa fala, é importante ressaltar que na mesma época Sodré escrevia o livro *O Terreiro e a Cidade: A forma social negro-brasileira*<sup>20</sup>(1988). Nesse livro, ele aponta para muitas questões que conseguem, de certa forma, complementar a frase escrita no quadro. A partir da construção social e arquitetônica das cidades brasileiras, o autor entende a divisão territorial do espaço a partir de quatro pontos: 1) Território público; 2) Território da casa ou privado; 3) Território interacional e 4) Território do corpo. Nesse sentido, para Sodré, o Brasil buscou romper social, econômica e ideologicamente com a maneira de organização herdada da colônia, que excluía o negro dos direitos – que, em uma sociedade desigual, viram privilégios - da cidadania. Com esse rompimento, uma nova forma de segregação territorial foi impulsionada, na qual a abolição, vinda de cima para baixo, sem reforma agrária ou indenização para a população negra, estimulou um discurso modernizador oriundo da Europa.

<sup>20</sup> Uma segunda edição do livro, mais atualizada, foi lançada em 2019. Sendo a versão que utilizei para a pesquisa dessa dissertação.



O escravo configurava-se como um empecilho ideológico à higiene e à modernização. Discursos de diferentes procedências sociais colocavam-no lado a lado com miasmas e insalubridade. Na realidade, além da condição escrava, o próprio homem negro - que já havia sido excluído, por ocasião do Pacto Social implicado no Movimento da Independência, da composição de classes que constituiria, na visão do Estado, o controle da Nação brasileira - recebia conotações negativas de parte do corpo social. Escravo e negro eram percebidos, na prática, como a mesma coisa. (SODRÉ, 2019, p. 41).

Pensando nesse aspecto jurídico/constitucional trazido por Sodré, ressalto a pesquisa do professor e historiador pernambucano Petrônio José Domingues, no livro *Uma história não contada* (2003), que também traz questionamentos expondo o processo de apagamento sócio cultural do negro como uma política pensada e planejada a partir do Estado, construída em processos anteriores à abolição da escravatura. Dessa forma, foi criada uma legislação "trabalhista" de maneira discriminatória. Domingues aponta que a partir de meados do século XIX, a discriminação contra o negro era um elemento "constituente de praticamente todos os programas de imigração." (DOMINGUES, 2003, p. 32). Um exemplo disso foi a Lei nº 514, aprovada em 28 de outubro de 1848,

(...) pela qual o governo do Império concedia a cada província 36 léguas quadradas de terras devolutas destinadas à colonização e textualmente especificava em seu artigo 16: "A cada uma das províncias do Império ficam concedidas no mesmo, ou em diferentes lugares de seu território, seis léguas em quadra de terras devolutas, as quais serão exclusivamente destinadas à colonização, e não poderão ser roteadas por braços escravos". Assim era sonogado ao escravo o direito de acesso à terra, diferentemente do que fazia com os imigrantes brancos europeus (DOMINGUES, 2003, p. 32).

Essa perspectiva de Domingues indica o projeto de substituição racial da força de trabalho, estabelecido posteriormente por outros projetos de leis como a Lei de Terras (1850), a Lei do Ventre Livre (1871) e a Lei de Locação de Serviços (1879). Dessa forma, foi-se moldando, de forma velada, todo o processo de higienização da mão de obra, no qual as pessoas negras foram cada vez mais perseguidas e, ao mesmo tempo, igualadas à condição de escravo. "A associação léxica do escravo à "raça" negra era expediente comum." (DOMINGUES, 2003, p. 36).

Portanto, quando Sodré afirma que os negros foram abandonados à própria sorte, não recebendo nenhum tipo de reparação, indenização ou terras, podemos retornar outra vez à fala do personagem Seu Manoel, e concluir que a indagação que ele traz é muito coerente com o processo histórico brasileiro. Sodré usa como

exemplo a cidade do Rio de Janeiro, onde a população negra passou a viver em periferias insalubres, cortiços, morros e favelas. E que, depois das reformas urbanas do início do século XX<sup>21</sup> e da expansão da cidade para os subúrbios (Zona Norte), as pessoas negras passaram a se deslocar para regiões entre os ramais ferroviários da Leopoldina e a Avenida Brasil, onde se criou, por exemplo, a Favela do Jacarezinho (SODRÉ, 2019, p. 42). Esses fatos históricos nos levam a pensar, mais uma vez, em Seu Manoel, um ex-escravizado, morador de São Gonçalo, um município que fica apenas a 30 quilômetros da capital do estado e que, hoje, tem a segunda maior população do Rio de Janeiro, com índices socioeconômicos muito baixos e indicadores altos de violência.

Ao fazer um paralelo entre as falas de Seu Manoel e de Muniz Sodré, é interessante perceber o quanto elas se cruzam; enquanto um fala de sua própria experiência de vida, o outro aparece como personagem para explicar teoricamente essa experiência, coletivizando-a. Sodré, assim como outros personagens do filme, aparece na obra como especialistas. Neste ponto podemos retomar a ideia de Bernardet (2003) sobre o papel da “voz sociológica”, aquela que constrói um conhecimento sobre o outro, no qual a voz do especialista (sociólogo, historiador, filósofo) aparece para explicar a experiência do “outro de classe” - pobres, excluídos, marginalizados.

Dito isso, é possível perceber em *Abolição* essa ideia de utilizar a figura do especialista para explicar a fala do “outro de classe”. Porém, o filme transgride isso ao trazer, majoritariamente, personagens negros e especialistas da sua própria história e condição. O filme leva em consideração a importância das experiências pessoais como teóricas da própria vida. Isso tem a ver com a tentativa de não hierarquizar as falas, não sobrepondo a visão de um intelectual sobre as demais.

## 2.4. Mulheres negras e a abolição

Dentro dessa proposta e a partir da ideia original de Bulbul, é fundamental levantar observações específicas aos atravessamentos relativos à raça e ao gênero, que faço questão de destacar, principalmente quando analisamos a situação da mulher negra e seu lugar dentro da pirâmide social e também em *Abolição*. Destaco

---

<sup>21</sup> As reformas urbanísticas tinham como objetivo sanear e modernizar a cidade, utilizando um modelo padrão Europeu, principalmente de Paris. A ideia era desconstruir uma visão de atraso, de país escravocrata, e atrair investidores de fora.

a seguir o depoimento de mulheres negras que foram entrevistadas para o filme e que são fundamentais para entender o processo desse corpo dentro da estrutura racial no Brasil. Nesse sentido, veremos a articulação do racismo junto com o sexismo produzindo marcas e efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Evidenciar as obras de Lélia Gonzalez, Thereza Santos, Beatriz Nascimento, entre outras - que também são personagens do filme - será importante para compreender as multiplicidades dessas figuras femininas, propondo um exercício de reflexão e reconstrução, dentro do processo de pesquisa.

Começo aqui com o depoimento de Lélia Gonzalez<sup>22</sup>. Militante do movimento negro, participou ativamente da fundação de diversos grupos; entre eles, do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN). Vale ressaltar que no encontro sobre os *Noventa anos de abolição*, realizado no Museu de Arte Moderna, já citado aqui anteriormente, Gonzalez foi uma das palestrantes do evento, participando de uma mesa de debates com Antônio Pitanga e Milton Gonçalves no dia 27 de maio de 1978, após a exibição dos filmes *Na Boca do Mundo* (1978), de Antônio Pitanga, e do curta metragem *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul. A ideia desse debate era discutir e questionar a participação do negro no processo de criação e produção do cinema brasileiro e implicações históricas sociais e econômicas. Com isso, é possível dizer que a relação entre Bulbul e Gonzalez era de estreitos laços para a construção de um debate sobre a formação cultural brasileira e a contribuição negra/africana.

Gonzalez discutiu e analisou as relações de raça, classe e gênero na formação cultural brasileira em diversas obras e artigos. Especificamente em *Racismo e Sexismo na Sociedade Brasileira* (1983), González questiona o chamado mito da democracia racial, consolidado por meio dos escritos de Gilberto Freyre (1933), destacando sua violência simbólica sobre a mulher negra, associada à “mulata”, à “doméstica” e à “mãe preta” no imaginário social

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Consequentemente, o lugar de onde falaremos põe um outro, aquele é que habitualmente nós vínhamos colocando em textos anteriores. E a mudança

---

<sup>22</sup> Nascida em Belo Horizonte, em 1935, fez sua carreira política e acadêmica no Rio de Janeiro, onde teve larga experiência docente. Formada em História e Filosofia, possuía pós-graduação em Comunicação e Antropologia.

foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar a questão da mulher negra numa outra perspectiva. Trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe preta (GONZALEZ, 1983, p. 224).

No filme, ela faz uma rápida aparição, mas contribui para endossar pontos já apontados por outros entrevistados e para pontuar seu lugar como mulher negra e intelectual. Gonzalez aparece um pouco depois da metade do filme em uma imagem muito bonita. Ela está sentada em uma poltrona, em um plano médio, no qual podemos observar detalhes do entorno, como a poltrona, o quadro na parede, a estante e um vaso de planta (Figura 13). Esses detalhes revelam que ela está em uma sala, mas o que chama a atenção na cena é a luz que a ilumina. A luz parece ser natural, do sol que invade a sala e ilumina seu rosto.



Figura 13 – Lélia Gonzalez sob luz natural

Percebe-se que a intenção aqui é de dar destaque a essa mulher, colocando-a em uma posição de intelectual que não irá ser retratada a partir de estereótipos ou em uma posição subalterna. É importante evidenciar que o conceito de estereótipo que trago aqui é explicado pelo sociólogo Stuart Hall, que indica que os estereótipos funcionam por meio de simplificações exageradas (HALL, 1997, p. 258).

O que vemos em *Abolição* é a tentativa de colocar essas personagens em uma posição diferente das representações comuns relacionadas às mulheres negras no cinema brasileiro, principalmente nas obras de ficção. Como os arquétipos “da “nega maluca” (ingenuidade, infantilidade, simpática, comicidade) ou da “mulata boazuda” (beleza, vaidade, irritabilidade, vulgaridade, deboche, prostituição)” (RODRIGUES, 2011, p. 22).

Ao nos atentarmos para a fala de Gonzalez, é possível perceber que ela procurou similaridades nos diversos contextos da diáspora negra de forma a desenvolver explicações em comum para abordar o racismo, bem como recuperar

as estratégias de resistência e luta das mulheres negras e indígenas, visando seu registro como protagonistas e sujeitos históricos.

O fato é que, enquanto mulher negra, sentimos a necessidade de aprofundar a reflexão, ao invés de continuarmos na repetição e reprodução dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. Os textos só nos falavam da mulher negra numa perspectiva sócio-econômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais. Mas ficava (e ficará) sempre um resto que desafiava as explicações (ABOLIÇÃO, 1988).

Apesar do cuidado do diretor na imagem da personagem, o filme não insere conceitos imprescindíveis pesquisados por Lélia Gonzalez, nesse período. Como a categoria “amefricanidade”, que ela utilizava para definir a experiência comum dos negros nas Américas, ou a categoria de “pretuguês”, no qual ela destaca a africanização do português falado no Brasil transformando-o em “pretuguês”. Coloco isso para pensar o porquê do filme não trazer essas questões?

Dando continuidade a esse debate sobre a situação da mulher negra no pós-abolição, coloco a entrevista de Thereza Santos<sup>23</sup> como fundamental para entender esse período. No filme, ela fala especificamente sobre o lugar da mulher negra, que teve um papel crucial para construção de uma estrutura da família negra brasileira no pós-abolição. Ela traz dados e estatísticas para revelar como a situação da mulher negra apresenta retrocessos após 100 anos.

A partir de 14 de maio de 1888, simplesmente a situação da mulher negra ficou pior do que estava na época da abolição. O que acontecia era que a mulher negra teve que ir à luta, mais ainda, para levar comida para casa, não só para o seu homem como para os seus filhos. Quer dizer, ela era o grande sustentáculo da família negra brasileira, e como continua sendo sustentáculo da família negra hoje...Quer dizer, hoje a mulher negra brasileira está exatamente na mesma situação que estava antes da chamada abolição da escravidão. Hoje, exatamente depois de 100 anos após 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? (ABOLIÇÃO, 1988)

---

<sup>23</sup> Santos foi uma teatróloga, atriz, professora, filósofa, carnavalesca e militante pelas causas dos povos africanos da diáspora e dos afrobrasileiros. Estudiosa dos temas raciais e de gênero, ela viveu por cinco anos no continente africano, contribuindo para a reconstrução cultural de Angola, Cabo Verde e Guiné Bissau.



Figura 14 – Thereza Santos em plano aberto e fechado

Ao analisar a cena (Figura 14), notei dois pontos semelhantes à entrevista de Lélia Gonzalez. A primeira é o esforço de destacar essa mulher negra no papel de intelectual, ao enquadrar na cena a imagem de uma universidade, que aparece em segundo plano, atrás de Santos; e pelo fato de trazer a personagem para falar a partir do ponto de vista epistêmico e não apenas de sua experiência. Apesar disso, percebo, mais uma vez, que o diretor não abordar questões que são de domínio da intelectual.

Por exemplo, logo após a cena de Santos, o filme mostra a sequência de entrevistas com representantes das escolas de samba. Santos, além de pesquisadora, foi também carnavalesca. Um fato importante, principalmente, porque mulheres negras quase não ocupavam esses espaços, e isso fica evidente quando todos os representantes das escolas de samba entrevistados são homens (Essa cena será analisada no próximo capítulo). Portanto, mais uma vez perguntamos o porquê do filme não explorar esses conhecimentos da entrevistada? Nos capítulos seguintes serão explorados processos de linguagem e montagem do filme que possam responder essas questões.

A outra personagem que será analisada é a intelectual Beatriz Nascimento<sup>24</sup> (Figura 15). Ela reforça o papel e o projeto político orquestrado pela elite e pelo Estado brasileiro, através do qual a exclusão do negro foi feita de forma objetiva e planejada:

Na verdade, depois do dia 13 de maio foram libertados mais de 700 mil escravos, somente em São Paulo. No resto do país, praticamente todo já tinha libertado seus escravos. E o capitalismo na verdade fez com que o negro fosse excluído da sociedade brasileira, essa exclusão fez com que o negro procurasse outras formas de resistência como a capoeira, por exemplo. E, nesse momento, a república passa a ser muito mais repressiva frente ao negro do que a monarquia. Por isso, muitos

<sup>24</sup> Maria Beatriz Nascimento foi uma historiadora, professora, roteirista, poeta e ativista pelos direitos humanos de negros e mulheres, nascida em Sergipe. Professora influente nos estudos raciais no Brasil, sua obra ainda é atual e vital para os estudos raciais.

negros vão tentar voltar...Se restaurar a monarquia, inclusive o próprio André Rebouças. Porque na monarquia o negro estava controlado basicamente pelo senhor e na república ele vai ser controlado pelo Estado, quer dizer, sem trabalho, sem assentamento de terra (ABOLIÇÃO, 1988).



Figura 15 – Beatriz Nascimento em sua casa



Figura 16 – Pessoas negras no dia a dia

Nesse trecho, a câmera fixa na personagem, em um plano médio, destacando essa mulher dentro de toda a lógica social, dando uma sensação de força e poder. Ao mesmo tempo, há uma montagem alternada apresentando imagens de locais pobres, das casas de madeirite, das fábricas e das máquinas que substituíram a mão de obra negra (Figura 16), fazendo alusão direta à fala de Nascimento. Nessa parte, é possível perceber que a montagem do filme se constrói a partir de imagens que ilustram aquilo que os entrevistados dizem. O filme não quer tensionar a fala dos entrevistados através de uma montagem dialética, por exemplo. A montagem opera de modo a mostrar que aquilo que o entrevistado diz é a “verdade”. Esse é o ponto central do filme para mostrar que seus entrevistados são a voz da verdade, que não há dialética quando o que se fala é a verdade (da história, do passado, da experiência do negro no Brasil).

Nesse sentido, ela pontua o tempo todo a exclusão feita a partir da industrialização das cidades, onde os negros haviam perdido as ocupações que antes exerciam. Isso levou ao processo de marginalização da população negra, que

podemos ver a partir de imagens que mostram a pobreza das favelas e sua população majoritariamente negra. Esse processo implica na exclusão, principalmente, do homem negro, e no papel da mulher como reorganizadora de uma estrutura familiar, como explica a intelectual Thereza Santos.

Ao analisar as cenas das mulheres negras do filme, principalmente nas que estão no papel de intelectuais, podemos perceber algumas questões. É importante levar em consideração que, na época em que o filme foi realizado, existiam, por diversos motivos já explicitados, poucas profissionais negras atuando na parte técnica e criativa da cinematografia brasileira. No entanto, a falta desse olhar específico reflete em como o filme coloca e prioriza ou não o depoimento dessas mulheres. É perceptível como, em várias cenas, os personagens masculinos são destacados, pontuando seus lugares de especialistas e intelectuais. Por exemplo, a cena em que aparece o advogado Joaquim Barbosa, entrevistado em sua sala de trabalho, o espectador consegue ver, no enquadramento da imagem, uma pilha de papéis e arquivos na mesa. Essa imagem cria a ideia do lugar de onde esse personagem parte e qual a sua importância enquanto especialista. Já as cenas das intelectuais citadas, a maioria não aparece em seus locais de trabalho ou quando aparecem, no caso de Thereza Santos, ela é posta do lado de fora da universidade.

Apesar de considerar que faltou maior contribuição do olhar da mulher negra na obra, entendo que não era a temática central do filme. Além disso, levando em consideração todas as dificuldades que existiam pela falta de mulheres negras no audiovisual brasileiro, é possível perceber que houve uma preocupação de Bulbul em trazer luz a essa discussão e também de buscar, ao menos, uma personagem negra para a equipe. Isso mostra que era importante para ele que houvesse essa representatividade na equipe que integraria as filmagens.<sup>25</sup>

## 2.5. O papel dos personagens brancos no filme

Em todas as passagens do filme, Bulbul procura se aprofundar em contar a história da abolição do Brasil através da perspectiva de pessoas negras, mas é importante ressaltar que ele também busca o ponto de vista de pessoas brancas, utilizando esses depoimentos de forma estratégica. Alguns personagens, como o

---

<sup>25</sup> Mais adiante, no terceiro capítulo, me aprofundo no depoimento da única mulher da equipe, a continuísta Deusa Dineris, que era publicitária e não tinha experiência nenhuma com cinema, mas acabou sendo uma das profissionais mais importantes ao longo da produção do filme.



jornalista Edmar Morel e o político Luis Carlos Prestes, são colocados como colaboradores do pensamento na luta contra o racismo, com intervenções teóricas complementares aos pensamentos de intelectuais negros.

O depoimento de Luis Carlos Prestes<sup>26</sup> (Figura 17) é um dos primeiros a levantar um panorama histórico sobre a chegada do negro no Brasil, explicando os sofrimentos vividos pelos negros trazidos nos navios negreiros e utilizando como referência o poeta Castro Alves. Nessa parte, ele também fala da existência dos quilombos e da importância dos mesmos como locais de resistência.

O filme não tenciona o lugar da branquitude na manutenção do racismo, a partir do depoimento dos entrevistados brancos. Nesse sentido, a fala de Prestes acaba pontuando apenas o lugar do especialista “do outro”. Diferente dos outros entrevistados negros que aparecem a partir do lugar de intelectuais e das suas próprias vivências.



Figura 17 - Luis Carlos Prestes

Nesse ponto, o depoimento de Edmar Morel (Figura 18) tem mais potência no filme por dialogar e trazer uma pesquisa mais aprofundada sobre um ponto em específico. Morel realizou um extenso trabalho sobre a Revolta da Chibata, liderada pelo marinheiro João Cândido, almirante negro. E escreveu um livro chamado *A Revolta da Chibata* (1986), no qual discute a consolidação da revolta, no Rio de Janeiro de 1910, como um tema da memória nacional brasileira e da construção do personagem João Cândido, na tentativa de rememorar um acontecimento e um herói que passaram por um processo de esquecimento.

Isso posto, uma das entrevistadas do filme é de Zeelândia Cândido de Andrade (Figura 17), filha do marinheiro João Cândido, que conta o que aconteceu com o pai e o restante da família depois da revolta. É interessante que, na montagem

<sup>26</sup> Ex-militar e secretário-geral do Partido Comunista Brasileiro.

do filme, os dois personagens, filha e autor, estabelecem um diálogo a partir das entrevistas que entram em sequência para explicar um ponto de vista historiográfico e outro pessoal sobre a vida. É possível perceber que existe essa estratégia de intertextualidade<sup>27</sup> entre os personagens em diversos momentos do filme.



Figura 18 - Edmar Morel; Imagem de arquivo sobre a Revolta da Chibata; Zeelândia Cândido de Andrade e família (da esquerda para direita)

Já nas entrevistas com João de Orleans e Bragança (Figura 19), neto da princesa Isabel, e com sociólogo Gilberto Freyre, pode-se concluir alguns pontos interessantes. Começando pela entrevista com Bragança, é interessante perceber que o diretor não tenta manipular a fala do entrevistado com o objetivo de conseguir uma resposta desejada. Tampouco percebe-se algum tipo de questionamento acerca do papel histórico da família real na manutenção da escravidão. O diretor está focado apenas nas palavras que o entrevistado vai dizer sobre o dia 13 de maio de 1988. Sendo assim, a resposta que ele obtém não é uma novidade. Bragança aponta princesa Isabel como a protagonista da dita libertação dos escravos, conta alguns detalhes de como teria ocorrido esse “livramento”, como o próprio diz, e apresenta a pena que teria sido utilizada pela princesa para assinar o documento da Lei Áurea, com bastante orgulho.

Vantoen Pereira, na entrevista cedida para a pesquisa, conta a importância de ter uma equipe toda negra fazendo esse registro, entrando na casa da família real e filmando aquela pena que teria sido utilizada pela princesa Isabel. A importância dessa cena é ainda mais simbólica que o depoimento em si. O objetivo de representar o ato da assinatura da Lei Áurea está em dois momentos: a cena de ficção interpretada pela atriz Camila Amado, representando a princesa Isabel e a fala de Bragança, apresentando o objeto, a pena, símbolo da assinatura. Esses dois

<sup>27</sup> Sobre essa intertextualidade, me aprofundarei melhor no segundo capítulo.

momentos completam a saga do dia 13 de maio. A última cena é a câmera fixa dentro do automóvel, modelo Kombi, com a qual eles chegaram, registrando a equipe que corre com os equipamentos saindo da “casa grande”, fugindo da chuva, prontos para outra jornada (Figura 19).



Figura 19 - João de Orleans e Bragança, no palácio em Petrópolis; Equipe do filme

Outro caso emblemático é o do sociólogo Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande & Senzala*. No livro, lançado em 1933, o autor promove uma ruptura com a forma em que as relações raciais eram trabalhadas até então. Essa obra busca compreender o Brasil enquanto nação miscigenada e é, até hoje, reconhecida como importante pela academia. Porém, existem vários estudos, inclusive de figuras como Lélia Gonzalez, que questionam essas interpretações de Brasil a partir de uma visão masculina e branca. Por outro lado, para Bulbul, o fato de entrevistar Freyre é uma forma de deixar registrado o pensamento do intelectual branco que se coloca como o primeiro a pensar o negro, o branco e o índio e a miscigenação, que lançou as bases de um novo modelo de convivência entre raças.

A cena começa com uma câmera que observa, em primeiro plano, a equipe que está filmando, e é possível visualizar a continuísta, o *still*, o operador de câmera e o operador de som (Figura 20). O local é uma sala de biblioteca. Em segundo plano, vemos Freyre, que aparece já bem fragilizado, sentado em uma cadeira. Ao lado está seu filho, Fernando Freyre, que faz a mediação, já que Gilberto não conseguia falar. O encontro foi um dos últimos que ele participou antes de seu falecimento, em julho de 1987. Noel de Carvalho descreve brevemente esse encontro:

Há uma crítica, ainda que sutil, aos elementos culturais que poderiam significar uma resistência negra como o candomblé e o carnaval, por exemplo. A entrevista com o antropólogo Gilberto Freyre é representativa dessa postura. Freyre, interpretado pelos ativistas da época como defensor da democracia racial, é filmado

em uma cadeira, entredado pela doença que o impedia de falar. Da sua imagem, a câmera corta para uma inscrição onde se lê “racismo no Brasil” (CARVALHO, 2012, p. 17).



Figura 20 - Gilberto Freyre e Fernando Freyre na biblioteca da casa de Gilberto

Chama muito atenção uma certa virtuosidade na movimentação de câmera em direção a equipe nessa sequência. A partir desse plano, se faz uma crítica irônica a pompa da locação e a figura que está a ser filmada. Dessa ideia de vincular a branquitude a espaços das intelectualidade brasileira, enquanto a primeira imagem da sequência em si é a equipe formada por negros apontando a câmera para esse acadêmico.

Diante das informações, reflexões, observações e hipóteses levantadas até aqui, o próximo capítulo foca na discussão mais ampla sobre os temas abordados no filme, que envolvem a temática da abolição a partir de diversas outras entrevistas, imagens e representações que abarcam referências culturais da população negra no Brasil e sua importância para a construção de uma identidade.

### 3. Cultura popular, arte e resistência

*“Busco me aprofundar mais na história da África para contar aqui no Brasil, já que o Brasil faz questão de desconhecer a história africana.”*

Zózimo Bulbul

A ideia de refletir sobre abolição já tinha uma resposta organizada na cabeça do diretor, pois, como discutido no capítulo anterior, o filme mostra que não houve abolição de fato. Ao mesmo tempo, ele entendia que era necessário discutir isso em um filme, não só para obter um registro histórico permanente, mas também para mostrar como o cinema poderia servir como instrumento de resistência.

Para construir o filme, Bulbul precisava investigar os diferentes lugares e formas onde a população negra estava organizada no Brasil; isso era imprescindível para ele, como relatado pela equipe nas filmagens do meu documentário. Essa ideia implicava em circular por locais estratégicos de resistência frente aos vários tipos de violências impostas pelo Estado contra essa população, como, por exemplo, os quilombos e os terreiros das religiões de matriz africana, e, assim, mostrar suas particularidades e características. Este capítulo tem o foco em entender de que maneira o filme se organizou a partir do seu roteiro e da sua montagem, na busca de apresentar os fundamentos da cultura negra e de suas formas de expressão e resistência.

Dentro dessa proposta, procuro analisar, a partir das entrevistas, os motivos que o fizeram percorrer por locais como Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, e entender que essas escolhas tinham um propósito fundamental para a construção do filme. Nesses estados, a busca era por personagens e manifestações relacionadas especificamente às práticas culturais que contribuíram de forma primordial para a formação da sociedade brasileira. Ao longo do ano em que ocorreram as gravações, Bulbul e a equipe também visitaram lugares como Manaus, São Paulo e Rio Grande do Sul e, nesses estados, a procura era por um contexto e por personagens mais envolvidos com fatores de resistência política e social. Sendo assim, procuro trazer pontualmente algumas dessas manifestações para explicar e analisar o ponto de vista do diretor dentro da obra, no sentido de localizar essas manifestações simbólicas dentro de uma cultura que foi oprimida, silenciada, mas que encontrou formas de resistir.

Das cenas e sequências que irei analisar a seguir, foi feita uma seleção e escolhi apresentá-la em três blocos. O primeiro abordará o carnaval e o samba, com foco na cidade do Rio de Janeiro, como movimentos culturais essenciais de resistência da população negra. O segundo aponta algumas expressões culturais oriundas das regiões Nordeste, como o Teatro de Bonecos dos Mamulengos e os Emboladores, em Recife, e também sobre a questão das artes cênicas voltados para cultura negra, como o Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento, e o Teatro Popular Brasileiro, de Solano Trindade. Já o terceiro se concentra no âmbito religioso, com as passagens do filme na Bahia, no encontro com a Mãe Filhinha, fundadora do Terreiro Ilê Axé Itayle, em Cachoeira, além da entrevista com o bispo católico Dom Hélder Câmara.

Esses blocos foram divididos por temas e cenas que considero importantes de serem analisados na dissertação; não necessariamente foi uma divisão explícita no roteiro ou na montagem. Vale ressaltar que não existe uma hierarquia entre as cenas colocadas no filme, assim como entre as escolhas que faço aqui, ou seja, elas não possuem um grau de importância maior ou menor entre si ou dentro do filme. Dito isto, o objetivo deste capítulo é destacar cenas e entrevistas que apontem para a resistência através da cultura e religião, pilares fundamentais que ajudam a remontar o passado, mas que também apontam para possibilidades de futuro.

### **3.1. Carnaval e Samba**

Não podemos falar sobre a relevância da cultura popular negra sem passar pelo samba e o carnaval. Considerados elementos representativos extremamente marcantes da cultura popular do Brasil, fruto da miscigenação entre várias culturas que se encontraram aqui, essas duas manifestações culturais são parte do legado deixado pelos negros escravizados. Exatamente por esse cruzamento e devido a sua grande presença em todo território nacional, o samba e o carnaval assumem formas diferenciadas em cada região.

O filme busca associar o que conhecemos como carnaval e samba no Brasil a elementos culturais e agentes de um movimento de expressão da cultura negra. Dentro dessa ideia, o filme faz uma reflexão sobre o samba como um dos pontos fundamentais da influência da diáspora africana no Brasil, pois, apesar de ter se originado aqui, foi a partir dos negros escravizados, especialmente de povos vindos

do Congo e Angola, que se criou uma rítmica específica que deu origem ao samba. (SIMAS; LOPES, 2015, p. 138)

Para os estudiosos Luiz Antonio Simas<sup>28</sup> e Nei Lopes<sup>29</sup>, na obra *Dicionário da História Social do Samba* (2015), é importante pensar que o samba, além de envolver um ritmo ou uma coreografia, faz parte de um complexo cultural muito maior, que abarca o lugar da celebração, da performance, do corpo, do encontro, da gastronomia, assim como a forma de lidar com a violência e a precariedade. Portanto, segundo os autores, é possível dizer que existe um complexo cultural entorno do samba, que se conecta com manifestações como a capoeira e o candomblé, que se tornaram elementos fundamentais para a criação de laços comunitários e da construção de identidades.

Pensar a construção da civilização brasileira, e sobretudo no Rio de Janeiro, sem o samba, é rigorosamente impossível. Do ponto de vista histórico, a força maior do samba é que ele é um elemento aglutinador de comunidade. E isso é decisivo ao pensar na seguinte perspectiva: a diáspora, seja ela qual for, mas no Brasil a diáspora africana, é desagregadora de laço comunitário e de identidade. Ela representa uma dupla possibilidade de morte. A morte física e uma morte simbólica. Porque a referência de comunidade, identidade e sociabilidade de grupo, daquele que foi vitimado pela diáspora, são cortadas. Agora existe algo absolutamente fascinante nas culturas da diáspora. Se o fenômeno diaspórico desagrega, esfacela ou corta, as culturas da diáspora são sempre de comunidade e de reconstrução desses laços de sociabilidade. Então o samba faz parte de uma experiência para reconstrução da vida em comunidade, experiência de criouldade no novo mundo que são ensinadas pelo samba (SIMAS; LOPES, 2015. p.134).

Encontrar na cultura do samba esse lugar atrelado a uma experiência de “reconstrução da vida em comunidade” se torna um objetivo importante para o filme, pois era primordial buscar essas experiências, já que Bulbul entende, desde o seu seio familiar, que houve um processo deliberado de separação das famílias e destruição das comunidades. Por isso, o samba é um símbolo importante dessa união e reconstrução dentro da narrativa, e isso deveria ser bem destrinchado tanto em entrevistas - principalmente através de pessoas que fossem referências nos conhecimentos e vivências sobre o tema - como na imagem em si.

O pesquisador Nei Lopes é um dos entrevistados do filme. Seu trabalho merece um destaque por conta da sua investigação incansável sobre o samba e

<sup>28</sup> Luiz Antonio Simas é professor, historiador e escritor. É autor de diversos livros lançados sobre cultura popular, carnaval, samba e Rio de Janeiro.

<sup>29</sup> Nei Lopes é compositor, cantor, escritor e estudioso das culturas africanas. Historiador do samba, compositor de música popular e especialista em línguas e culturas da África.

outros ritmos de origem africana, presentes nos livros *O samba na Realidade: a utopia da ascensão social do sambista* (1981), *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical: partido-alto, jongo, chula e outras cantorias* (1992), *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola* (2003) e *Partido-alto, Samba de Bamba* (2005).

No ano em que o filme foi exibido pela primeira vez, em 1988, Lopes lançava o livro *Bantos, malês e identidade negra*. A pesquisa reuniu questões relacionadas à presença dos negros bantos e malês no Brasil. Na obra, ele procura mostrar como a escravidão no Brasil foi eminentemente banto e, como evidência, utiliza as ligações e influências relacionadas à presença dessa construção afro-originada "na música, nas danças dramáticas, na língua, na farmacologia, nas técnicas de trabalho e até mesmo nas estratégias de resistência, como nos casos exemplares dos quilombos e das irmandades católicas." (LOPES, 1988, p. 9). É uma obra que, apesar de não falar especificamente sobre samba, mostra o quanto o autor tinha em seu trabalho uma preocupação em valorizar a identidade negra no Brasil. Com isso, é possível perceber que Bulbul fazia questão de incorporar no filme convidados que ele tinha como referência a partir do seu compromisso com a cultura negra.

Como músico e sambista, Lopes é reconhecido nacionalmente pela parceria estabelecida com Wilson Moreira, renomado sambista brasileiro, e por ter suas músicas gravadas por grandes nomes do samba nacional como Moacir Santos, Aldir Blanc e Almir Guineto. Esse foi um fator importante para sua relevância no filme, que se estabeleceu, para além da sua pesquisa literária, por toda sua relação direta dentro da cultura do samba. Ou seja, grande parte do seu conhecimento se deu através das vivências.

Mas, antes de entrar nos detalhes de sua entrevista para o filme, faço uma rápida observação aqui. A participação de Nei Lopes no filme não estava nos planos iniciais de Bulbul<sup>30</sup>. Ele diz que o primeiro nome que o diretor tinha pensado era do cantor e compositor Elton Medeiros, que, na época, tinha forte influência no circuito do samba e do carnaval carioca, além de ser parceiro de grandes nomes do samba como Cartola, Paulinho da Viola e Zé Keti. Segundo Dadá, o diretor fez o convite para Medeiros, explicando que se tratava de um filme que ia refletir sobre

---

<sup>30</sup> Isso é lembrado por Severino Dadá na gravação de *Abolição: Um filme dentro do filme* (2020).



os cem anos de abolição e que gostaria que ele falasse sobre o processo histórico do samba. Entretanto, o músico cobrou um cachê para participar do filme. Não cabe aqui julgar o fato de Medeiros ter cobrado para participar do filme; o que busco com essa informação é evidenciar que o diretor não queria criar uma relação mercantil com os entrevistados, já que o filme teve alto custo de produção, como veremos posteriormente no terceiro capítulo<sup>31</sup>. Em *Abolição*, a ideia era criar um ambiente de parceria entre a comunidade negra e a equipe, também negra, sem a necessidade de envolver pagamento de um cachê para viabilizar as entrevistas.

Chateado com a situação, Bulbul optou por retirar Medeiros e convidou - por intermédio de Dadá - Nei Lopes. De acordo com Dadá, foi um incidente que trouxe bons resultados, pois, apesar de não terem pensado no nome de Lopes para estar no filme, a contribuição do sambista foi fundamental na obra.

A cena a ser analisada encontra-se no final do filme. Lopes aparece vestido inteiramente com roupas claras, camisa e calça sociais, e um sapato elegante, além de óculos escuros (Figura 21). Esses elementos já apontam de imediato sua ligação com o samba. Outros elementos que apontam para o personagem de um sambista são a garrafa de cerveja e um copo, compondo o cenário para mostrar um ambiente descontraído de conversa e típico de uma reunião entre sambistas. Sentado em uma escada, na porta de um casarão - desses típicos do centro da cidade do Rio de Janeiro - ele começa a divagar sobre o papel do samba na cultura brasileira. A câmera vai dando *zoom in*, e vemos os detalhes da cena, onde uma menina negra na janela observa tudo atentamente.

Nesses cem anos, a gente assistiu, dentro do panorama da cultura afro-brasileira, vários avanços e recuos. A gente assistiu, por exemplo, nesses cem anos o nascimento do samba. E logo após esse nascimento do samba, a gente assistiu esse samba ocupando os espaços que até então eram privilégios das classes dominantes, os espaços carnavalescos. Pouco depois, a gente assistiu esse samba ser reprimido e tendo que, inclusive, se refugiar nos morros, naquele momento em que a cidade do Rio de Janeiro se afrancesava, se "civilizava", no "bota-abaixo" de Pereira Passos. A gente assistiu esse momento de repressão. E assistiu outro momento de glória, digamos assim, de apogeu do samba na década de 50/60. Pouco depois, a gente assiste, nós negros, nós sambistas a perda do poder nosso, dentro das escolas de samba (ABOLIÇÃO, 1988).

---

<sup>31</sup> Outro ponto colocado por Dadá é que, nesse período, os filmes para documentário não tinham o costume de pagar cachê. Esse é um ponto que vale fazer uma pesquisa mais específica, já que, em algumas entrevistas, o documentarista Eduardo Coutinho disse que costumava pagar seus entrevistados.

Após o final de sua fala, corta para outra imagem onde a câmera segue com o mesmo personagem, agora andando pelos Arcos da Lapa, local conhecido pela boemia do samba carioca, e termina com essa sequência, com sua voz em *off*.

É importante dizer que, nesse momento, o diretor faz um panorama que vai até o final da década de 1980. Um retrospecto muito valioso, pois nos leva a conhecer um apanhado histórico sobre o nascimento do samba e seus frutos. Vale ressaltar que essa é uma das últimas falas do filme que aborda o samba, fechando uma saga que passa pelas Tias do Samba, o carnaval e as Escolas de Samba, que tratarei a seguir. Fazer o caminho inverso e começar estas análises com a entrevista de Nei Lopes é importante nesta dissertação para logo no início trazer um cenário geral, ainda que de forma resumida, sobre o samba e, assim, poder adentrar com mais profundidade nas outras entrevistas abordadas em *Abolição* que falam sobre o mesmo assunto.



Figura 21 – Nei Lopes nos arredores dos Arcos da Lapa, Rio de Janeiro

É importante ressaltar um dos pontos da fala de Nei Lopes, que dialoga diretamente com outra entrevista, no qual ele faz uma reflexão sobre o cruzamento da cultura do samba com o carnaval, no Brasil. O pesquisador nos conta que houve uma transição até chegar no que hoje conhecemos como carnaval. Essa informação é bem sensível para pensarmos como a cultura brasileira foi formada e, aos poucos, foi sendo plasmada no nosso imaginário, ou seja, nem sempre foi essa festa de rua que conhecemos.

Antes, o carnaval, uma data católica, ocupava espaços da elite brasileira, com influência do carnaval de Paris, onde se usavam fantasias, máscaras etc. Lopes diz que a data era celebrada em clubes e teatros e só depois passou a ser festejada pelas camadas mais populares, onde as Escolas de Samba foram criadas. Isso mostra a potência do samba e o quanto ele influenciou e foi influenciado pela cultura enquanto um movimento popular negro. Com isso, aponto para a

apropriação que essa manifestação artística sofreu e, para falar dessa transição, trago a próxima entrevista a se analisada, indispensável para entender esse processo.

Em sua busca de compreender e descrever os processos históricos que se desenvolveram ao longo de muitas décadas, mais uma vez o diretor concede a fala aos mais velhos, aos personagens que, de fato, participaram e viveram esse processo mencionado no parágrafo anterior. Posto isso, Bulbul escolhe trazer essa explicação a partir da interlocução entre os representantes da velha guarda das escolas de samba. São quatorze pessoas reunidas em uma mesa, dentro da quadra onde está sediada a Escola de Samba Estácio de Sá, escola originada no Morro de São Carlos, favela que fica no bairro que dá nome à escola.

Em um plano geral, *plongée*, identificamos uma formação típica de roda de samba: em círculo (Figura 22). Na mesa, repousam instrumentos musicais e garrafas de cerveja. Depois de pesquisar cada um nos créditos do filme, são eles: Xangô, Camburão, João Portugal e Galo Cantou, representantes da Estácio; Armando Santos, José Vieira e José Maria, representantes da Portela; Nonô e Felipe de Souza, representantes da Mocidade; Aloísio do Vilão, representante da Mangueira; Cebinho e Dirce, representantes da Unidos da Ponte; Jorge Mendes, representante da União de Vaz Lobo; Ester, única mulher na mesa, representante da União da Ilha. A primeira fala é de Xangô, da Estácio, que indica como teria surgido o termo “Escolas de Samba”. Para Xangô:

[...] a Escola de Samba surgiu no Estácio. E que, na época, em 1928, os sambistas - afugentando da polícia - pulavam o muro da escola normal que era existente no Estácio. E daí, o nome Escola de Samba surgiu por um vigia, que era o Zé Mineiro, e que botou o nome "Escola Para Samba", depois houve a transformação ou a modificação para a "Escola de Samba" (ABOLIÇÃO, 1988).

Outros representantes da velha guarda se apresentam e falam sobre suas relações com o samba e o carnaval. A maioria aponta para uma insatisfação em relação às transformações que o carnaval vinha sofrendo ao longo da segunda metade do século XX, justamente pela “profissionalização” do samba como coloca Felipe de Souza, da Mocidade, na mesma cena: "O recado que eu tenho que dar a vocês é o seguinte: o carnaval e o samba não é mais o samba de outrora, aquele samba gostoso. Hoje é um samba profissional." e é também uma crítica de Xangô, também no mesmo trecho: “Antigamente, tocava-se o instrumento, hoje eles batem

no instrumento. E o ritmo, era um ritmo cadenciado onde você tolhia a música. Hoje, é uma marcha que não tem nada a ver com aquela tradição que era o carnaval.”. Essas duas falas são interessantes para pensar as mudanças e as apropriações, mencionadas anteriormente, que o carnaval e o samba sofreram ao longo de sua história relacionando, principalmente, ao nascimento das Escolas de Samba como as conhecemos hoje, fruto da cultura do samba dentro das comunidades e favelas do Rio.

Segundo Lopes e Simas (2015) é fundamental lembrar que o carnaval e seus atores sofreram inúmeras formas de controle e repressão vindas do Estado, o que levou a um distanciamento de suas origens e à perda do sentido de união e manifestação entre a comunidade negra, como afirma Felipe de Souza, ainda no trecho destacado. Como não puderam acabar com o Carnaval, o apropriaram a partir de uma visão elitista de branqueamento e repressão das massas para monitorar uma cultura que tencionava uma série de questões sociais e políticas (SIMAS; LOPES, 2015, p. 124). *Abolição*, nesse sentido, buscou trazer nessas referências uma discussão relevante para entender como, de uma forma ou de outra, pela violência e perseguição físicas e simbólicas, o Estado sempre interferiu nas manifestações populares, e também para mostrar o quanto elas se reinventam enquanto formas de resistência a partir de suas raízes.



Figura 22 – Encontro dos representantes da Velha Guarda na quadra da G.R.E.S Estácio de Sá

Dentro dessa lógica, é importante localizar nessa linha do tempo o ano de 1984, quando as agremiações do carnaval carioca se tornaram um espetáculo televisivo promovido por recursos de empresas e governos (SIMAS; LOPES, 2015, p. 125). Como explicitado anteriormente, a elitização dos desfiles fez com que os grupos se afastassem de suas bases comunitárias, e o carnaval se tornasse um recurso de alienação da população. Levando em consideração que as entrevistas foram gravadas entre os anos de 1986 e 1987, é possível afirmar, portanto, que essa

descaracterização do carnaval, como descrevem os sambistas, já estava em pleno curso.

Para dar essa dimensão de espetáculo, uma câmera na mão percorre uma avenida lotada de pessoas dançando, em festa, fantasiadas com seus trajes nos carros alegóricos e no asfalto. O som da marcha da bateria toma conta do quadro e conduz essa câmera por entre os foliões. Estamos na Marquês de Sapucaí, símbolo do carnaval do Rio de Janeiro. A câmera observa mulheres negras seminuas, homens negros empurrando os carros alegóricos e conduzindo a bateria. Percorre a ala das Baianas - onde saem as mulheres mais velhas - e a ala das crianças (Figura 23). São milhares de pessoas que vêm de várias partes da cidade para representar suas Escolas de Samba. No roteiro, se lê:

As mãos e os instrumentos da bateria de uma Escola de Samba entrando no espaço sagrado na Marquês de Sapucaí - uma tomada geral do delírio do povo presente - da ala das baianas - dos camarotes - da ala das crianças - da Princesa na janela ainda acenando - intercalar com recorte de jornais e fotos da época - e a bateria que segue o seu curso na passarela do samba - outras baterias e alas da velha guarda - comissões de frente - etc. Final do grande desfile (ABOLIÇÃO, 1988).



Figura 23 – Desfile das escolas de samba na Marquês de Sapucaí

Essa sequência é importante, pois mostra o carnaval como o dia da festa, a comemoração da libertação, fazendo relação direta com o momento após a assinatura da Lei Áurea. Aqui, acontece uma montagem dialética: a cena da Princesa Isabel na sacada do Paço Imperial é introduzida em vários momentos dessa sequência, marcando ali um diálogo entre esses dois momentos para dar outro sentido a ambas as cenas e relacionar a assinatura da Lei à festa (carnaval). Ao mesmo tempo temos, uma montagem métrica: a cena é conduzida pela velocidade e intensidade da trilha sonora que possui grande força na sequência. Essa trilha é da própria bateria das Escolas de Samba, que conduzem tanto os personagens quanto o espectador, até o que o diretor, no roteiro, chama de “Final do Grande Desfile”.

Ao término dessa cena, o filme faz um corte para uma tomada geral dos foliões presentes na Sapucaí, que vibram, cantam e dançam com a passagem de uma Escola pela avenida. Após o momento de euforia, sobe uma cartela escrita “Abolição” e os créditos da equipe. Enquanto sobem os créditos, as imagens já são do fim do desfile, as pessoas voltando para suas casas nos trens e ônibus lotados ou então já a caminho do trabalho, cansadas, mas ao mesmo tempo renovadas pelo êxtase do carnaval:

Sob o fundo de membros das escolas de samba voltando à sua comunidade, tristes, ainda fantasiados, mas sem alegria e cansados. Carros alegóricos quebrados. Abatimento geral. (...) Um trem do subúrbio, às 6 horas da manhã, cheio de operários, sai de uma estação, completamente lotado. Estação da Leopoldina, ônibus, e entradas e saídas do metrô. Barcas atracando na Praça XV completamente lotadas por operários apressados. Cartões de ponto de uma grande fábrica. Livros de ponto e o apito de uma Usina. Quarta-feira de cinzas. A festa acabou (ABOLIÇÃO, 1988).

Ao ver todos esses corpos negros em festa, em destaque, ao passo que logo em seguida se tornam indiferenciáveis em meio à massa e à dura realidade cotidiana do trabalhador brasileiro, penso imediatamente no conceito do mito da democracia racial trazido por Lélia Gonzalez, na obra *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* (1983). Ao me defrontar, especialmente, com a figura da mulher negra, quase sempre seminua, que é normalmente chamada de “mulata”, sambando e se exibindo para a câmera (Figura 24). Não pela sua performance como destaque dos carros alegóricos ou rainha conduzindo a bateria, mas pela nítida hipersexualização desse corpo que historicamente é objetificado e abusado sexualmente. O tensionamento das imagens nessa montagem desvela um contexto mais complexo que, para Gonzalez,

oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica (GONZALEZ, 1983, p. 228).

Ela utiliza esse paralelo entre a “mulata do carnaval” e a “empregada doméstica”, pois é esse o lugar historicamente autorizado às mulheres negras, com

o qual elas sempre foram relacionadas, desde os tempos de “mucama<sup>32</sup>”. Ou seja, existe um forte estereótipo arraigado no imaginário social, e é nessa ferida que Gonzalez quer tocar.

Quanto a doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nas a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as “comem com os olhos” no carnaval ou nos oba-oba da vida) (GONZALEZ, 1983, p. 230).

Essa citação é muito importante para entender as imagens do filme, de modo que não caiamos em falsas análises. Nesse sentido, para Gonzalez, o mito da democracia racial “oculta algo para além daquilo que mostra”. Ele exerce uma violência simbólica em toda a população negra e, nesse caso em especial, sobre a mulher negra. Segundo a autora, os termos “mulata” e “doméstica” são atribuições de um mesmo sujeito e a nomeação vai depender da situação em que essas pessoas são vistas, independentemente da classe que ocupa.



Figura 24 – Mulheres negras nos desfiles

Em um primeiro momento, Bulbul busca trazer essa crítica para entender o quanto uma pessoa negra pode ser reposicionada conforme interesses sociais de uma elite branca ou do Estado. Uma vez passada a euforia, as imagens deixam a seguinte pergunta: para onde foram os 700 mil libertos a partir de 1888, que não tiveram acesso à terra? E, na própria imagem, essa pergunta é respondida e

<sup>32</sup> "Mucama. (Do quimbundo mu'kama 'amásia escrava') S. f. Bras. A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes era ama-de-leite." (GONZALEZ, 1983, p. 229).



entendemos que, passados cem anos, essa situação não mudou realmente, e a cada carnaval é uma nova abolição.

Dito isto, para concluir esta análise, encontro no filme outro momento indispensável e primordial para refletir sobre a cultura do samba. É a entrevista com o professor e historiador Joel Rufino dos Santos<sup>33</sup>. O autor, na década de 80, já era um dos nomes de referência sobre cultura africana no país. Com muitas produções de conteúdos voltados para a identidade negra, Rufino, nesse período, já havia escrito as importantes obras *O que é racismo* (1982) e *Zumbi* (1985). Como já mencionado no primeiro capítulo, Rufino colaborou na pesquisa da minissérie *Abolição*, de Walter Avancini, transmitida pela TV Globo em 1988. Fato que mostra o quanto seu trabalho era relevante na época, assim como nos dias atuais. Na entrevista para o filme, ele traz um importante panorama sobre a Pedra do Sal, monumento histórico e religioso no bairro da Saúde, na região central da cidade do Rio de Janeiro, como local onde se reuniram personalidades fundamentais para a criação de uma comunidade e de uma cultura entorno do samba.

Sentado na Pedra, em um plano aberto, estabelecendo relação entre o personagem e seu entorno, observamos Rufino, que está, assim como Nei Lopes, vestindo blusa, calça e sapato social de cores claras e uma boina também branca (Figura 25). Ao fazer esse paralelo entre as roupas que os entrevistados utilizam, exclusivamente os que estão falando sobre samba, quero ressaltar o quanto os trajes e as vestimentas são expressões identitárias marcantes na comunidade afro-brasileira, assim como exercem papéis de códigos e marcadores sociais, culturais e religiosos. O uso dos trajes e cores têm uma relação muito além da estética e moda (NEGREIROS, 2017, p. 60). Isso é marcante no filme, porque, a partir dessas pequenas marcas, o espectador consegue associar o personagem ao assunto que ele aborda, que, nesse caso, é o samba.

Segundo Rufino, a Pedra do Sal foi um dos primeiros espaços que, nas palavras dele no documentário, “plasmaram à herança cultural negra no Brasil”, tanto que hoje é reconhecido como patrimônio cultural nacional. No local, grandes

---

<sup>33</sup> Joel Rufino dos Santos é um historiador, romancista e intelectual engajado na causa negra. Tem uma extensa obra publicada. Foi professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, lecionando nos cursos de Letras e Comunicação Social. Trabalhou como colaborador nas minisséries *Abolição*, de Walter Avancini, transmitida pela TV Globo (22 a 25 de novembro de 1988) e *República* (de 14 a 17 de novembro de 1989). Além disso, já ganhou diversas vezes o Prêmio Jabuti de literatura, que é o mais importante no país.



nomes do samba como Donga, João da Baiana e Pixinguinha costumavam se reunir. Isso é posto no filme, pois fotografias desses artistas são inseridas para ilustrar a importância do local e a fala de Rufino, que embala a cena com a trilha sonora da música *Pelo Telefone*, do próprio Donga.<sup>34</sup>

A câmera fixa agora em um plano médio e vai em busca desse personagem para enraizá-lo no seu contexto e no seu lugar. A mesmo tempo, começa a revelar o local e alguns detalhes: as casas singelas, as placas com o nome das ruas Travessa do Sereno e Largo João da Baiana. A entrevista de Rufino se encerra com uma observação muito interessante que sobre as “tias baianas<sup>35</sup>”. O historiador aponta que o encontro, na Pedra do Sal, entre essas mulheres e os homens que chegavam de navio, vindos da Bahia ou de África fortaleceu a comunidade negra, porque possibilitaram que esses homens, em pleno momento de dificuldades de trabalho, pudessem comer, dormir, descansar, além de abrirem espaço para que produzissem sua própria arte. Segundo Rufino, é uma associação muito comum na tradição negro/africana e negro/brasileira esse encontro entre a “mulher de idade” e os homens chamados de “malandros”. Isso foi primordial para a criação de um cenário onde aconteciam cerimônias religiosas, rodas de samba e outras atividades que reuniam a comunidade.



Figura 25 – Joel Rufino na Pedra do Sal e com Tia Carmen do Xibuca

<sup>34</sup> *Pelo Telefone* é considerado o primeiro samba a ser gravado no Brasil a partir dos registros existentes na Biblioteca Nacional.

<sup>35</sup> As tias são mulheres mais velhas, em sua maioria, negras, e que se reconhecem e são reconhecidas por serem detentoras de um saber-fazer que remonta a herança africana na cidade. Existe no ser tia algo de místico e religioso, mas também de poder e político, que faz com que elas sejam legítimas a ponto de, segundo Yara da Silva: “mudar a forma de pensar e de agir do povo escravo que veio para o Brasil em navios negreiros( ...)” (FERRAREZ, 2019, p. 35).

Para ilustrar essa figura ancestral negra de resistência, Rufino apresenta Tia Carmem do Xibuca<sup>36</sup>. Essa cena é muito importante, pois foi um dos últimos registros em vídeo de uma das figuras mais emblemáticas da região. Tia Carmem morreu em 1988, aos 109 anos, e foi uma das últimas “tias baianas” que manteve as tradições na chamada “Pequena África”. A pesquisadora Angélica Ferrarez, em *A tradição das tias pretas na Zona Portuária* (2013), fez um minucioso estudo sobre a importância das “tias” na região da Zona Portuária, no qual ela pontua que essas mulheres eram consideradas “lideranças religiosas e culturais” (2013, p.35), criando espaços em suas próprias casas, mais especificamente nos quintais, onde “ocorriam as cerimônias religiosas, as reuniões de samba, além de outras atividades culturais, fazendo deste lugar o grande esteio da comunidade negra no Rio” (FERRAREZ, 2013, p.35).

Na cena, podemos ver um enquadramento com um plano fechado nos dois, Rufino e Tia Carmen, estabelecendo uma interrelação entre estes personagens. Rufino está posicionado abaixo da Tia Carmem, que aparece na janela de casa, para mostrar seu grau de importância e respeito em relação a outra personagem (Figura 25). Por algum motivo, seja por escolha do diretor ou por algum impedimento, a personagem não concede uma entrevista falada. Mas sua presença é importante pelo registro histórico, para documentar essa mulher e sua passagem por esse território, que, de alguma forma, precisavam ser memorizadas.

Com essa cena, fica evidente que um dos grandes objetivos da escolha das personagens é a urgência de se fazer um registro histórico em vídeo para a construção de uma memória da cultura popular afro-brasileira e de seus principais agentes e guardiões ainda vivos, já que muitas histórias de ancestrais negras/os foram perdidas no tempo por falta de qualquer tipo de registro. Esses apagamentos incluem também lugares e regiões inteiras. Toda essa região da Zona Portuária, incluindo a Pedra do Sal, é um lugar crucial para a construção de uma identidade negra, porém sempre sofreram com a falta de investimentos públicos, tornando isso um embate político de reconhecimento sociocultural.

---

<sup>36</sup> Tia Carmem do Xibuca nasceu em 1878 em Amaralina, na Bahia. Veio para o Rio de Janeiro indo morar na rua Senador Pompeu, Zona Portuária. Recebeu o apelido de Xibuca. Adepta das religiões de matriz africana, filha do orixá feminino Osun, ela era rezadeira, quituteira e vendia seus doces no tabuleiro na Lapa, Campo de Santana e Praça Tiradentes. Relatam-na como uma mulher muito festeira que saía em vários ranchos carnavalescos, ajudando a fundar alguns deles junto as tias Ciata e Bebiana, por exemplo. (FERRAREZ, 2013, p. 34.)

Nestes “sítios portuários”, as relações travadas pela população negra com outros órgãos governamentais passam pela busca de reconhecimento de uma tradição local negra, dos territórios negros da cidade, antes encobertos e agora descobertos, inclusive com a abertura do cais do Valongo à visitação pública, transformada também em monumento e passa também pela vontade de decisão na intervenção urbana da cidade, para que sua cultura não seja apropriada como instrumento alegórico nas mãos das autoridades, fazendo-se assim mediadores importantes da história local junto às autoridades (FERRAREZ, 2013, p.107).

O assistente de direção Flávio Leandro, conta que um dos maiores legados do filme foi ter passado pela Pedra do Sal e redescoberto aquele espaço como território de resistência e encontro da população negra. Na sua opinião, ele acredita que a Pedra só é conhecida hoje graças ao filme: “O grande resgate do *Abolição* chama-se Pedra do Sal. Eu tinha ouvido falar, mas não sabia a importância. A Pedra do Sal, hoje, só é conhecida por causa de *Abolição*, e isso tem que ser dito”<sup>37</sup>.

Por fim, essas passagens analisadas sobre o filme, que falam especificamente sobre o samba e o carnaval, tomam grande parte da obra, evidenciando-os como movimentos imprescindíveis na cultura popular negra. Analisar essas cenas, assim como aprofundar nas suas particularidades, é o que torna o filme um documento histórico de valor inestimável. É interessante vermos os estudiosos Nei Lopes e Joel Rufino, ainda jovens, em um de seus primeiros registros em vídeo na função de teóricos. Por outro lado, vemos figuras importantíssimas para o samba carioca, como os representantes das Escolas de Samba e a Tia Carmen da Xibuca, poucas vezes postos em destaque antes. Sobre Tia Carmen, por exemplo, não consegui encontrar nenhuma imagem ou depoimento em vídeo<sup>38</sup> além desse .

Neste aspecto, podemos dizer que o filme é pioneiro para entendermos a formação de um movimento que resiste até hoje aos processos de desarticulação proporcionados pelo Estado. Trazer esses personagens para o centro da obra é reconhecer suas contribuições para a formação cultural do Brasil. Essas pessoas que, muitas vezes, não têm o devido reconhecimento, ocupam um lugar de prestígio no filme através de um olhar relevante as suas narrativas.

<sup>37</sup> In: *Abolição: Um filme dentro do filme* (2020)

<sup>38</sup> As buscas foram no acervo digital do Arquivo Nacional e através de plataformas de pesquisa na internet.

### **3.2. Emboladores de Recife, Mamulengos de Olinda, Teatro Experimental do Negro e Teatro Popular Brasileiro**

Ao longo de duas horas e meia, o filme viaja a diversas partes do Brasil para contar uma história e, por conta da vastidão e pluralidade do território, especialmente em termos culturais e religiosos, contar essa história de modo amplo e diverso se torna um desafio. Falar sobre Abolição no Brasil, para o diretor, implicava em conseguir cobrir ao máximo as manifestações que surgiram a partir da cultura negra e no período pós-abolição.

Fato é que Bulbul mapeia inúmeros personagens e manifestações por diversos estados, apontando, desde o roteiro, para essa preocupação de não limitar a pesquisa somente ao Sudeste. Isso foi essencial para o resultado final da obra, que, em seu primeiro corte, tinha mais de quatro horas de material<sup>39</sup>. Além de uma vasta pesquisa, em termos de produção e realização, essa escolha também teve como consequência a necessidade de buscar recursos financeiros para deslocar toda a equipe técnica. Foi justamente esse diferencial que fez com que Bulbul conseguisse financiamento - através da Embrafilmes - para circular por lugares importantes na construção social e valorização da cultura negra nas regiões Norte, Nordeste, Sul e Centro-Oeste do país.

Como confirma o assistente de fotografia, Vantoen Pereira Jr., rodar pelo Brasil era fundamental para Bulbul. Evidentemente não seria possível dar conta de todo um contexto geral do território, mas era possível escolher lugares estratégicos para dar voz a outras expressões artísticas, estudiosos e intelectuais que produziam e moravam fora do eixo Sudeste. Em vista disso, este subcapítulo irá unir alguns pontos do filme que abordam manifestações culturais relevantes e que são parte de uma resistência popular. Com esse panorama, será possível, neste subcapítulo, apresentar uma reflexão, a partir desses movimentos, acerca das contribuições da cultura africana na formação dos festejos e folguedos da cultura popular brasileira, enfocando algumas características da região Nordeste. Entre as expressões apresentadas no filme, analiso especialmente o Teatro de Mamulengo e os Emboladores de Recife e, a seguir, o teatro negro de Solano Trindade e Abdias do Nascimento.

---

<sup>39</sup> Por motivos de logística e de estratégia, não foi possível finalizar o filme com um corte tão longo. Sobre isso, irei tratar mais a fundo no terceiro capítulo.

Isso posto, começo a análise a partir de uma das primeiras manifestações artísticas apresentadas e que tem grande força logo no início do filme: os Mamulengos. Posicionada como se fosse parte do público, a câmera fixa observa uma estrutura simples, de madeira e com um pano preto escrito “*scenas*” (Figura 26). É o palco para dois bonecos que se apresentam para um público formado inteiramente por crianças. Esses bonecos, representando um professor negro e uma mulher branca, neta da Princesa Isabel, dialogam na cena. A discussão gira em torno do nome do personagem negro, que possui diversos sobrenomes atribuídos. Ele é interpelado pela outra personagem, que diz que uma pessoa negra não pode ter tantos sobrenomes, “ainda mais com sobrenomes de família fina”. E ela ainda completa dizendo que nome de negro deveria ser ‘Cosme, Damião, Benedito...’, essa cena revela um debate relevante e delicado, mas com notas de humor, em que o tom é cuidadoso diante do público infantil. Esse tipo de diálogo, que usa a brincadeira para educar e conscientizar, é típico do formato de teatro de bonecos, mais conhecido na região Nordeste como Teatro de Mamulengos.

O termo “Mamulengo” se origina da expressão “mão-molenga”, em referência ao ato de pôr a mão dentro do boneco e movimentá-lo (BRAGA, 2011, p. 320):

Um dos fatores que chama atenção na feitura e consumo desta brincadeira está na caracterização de seus personagens, que apesar de diversa entre figuras humanas, animais e fantásticas, se destaca pela existência de um protagonista/apresentador, cuja alcunha é sinônimo da brincadeira, como “Benedito”, “Professor Tiridá” e “João Redondo”, e que representa visualmente um negro. Espertos e brincalhões, carregados com um vocabulário provocativo e libidinoso. Estes apresentadores se tornaram heróis da brincadeira narrativa. Contando “causos” e peripécias das mais hilariantes até as trágicas. As histórias, muitas vezes, retratam vilões e perseguições de homens brancos vingativos e de maior poder aquisitivo. Este é um dos fatores que atribui ao Mamulengo uma importância significativa na manutenção do patrimônio cultural da região. Tornou-se uma mídia de revalorização, mesmo que estereotipada, da cultura afro-brasileira. Colocava em palco, na frente de cena, o negro enquanto personagem principal, protagonista. Herói, no seu mais amplo sentido mítico (BRAGA, 2011, p. 321).



Figura 26 – Apresentação do teatro de mamulengos para as crianças

O professor e pesquisador Amaro Xavier Braga, fez uma importante pesquisa sobre os Mamulengos e sua contribuição para valorização da cultura afro-brasileira. No trabalho intitulado *Mamulengo, frevo e acorda povo: resiliências da cultura afro-brasileira na cultura popular* (2011), o autor fez um ensaio entendendo esse teatro, com a representação de personagens negros nessa brincadeira popular, como uma das primeiras ações afirmativas e valorativas da identidade afro-brasileira. “Pela primeira vez, os personagens principais e os mais famosos eram negros.” (BRAGA, 2011, p. 322). É nesse ponto que gostaria de chegar ao colocar essas cenas como ponto a ser destacado no filme.

Enquanto ator de televisão, Bulbul foi um dos primeiros protagonistas negros a aparecer nas novelas brasileiras. Eleito o “negro mais bonito do Brasil”<sup>40</sup> em 1969, essa curiosidade mostra que, para ele, o protagonismo negro necessitava ser percebido em todos os âmbitos, sem atender aos estereótipos. Nesse sentido, o artista por diversas vezes negou trabalhos em que lhe ofereceram papéis de personagens nos quais a figura negra era subalternizada ou estereotipada dentro do imaginário social. Por isso, essa passagem do filme é importante para entender um contexto amplo do negro nas artes, em uma época em que ainda se fazia *black face*<sup>41</sup> para inserir personagens negros no teatro, televisão e cinema.

O negro-herói, espelhado em papel machê e com os traços de toda a população, tornava-se o centro das atenções e admiração do público. Essa mitificação é tão explícita que os nomes destes “apresentadores” de “causos” ganharam status entre a comunidade, muito mais que seus mestres manipuladores que, muitas vezes, são

<sup>40</sup> Em 1969 o ator recebeu o título de "O negro mais bonito do Brasil", pelo apresentador de televisão Chacrinha (CARVALHO, 2012, p. 9)

<sup>41</sup> *Black Face* é uma prática na qual atores brancos usavam tinta para pintar os rostos de preto em espetáculos humorísticos, se comportando de forma exagerada para ilustrar comportamentos que os brancos associavam aos negros.

desconhecidos da população. O sucesso destes é tão grande que se personificaram enquanto entidades “reais” (BRAGA, 2011, p. 323).

Esse tipo de teatro que aparece no filme é necessário para mostrar como o Brasil é tão criativo e como a população mais pobre encontra formas de reinventar a arte tornando-a mais participativa e inclusiva. De um lado, os artistas negros buscando se inserir e inserir sua representatividade; do outro, o público diverso que finalmente se vê naqueles personagens, criando uma identificação mais próxima com a arte e, nesse caso, com o teatro. O filme coloca na tela o dom desses artistas populares, com suas invenções, suas vozes, suas habilidades manuais, suas capacidades de criar uma estrutura a partir das “gambiaras”, com imenso valor simbólico. Com o Teatro de Mamulengos não era necessária uma grande estrutura para criar um ambiente de entretenimento e descontração. Ao contrário, isso tornava a experiência ainda mais intimista e, acima de tudo, política. Para Braga, a participação do público, normalmente de pés descalços e sorriso no rosto, era primordial para a criação de uma atividade que tinha oportunidade de criar outros tipos de imaginário.

Outro elemento da cultura popular, típica da região Nordeste e abordada na obra, é a prática da Embolada. No quadro, vemos dois personagens que começam a recitar rimas poéticas e com cunho de protesto político. A câmera se posiciona em *contra-plongée*, e por isso temos a sensação de engrandecimento dos dois personagens (Figura 27). Embalados por um pandeiro, ora rimam juntos, ora intercalam as rimas. O canto é rápido e somos golpeados pela poesia: “O procedimento utilizado no canto é, via de regra, o seguinte: um dos emboladores canta a parte solista, enquanto o outro, ao final desta, diz o refrão. Mas isso não é sempre. Existem emboladas em que os dois se revezam na parte solista, cantando ambos o refrão em coro.” (AZEVEDO, 2000, p. 143).

O coco de embolada, ou apenas embolada, como mais frequentemente é chamado pelos emboladores, é um sistema literário popular complexo e rico. É cantado em duplas, sendo o acompanhamento feito com pandeiro ou mais raramente com ganzá. Apresentam-se os emboladores quase sempre em feiras, praças, ruas, parques, comícios ou mesmo nos Congressos de cantadores de viola. Nesse caso, apenas como modalidade de exibição, fora da disputa. A elaboração poética da embolada é patente, podendo ser aproximada nesse sentido, mas guardadas as especificidades, da cantoria e do folheto (AZEVEDO, 2000, p. 142).

O pesquisador Jimmy Vasconcelos de Azevêdo, em seu artigo *O pandeiro e o folheto: A embolada enquanto manifestação oral e escrita* (2000), fez uma importante análise sobre a embolada como produção oral, cantada por duplas de emboladores nas feiras e espaços públicos. Na cena descrita, eles não aparecem nesses locais que costumam se apresentar, provavelmente porque o diretor pediu para que eles encenassem, pois trata-se de uma *mise-en-scène* para o filme. Mas o que interessa, ao que podemos ver, é a forma poética e cantada de suas frases em relação ao que o filme gostaria de mostrar, que é o sofrimento da população negra.

Os emboladores aparecem em dois momentos específicos do filme. O primeiro é de forma bem rápida, quando introduzem uma abordagem sobre a escravidão no Brasil em suas rimas. Nesse momento, somente a imagem deles é posta na cena. Já na segunda aparição, voltamos a vê-los no mesmo plano, *contre-plongée*, porém a sequência é muito mais longa. Temos um corte da imagem dos emboladores, que continuam versando sobre a situação da população negra, agora a partir da situação que ocupam no pós-abolição. Abaixo vemos um exemplo do tipo de rima que eles recitam no filme:

*Verso:* O cativo apoiado do tempo de antigamente,  
era trabalhar com chicote e um cachorro em sua frente,  
o vigia dando lapada, naquele neguinho inocente.

*Refrão:* É bonito de se contar.

*Verso:* Hoje em dia competente, tá da mesma maneira,  
se ninguém está apanhando, mas está na quebradeira,  
trabalhando sem dinheiro, derramando a vida inteira (ABOLIÇÃO, 1988).

Os versos continuam em um longo plano, com a voz dos emboladores em *off* e as imagens das ruas de uma cidade que parece ser São Paulo. São cenas das ruas, dos altos edifícios da cidade, das propagandas nos *outdoors* em contraponto com as imagens da pobreza, das pessoas em situação de rua, dos negros em precariedade. O processo de linguagem formal do filme, mais uma vez, é utilizar a montagem das imagens para reiterar o pensamento e as falas dos personagens, que, nesse caso, são os versos dos emboladores. A sequência termina com uma imagem de um homem negro sentado no chão, na frente de uma parede pichada com os seguintes dizeres: “Abolição é mentira!” (Figura 27). Ao fechar a sequência com essa imagem, é possível notar que esse tipo de fragmento é utilizado para pontuar aquilo que o filme busca, desde o início, responder sobre o processo da abolição.





Figura 27 – Emboladores em *contra-plongée*

Por fim, quero ressaltar que esse movimento artístico é outra passagem do filme que envolve uma série de dinâmicas populares marginalizadas, que fazem profundamente parte da construção sociocultural do Brasil. Entender a necessidade de chegar até esses lugares e esses artistas é o que os entrevistados do meu documentário apontaram como “saga”. *Abolição* é uma saga que busca desvendar alguns rincões do país, que foram construídos por essa mistura de referências e culturas, e, ao analisar essas influências dentro da obra, não podemos deixar de expor a riqueza de materiais trazidos pela pesquisa de Bulbul.

Dando continuidade às análises das manifestações culturais incorporadas na obra, irei abordar uma sequência fundamental de ser colocada na presente dissertação, e que também foi um ponto muito exaltado pela equipe do filme<sup>42</sup>, principalmente pelo assistente de direção, Flávio Leandro. Além de apontar a Pedra do Sal como uma herança primordial deixada pelo filme até os dias de hoje, ele também conta que a entrevista com a família de Solano Trindade foi um aspecto notável no filme. Isso porque essa entrevista lançou luz sobre a vida e a obra desse artista pouco reverenciado, mas que possui um trabalho fundamental para a arte e cultura popular brasileira. Nesse contexto, o filme traz o depoimento de Maria Margarida da Trindade, companheira de Solano. Nele, ela conta sobre a importância do poeta para o teatro negro brasileiro como fundador do Teatro Popular Brasileiro (TPB).

Antes de aparecer no quadro, escutamos uma voz em *off* falando rapidamente sobre o bairro de Caxias. A câmera está fixa, a imagem é de uma rua típica da Baixada Fluminense, formada por casas simples, crianças brincando na rua e alguns bichos soltos, como galinhas e cachorros. Um corte, e agora passamos a ver uma fotografia de Solano; a imagem está em um quadro pendurado na parede.

<sup>42</sup> Na filmagem de *Abolição: Um filme dentro do filme* (2020).

A câmera vai descendo e o plano abrindo aos poucos, e, assim, podemos ver uma mulher negra em uma sala com diversos trabalhos artísticos. Ela escreve sem parar, ignorando a câmera, sem performar para ela. A mulher é Raquel Trindade, filha mais velha de Solano. Na cena, vemos a imagem dela e a voz em *off* continua. A princípio, parece que a voz é de Raquel. Há um corte e finalmente aparece a imagem da voz oculta: somos apresentados à figura de Margarida da Trindade (Figura 28).

A entrevista é toda permeada pela figura de Solano Trindade como grande criador de uma poesia “assumidamente negra” (JARDIM, 2019, n.p.) e pelo seu trabalho nas artes como forma política de se manifestar. O filme fala sobre um momento específico de sua carreira, quando viveu no município de Caxias:

Em 1950, Solano Trindade funda em Caxias, na Baixada Fluminense, ao lado da esposa, Margarida Trindade, e do sociólogo Edison Carneiro, o Teatro Popular Brasileiro, que contava com um elenco formado por domésticas, operários e estudantes e tinha como projeto estético-ideológico “pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte.”. Ainda na década de 1950, os espetáculos de canto e dança apresentados pelo TPB foram levados a vários países da Europa (SANTOS, 2012, p. 22).

Apesar do filme colocar essa relação entre o município de Caxias e Solano - fato pouco conhecido sobre a vida do artista -, Margarida procura trazer brevemente outro ponto sobre a trajetória dele: a mudança do casal do Rio de Janeiro para o município paulista de Embu das Artes. Ela afirma que o local foi um dos principais legados de Solano e que, enquanto esteve por lá, transformou o município em um verdadeiro centro cultural, para onde migraram diversos artistas que passaram a viver de sua arte. Na cidade, Margarida diz que o Teatro Popular Brasileiro viveu a sua melhor fase. Além disso, ela deixa registrado que, apesar de sua trajetória de luta para a inserção do negro dentro das artes e todos os grandes movimentos criados por ele, esse grande legado não foi suficiente para a valorização do seu trabalho. O mesmo aconteceu e segue acontecendo com outros diversos artistas negros brasileiros. “Estavam querendo passar uma borracha na história de Solano”, nas palavras de Margarida.



Figura 28 – Raquel Trindade em seu ateliê; Margarida Trindade; Rua lotada

Mais uma vez, vemos nessa entrevista a vocação do filme enquanto registro histórico. Trazer esse depoimento também é deixar marcado no tempo e na memória a relevância de Solano Trindade para o Movimento Negro e artístico no Brasil. No fim do depoimento, enquanto Margarida continua fazendo suas colocações em *off*, vemos uma rua completamente lotada de pessoas em um plano bem aberto (Figura 28). O quadro vai fechando em um *zoom in* para vermos mais detalhes dessa rua. Não sabemos se é em Caxias ou em Embu das Artes. No entanto, já que o filme utiliza o recurso de reiterar a fala dos entrevistados com imagens daquilo que eles falam, entende-se que essa última cena seja da cidade de Embu das Artes. Essa sequência busca comprovar o legado deixado por Solano enquanto criador de um circuito artístico que resiste até os dias de hoje, ainda que ele seja pouco lembrado e creditado por seus feitos.

Por fim, essa entrevista apresenta elementos que são importantes para pensar quem eram esses profissionais e artistas engajados em organizar um movimento de luta, resistência e preservação da memória do povo negro. Falar de Solano Trindade é dar luz a esses personagens muitas vezes anônimos.

Solano foi um grande amigo do também ator, poeta e teatrólogo Abdias do Nascimento, que também trouxe uma contribuição fundamental para o filme através de seu depoimento. Na entrevista, ele fala sobre o Teatro Experimental do Negro (TEN), que surgiu em 1944 no Rio de Janeiro, como uma proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte. Há, na fala dele, uma grande crítica ao espaço teatral e artístico, que também eram reivindicações do trabalho de Solano Trindade.

É importante fazer essa ligação entre esses dois personagens para pontuar que organizações negras envolvidas com o debate racial, naquele período, tinham uma aproximação e atuavam em conjunto. Solano e Nascimento participaram

juntos, por exemplo, da Conferência Nacional do Negro e da organização do Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, em 1950. No filme, apesar de Bulbul não abordar diretamente essa ligação entre os personagens, é notável que ele busca fazer essa correlação através da própria montagem. Assim que termina o depoimento de Margarida da Trindade, rapidamente há um corte para um trecho dos dois emboladores cantando, e então corta novamente para o início do depoimento de Nascimento.

O intelectual aparece no filme em dois momentos distintos. O primeiro, que é logo após esse momento que citei anteriormente, tem como objetivo abordar a importância do Teatro Experimental do Negro; e o segundo momento, mais para o final do filme, ele reaparece para falar sobre processos políticos a partir da nova constituição que acontecia naquele ano, 1988. Aqui, ele aponta para a urgência do negro em ocupar cada vez mais cargos políticos para, assim, contemplar as necessidades da sua própria comunidade<sup>43</sup>. Vou me concentrar apenas na primeira fala, que faz uma conexão com o trabalho de Trindade, principalmente sobre suas atuações no teatro.

A cena começa com uma fotografia do Cine Pathé (Figura 29), uma tradicional sala de cinema localizada na Cinelândia, no Centro do Rio de Janeiro, registrada entre o período de 1907 até 1999. Lá apresentavam-se também espetáculos teatrais, direcionados para uma elite branca. Esse espaço surgiu logo após as reformas urbanas realizadas pelo então prefeito Pereira Passos. Portanto, iniciar a sequência com essa imagem, tem como objetivo criar uma relação com o depoimento de Nascimento, em *off*, sobre a exclusão do negro nos teatros. Logo após, o intelectual aparece em um plano aberto (Figura 29), sentado em uma cadeira. Atrás dele é possível ver dois quadros que indicam elementos da cultura negra. O cenário parece ser a sala de sua casa, vemos poucos detalhes, porém os quadros chamam bastante atenção. Com a câmera fixa, Nascimento começa sua fala e percebe-se que ele possui uma oratória muito boa, característica do seu trabalho

---

<sup>43</sup> Vale ressaltar que, nesse período, Abdias do Nascimento foi responsável pela instituição da Comissão do Centenário da Abolição, que mais tarde resultaria na criação da Fundação Cultural Palmares. Nascimento ajudou também na definição de 20 de novembro como Dia da Consciência Negra.

como artista e também como político<sup>44</sup>. A fala termina com a imagens de atores e atrizes negros interpretando peças de teatro, enquanto sua voz segue em *off*.



Figura 29 – Cine Pathé; Abdias do Nascimento na sala de casa e imagens de arquivo

Em sua fala, ele faz uma série de críticas ao teatro brasileiro e à exclusão do negro desse cenário. Segundo Nascimento, o negro não entrava nem para assistir espetáculo e muito menos para atuar no palco. Só entrava no teatro vazio para limpar a sujeira deixada pelo elenco e pela plateia, exclusivamente composta de brancos. Portanto, a criação do Teatro Experimental Negro se deu para contestar essa discriminação, formar atores e dramaturgos negros, e, de acordo com ele, “resgatar uma tradição cultural cujo valor foi sempre negado ou relegado aos ridículos padrões culturais brasileiros: a herança africana em sua expressão brasileira, ou seja, a africanidade brasileira.” (ABOLIÇÃO, 1988).

Por fim, pontuo que a presença de Abdias Nascimento no filme gira em torno apenas de sua carreira no teatro. Apesar de ter sido responsável por obras como *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1978), *O Quilombismo* (1980) e *Jornada Negro-Libertária* (1984), que apontam para uma pesquisa profunda da população negra no Brasil. Ao ler o roteiro original, percebo que a fala desse personagem tinha mais abrangência devido a sua múltipla trajetória e, possivelmente, isso foi modificado na montagem. O roteiro diz o seguinte:

(...) Entrevistaremos o Deputado Abdias do Nascimento sobre a formação do seu Teatro Experimental do Negro e sua repercussão na área artística e política e também a sua militância atual na política e na historiografia dos movimentos negros pós-abolição. Orfeu da Conceição no Municipal e referências à Orquestra Afro-Brasileira do Maestro Abgail Moura naquela época (BULBUL, 1986, n.p.)

<sup>44</sup> Em 1954, Nascimento candidatou-se a vereador da cidade do Rio de Janeiro e, em 1962, à Assembleia Legislativa do estado do Rio de Janeiro, pelo antigo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Além disso, foi deputado federal de 1983 a 1987 e senador de 1997 a 1999, pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT).

Nota-se então que o personagem tinha outras pautas para além do que foi colocado no filme. Apesar de lamentar o corte feito, é compreensível a dificuldade para conciliar todas as entrevistas dentro dessa obra que aborda tanto temas e personagens. Sendo assim, faz sentido que a decisão tenha sido de incluir falas menores das/os entrevistadas/os.

É importante salientar a presença da subjetividade do próprio diretor, ou seja, como as ideias dele se instalam na obra ao introduzir, através de diferentes personagens, a problemática do protagonismo negro nas artes enquanto um tema sensível dentro de sua própria trajetória. Nesta etapa, escolhi trazer as manifestações artísticas e culturais que se entrelaçam e conversam entre si para criar uma linha de análise que fosse conduzida pela própria narrativa do filme. Manifestações essas criadas, produzidas e encenadas por artistas, intelectuais e polos culturais espalhados pelo Brasil que, de alguma forma, abriram caminho para a produção artística que viria depois.

Dentro deste subcapítulo, quis fazer uma viagem junto com a equipe, passando por esses locais importantes na obra e na cultura afro brasileira para mostrar que dentro de um campo tão restrito e com poucas oportunidades para artistas negros, ainda assim há uma constelação de referências que ainda precisam ser exploradas e relidas para que finalmente tenham seu devido espaço amplamente reconhecidos dentro da cultura brasileira.

### **3.3. Religião**

Falar sobre religião é adentrar em um universo de possibilidades a serem exploradas. Entrar nessa temática envolve um cuidado muito grande, principalmente por ser uma prática que atravessa um campo alegórico, psíquico e simbólico. Mais que isso: as religiões são carregadas de conflitos que, muitas vezes, atuam em determinadas culturas, influenciando diretamente nas suas tradições.

Neste bloco, busco refletir a maneira como o filme entende a religião e a insere para falar sobre o processo histórico da abolição. Novamente, aponto para a escolha dos entrevistados como principal fonte de investigação para a compreensão deste trecho. O filme apresenta diversas visões sobre o desenvolvimento de nossa cultura a partir das contribuições das religiões que moldaram o Brasil, principalmente as de matriz africana. Por conta dessa diversidade, foi possível

encontrar caminhos para essa análise, principalmente, do sincretismo e da miscigenação como conciliadores de princípios, doutrinas e crenças de diversas tradições religiosas que, ao se encontrarem, resultaram em novas práticas particulares do Brasil, como veremos a seguir.

A primeira cena dessa bloco a ser analisada nos ajuda a entender de forma mais contundente e concreta como aconteceu o cruzamento das religiões praticadas no Brasil. Aqui, falo sobre a festa do Congo do Espírito Santo<sup>45</sup>, uma celebração que aparece logo no início do filme, simbolizando a celebração da abolição. Essa festa surgiu de uma tradição de louvor a São Benedito<sup>46</sup>, santo católico, um dos únicos ícones negros da igreja e que une elementos de origem negra, indígena e cristã. A cena é muito rica em detalhes e a câmera se coloca de forma fixa observando o festejo.

Na cena (Figura 30), é possível visualizar diversos estandartes que fazem menções a entidades e organizações, como a Congada da Nossa Senhora do Rosário e a Congada Terno de Sainha, e também dizerem que referenciam o ano de 1888, o ano da abolição. No início da sequência, a câmera se posiciona em um lugar na parte superior dentro de uma igreja, captando tudo em *plongée* em um plano aberto, possibilitando a visualização de todos os detalhes da parte interna do espaço. As pessoas chegam dançando em cortejo, seguindo o ritual da cerimônia, embalados pelo som de tambores e apitos. Dela, participam homens, mulheres e crianças. Temos um primeiro corte, e a câmera agora se posiciona dentro do festejo, fixa. Os instrumentos cessam e o filme passa a palavra para o orador que conduz aquela celebração. Nesse momento, o orador apresenta objetos símbolos da resistência negra, como a bengala, símbolo da sustentação e apoio da caminhada do povo negro; as correntes, que representa a opressão e a morte; e o atabaque, instrumento sagrado vinculado à expressão da alegria. Enquanto acontece essa apresentação, o enquadramento da câmera e seu posicionamento constroem um senso de

<sup>45</sup> “Segundo a tradição oral, no socorro providencial de São Benedito, quando certo navio que carregava escravizados pela costa do Espírito Santo naufragou. Ao se depararem com a morte, invocaram a proteção de São Benedito e de Deus, e graças às preces, conseguiram se salvar abraçados ao mastro que se desprendeu do navio e assim foram levados até a praia.” Acesse em: <http://www.abcserra.org.br/festas.html>

<sup>46</sup> No Brasil, o santo é conhecido como protetor dos negros. São Benedito nasceu perto de Messina, na ilha da Sicília, Itália, no ano de 1526. Benedito significa abençoado. Seus pais foram escravizados trazidos da Etiópia para a Sicília. O casal não queria ter filhos para não gerarem mais pessoas escravizadas. O senhor deles, sabendo disso, prometeu que, se eles tivessem um filho, daria a ele a liberdade. Assim, eles tiveram Benedito. E, como prometido, ele foi libertado pelo seu senhor ainda menino.

proximidade, como se nós, espectadores, estivéssemos participando da cerimônia, tornando a câmera um interlocutor entre o/a espectador/a e o ritual.



Figura 30 – Congada entrando na igreja em plongée; cerimônia na igreja

Em um período colonial no qual os negros escravizados eram constantemente forçados a se distanciar de suas famílias e de suas culturas, incluindo as religiões africanas e os cultos aos orixás, eles também são obrigados a se relacionar com a fé cristã através do catolicismo. No intuito de manter sua identidade, a população negra passa a cultuar os santos negros. “Esse sincretismo nada mais é que a resistência diante a aculturação, e o congado traz consigo na dança e no cantar um resistir”. (ALVES, 2011, p. 213).

Dando continuidade às análises, sigo para o momento do filme em que a equipe chega à cidade de Cachoeira, na Bahia. Vemos quatro pessoas desembarcarem de um automóvel, modelo Kombi, com a trilha sonora de um toque de tambor típico dos terreiros de candomblé. A câmera, que a princípio está enquadrando em algumas crianças, se movimenta rapidamente para o desembarque da equipe da Kombi, focando no grupo em um plano aberto que mostra a pequena rua de pedras onde eles estão (Figura 31). A equipe então descarrega os equipamentos e se desloca, subindo a ladeira da rua, até entrarem em uma casa. Enquanto isso, durante todo o plano é possível escutar as batidas da percussão. Corta para uma câmera na mão, que percorre o corredor da casa, captando o instante em que essa equipe entra pela porta. O corredor é bem estreito, as pessoas passam quase que esbarrando na câmera. Outro corte, e vemos um plano aberto da equipe já com o *set* de filmagem montado em volta da entrevistada, que se destaca com seu traje branco volumoso, característico das mães de santo.





Figura 31 – Equipe chegando ao terreiro de Mãe Filhinha, em Cachoeira, Bahia

A câmera se movimenta lentamente pelo espaço, desvendando o *set* e os integrantes da equipe (Figura 32). Vemos quem opera o equipamento de som, a câmera *master* e outros dois profissionais, que são o assistente de direção Flávio Leandro, que segura uma claquete ao lado da entrevistada, e Deusa Dineris, que está intermediando a entrevista e faz a primeira pergunta. A trilha sonora, que antes era embalada pelo som dos tambores, agora desaparece. Essa é a única cena do filme onde aparece alguém da equipe dentro do quadro conduzindo a entrevista. Em outros momentos, aparece a voz em *off* do interlocutor, mas não podemos vê-lo.

Com essa entrevista, o filme quer dar ênfase às transformações que o candomblé sofreu durante o século XX. Portanto, vale uma breve análise desse trecho, no qual é perguntado se o Candomblé é uma forma de resistência. A câmera, que ainda está na mão, se aproxima cada vez mais da personagem, enquanto ela imediatamente responde que o candomblé não possui essa força. Pela reação dos entrevistadores, é possível concluir que eles não esperavam essa resposta. Flávio Leandro imediatamente faz uma réplica: “Você acha que o candomblé não influenciou...?”, ao que a entrevistada responde que “esse candomblé não tem força nenhuma.”. Em outra pergunta, agora com enquadramento somente nos dois, ele pergunta: “É o mais antigo?” e ela responde positivamente. Segunda a entrevistada, o candomblé mais antigo, sim, tem força, “que nasce debaixo do chão.”. Há um corte, e agora, com a câmera fixa, vemos o rosto de Mãe Filhinha em plano fechado. Ela segue respondendo à pergunta e o foco é apenas na sua fala.



Figura 32 – Equipe dentro do terreiro de Mãe Filhinha; Mãe de Santo

Ela faz uma dura crítica às mudanças sofridas pelo candomblé e diz que foram muito prejudiciais. Por exemplo, há uma fala em que ela diz: “Tem gente que entrou nessa religião do candomblé, de uns anos para cá, mas não sabe nada. Entra para fazer besteira, porque não tem força.”. Então corta para outra mãe de santo, que até então não tinha aparecido. Ela surge em plano fechado, complementando a fala de Mãe Filhinha: “Eu quero dizer que o candomblé já foi muito privativo, hoje ele está liberado. Acontece que os antigos estão ficando para atrás (...) porque todo mundo hoje é pai e mãe.”, se referindo ao fato de que antes, quando era uma religião proibida, as tradições eram mais respeitadas, porém após sua liberação se tornou mais corrompida.

No filme, o diretor não se aprofunda na discussão sobre essas mudanças e se baseia apenas na percepção, muito legítima, das duas mães de santo. Porém, pode ser leviano levantar esse tema sem apontar um caminho mais fundamentado. O que fica é o porquê da escolha dessa cena para entrar no filme. Quais os motivos de colocar essas falas?

Na época em que o filme foi realizado, aconteciam diversas discussões sobre as religiões de matriz africana tanto no campo sociológico e antropológico como no campo das artes. Filmes como *Fio da Memória* (1988), de Eduardo Coutinho, e *ÔRÍ* (1989), de Raquel Gerber, tinham o objetivo de discutir essa relação entre Brasil e África a partir de elementos das religiões de matriz africanas. Trazer à tona esses questionamentos também era importante para Bulbul, visto que as religiões e suas tradições influenciaram diretamente na cultura negra que se construiu no período pós-abolição.



Figura 33 – Dom Helder Câmara na frente de uma grande igreja estilo colonial

Após essa sequência analisada, trago a entrevista com arcebispo Dom Helder Câmara<sup>47</sup>. Vemos um homem branco, idoso e franzino, vestido com batina e um terço simples. O cenário atrás dele é de um santuário suntuoso, o que nos ajuda a caracterizar facilmente esse homem como um representante católico (Figura 33). Ele aparece em um plano americano, com um enquadramento que busca contextualizar o ambiente e o personagem em um cenário imponente. O arcebispo, em um tipo de performance ou declamação para a câmera, divaga sobre as semelhanças entre as religiões de matriz africana e o catolicismo. Em seu discurso, ele mostra entender a importância dessas religiões como processos de resistência e faz uma breve relação entre os orixás do candomblé com os santos e os ícones católicos. A partir dessa fala, colocando-a em relação ao depoimento das Ialorixás da cena analisada anteriormente, percebemos como aconteceu o sincretismo explicitado pelo filme enquanto uma forma de resistência ao apagamento e proibição do culto aos orixás.

Eis que o filme retoma novamente às falas das Ialorixás; agora com as duas sentadas juntas, uma ao lado da outra, em um plano médio, estabelecendo, enfim, um vínculo entre as duas personagens. Outra personagem que aparece no quadro é uma criança que brinca entre as duas, não interferindo na fala delas, mas inserindo um momento de descontração no ambiente comunitário e familiar. Elas retomam um assunto mais específico, falando sobre alguns rituais do candomblé e sobre as tradições centenárias. Essas particularidades eram um aspecto que Bulbul gostaria

<sup>47</sup> Foi um bispo católico, arcebispo emérito de Olinda e Recife. Foi um dos fundadores da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil e grande defensor dos direitos humanos durante a ditadura militar no Brasil. Pregava em uma igreja simples, voltada para os pobres e para a não-violência. No filme, ele fala da importância de se valorizar também as religiões de matriz afro-brasileiras.

de trazer, sinalizadas no próprio roteiro. A ideia era motivar falas que descrevessem os costumes e as crenças desse sistema religioso extremamente complexo.

A entrevista continua em *off* enquanto vemos alguns planos da casa e do quintal: uma árvore com objetos sagrados, indicando que se trata de um terreiro; um cachorro dormindo; detalhes da construção de pau a pique; a rua, de pedra e de barro, vazia por onde antes caminhou a equipe na sua chegada. Essas imagens de apoio mostram a simplicidade do local fazendo oposição direta ao grande santuário mostrado na cena ao fundo de Dom Hélder Câmara.

A sequência termina com esse longo *off* da entrevista, enquanto a equipe de filmagem vai saindo da casa junto com outras pessoas que também estavam participando do encontro. Em um plano aberto, a câmera fixa se encontra no mesmo ponto onde estava posicionada no momento do desembarque da equipe. É importante ressaltar que a fala pontua a cidade de Cachoeira como local onde essas figuras estavam assentadas, marcando esses territórios como de resistência negra. Por fim, a imagem de Mãe Filhinha, sozinha na porta de sua casa, acenando com um pano branco para aqueles que estão indo embora (Figura 34).

Nos despedimos com uma panorâmica da cidade de Cachoeira, contextualizando o/a espectador/a naquela localidade. Em *off*, escutamos a mesma lalorixá que acenava falando em uma língua africana<sup>48</sup>. Não é possível compreender, mas parece uma fala religiosa. Mãe Filhinha faleceu em 2014, com 110 anos, e há poucos registros sobre sua vida, elevando ainda mais a importância de sua aparição no documentário.

---

<sup>48</sup> “As religiões consideradas afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda são consideradas os mais importantes meios de preservação de palavras e estruturas linguísticas de origem africana. Por resguardarem o modo de falar de seus antepassados, os terreiros prestam um indispensável serviço de conservação e perpetuação da fala. Assim, algumas palavras de origem iorubá, por exemplo, de uso comum nos rituais, como ebó (despacho), ori (cabeça), ayê (terra), ade (coroa), babalorixá (pai de santo), ago (licença), entre tantas outras, foram salvaguardadas e o uso de algumas delas é considerado de fundamental importância histórica, uma vez que já não estão presentes no dia a dia dos africanos de hoje. Além do iorubá, há também o uso do quicongo e do quimbundo, no candomblé angola, e de uma mistura de línguas mina-nagô, no tambor de mina do Maranhão.” Acesse em: <http://www.afreaka.com.br/notas/diversidade-linguistica-africana-e-suas-herancas-na-formacao-portugues-brasil/>



Figura 34 – Mãe Filhinha se despede das pessoas da porta de sua casa

As sequências trazidas nesse subcapítulo indicam uma profunda resiliência da religiosidade africana, no sentido de encontrar saídas para a preservação de seus cultos, ícones, símbolos e ritos. Fica evidente que trazer o sincretismo para o filme é falar sobre as estratégias criadas e o processo através do qual os negros escravizados conseguiam celebrar seus atos religiosos com segurança e sem perseguições.

Mais uma vez, vemos a preferência do documentário em encontrar personagens que, além de partirem do lugar de especialistas ou teóricos, compartilham de suas próprias vivências. O diretor não está apenas interessado em comprovar suas teorias sobre a “farsa da abolição”; ele quer contar a história dessas pessoas que sempre tiveram suas vozes silenciadas. Muitas entrevistas são a única aparição em vídeo dessas pessoas, que, mesmo dentro da comunidade negra, eram pouco conhecidas. Isso mostra que Bulbul vê no cinema uma ferramenta contra a visão colonizadora, através da criação e divulgação de imagens. O diretor demonstra acreditar na potência que o cinema tem de ressignificar o sentido dos fatos apresentados e encontra uma forma de tocar na ferida mais aberta da nossa sociedade: nunca houve abolição.

## 4. Cinema negro no Brasil: equipe de abolição e a realização do documentário

*“eles tentam me deter, tentam me diminuir, mas eu estou aqui e resisto.”*  
Adélia Sampaio<sup>49</sup>

### 4.1. Necropolítica, Cinema Negro e Abolição

Em vários campos de produção simbólica, como por exemplo o artístico e o científico, podemos perceber a inexistência de um número significativo de sujeitos negros e negras que produzem obras de arte, teorias, literatura etc. no contexto das instituições legitimadas para tais tarefas (FERNANDES, 2019, p. 1). Para o pesquisador Breno Fernandes (2019), se, para além da lente do racismo, avaliarmos essa ausência de sujeitos também pela lente do gênero, o abismo se torna ainda mais profundo. Portanto, segundo o autor, uma das formas de sobrevivência e produção, principalmente no campo epistemológico, para combater a manutenção do racismo é a reivindicação pela criação de novas narrativas:

De certo modo, ainda que sua produção intelectual não trate diretamente do racismo na sociedade brasileira, sua própria trajetória nas instituições de produção simbólica, performaticamente, já é um discurso sobre o racismo, pois a pele de uma pessoa negra (ainda) fala antes da boca, como bem apontou Fanon (2008). (FERNANDES, 2019, p. 1).

O cinema, dessa maneira, se torna um campo de disputa simbólica e imagética capaz de criar novas formas de construções de representatividade. Essa capacidade de criação se dá, principalmente nos meios de comunicação, como a televisão, o cinema ou a publicidade, nos quais imagens produzidas e constantemente reproduzidas reforçam estereótipos marcados pela herança racista. Estereótipos esses que ainda fazem com que a pessoa negra seja vista como um ser animalizado, violento, bestializado e subalterno. Para o filósofo Jacques Ranciere (2012), o que vemos:

sobretudo nas telas de informação de televisão, é o rosto de governantes, especialistas e jornalistas a comentarem as imagens, a dizerem o que elas mostram e o que devemos pensar a respeito. Se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos

---

<sup>49</sup> Adélia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil, *Amor Maldito*, de 1984

demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra (RANCIÈRE, 2012, p. 94).

Os corpos do qual Ranciere se refere são os corpos das populações marginalizadas formadas em muitos dos grandes centros do mundo por pessoas negras. Ao discutirmos e fazermos uma análise sobre o filme *Abolição* e adentrarmos em seus temas como base para entendermos processos de supressão da população negra, é necessário fazer uma relação com o conceito da necropolítica, criado pelo filósofo e pensador camaronês Achille Mbembe (2018). Para cunhar o termo necropolítica, Mbembe se baseia nos conceitos de biopolítica ou biopoder, trabalhados pelo filósofo Michel Foucault. Necro, segundo definição no dicionário<sup>50</sup>, é um termo para indicar morte ou corpo morto. Logo, podemos entender a ideia de Mbembe, fundamentada nas teorias de Foucault, como uma política da morte.

No ensaio que expõe e elabora seu conceito, Mbembe considera que a escravidão, nos contextos coloniais de africanos trazidos forçadamente para as Américas, é uma das primeiras instâncias da prática da biopolítica. Já na esfera neocolonial, a necropolítica se estrutura sobre os corpos subalternizados. O estado de exceção<sup>51</sup> funciona como regra agindo de forma seletiva e violenta, criando e recriando estruturas capazes de expulsar e jogar às margens os indivíduos que não são mais rentáveis à emergência do capitalismo. Aqui, é possível fazer um paralelo com o processo do pós-abolição discutido no primeiro capítulo. No capítulo citado, houve uma reflexão da fala de Muniz Sodré no filme (1988), na qual há uma apontamento sobre a inexistência de processos de reparação histórica nesse período. Ao contrário, como pudemos ver, houve um processo de manutenção da pobreza e aprofundamento das desigualdades.

Trago esse conceito para pensar especificamente em como a necropolítica se engaja em tecnologias e meios de comunicação para a manutenção da exclusão da pessoa negra no imaginário simbólico social. Para além disso, necropolítica também é um importante dispositivo para pensar a falta de espaços que valorizem

<sup>50</sup> Fonte: Dicionário Priberam da língua portuguesa. Acesse em: <https://dicionario.priberam.org/>

<sup>51</sup> Agamben explicita e reconstrói a categoria "estado de exceção" e desenvolve seu estudo sobre esta figura jurídico-política definindo-a como uma zona de indistinção que está dentro e fora do direito. Além disso, ele expõe sua preocupação com a política de segurança adotada pelos estados modernos, a qual relega os seres humanos a uma falsa segurança jurídica pautada na suspensão da própria ordem jurídica. (SOUZA; OLIVEIRA, 2016, p. 2)

e preservem a cultura e a história do negro no Brasil. Nesse sentido vale dizer que, além desse ser um cenário de muita disputa, também existe pouco investimento público no audiovisual.

Durante todo o processo da escrita da dissertação, busquei investigar alguns pontos fundamentais para pensar *Abolição* enquanto um filme que busca criar uma reflexão crítica em todos seus processos. Destaco dois pontos: o primeiro parte do lugar da construção da imagem do negro depois de cem anos de abolição da escravidão, ou seja, observar quem está na imagem, de que forma ela é posta, quais *mise en scènes* são colocadas e qual o peso dessas imagens no campo coletivo (quando chega ao espectador); o segundo é sobre a presença de pessoas negras nos processos de criação do filme, na tomada de decisões, na elaboração de uma linguagem, do seu processo de montagem, nas escolhas do que será produzido e o que irá circular. Intento, no presente capítulo, pensar como isso implica no método e no desenvolvimento, e por fim, no resultado da obra.

Para o pesquisador Heitor Augusto (2018), esses pontos possibilitam perceber as nuances de um filme idealizado e realizado por pessoas negras, dentro de um contexto em que emergiam e fervilhavam novas ideias, projetos e perspectivas para o cinema brasileiro e para a intelectualidade negra. Podemos ver que esse núcleo de pessoas que participou da equipe foi pioneiro não só em suas profissões no contexto do cinema. O pioneirismo se deu também ao reivindicar silenciosamente (ou não) o lugar de fala na disputa de narrativas ao se colocarem na frente, mesmo que atrás das câmeras, antes mesmo de se pensar e estruturar de fato um cinema negro.

Dito isso, vale ressaltar a pesquisa realizada em 2017 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA)<sup>52</sup>, que traz um grande panorama histórico e mostra que as principais atividades do cinema brasileiro são marcadas por intensas desigualdades. O boletim mostrou que existe um grave problema sobre um padrão estabelecido voltado para a desigualdade de gênero e, sobretudo, de raça. O estudo em questão analisou a presença de pessoas negras nas produções

---

<sup>52</sup> Acesse o boletim: <http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>



cinematográficas brasileiras de grande público entre os anos de 1970 e 2016<sup>53</sup>. No que diz respeito à direção:

Entre os anos de 1970 e 2016 os filmes com grande público (acima de 500.000 espectadores) foram predominantemente dirigidos por homens (98%). Sequer um diretor não branco foi identificado, ainda que pese o fato de não termos podido identificar 13% dos casos por falta de dados. No que se refere ao gênero, chama atenção o baixíssimo índice de mulheres na direção dessas produções, apenas 2%. Além disso, nenhuma delas é negra (GEMAA, 2017).

Já entre roteiristas, “somente 8% eram mulheres. Somente uma mulher negra (Julciléa Telles) foi de fato identificada na amostra. Ela dividiu o roteiro da pornochanchada *A Gostosa da Gafieira* com Roberto Machado.” (GEMAA, 2017). Apesar da pesquisa não levar em consideração filmes documentais, curtas e médias-metragens ou de pouca visibilidade, o cenário não tende a ser tão diferente do identificado na pesquisa.

Diante dessa exclusão, a existência de um Cinema Negro, ou seja, realizado e produzido por pessoas negras, era importante exatamente para desconstruir uma conjuntura que suprime a inserção de pessoas negras no audiovisual brasileiro e que, ao mesmo tempo e por consequência, reproduz os estereótipos e a violência simbólica racistas.

A partir disso, é possível abrir um caminho para um outro cinema, construído por pessoas negras e capaz de estereótipos marcados por longos anos no cinema nacional que sempre “relegaram os(as) negros (as) ao gueto das representações no cinema.” (Ibdem).

Bulbul, então, se torna um pioneiro na construção desse novo cenário ao realizar, entre as décadas de 70 e 80, diversos filmes que falam abertamente sobre o racismo no Brasil, colocando os/as negros/as no centro do debate. O curta-metragem *Alma no Olho* (1974) pode ser considerado um de seus trabalhos mais importantes e reconhecidos, como aponta Oliveira (2016) ao lembrar que até hoje é revisitado por estudiosos, pesquisadores/as e realizadores/as negros/as de todo o mundo. *Abolição* (1988) também pode ser considerado um marco para o cinema documental brasileiro, mas recebeu menos destaque por alguns motivos que veremos mais adiante neste capítulo.

---

<sup>53</sup> Somente filmes de ficção foram considerados na análise e de grandes bilheterias (acima de 500 mil espectadores).

Como demonstrado historicamente, o início de uma quebra do projeto político colonial, o qual podemos chamar também de necropolítico, só foi possível a partir da tomada dos espaços de poder e de produção dentro do audiovisual. Certamente, a obra de Bulbul e de outros cineastas negros e negras da época como Waldir Onofre, Antonio Pitanga e Adélia Sampaio, servem como referência até hoje para pensar o Cinema Negro, não só aqui no Brasil, mas em todos os países da diáspora africana. E são referência também para pensar um movimento organizado que reivindica uma estética, uma abordagem e os meios para se fazer e distribuir as produções.

Aponto aqui para o surgimento da *internet* e do barateamento das tecnologias, que possibilitaram um avanço significativo na democratização do audiovisual. Cito esses fatores apenas para assinalar que essa pesquisa se deu inicialmente porque existe um único *link* do filme disponível gratuitamente na *internet*, *link* esse que não é a versão oficial disponível em uma página dedicada ao filme *Abolição* e ao Zózimo Bulbul no Facebook (@AbolicaoZozimoBulbul). Essa página possibilitou que, no início da pesquisa, antes de receber o *link* original, pudesse ver e rever a obra inúmeras vezes para formar essa análise geral que trago nesta dissertação. Além disso, esse mesmo *link* possibilita também que pessoas diversas possam acessar essa obra que precisa ser revisitada e reconhecida enquanto um importante registro histórico do nosso país e da obra de um pioneiro do Cinema Negro no mundo.

Por fim, ressalto que os relatos inéditos, explicitados a seguir, da equipe do filme tornam a pesquisa de uma relevância oportuna para os estudos de Cinema Negro e contemporâneo. Isso porque, apesar de ser possível afirmar que houve muitas mudanças nos últimos anos, ainda se faz necessário o debate e a pressão para que as produções feitas por profissionais negros estejam presentes nas filmografias ditas oficiais, ensinadas nas escolas de cinema nacional e estrangeiro.

## 4.2. Equipe

Após quase dez anos de pesquisa, de organização do projeto e da elaboração do roteiro, o diretor Bulbul, no ano de 1986, enfim começa a estruturar a equipe que irá realizar, junto com ele, o filme *Abolição*. Os critérios para escolha de uma equipe são muitos e isso pode ser feito de várias formas, desde chamar técnicos

amigos, conhecidos, ou mesmo pessoas indicadas porque conhecem o trabalho ou se encaixam na proposta do filme. Um desafio evidente na escolha da equipe de *Abolição* era ter uma equipe negra e essa escolha implicaria na construção de um olhar e de uma narrativa que somente essas pessoas negras poderiam trazer para a obra. Ainda assim, esse critério não era definitivo e não impediu que profissionais brancos participassem do processo do filme, como vou apontar mais adiante.

Neste subcapítulo me dedico a explicitar individualmente sobre os principais membros de *Abolição*, com os quais eu tive a oportunidade de conversar ao longo da realização da pesquisa. *Abolição* não teve uma boa repercussão e sofreu um grande boicote por parte das distribuidoras, o que resultou em um escasso material de análises e trabalhos científicos sobre a obra. A partir dessa falta e da necessidade de evidenciar o filme que, aos poucos, surgiu a ideia de, além de escrever uma pesquisa sobre, produzir algum registro audiovisual que preservasse a memória desse marco do cinema documental brasileiro.

Ainda sobre esse processo, a vontade e a necessidade de buscar esses atores/profissionais que participaram de alguma parte do processo para ouvir seus relatos surgiram também por conta da falta de apoio de órgãos públicos e instituições de resgatar obras desse tipo e seus personagens que, em breve, não estarão mais vivos. Paralelo a isso, há a crise político-econômica vivida pelo país hoje, com um governo declaradamente racista que, além de não investir na cultura, faz um trabalho de desmantelamento da mesma. Logo, se dependêssemos de projetos públicos, não seria mais possível reuni-los em frente às câmeras outra vez para compartilhar dessa experiência vanguardista, seus desdobramentos e histórias nunca contadas. Além disso, vejo no campo acadêmico uma grande oportunidade de contribuir para a legitimação, não só desse filme especificamente, mas de toda a obra de Zózimo Bulbul e de sua inegável contribuição para o Cinema Negro brasileiro. Observo também minha própria trajetória enquanto pesquisador de cinema e homem negro carioca, que só pude conhecer e me transformar através dos trabalhos desse artista muito tempo depois de começar minha jornada acadêmica.

Portanto, trago aqui a trajetória e alguns relatos que considere mais importantes de oito membros da equipe de *Abolição*. A seguir, apresento cada um deles e suas funções: o assistente de fotografia Vantoen Pereira Jr.; o montador Severino Dadá; o assistente de luz e elétrica Edson Alves (Edinho); o assistente de produção Alexandre Tadeu; a continuísta Deusa Dineris; o assistente de direção

Flávio Leandro; a figurinista Biza Vianna. Dessa forma, será possível adentrar ainda mais na obra para captar detalhes e rastros deixados através de relatos, lembranças e memórias que foram compartilhadas entre a equipe. Assim como serão resgatados documentos e registros históricos da época em imagens e fotografias cedidas a mim. Além dos nomes citados, também foi realizada uma entrevista individual, gravada somente em áudio, com Miguel Rio Branco, diretor de fotografia.

Começo por Deusa Dineris, única mulher negra da equipe. Ela foi convidada logo antes de começarem as gravações, em 1986, quando trabalhava como publicitária na produtora *Momento Filmes*<sup>54</sup>. Na época em que o filme estava na fase de captação de recursos, era necessário buscar uma coprodutora para poder registrá-lo como proponente no edital da *Embrafilme*<sup>55</sup>, e a *Momento* entrou nesse papel. Dineris conta que envolveu-se no projeto de *Abolição* por acaso, já que na época ela não trabalhava diretamente com cinema.

O primeiro encontro entre ela e Bulbul aconteceu dentro da produtora, quando já estavam na fase de montagem da equipe. Ela tinha poucas informações sobre o filme, mas sabia que era formada por doze homens e uma mulher negra que seria a continuísta, a atriz Anya Sartor. Às vésperas das filmagens, Sartor teve que abandonar o projeto por motivos pessoais, e começava então o desafio para poder encontrar outra mulher negra que pudesse assumir a função de continuísta. O dono da produtora, Jerônimo Cesar, e Bulbul resolvem convidar Dineris, que, a princípio, resiste por não ter nenhuma experiência em cinema. Mesmo assim, é convencida pelo diretor. Isso significa que Bulbul tinha noção da importância e do simbolismo de ter, ao menos, uma mulher negra na equipe.

Para ela, era uma responsabilidade muito grande, principalmente por ter que fazer funções sobre as quais não tinha conhecimento. Ela conta que ao longo das filmagens acumulou funções, pelo fato de ser uma equipe muito reduzida e por isso, além de continuísta, também participou ativamente de outros processos como assistente de direção e de produção. Também relata que não foi um desafio ser a

---

<sup>54</sup> Produtora audiovisual, localizada no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro. Atuava principalmente para área de publicidade, mas também colaborou com diversos filmes de curtas-metragens e alguns longas-metragens, principalmente de diretores independentes. Funcionava também como locadora de equipamentos.

<sup>55</sup> Criada em 1969, foi a principal fomentadora de filmes nacionais por um longo período, extinta em 1990.

única mulher negra da equipe, já que ela vinha de experiências anteriores em três agências de publicidade onde era a única mulher negra. Seu maior desafio era exercer uma função inédita para o cinema brasileiro, que, na época, não havia nenhum registro sobre uma continuísta negra que tivesse participado de algum filme no Brasil. Principalmente se levarmos em consideração o lugar da mulher negra na cinematografia brasileira da época, já que, somente em 1984, tivemos o primeiro longa-metragem dirigido por uma, *Amor Maldito*, de Adélia Sampaio. Por isso, também considero essencial referenciá-la com a citação que abre esse capítulo.

Em um cenário dominado por homens brancos, como apontado pela supracitada pesquisa da GEMAA, a participação de Dineris é estrutural para a obra por atuar em áreas que não eram exercidas, principalmente por mulheres negras. A própria equipe, durante as entrevistas, ressalta o quanto foi importante ter o olhar e a dinâmica de Dineris dentro de um *set* de filmagem predominantemente masculino. Além disso, ela conta que ter participado do filme possibilitou a criação de um conhecimento sobre identidade racial do qual ela não tinha antes e que isso influenciou diretamente o seu próprio processo. Isso posto, vale dizer que após a sua participação no filme, Dineris optou por abandonar a área publicitária e se engajou na causa negra, abrindo, inclusive, uma produtora de eventos para lançar artistas de diversas áreas que fossem negros/as.

Ela ainda guarda recordações dessa época, não só através de memórias, mas também por objetos: no dia da gravação, levou fotografias, um livro presenteado e assinado por Edmar Morel, além de um *folder* original utilizado para a divulgação do filme na época. Ela me presenteou com o *folder* e disse que era necessário passar para gerações futuras e mostrar como era feita o material de comunicação antigamente.



Figura 35 – Deusa Dineris no Pelourinho, Salvador, Bahia



Figura 36 – Deusa Dineris no set com kombi azul da filmagem ao fundo



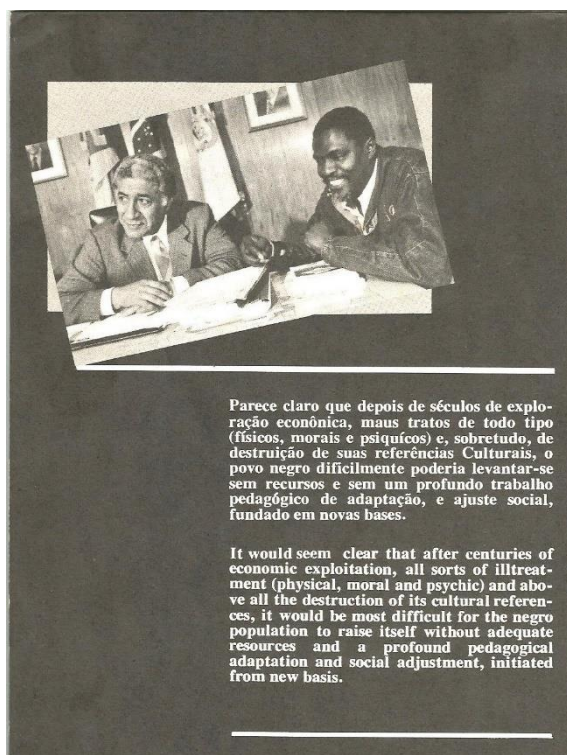


Figura 37 – Folder de divulgação / 1

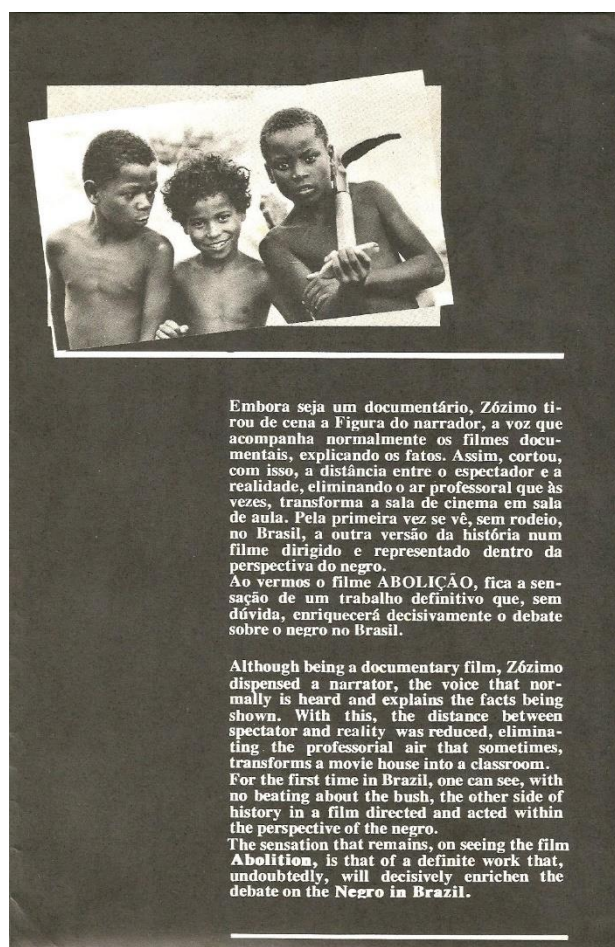


Figura 38 – Folder de divulgação / 2

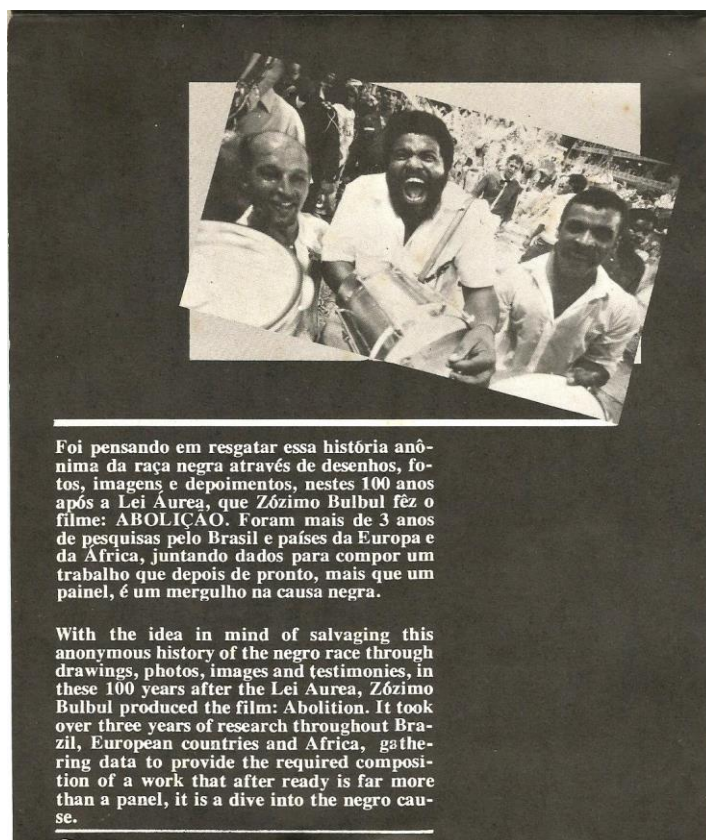


Figura 39 – Folder de divulgação / 3

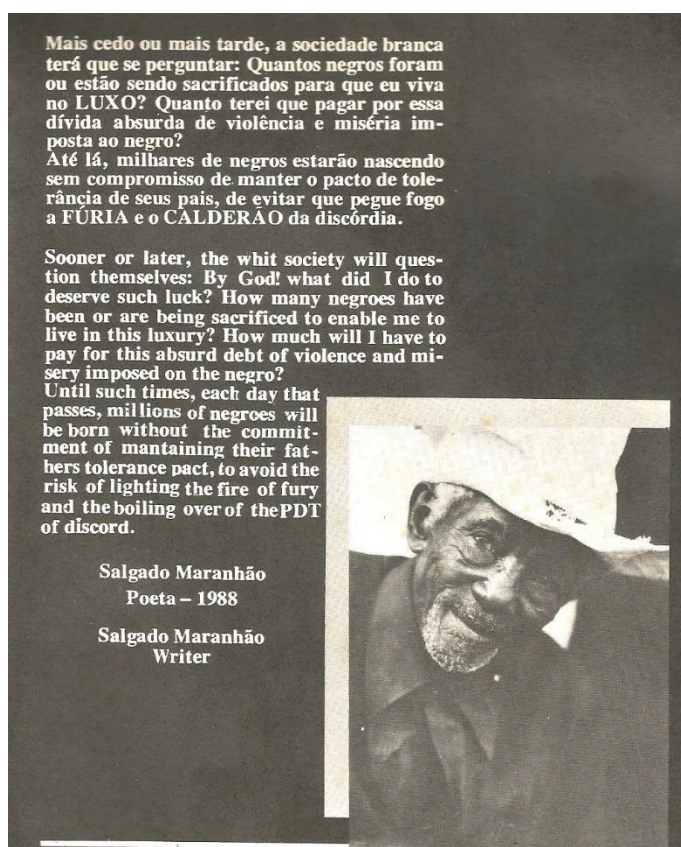


Figura 40 - Folder de divulgação / 4



Vantoen Pereira Jr. já foi citado nesse trabalho algumas vezes, e posso dizer que foi uma das figuras mais importantes no processo do filme e também da minha pesquisa. Vantoen forneceu informações inéditas e abriu caminho para localizar a equipe que foi entrevistada, o que foi essencial para o resultado e atmosfera do encontro. O fotógrafo é um dos maiores preservadores da obra de Bulbul e guarda grande material de arquivo, tanto de *Abolição*, quanto de outros filmes e trabalhos feitos por Bulbul.

O fotógrafo chegou em *Abolição* já com uma bagagem profissional significativa e foi através de Bulbul que iniciou toda sua experiência com cinema. Sobrinho e afilhado do diretor, ele conta que foi pelas influências do tio que construiu “o caminho de entendimento da imagem, da poética e do fazer”. Isso é importante de se ressaltar, pois essa relação, além das experiências anteriores como fotógrafo de cena (*still*) com diretores consagrados como Nelson Pereira dos Santos, José Medeiros, Roberto Farias, foi determinante para construir um olhar único no filme. Em *Abolição*, ele ocupou o cargo de assistente de fotografia ao lado do experiente fotógrafo Miguel Rio Branco, mas sua participação vai muito além: começa ainda no embrião das pesquisas em Búzios, quando presencia o início dos escritos e esboços de Bulbul para o filme.



Figura 41 - Vantoen Pereira Jr. e Zózimo Bulbul

Enquanto fonte de uma série de materiais importantes (fotografias, documentos etc.) e de memórias que poucas pessoas conhecem, Vantoen cita o quanto a “importância da família” é necessária para Bulbul enquanto reconstrução e reunião das famílias negras que, por séculos, foram separadas. O fotógrafo aponta que essa ideia de criação de uma comunidade e, principalmente, dos encontros

influenciaram Bulbul durante sua trajetória. Aliás, um dos objetivos dele em *Abolição* é responder o porquê dessas famílias terem sido separadas e “degoladas”. Como não teve filhos, Vantoen ocupou esse papel na vida do diretor, apadrinhado por Bulbul. Por fim, o fotógrafo conseguiu passar ponto a ponto pelos detalhes do filme e afirmou que essa obra era fruto de algo muito maior do que foi na época: era um filme para o futuro, para as próximas gerações pesquisarem.

Alexandre Tadeu conhece Vantoen Pereira quando trabalharam juntos no filme *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, e desde então se tornam amigos. Tadeu conheceu Bulbul logo depois, por serem frequentadores dos bares e botequins da Lapa, no Centro do Rio de Janeiro. Ele conta que encontrou Bulbul no bar chamado “Tangará” e que lá aconteciam trocas e conversas sobre cinema. Nesses encontros casuais, Tadeu diz que nunca conversaram sobre o projeto do filme *Abolição*, e só foi saber quando Severino Dadá levou o diretor para conhecer a *Momento Filmes*. Tadeu também era funcionário da *Momento*, e, por isso, foi convidado para fazer todo o suporte de materiais que foram disponibilizados pela produtora para as filmagens ao longo de todo o processo de realização. Tadeu também relata que, no pós-produção do filme, ficava junto de Dadá e Bulbul, na produtora, quando o filme estava na fase de montagem. Após o trabalho, iam para a Praça São Salvador, em Laranjeiras, e trocavam impressões sobre a montagem.

Severino Dadá foi o montador do segundo curta-metragem que Zózimo realizou como diretor, o documentário *Aniceto do Império: em dia de Alforria?*<sup>56</sup> (1981). Amigos desde a década de 70, esse foi o primeiro filme em que trabalharam juntos, no qual Zózimo era o diretor. Na entrevista, ele conta que foi o primeiro a ser escalado por Bulbul para participar da equipe de *Abolição* e, a partir de então, começaram a pensar nos processos, desde o roteiro até a escolha dos convidados.

Antes de montar *Abolição*, Dadá já tinha uma vasta carreira ao trabalhar em filmes de diretores consagrados como Nelson Pereira dos Santos e Rogério Sganzerla. Pernambucano do município da Pedra, no Sertão, começou sua trajetória como radialista e, através de participações em cineclubes, migrou para a área do cinema. Seu percurso também foi marcado pelo contexto político da época, quando

---

<sup>56</sup> Documentário que tem como tema central a história de Aniceto de Menezes, o Aniceto do Império, considerado o mestre do partido-alto. Conduzido pelo próprio sambista, o filme conta a sua trajetória, desde o nascimento no bairro do Estácio até a sua chegada a Prazer da Serrinha, culminando na fundação da tradicional Escola de Samba Império Serrano. Aniceto relembra também o duro trabalho no Cais do Porto e como organizou o Sindicato da Resistência.

foi preso e torturado durante o período da ditadura militar. Suas vivências em Pernambuco e seu engajamento político também foram fatores importantes para sua participação em *Abolição*. Enquanto um dos poucos profissionais brancos da equipe, sua base política e seu olhar nativo do Nordeste deram um toque importante para a obra. Além disso, ele ajudou Bulbul a conseguir pessoas que o ajudassem na pesquisa e produção em Pernambuco. Tudo isso foi colocado por ele na entrevista.



Figura 42 - Alexandre Tadeu, Fernando Spencer, Severino Dadá e Zózimo Bulbul, na montagem de *Abolição*

Todos na equipe reverenciam Dadá por ser considerado uma enciclopédia viva devido as suas contribuições para o cinema nacional e pelas conexões que criou a partir de seu trabalho. Fica nítido seu carinho por Bulbul ao falar do filme *Abolição*, que considera uma obra essencial na cinematografia brasileira. Também se emociona ao lembrar do diretor, devido à grande intimidade que tinham. Uma das muitas histórias que ele relembra foi o dia em que Bulbul soube que o filme havia sido aprovado pela *Embrafilme*. Nesse dia, ele conta, o amigo imediatamente o convidou para acompanhá-lo até cemitério São João Batista, em Botafogo, Zona Sul da cidade, para fazer um despacho em agradecimento pela contemplação.

TÍTULO: ABOLIÇÃO

PESQUISA HISTÓRICA

E ROTEIRO: ZÓZIMO BULBUL

1a. Seqüência -

"CARTELA" - 12 de maio de 1.888.

Ruído do disparo de máquina fotográfica.  
Sai a "Cartela" e aparece foto de uma "gravura" antiga de Debret ou de Rugendas, com escravos sendo torturados - outras de escravos se defendendo - de escravos fugindo - de escravos no tronco - no Pelourinho - de escravos perseguidos por capitães-do-mato - de escravos resistindo - de escravas sendo violentadas - de crianças escravas trabalhando - de velhos escravos abandonados - de escravos e escravas sendo marcados a ferro em brasa - dos instrumentos de torturas (vários) e "fotos" dos abolicionistas da época nos Tribunais - intercalados sempre pelas "gravuras" de armas e instrumentos de torturas contra os escravos - prisões e massacres violentos pelos os escravagistas contra os escravos. (FADE-OUT)

2a. Seqüência -

"CARTELA" - 13 de maio de 1.888.

Ruído de disparo de máquina.

- Sem: Ponto de Trabalhos dos Escravos -  
Canta: Clementina de Jesus (FADE-IN)

3a. Seqüência -

Uma pequena equipe de cineastas entra no Museu Imperial, em Petrópolis, dirige-se para o salão principal onde descobre um enorme quadro e se prepara para filmar

Ho "mestre"  
DADÁ, com  
muito carinho  
e Amor.  
Zóximo Bulbul  
setembro - 1986

Figura 43 - Cópia do roteiro original de Abolição (arquivo pessoal de Dadá)

Nesse episódio, os dois foram abordados por um carro da polícia que passava em frente ao cemitério. Os policiais saíram da viatura e um deles reconheceu Dadá e Bulbul. Esse policial era Paulo Copacabana, um ator que havia feito alguns trabalhos para filmes da época, como *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, e *Bom Mesmo é Carnaval* (1962), de J.B. Tanko. O montador conta que foram questionados por estarem quase de madrugada, em frente a um cemitério. Os dois explicaram que o filme havia sido aprovado e estavam ali para agradecer. Copacabana, então, coloca ambos na viatura e os leva para um botequim do bairro para comemorar. Lá, sentam junto aos policiais, que pagam a conta.

Outra curiosidade contada por Dadá envolve o jogador de futebol Pelé, que foi convidado para participar de *Abolição* dando um depoimento sobre racismo no esporte. Pelé negou o convite com a justificativa de não concordar que exista racismo no Brasil. Desapontados com a situação, Bulbul e Dadá pensaram em outro nome para dar o depoimento no filme, alguém que tivesse um pensamento mais crítico sobre questões raciais no esporte, principalmente no futebol. Então convidaram o jogador Paulo César Caju, que, na época, era um grande crítico e falava abertamente sobre como o cenário do futebol era racista. Ele aceitou o convite e em seu depoimento fez duras críticas a Pelé, justamente por ele não ajudar na causa negra. Por conta desse depoimento, Pelé, através de um advogado, entra em contato com Bulbul e pede para que seja retirada a fala de Caju, pois era ofensiva contra sua imagem. Mesmo com essa pressão externa, a entrevista não foi retirada do filme.

Seguindo adiante na apresentação da equipe, um grande profissional e colaborador de *Abolição* foi Edinho Alves, principalmente ao longo das filmagens que aconteceram no Rio de Janeiro. Com sua experiência como técnico em eletricidade e iluminação para cinema, Alves teve uma atuação efetiva nas gravações da sequência ficcional da obra, que aconteceu na casa da Marquesa de Santos, no bairro de São Cristóvão, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Foi um dos profissionais que pensou e organizou toda a parte elétrica e de luz do cenário, e inclusive ele é um dos que aparece nessa cena. Apesar de ter integrado a equipe pontualmente durante dez diárias, sua presença foi muito importante para Deusa Dineris, que diz ter aprendido muito com Edinho em termos técnicos dentro do *set*

de filmagem. Vale lembrar que as filmagens de *Abolição* duram pouco mais de um ano entre os anos de 1987 e 1988.

Já Biza Vianna, viúva de Bulbul, também é uma das peças fundamentais da história do diretor, principalmente por dar continuidade aos seus projetos até os dias atuais. Apesar de mencionar na entrevista que tinham um acordo de não trabalharem juntos, principalmente nos *sets* de filmagem eles quebram esse pacto em *Abolição*. Isso porque Bulbul precisava com urgência de uma figurinista para as roupas de época da cena ficcional da Princesa Isabel. Vianna tinha uma vasta carreira como figurinista vinda da área da moda e do teatro, por isso ela entrou no projeto para ajudar. Além das peças de roupas para o elenco ficcional, ela também criou o figurino da equipe que apareceria no filme. Como dito no primeiro capítulo, o figurino da equipe foi inspirado nos guerrilheiros Zapatistas, que representavam uma espécie de resistência latino-americana. Para Vianna, foi uma participação pequena no filme, mas outros entrevistados da equipe, como Vantoen e Flávio Leandro, ressaltam a sua importância como companheira e profissional, que hoje cuida de todo o legado de Bulbul.

Por fim, é muito importante falar sobre a participação de Miguel Rio Branco, o diretor de fotografia e único homem branco da equipe que acompanha grande parte das filmagens.<sup>57</sup> Antes de *Abolição*, o fotógrafo já vinha de trabalhos atravessados pela cultura popular, como a série fotográfica *Maciel* (1979), que retratou a situação precária da parte mais antiga do bairro do Pelourinho, em Salvador. Anos depois, produziu o curta-metragem *Nada levarei quando morrer, Aqueles que me devem cobrarei no inferno* (1985), outra obra importante para sua carreira e que está exposta permanentemente em Inhotim, em Minas Gerais. Na década de 80, já era aclamado internacionalmente por seus filmes e fotografias. Entre 1986 e 1989, trabalhou como diretor de fotografia nos filmes *Uma avenida chamada Brasil* (1989) e *Memória Viva* (1986), ambos do diretor Octávio Bezerra.

Em Agosto de 2019, tive a oportunidade de ir até a cidade de Araras, região serrana do Rio de Janeiro, para entrevistar Miguel Rio Branco<sup>58</sup>, e conversar sobre sua participação em *Abolição*. Foi uma conversa com conteúdo inédito, porque, após as filmagens do filme, ele teve pouco contato com Bulbul e o restante da equipe. Por isso, ninguém nunca soube realmente qual era sua opinião em relação

<sup>57</sup> Aqui me refiro apenas a equipe que viajou e participou dos *sets* de filmagens.

<sup>58</sup> A entrevista foi realizada somente por gravação de áudio.

à obra finalizada, e seu distanciamento foi levantado nas entrevistas como algo que causava dúvidas e inseguranças nos outros profissionais. Vianna, por exemplo, conta que Rio Branco “nunca quis saber do filme”, que após a realização tratou a obra com uma certa indiferença.

Bulbul montou uma equipe com quase todos profissionais negros e negras, mas teve muitas dificuldades para escolher o diretor de fotografia, porque, segundo Dadá e Flávio, tinham pouquíssimas opções. E o diretor acreditava que a grande experiência<sup>59</sup> de Rio Branco em fotografar corpos negros seria suficiente para que ele se tornasse o diretor de fotografia do filme. Em contrapartida, na entrevista, Rio Branco diz que considera um erro ter sido convidado por esse motivo, já que, para ele: “basta ter olhar e técnica apurados para fotografia que será possível fotografar qualquer corpo, seja ele negro ou branco”. Dito isso, é importante levantar algumas questões em relação a essa afirmação.

O fotógrafo Eustáquio Neves, por exemplo, aponta que na década de 80 era muito difícil encontrar equipamentos adequados para sua estética, voltada para o registro de corpos negros. O fotógrafo é conhecido por desenvolver técnicas alternativas e multidisciplinares para encontrar um recurso técnico satisfatório ao manipular negativos e cópias.

Os parâmetros não foram feitos para a pele escura, mas para a tez caucasiana. Este sempre foi um grande problema. Fotografar uma negra com vestido de casamento branco, por exemplo, era muito difícil. Acabava-se clareando o negro, em vez de retratá-lo. Eu achava que não sabia fotografar, até perceber que o padrão não foi criado para a pele negra (VELASCO, 2016, n.p.).

Portanto, não era somente uma questão de saber fotografar, envolvia uma série de fatores tecnológicos e normas sociais da indústria fotográfica, por exemplo, que não eram contestados. Encontrar uma estética adequada para fazer um filme no qual seriam registrados majoritariamente corpos negros era um desafio e um fator de atenção grandes para Bulbul, que, além de envolver a parte técnica, também se cruzava com o olhar do próprio diretor de fotografia. Era necessária uma pessoa que tivesse um olhar sensível e engajado, e ele acreditava que Rio Branco conseguiria fazer um trabalho que se aproximasse do que ele queria, principalmente por seu reconhecimento sobre a série *Maciel*.

---

<sup>59</sup> Ao fotografar lugares marcados pela violência, degradação e abandono do poder público, onde geralmente estão corpos negros por motivos já explicitados no presente texto.



Apesar de identificar que houve certo conflito nessa escolha, a parceria rendeu frutos e *Abolição* ganhou o prêmio de *Melhor Direção de Fotografia* no *Festival de Brasília*, e no mesmo ano Rio Branco recebeu o mesmo prêmio pelo filme *Memória Viva* (1987), de Octávio Bezerra. Apesar desse reconhecimento, ele conta que ficou surpreso pela vitória desse prêmio com *Abolição*, pois acreditava que o filme tinha muito mais uma qualidade de pesquisa e de roteiro, principalmente pelo ineditismo de trazer o assunto de abolição por uma equipe negra, do que a estética do filme em si. Outro ponto colocado por Rio Branco era o fato de Bulbul já ter estabelecida a forma como iria filmar, assim como a estética geral da obra, o que implicava em uma falta de abertura para pensar outros formatos de linguagem do filme.

Por fim, ele conta que foi uma surpresa ter sido convidado para participar do filme, por ser uma pessoa branca. Ele diz, nessa mesma entrevista cedida a mim, que “nos Estados Unidos jamais seria convidado para ser o diretor de fotografia em um filme como esse, e isso já mostra que aqui existe a possibilidade da gente ter uma relação interracial muito maior que em outros países”.<sup>60</sup> Rio Branco participou de grande parte das filmagens, porém teve que sair no final do processo, quando as filmagens aconteciam no Palácio da Marquesa de Santos, por ter adoecido devido a uma hepatite, agravada pelo consumo excessivo de bebidas alcóolicas durante as gravações.

Outro ponto interessante trazido na troca entre a equipe foi que Bulbul também acreditava que seria uma escolha de certa forma estratégica, porque ao convidar uma pessoa da elite<sup>61</sup> estaria propondo uma inversão das posições sociais da sociedade brasileira. Fica evidente, então, uma forma irônica e sarcástica de colocar essa figura para fotografar o filme de um diretor negro. Inclusive, Rio Branco é o único personagem da equipe que não aparece diante da câmera ao longo de todo o filme, indicando que a ideia do filme de virar a câmera para si não incluía Rio Branco. Mesmo com esses argumentos, para Flávio Leandro, que trabalhou muito próximo a Bulbul como seu assistente, definitivamente não foi uma escolha acertada ter Rio Branco como diretor de fotografia, o que chegou a gerar um

---

<sup>60</sup> Entrevista concedida ao autor.

<sup>61</sup> Miguel Rio Branco é bisneto do Barão do Rio Branco e tataraneto de Visconde de Rio Branco, além de ser filho de um diplomata.



desentendimento e embate entre ambos. E, por isso, Leandro saiu do projeto ainda no meio das filmagens.


Foi um fato inédito ter conseguido o depoimento de Rio Branco para contrapor ao depoimento da equipe, pois o artista não costuma conceder esse tipo de entrevista e *Abolição* não é um trabalho muito revisitado por ele. Foi importante ouvir sua versão para compor essas escavações em torno dessa obra.

Em todos os relatos coletados nas entrevistas foi mencionada a importância das “conversas de bar”, uma expressão conhecida por ser uma máxima usada pelo próprio diretor. O culto à boemia é uma das marcas de Bulbul como um ritual importante de ser praticado em todos os âmbitos, inclusive no trabalho. Ao ouvir os relatos, percebe-se que muitas das decisões tomadas para a construção do filme, por exemplo, aconteceram em bares e botequins. Quero aqui ampliar o significado da palavra boemia para além do seu uso como sinônimo de lazer/entretenimento, mas como forma de prática sociocultural, que incorpora as mais variadas vivências na cidade. Certamente, esses espaços foram fundamentais como ocupação e circulação na cidade, e na criação de laços entre a equipe e a construção do filme.



Figura 44 – Foto da equipe na gravação com Edmar Morel

**FICHA TÉCNICA**



Bitola	35 mm
Colorido	P/B
Película	Eastman — Kodak — FUJI
Tempo	2.30 min.
Título	ABOLIÇÃO
Roteiro e Direção	Zózimo Bulbul
Diretor de Fotografia	Miguel Rio Branco
Assistente de Câmara	Sérgio Leandro, Dutra, Nélío Ferreira, Bernardo, Henrique Santos
Assistente de Câmera/Still	Vantoem P. Jr.
Continuista	Deusa Deneris
Figurista	Biza Vianna
Som Direto	Emanoel Guilherme
Montagem	Severino Dadá
Direção de Arte	Fernando Pimenta
Assistente de Direção	Flávio Leandro
Diretor de Produção	Reinaldo Cozer
Produtor Executivo	Jerônimo C. de Freitas

Figura 45 - Folder de divulgação / 5

### 4.3. Distribuição e legado

*Abolição* foi finalizado no ano de 1988, após um longo processo de pesquisa, produção e pós-produção. A expectativa de Bulbul era grande, já que era um trabalho inédito que seria lançado em um dos anos mais importantes do século para o Movimento Negro na época: o centenário da abolição da escravidão e da assinatura da Lei Áurea. Era um momento de muitas discussões e debates, entre elas, sobre a representação do negro no audiovisual, especialmente no cinema e na televisão. Documentários e séries como *O Fio da Memória* (1988), *African Pop* (1989), *Angola* (1988) e *Abolição* (minissérie da TV Globo de 1988) figuravam nesse novo cenário. Cito isso para contextualizar um movimento mais amplo do qual Bulbul contribuía e fazia parte.

A ideia era que o filme tivesse uma grande repercussão e fosse visto nas salas de cinema e no circuito dos festivais e mostras. Para o pesquisador Noel Carvalho, *Abolição* “é o que manifesta objetivamente as posições defendidas pelo Movimento Negro a partir da década de 70.” (2012, p. 17). Além disso, o filme representaria um contraponto importante de tudo que estava sendo realizado no audiovisual da época. Inclusive, segundo Carvalho, o diretor não queria estar atrelado a produções que não atendessem seus interesses e princípios, o que inclusive o fez recusar um convite da Rede Globo para participar da propaganda especial de fim de ano da emissora, que fazia uma homenagem ao centenário da abolição. “Teve artista e gente do Movimento Negro que me cobrava, queria que eu fosse. Mas de graça para o Roberto Marinho eu não faço nada. Além disso, achei a maior demagogia.” (BULUL, 2006 apud CARVALHO, 2012, p. 15).

Apesar de toda sua luta e engajamento para o lançamento de *Abolição*, Biza Vianna, conta que esse momento foi uma das maiores frustrações da vida de Bulbul, já que a repercussão do filme foi bem escassa. Assim como Vianna, quando questionados, todos os personagens entrevistados relataram que o filme sofreu um boicote dentro do cenário cinematográfico nacional, inclusive da própria *Embrafilme*, responsável pela distribuição<sup>62</sup> da obra. Vale ressaltar que a *Embrafilme* deveria ter como objetivo principal, conforme decreto-lei de sua criação:

---

<sup>62</sup> A distribuição é a responsável por difundir os filmes, levando-os à viabilização de comercialização. É a distribuidora que conduz o filme da fase de produção à fase de exibição, sendo então a responsável pela boa comercialização dos projetos.

a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (SELONK, 2004, p. 91).

A pesquisadora Patrícia Selonk fez uma vasta análise sobre o papel da distribuição no cinema nacional, e destaca a *Embrafilme* como principal fomentadora do cinema nacional desde seu surgimento, em 1969, até o seu fim, no ano de 1990. Isso porque a estatal possibilitou determinada infraestrutura e incentivou os interesses do público em filmes brasileiros, mesmo diante de um mercado dominado pelo setor estrangeiro. No entanto a pesquisadora ressalta as críticas de cineastas que acusavam a *Embrafilme* de privilegiar filmes no seu lançamento, destinando mais verba, ou ao contrário, atrasando outros lançamentos.

Júlio Bressane e Rogério Sganzerla criticavam a empresa por ela estar vinculada a certos produtores, como Luis Carlos Barreto. Marco Aurélio Marcondes, superintendente de comercialização da *Embrafilme*, defendia-se explicando que os filmes destes cineastas eram produções do *underground*, e por isso não conseguiriam altos recursos com nenhuma distribuidora (SELONK, 2004, p. 98).

Portanto, apesar de sua grande importância para o fomento do cinema nacional, existiam muitos problemas em relação ao tipo de engajamento e atenção que eram direcionados às obras. Isso explica o que está por trás da lógica do cinema nacional, que fica nítido quando a distribuição feita para *Abolição* é analisada. Os entrevistados contam que não existiu um lançamento oficial do filme, sendo ele exibido apenas em alguns festivais, entre eles o *Festival de Brasília* e o *Cine Rio Festival*,<sup>63</sup> ambos em 1988.

Vianna conta que, no Rio de Janeiro, o filme participou do festival, porém não entrou no circuito principal - dentro de uma sala de cinema - e só foi exibido na programação paralela que acontecia nos espaços externos. Essa foi a primeira exibição de *Abolição* na cidade. Aconteceu na Praça Nossa Senhora da Paz, no bairro de Ipanema, com uma sessão lotada de convidados vindos de várias regiões. Inclusive, Vantoen lembrou que essa exibição contou com a presença ilustre do cineasta estadunidense Spike Lee, que estava no Brasil para o lançamento do seu

---

<sup>63</sup> O Rio Cine Festival surgiu em 1984, e logo depois, através de uma fusão com a Mostra Banco Nacional de Cinema, deu origem ao Festival do Rio, em 1999.



primeiro longa-metragem *Ela quer tudo* (1986), e assistiu na praça ao filme de Bulbul.



Figura 46 – Registro de Bulbul e Spike Lee quando se encontraram em 2012 no Rio de Janeiro

Edinho e Tadeu contam que a própria equipe ficou responsável por fazer a divulgação do filme devido à falta de recursos. Eles tiveram que se organizar para distribuir cartazes pela cidade, planejar excursões, entre outros trabalhos de comunicação. Apesar de conseguirem levar um público grande para essa primeira exibição no Rio de Janeiro, o filme não teve repercussão, tampouco entrou no circuito tradicional. Outro fator que pode ter causado essa escassa repercussão é a longa duração da obra, que tem duas horas e meia. Para Leandro, o fato de o filme ser considerado longo fez com que tivesse pouca aceitação do público. Esse fator também foi um motivo de impasse entre a equipe e Bulbul, já que o primeiro corte do filme possuía mais de quatro horas, e foi necessário um árduo trabalho da equipe para convencer o diretor a fazer um corte reduzido. Portanto, sem apoio e investimento para conseguir distribuir o filme, a obra só teve um reconhecimento, ainda que fora do Brasil, anos depois.

O *Abolição* tinha ganhado o festival de Brasília em 1988, também ganhou um prêmio em Cuba, e nesse festival em Cuba me chamaram para ir a Nova York. Ganhei mais um prêmio em Nova York, mas aqui no Brasil nunca saiu uma nota

de jornal sobre o filme e sobre os prêmios que eu ganhei. Voltei muito triste com essa coisa do filme ter ganhado vários prêmios em festivais e aqui no Brasil não ter acontecido nada, nem comigo e nem com o filme. Eu tinha pretensão de ser conhecido de mostrar o filme, eu queria botar a cara na rua, discutir não só a cinematografia negra brasileira, mas também a temática do filme, e ficou uma coisa muito do tipo “cala boca negão – isso não existe! – você está inventando essas coisas!” Isso começou a me dar uma frustração muito grande (BULBUL, 2007 apud DE; VIANNA, 2014, n.p).

Por conta dessa falta de reconhecimento e apoio aos filmes produzidos por cineastas negro/as, Bulbul passou um grande hiato sem produzir trabalhos para cinema, e só retornou à direção após ganhar um concurso de incentivo ao curtametragem, realizado pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro em 2001. Com esse prêmio ele produziu e filmou o curta documental *Pequena África* (2001); Ainda no mesmo ano produziu e dirigiu o documentário *Samba no trem* (2001) (CARVALHO, 2012, p. 19). Durante esse período sem realizar filmes, Bulbul viveu experiências marcantes que resultaram no legado deixado através da criação do Centro Afro Carioca de Cinema.

Pode-se dizer que a frustração com o lançamento de *Abolição* resultou em um movimento pessoal para a criação de um espaço onde fosse possível exibir seus próprios filmes, assim como trabalhos de outros/as cineastas negros/as. Quando viajou para Burkina Faso, em 1997, para participar do *XV Festival Panafricano de Cinema e TV de Ouagadougou*<sup>64</sup>, percebeu o quanto seu trabalho foi valorizado e reconhecido.

(...) Eu fui muito bem recebido, desde o aeroporto, até o hotel e durante o festival, fui respeitado, como preto brasileiro, cineasta, convidado do festival. Quando vi o povo na cerimônia de abertura, mais de vinte mil pessoas em um campo de atletismo, eu me emocionei muito. A diferença do “FESPACO” para os outros festivais de cinema pelo mundo é que no “FESPACO” o povo participa, o povo de Burkina Faso e de países próximos participam, e nestes outros festivais como “Cannes” e até mesmo o “Festival do Rio” são festivais feitos para a elite, e não para o povo (BULBUL, 2007 apud, DE; VIANNA, 2014, n.p).

A partir dessa experiência e de outras vivências ao longo dos anos após o lançamento de *Abolição*, Bulbul percebeu a necessidade de construir um novo cenário no cinema brasileiro. Não era suficiente apenas realizar filmes, também era necessário criar um circuito onde esses filmes pudessem ser exibidos, porque, além

---

<sup>64</sup> O *Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou* é o maior festival de cinema da África e é realizada a cada dois anos, em Ouagadougou, Burkina Faso, onde a organização está sediada.

da grande dificuldade que realizadores/as negros/as tinham para poder produzir seus próprios filmes, ainda tinham que lidar com um circuito de distribuição e exibição que os excluía. Havia, portanto, um duplo impedimento para o cinema produzido por esses realizadores. Em vista das barreiras encontradas, o Cinema Negro, entre um período que abarca a década de 90 e início dos anos 2000, levantou e desenvolveu discussões que envolvem essas problemáticas. Nesse sentido, vale destacar dois movimentos marcantes para o Cinema Negro, que são o manifesto *Dogma Feijoada*<sup>65</sup> (2000) e o *Manifesto de Recife*<sup>66</sup> (2001).

Como pontua Oliveira (2016), o *Dogma Feijoada* é um marco para a história contemporânea do Cinema Negro enquanto movimento que formulou, pela primeira vez no Brasil, os pré-requisitos para a existência de um Cinema Negro no país. Isso foi feito através de sete exigências:

(1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (OLIVEIRA apud CARVALHO; 2005, p. 96).

Já o *Manifesto de Recife*, segundo a pesquisadora, faz parte de um movimento que procurou desenvolver e elaborar políticas públicas de ação afirmativas para o audiovisual que contemplassem todas as áreas de atuação de profissionais negros/as, tanto nas áreas de cinema e televisão quanto na publicidade.

De modo geral, os dois movimentos foram fundamentais e buscaram alterar o cenário audiovisual brasileiro com a criação de debates em torno de profissionais negros/as de todas as áreas envolvidas. Apesar dessa importância, Oliveira (2016)

<sup>65</sup> *Dogma Feijoada* é um movimento de diretores e profissionais negros do audiovisual de São Paulo que, desde o final da década de 1990, preconizava a necessidade de ressignificar as imagens e representações sobre o negro no cinema brasileiro. A partir do lançamento do manifesto *Dogma Feijoada*, em 2000, escrito pelo cineasta Jeferson De, o movimento buscou produzir filmes centrados na temática racial e desenvolver um conceito de “Cinema Negro” brasileiro. Vale lembrar que o nome *Dogma Feijoada* se inspirou no *Dogma 95*, um movimento cinematográfico animado a partir de um manifesto publicado em Copenhague, na Dinamarca, em 1995. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017)

<sup>66</sup> Cineastas e atores negros de destacada trajetória na televisão e no cinema subscreveram o *Manifesto do Recife*, um documento que conclamava o fim da marginalização dos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros na indústria audiovisual (produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão). Para tanto, reivindicavam a “criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil”; a “ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes”; a “criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira”. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017)

lembra que algumas questões foram pouco debatidas, na construção dos dois manifestos, como a inclusão das mulheres negras no debate.

Dito isso, podemos entender que as mudanças ocorridas dentro do contexto do cinema brasileiro e a necessidade urgente de criar espaços de formação e fomento a projetos, que dessem conta de incluir as obras de cineastas negros/as, levou Bulbul a fundar um dos maiores legados para o Cinema Negro do país. O Centro Afro Carioca de Cinema, situado no bairro da Lapa, região central da cidade, foi fundado com o objetivo de criar um espaço de comunicação e diálogo entre os cineastas negros/as brasileiros, diaspóricos e africanos.

(...) em 2007, fui convidado juntamente com outros cineastas e atores afro-brasileiros para o Encontro de Cinema Latino-americano de Toulouse, na França. Cheguei na cidade e fiquei surpreso. Uma cidade pequena, com muita gente de diversos países, e não tinha os “palácios”, que a gente encontra nos grandes festivais, lá tudo é pequeno, na medida certa, salas de cinema lindíssimas com 80 lugares, por exemplo. Isso me influenciou muito. Aquela ideia de fazer algo voltado para o Cinema Negro ia tomando forma, então eu percebi que não precisava de um lugar imenso, para fazer uma sala de cinema, e voltei com a ideia de colocar em prática a realização de um espaço destinado a exibir os nossos filmes, filmes de cineastas pretos e pretas do Brasil e da África (BULBUL, 2007 apud, DE; VIANNA, 2014, n.p).

A partir da criação desse espaço, logo depois organizaram o *I Encontro de Cinema Negro Brasil África*, com o apoio do consulado da França. Hoje, recebe o nome de *Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul - Brasil, África e Caribe*. É um dos principais festivais que organiza e reúne filmes com recorte racial, além de promover debates, palestras, *masterclass* em um grande encontro entre culturas negras de todo o mundo. O Centro Afro Carioca de Cinema, por sua vez, é um espaço que recebe diversas atividades como cursos, laboratórios, exhibições, shows, palestras, entre outras atividades voltadas para realizadoras/es negras/os ao longo do ano.

Por fim, mesmo que o lançamento do filme *Abolição* não tenha obtido os resultados esperados por Bulbul e não tenha alcançado um público relevante, por outro lado foi um impulsionador para projetos futuros que o diretor viria a criar. Ao perceber que o problema do cinema brasileiro não se tratava somente da representação do negro, mas também dos processos de distribuição, nos repasses de patrocínios, nas salas de exibição e um subjugamento do que é esse cinema que se propõe a ser negro em múltiplos âmbitos. Não à toa, foi no espaço que ele criou onde eu vi o filme pela primeira vez.



A partir de *Abolição*, podemos analisar o quanto o Cinema Negro se transformou, através dos esforços de seu grande representante Zózimo Bulbul. Apesar de tudo isso ter representado um movimento crucial, existe um longo caminho a percorrer, visto que os dados levantados pelo GEMAA apontam um cenário assimétrico em relação à diversidade das obras realizadas no cinema brasileiro. A ideia, então, é dar continuidade ao legado deixado por Bulbul e outros/as realizadores para que o Cinema Negro continue sua expansão e alcance novos rumos e patamares. É o que fazem pesquisadores/as como Janaína Oliveira, Heitor Augusto, Kênia Freitas e Bruno Duarte, assim como jovens cineastas como Yasmin Thayná, Irmãos Carvalho, Safira Moreira, Ana Pi, André Novais, JV Santos, Jefferson Vasconcellos e outras dezenas de realizadoras/es que continuam reivindicando seu espaço dentro das produções cinematográficas.

## PRÊMIOS

21º FESTIVAL DE BRASÍLIA  
DO CINEMA BRASILEIRO — D.F.

MELHOR PESQUISA HISTÓRICA  
E MELHOR FOTOGRAFIA — 1988

11º FESTIVAL DEL NUEVO  
CINE LATINO AMERICANO DE HAVANA — CUBA  
MELHOR CARTAZ — 1989

FESTIVAL LATINO FILM IN NEW YORK — USA  
MELHOR DOCUMENTÁRIO — 1990

## EVENTOS

SERÁ MOSTRADO EM ABRIL — 1991 NO  
MUSEU DE ARTE MODERNA EM NEW YORK  
MOSTRA: WHAT'S HAPPENING?

CONVIDADO PARA O 1º FESTIVAL DE DOCUMENTÁRIOS E  
VÍDEOS DE BOMBAYM — ÍNDIA — 1990

EXIBIDO NO  
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL — FEVEREIRO 1991

## PRODUÇÃO

Cinematográfica Equipe Ltda.

EMBRAFILME — Fundação do Cinema Brasileiro

PROCEN — Programa Nacional do Centenário da Abolição da Escravatura

MINC — Ministério da Cultura

Fundação Cultural de Brasília — D.F.

Rua Engenheiro Pena Chaves, 51 apt. S 201 — Jardim Botânico  
Rio de Janeiro — RJ — Cep: 22460 — Brasil — Tel.: (021) 294.8452

Rio de Janeiro — Brasil — 1988  
Programa do Centenário da  
Abolição da Escravatura

Projeto Gráfico  
Massmídia Publicidade  
Simone Brito  
(021) 231-0707

criação e finalização  
Ana Paula Ferreira

Impressão  
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

**RIO** Prefeitura  
da Cidade

Secretaria Municipal  
de Cultura, Turismo e Esportes  
Departamento Geral de Ação Cultural

#### 4.4. Um filme sobre o filme

A ideia inicial da dissertação era fazer uma investigação e análise do filme *Abolição* e utilizar somente entrevistas gravadas em áudios e depois transcrevê-las para o texto. Comecei esse processo através do encontro realizado com Miguel Rio Branco. Foi interessante começar essa etapa com Rio Branco, pois a sua relação com o filme *Abolição* não era tão intensa quanto a dos outros entrevistados. Ele conta que não lembrava de muitas histórias, que até hoje não viu o filme montado e que poucas vezes encontrou Bulbul após as filmagens. Além disso, como única presença branca da equipe nas filmagens, não tinha uma relação particular com os lugares e as pessoas que o filme trouxe. Em resumo, a partir do seu depoimento, concluí que ele guarda poucas memórias do filme, dos detalhes nas gravações e de outras questões mais específicas de linguagem cinematográfica que foram abordadas por mim. Além disso, Rio Branco parece guardar a impressão geral de não ter achado o filme bom esteticamente.

Após esse primeiro encontro, percebo que coletar depoimentos individuais poderia ser um pouco ruim, pois é um filme realizado há mais de trinta anos por profissionais que hoje são idosos e outros que já faleceram e que, por isso, algumas lembranças poderiam ficar prejudicadas. Digo isso muito porque Rio Branco demonstrou dificuldade de lembrar detalhes das filmagens, como dito anteriormente. Portanto, surgiu a ideia de fazer um encontro entre todos em um único ambiente, como uma espécie de reencontro e celebração. Nesse momento, eu ainda não tinha o objetivo de fazer um filme documentário, mas achei que o encontro poderia ser um bom dispositivo para ajudar a ativar as memórias e lembranças entre os convidados.

A proposta era criar uma situação coletiva que servisse de incentivo para fazer a reconstrução de uma memória sobre *Abolição*, juntar as peças e os pontos de vista de cada um para entender como foi realizar esse filme na época e os resultados dessa experiência. O sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006) coloca essa questão muito evidente ao defender que “os indivíduos não lembram por si só, evocam a memória coletiva para recordarem de fatos, isto é, a memória que foi construída tendo como referência a interação entre os indivíduos.” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Nesse sentido, quando colocamos todos os convidados em um mesmo espaço, segundo o sociólogo, a presença de todos ali

estabeleceria quase uma situação de acareação dos fatos, na qual se torna muito mais difícil distorcer a realidade, como também previne eventuais lacunas de memória, já que elas passam a ser instantaneamente preenchidas pelo outro sujeito. Sendo assim, “se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão da informação será maior (...)” (HALBWACHS, 2006, p. 29).

A partir dessa ideia, pude entender também que esse encontro precisava ser registrado não apenas em áudio, mas também em vídeo para ser uma espécie de documento histórico, que pudesse ser acessado por pessoas que estão fora do campo acadêmico e não terão acesso aos escritos desta dissertação. E que esses registros resultariam em um filme/documento que, além de cumprir sua função de registro histórico, pudesse ser utilizado para outros fins pelo Centro Afro Carioca de Cinema.

Entrei em contato com Biza Vianna, responsável pela organização e gestão do Centro e pela preservação de toda obra de Zózimo Bulbul, e ela cedeu o espaço para a filmagem. A produção do documentário envolvia uma série de fatores que só fui descobrir durante o processo. O primeiro passo foi encontrar a equipe do filme *Abolição*. Vantoen foi o primeiro a aceitar o convite e, a partir disso, me ajudou a conseguir o contato das outras pessoas da equipe. De todos os convidados que consegui contato, apenas Fernando Pimenta, diretor de arte, e a atriz Camila Amado, não puderam participar das filmagens. Paralelamente aos convites, eu também precisava pensar em um formato de entrevista coletiva que pudesse ser interessante esteticamente, além de ser possível de realizar com os equipamentos e a equipe que teria a minha disposição.

Nesse sentido, usei como referência o documentário *Hércules 56* (2007), do diretor Silvio Da-Rin. O filme é rodado em um ambiente escuro que parece um estúdio, com uma iluminação direcionada a apenas uma mesa e às pessoas que estão ao redor. A sua volta, se encontram homens sentados, além de bebidas e comidas, formando um conjunto que simula a atmosfera de um bar em meio a uma aparente conversa informal e fluida. Além disso, o espectador consegue perceber a presença de câmeras e do próprio diretor em momentos de interação e participação com os entrevistados, estimulando essa conversa que está sendo captada pelas câmeras. Esse era o tipo de ambiente que gostaria de construir no meu documentário (Figura 47).



Com a ideia elaborada e organizada, o desafio agora era montar a equipe priorizando profissionais negros e negras e conseguir os equipamentos que precisaria para a filmagem. Ao mesmo tempo, tinha que organizar o roteiro e a pesquisa. Nessa etapa, comecei a perceber os obstáculos que tornam a realização de cineastas negros/as e independentes mais difíceis, no sentido de sempre terem que criar saídas para produzir um filme sem investimento de capital financeiro suficiente. Entrei em contato com amigos e amigas, todos profissionais da área de cinema, que aceitaram participar e forneceram seus equipamentos sem custo, de forma voluntária. Também tinha o fato de todos ali acreditarem na minha ideia de que esse seria um trabalho muito importante de ser realizado e que o registro desses relatos seria um documento histórico para o cinema nacional.



Figura 48 – Equipe de Abolição reunida em volta da mesa durante as gravações

Após montar a equipe, precisava conseguir equipamentos de iluminação e estúdio. A empresa *Luz Rio*, especializada em locação de equipamentos cinematográficos para produções de cinema, publicidade, televisão e documentários, foi a responsável por fornecer todos os materiais necessários, de forma totalmente voluntária. Após a equipe técnica formada, equipamentos de luz, câmera, som, cenários também organizados, precisava conseguir verba para o encontro. Tive a ideia de realizar um financiamento coletivo informal entre amigos, amigas e familiares, que contribuíram para arcar com os custos básicos de produção, como alimentação e transporte da equipe e dos convidados. Enfim, foi

um filme que teve a ajuda e o envolvimento de muitas pessoas e de outra forma não teria sido possível arcar com os custos de produção e com todas as demandas envolvidas na realização de um documentário independente e negro.

O roteiro original foi pensado para que o filme fosse organizado em duas etapas. A primeira era filmar a chegada dos convidados e registrar o primeiro encontro entre eles. Esse momento seria minha única participação dentro do filme, como uma espécie de anfitrião que receberia os ilustres convidados pela primeira vez, no primeiro encontro entre nós, já que só havia encontrado pessoalmente Vantoen, Edinho e Biza. No entanto, havia também a preocupação de não me colocar como uma espécie de protagonista dentro da obra, então resolvi não me colocar diante das câmeras em outros momentos. Inclusive, não utilizo narração ou voz em *off* exatamente para que os próprios convidados fossem a “voz sociológica”, para que eu não me tornasse o “sujeito detentor do saber” (BERNARDET, 2003, p. 18). Nessa parte, também busquei registrar outras pessoas que estavam no ambiente, como familiares dos convidados, o preparo da comida, entre outros momentos descontraídos do encontro (Figura 49). Vale ressaltar que no dia foi preparado um prato senegalês chamado Mafê<sup>67</sup>, que era um dos pratos favoritos de Bulbul.

---

<sup>67</sup> É uma espécie de guisado, que é preparado com uma pasta de amendoim e pode ser servido junto de vegetais, carne ou peixe.



Figura 49 – Vantoen Pereira, Flávio Leandro, Marcell, Severino Dadá, Juliana Pereira, Edinho e Vitor Pereira (em pé da esquerda para direita), Maria Helena (irmã de Bulbul) e Alexandre Tadeu

A segunda parte foi a gravação da entrevista em si, das conversas em torno da mesa. Essa parte foi pensada como a espinha dorsal do filme, na qual os convidados forneceriam as informações sobre *Abolição* a partir de perguntas formuladas por mim, que atuei como mediador da conversa ao disparar perguntas e indagações sobre o filme. Desde o princípio, procurei intervir o mínimo possível e, quando entrevistava, tinha o objetivo de não deixar que a conversa fugisse do tema, que era o filme em si. A intenção era permitir que os convidados viessem entre eles, levantando perguntas, recordando memórias etc., criando uma atmosfera, como aponta Comolli (2008), que pudesse colocar em cena aqueles que estão sendo filmados para produzir a *mise-en-scène* de si mesmos. “Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo que eles seriam também - ou primordialmente - responsáveis.” (COMOLLI, 2008, p. 54). O autor cita esse tipo de experiência quando filmou o documentário *Tabarka* (1987):

Em *Tabarka*, na páscoa de 1987, a câmera era uma betacam, e Jacques Pamart a operava. Havíamos definido um dispositivo - digamos: uma regra do jogo (não é a primeira vez que brinco com Pamart) - muito simples, até mesmo sumário, para tentar acolher a polimorfia dos acontecimentos e sua alma aleatória. Antes de tudo,

organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata mais de "guiar", mas de seguir (COMOLLI, 2008, p. 54).

Pelo ineditismo e espontaneidade que escolhi priorizar, vi a necessidade de utilizar três câmeras em posições distintas para garantir que teríamos opções de ângulos para a montagem e para cobrir todos os convidados posicionados em meia lua, com Vantoen posicionado no meio, no ponto de fuga do quadro. Sendo assim, posicionei duas câmeras de apoio nas laterais com lentes mais fechadas para cobrir detalhes e planos fechados, como o rosto dos convidados e os objetos sobre a mesa. A câmera principal, a *master*, ficou posicionada na cabeceira oposta a Vantoen, sobre um *slider*<sup>68</sup>. Esse equipamento foi fundamental para dar mais mobilidade à câmera *master* com o objetivo de capturar todos os convidados tanto em planos abertos, como em planos mais fechados. Ao mesmo tempo, com o *slider* foi possível fazer movimentos de câmera de *travellings* de um lado para outro que trouxeram uma harmonia e uma diversidade interessante para a imagem, já que todo o filme se baseia nessa entrevista em estúdio fechado.

Outra característica importante da câmera do filme, que também foi uma inspiração a partir do filme *Hercules 56*, foi seu posicionamento. Ela foi colocada na altura um pouco acima do ombro dos convidados, em uma espécie de *over the shoulder shot*, para dar a sensação do espectador estar sentado junto a eles naquela conversa. Logo, não era a câmera que iria determinar o movimento dos convidados no espaço, em um enquadramento fixo ou milimetricamente controlado, e, sim, o oposto: a partir do movimento e da posição deles que a câmera moveria.

---

<sup>68</sup> *Slider* é uma espécie de trilho utilizado para capturar imagens em diferentes ângulos, planos e posições.





Figura 50 – Cena das conversas durante as gravações

Por fim, decidimos deixar uma das câmeras de apoio mais solta, uma câmera na mão, incorporada no próprio espaço desde a chegada dos convidados para que eles soubessem que tudo fazia parte do filme. A ideia era criar uma proximidade e reduzir a distância daqueles que estou filmando. “A câmera se impõe, é vista, ela atrapalha. Longe de ser escondida, “esquecida”, está presente, é obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la.” (COMOLLI, 2008, p. 55).

Construir essa relação entre a câmera e os convidados era um desafio. Em alguns momentos era possível perceber que todos criavam um tipo de *mise-en-scène* específico quando a câmera estava apontada, em uma espécie de performance para a tela. Em outros momentos, também acontecia o incômodo, um certo desconforto ou vergonha com essa câmera que circula no espaço até nos momentos de descontração, espiando a relação entre esses convidados e velhos amigos.

Ao posicionar todos os sete entrevistados ao redor da mesa, disparei as primeiras perguntas para iniciar a conversa e as apresentações: qual foi a função que vocês exerceram e como vocês conheceram Bulbul? Com esse dispositivo, já surgiram inúmeras conversas e lembranças, e, apenas com essas duas perguntas, concluímos o primeiro bloco da entrevista, que durou cerca de uma hora e meia. Fizemos o intervalo para servir o Mafê e voltamos para o segundo bloco, logo em seguida.

Foram cerca de cinco horas de filmagem, considerando que, a partir da chegada dos convidados, a câmera esteve sempre ligada acompanhando todos os momentos e simbologias desse encontro realizado em um espaço extremamente simbólico para eles, o Centro Afro Carioca de Cinema. Foi notável a relação afetiva que tinham com o espaço da casa. Severino Dadá inclusive confessou que não “pisava lá” desde o falecimento de seu grande amigo Bulbul, em 2013, pois trazia muitas memórias e saudades. Acredito que, ao chegarem e verem toda a estrutura e recepção que foi preparada para eles, se surpreenderam e que essa preparação serviu de grande estímulo para remexer lembranças afetivas e trazer um ambiente descontraído e de grande reflexão.

Não posso deixar de destacar a reverência com que falavam do trabalho de Bulbul, sempre como grande visionário dessa obra, da pesquisa e roteiro que montou para o filme. Por fim, o resultado foram horas de material inédito, que, para ser apresentado nesta dissertação, foi reduzido para um corte com cerca de dez minutos. O desafio na montagem foi decupar todo o conteúdo para, então, selecionar as falas mais emblemáticas no que tange o universo de *Abolição*. Em um segundo momento, foram inseridos alguns materiais de arquivo. Contudo, gostaria de assinalar que, pelo pouco tempo de organização de montagem que tive devido à pandemia da Covid-19 que atingiu o mundo, ainda pretendo trabalhar melhor os arquivos dentro do filme.

Vale dizer que o material surpreendeu as minhas próprias expectativas, já que inicialmente não pretendia realizar um filme, porém de alguma forma houve uma convergência muito grande de fatores que me impulsionaram a realizar esse projeto. Apesar de o tema central ser um documentário feito a trinta e três anos atrás, as discussões são extremamente atuais e refletem muitas das problemáticas do audiovisual até hoje.

Por fim, mais que um filme ou uma entrevista que pudesse ser utilizada na dissertação, vejo que os desdobramentos dessa filmagem podem se dar de diversas maneiras, inclusive com a montagem de um curta-metragem que possa de alguma forma circular. No entanto, acredito que, acima de tudo, o fato de ter promovido, mesmo que para um pequeno grupo, o reconhecimento dessa obra já possibilita que ela seja revista, estudada e referenciada dentro da história do documentário brasileiro. O que se espera é que esse documentário possa abrir caminhos para reflexões que *Abolição* trouxe há 30 anos e que necessitam ser refeitas para

tratarmos nosso passado-presente colonial. O objetivo é trazer relatos de quem no passado abriu caminhos para que mais profissionais negros/as fossem inseridos no campo do cinema, e fizessem desse espaço um local de disputa e resistência. Por isso, a presente dissertação e o filme não são só sobre os entrevistados enquanto indivíduos, mas sobre um movimento que resiste até hoje e vem ganhando cada vez mais espaços.



Figura 51 – Brinde em momento de descontração (câmera de Vantoen)



Figura 52 – Deusa e Edinho



Figura 53 – Deusa apresenta fotos pessoais





Figura 54 – Alexandre Tadeu (câmera de Vantoen)



Figura 55 – Severino Dadá (câmera de Vantoen)



Figura 56 – Alexandre Tadeu e Severino Dadá

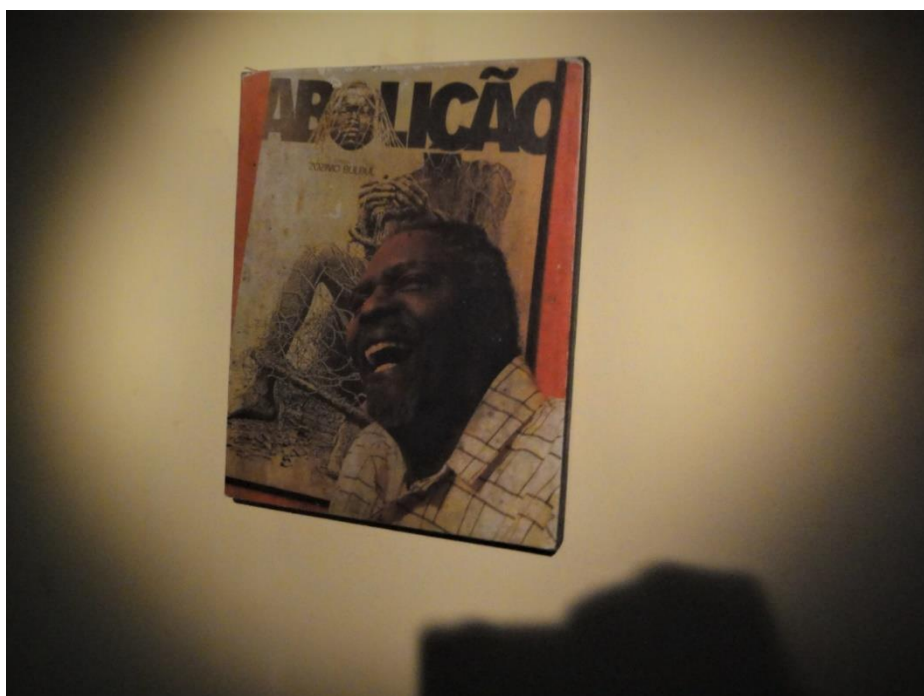


Figura 57 – Detalhes do cenário da gravação no Centro Afrocarioca





Figura 58 – Equipe de Abolição e convidados ao término das gravações / 1



Figura 59 – Equipe de Abolição e convidados ao término das gravações / 2

## 5. Considerações finais

Ao finalizar essa dissertação, surgem perguntas que só poderiam aparecer ao término deste processo de pesquisa: como o filme *Abolição* analisou o centenário da assinatura da Lei Áurea?; como o cinema brasileiro tratou esse tema?; qual a importância do filme *Abolição* para a construção de um cinema negro?; por que a obra de Bulbul é pouco conhecida?; quais seus desdobramentos até hoje, em um cenário no qual surgem cada vez mais cineastas e pesquisadores/as negros/as? Há componentes inquestionáveis nas possíveis respostas a essas perguntas, como supramencionado em diferentes momentos do texto.

Portanto, encerro esta dissertação trazendo luz a minha própria trajetória enquanto representante de uma juventude negra que tem levantado bandeiras importantes no sentido de recuperar a memória daqueles que abriram caminhos para que, hoje, pudéssemos ocupar os espaços onde posso desenvolver uma pesquisa como esta. Acredito que esse é o verdadeiro legado de *Abolição*: a valorização da cultura, da história e da intelectualidade negra. O cinema como arte é uma ferramenta histórica de poder (de afetar, emocionar e criar novos modos de ver e compreender), e assistir e me identificar com esse documentário, em 2018, pela primeira vez, mostra também que uma obra pode se tornar atemporal.

É importante ressaltar sempre o quanto esse filme precisa ser difundido, assim como todo o legado deixado pelo diretor Zózimo Bulbul. Isso porque no Brasil, como vimos nos capítulos anteriores, o cinema ainda é uma ferramenta dominada por uma elite branca que invisibiliza produções feitas por cineastas negros e negras. Fato que se reflete na minha trajetória, porque, quando comecei a pesquisar o cinema brasileiro, ainda na graduação em 2010, não conhecia um dos mais importantes artistas para a construção de uma cinematografia negra.

Quando gradualmente fui conhecendo mais o trabalho de Bulbul, me senti de certa forma culpado e desapontado por ser um pesquisador negro e não ter ciência da existência e trabalho desse diretor. Apesar disso, foi durante esta pesquisa que entendi que muitas outras pessoas não conhecem - de forma aprofundada, com conhecimento das obras - o trabalho de Bulbul, incluindo professores, estudantes, profissionais e pesquisadores de cinema. Grande parte das pessoas que têm esse conhecimento são aqueles/as admiradores, pesquisadores e estudantes do cinema negro, formado em sua maioria por pessoas negras. Logo,



resolvi me desfazer dessas frustrações e transformá-las em algo proveitoso, ao fazer uma pesquisa profunda sobre *Abolição*.

Ao trazer o filme como objeto da minha dissertação, procurei analisar a obra em diferentes processos de investigação, entre eles o contexto histórico no qual Bulbul está inserido. Seu trabalho começou como ator nos filmes do cinema novo, um movimento que surgiu na década de 1960 buscando criar uma nova identidade para o cinema brasileiro com a ideia de fazer filmes voltados para a realidade brasileira, tanto na esfera política como nos aspectos socioculturais do povo na época. Segundo os pesquisadores Noel Carvalho e Petrônio Domingues (2017), os cinemanovistas passaram a retratar pessoas negras e suas culturas de forma que não estereotipadas e buscaram trazer uma nova reflexão para o tema de raça e racismo. Por outro lado, a representação do negro seguia sendo feita por um olhar do branco, resultado da falta de cineastas negros nas produções, tornando os filmes uma espécie de reflexão e olhar do outro, daquele que não parte da experiência.

Devido à necessidade de criar outras narrativas, na década seguinte, Bulbul e outros/as cineastas negros/as defenderam a ideia e a importância de ter suas próprias produções ao trazer um ponto de vista daqueles que estão no centro do debate. Em 1974, após ter no currículo um extenso trabalho ao atuar em mais de trinta filmes, Bulbul realiza o curta-metragem *Alma no Olho* (1974), que é sua primeira obra como realizador, e a partir de uma performance arrojada, o filme se tornou um marco para a cinematografia negra no Brasil, que, após 45 anos, ainda possui um discurso extremamente atual.

Depois da sua estreia na direção, com *Alma no Olho*, Bulbul segue para o autoexílio fora do Brasil, devido às perseguições políticas da época da ditadura militar. Mas é a partir de suas experiências no exterior que ele retorna ao país já com a ideia de fazer um filme que falasse sobre a situação da população negra após a abolição. Após sua volta ao Brasil, em 1977, Bulbul participou da codireção do filme *Artesanato do Samba* (1977), em parceria com a diretora Vera Figueiredo, e já na década de 80 dirigiu o curta-metragem *Aniceto do Império - Dia de Alforria?* (1980).

Nesse período, o cinema brasileiro passa por diversas transformações tanto tecnológicas quanto na forma de realização. Uma nova geração de cineastas passa a produzir filmes preocupados com a questão internacional, demonstrando um afastamento da geração anterior (cinema novo) que abordava questões sobre a

ditadura militar de 1964. Surgem produções como *African pop* (1989), de Belisário Franca e o documentário *Angola* (1988), de Roberto Berliner, obras que levem uma rara construção para televisão sobre a imagem de África e dos negros (FRANÇA, 2017, p. 1). No entanto, ainda que fossem pesquisas que buscavam trazer outros questionamentos, tanto do Brasil quanto do olhar estrangeiro, sobre África, ainda existiam as mesmas indagações que aconteciam com a geração dos cinemanovistas, por serem obras construídas a partir de um olhar branco.

Eis que em 1988, após dez anos de pesquisa e a reunião de um vasto material, o diretor Bulbul realiza *Abolição*. Um filme que fala sobre os negros marginalizados do processo político, social, econômico e cultural do país. Além da história do que foi e do que representou a abolição da escravidão, o filme é recheado de entrevistas de pessoas diversas, incluindo intelectuais, Ialorixás e anônimos que discutem na obra a questão exclusivamente do negro brasileiro.

Como amplamente explicitado nesta análise, segundo Bulbul, o filme está estruturado em três dias: 12, 13 e 14 de maio. No dia anterior à abolição da escravidão, o filme trabalha a partir de um levantamento histórico com reprodução de fotos e gravuras que mostram situações de violência a que o negro escravizado foi subjugado, além de fotos de negros que fugiam, dos que resistiam, de negros no tronco, entre outras atrocidades e torturas a que foram submetidos. O dia 13 de maio, com a cena ficcional da assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel, discute a abolição do ponto de vista da inevitabilidade histórica (a maioria dos negros já estava liberta), mostrando a farsa que representou o abolicionismo na medida em que lutavam muito mais pela derrubada da monarquia do que pelo fim da escravidão. Já o dia 14 de maio é introduzido com as cenas do carnaval carioca, além, é claro, dos relatos dos entrevistados, as imagens das cidades, ou seja, todo o percurso que o filme faz ao visitar diversas regiões do país e suas culturas.

Diferente dos filmes que eram realizados na época, pela primeira vez no cinema brasileiro se forma uma equipe formada por quase todos profissionais negros/as e que vira a câmera para si para mostrar ao espectador a equipe que irá conduzir toda a obra. São duas horas e meia de filme, com dezenas de entrevistas, e o objetivo era colocar na tela o máximo de pessoas que não eram retratadas nos filmes feitos por cineastas das gerações anteriores.

Em *Abolição*, não existe a figura do narrador; o filme é permeado inteiramente pelas entrevistas e por imagens repletas de força e significado. Através

dessa montagem, é possível perceber a importância que o filme busca direcionar para seus personagens, que são as figuras dotadas de credibilidade e do saber. A obra procura mostrar nesses personagens experiências diversas e intenta dizer que o negro não constitui um bloco monolítico de vivências. Vemos a figura dos intelectuais, dos atletas, dos artistas, dos políticos, dos trabalhadores. Há uma gama de experiências que se cruzam a partir dos atravessamentos com a própria equipe e o diretor. Ao trazer esses personagens para o centro do filme, essa troca permite que eles regulem e ajustem sua própria *mise-en-scène*, ou seja, “as emoções dos sujeitos filmados.” (COMOLLI, 2008, p. 60). Ou seja, um filme documentário não é apenas colocar em cena aqueles que filmamos, mas é deixar aparecer a *mise-en-scène* deles.

A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scène* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem - que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir (COMOLLI, 2008, p. 60).

Portanto, por uma escolha do diretor, o filme busca o tempo todo trazer pequenos fragmentos de entrevistas e cobri-las com imagens que acentuam e/ou ilustram a fala desses personagens. O que vemos são duas horas e meia de muitas falas, uma seguida da outra, e pouquíssimo silêncio, o que faz desse filme muito mais um documento histórico do que de fato um filme que se destaca por sua experimentação estética.

Nesse sentido, poderíamos concluir que *Abolição* traz uma reflexividade em sua montagem ao refletir sobre os processos de representação de quem está sendo posto ali na tela, que, segundo o teórico Bill Nichols (2012), é visto sobre a impressão de realidade construída pela montagem. Podemos dizer também que, além de ser uma montagem reflexiva, ela mesma dialoga com outras vertentes apontadas por Nichols. *Abolição* traz algo poético, que não elimina os detalhes, que busca enxergar um olhar de grandeza sobre as pequenas imagens. Segundo o mesmo autor, o modo poético subverte o processo de montagem em função de uma descontinuidade, alterando a percepção linear do espaço e tempo, potencializando o olhar subjetivo do cineasta na organização dos fragmentos do filme, gerando assim uma narrativa peculiar (NICHOLS, 2012, p. 138). Também podemos dizer

que o filme dialoga com o modo performático, já que, nele, temas como a identidade negra são discutidas por meio de poemas recitados e cenas ensaiadas.

Por fim, trazer a cultura negra popular, de resistência, que há séculos se reinventa, para um debate amplo é o grande objetivo do filme. Para o teórico Martín Barbero (2004), as narrativas populares são as que mais se aproximam das pessoas, como os ditados populares, as canções, os rituais e a relação com a narrativa oral. “Em todas essas práticas, é possível achar certas senhas de identidade mediante as quais se expressa, se faz visível um discurso de resistência e de réplica ao discurso da burguesia” (BARBERO, 2004. p. 120).

No entanto, também podemos perceber que o filme apresenta para cada enredo sua sequência independente. Cada entrevista ou cada cena faz parte de pequenos fragmentos dos grandes temas que o filme quer discutir, como vimos nos três capítulos, ao trazer o samba, as religiões, a cultura popular, entre outros temas. Esses fragmentos se desenrolam durante todo o filme, assim o próprio espectador é quem vai unindo essas informações. Ao conectar e fazer ligações entre elas, quem assiste ao filme será capaz de entender que a obra conversa entre si, que os personagens dialogam, que os assuntos se cruzam o tempo todo.

Por fim, todo esse processo me levou a realizar um filme documentário, que a princípio recebeu o nome de *Abolição: um filme dentro do filme*. O objetivo é fazer um registro fílmico de parte da equipe que participou das filmagens oficiais de *Abolição*. Nele, há depoimentos de profissionais fundamentais para a construção da obra. São eles: Vantoen Pereira Jr., Biza Vianna, Deusa Dineris, Flavio Leandro, Edinho Alves, Severino Dadá e Alexandre Tadeu. Todos participaram ativamente da realização do filme e forneceram depoimentos que ajudaram a construir esta pesquisa. Em um feito inédito, foram coletadas mais de duas horas e meia de material bruto, que, além de serem utilizadas para um filme de curta duração, também foram cedidas para o Centro Afro Carioca de Cinema - Zózimo Bulbul para que sejam utilizadas como material de arquivo para fins de pesquisa sobre a obra.

*Abolição* foi premiado em novembro de 1988 como *Melhor Pesquisa Histórica* e *Melhor Fotografia* no *Festival de Brasília de Cinema Brasileiro*, em agosto de 1990. Como *Melhor Documentário* de longa-metragem no Festival Latino de Filmes (1989), em Nova Iorque. Também foi exibido em dezembro de 1989 na cidade de Havana, em Cuba, no *11º Festival Del Nuevo Cine Latinoamericano*. Em janeiro de 2019, em Rotterdam, na Holanda, na mostra *Soul*

*in The Eye - Zózimo Bulbul's Legacy and the Contemporary Black Brazilian Cinema*. E, em agosto de 2019, na Suíça, na 72ª edição do Festival de Cinema de Locarno.

Podemos perceber que *Abolição* teve mais reconhecimento internacional que brasileiro. Isso mostra quanto o cinema nacional precisa de novas diretrizes e que outros corpos ocupem esse espaço, principalmente quando se trata de cineastas negros/as. Enquanto pesquisador e realizador, continuarei na busca de preencher essas lacunas deixadas no cinema brasileiro para que tenhamos cada vez mais representatividade na frente e atrás das câmeras. Desse modo, deixo o resultado dessa investigação como estímulo para os que poderão futuramente ler esse estudo para continuar produzindo conhecimentos sobre a obra *Abolição* e seu criador.

## 6. Referências bibliográficas

- ABOLIÇÃO, Direção de Zózimo Bulbul. Embrafilmes, Brasil, 1988.
- AGAMBEN, Giorgio. **O estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMA no olho. Direção de Zózimo Bulbul. Brasil, 1974.
- ALVES, Vânia de Fátima Noronha. **Reinado de Nossa Senhora do Rosário: a constituição de uma religiosidade mítica afrodescendente no Brasil**. Dossiê: Religião e Cultura. Horizonte, Belo Horizonte, v. 9, n. 21, p. 268-283, abr/jun 2011
- ANICETO do império em dia de alforria? Direção de Zózimo Bulbul. Embrafilmes, Brasil, 1980.
- AUGUSTO, Heitor. **Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem**. In: **Catálogo do 20o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**, Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos. **O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita**. In: AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). **Cocos, alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000. p. 140-168.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRAGA, Amaro Xavier. **Mamulengo, frevo e acorda povo: resiliências da cultura afro-brasileira na cultura popular**. Anais Eletrônicos do V Colóquio de História “Perspectivas Históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio”. Luiz C. L. Marques (Org.). Recife, 16 a 18 de novembro de 2011. pp. 315-330.
- BULBUL, Zózimo. **Roteiro original do filme Abolição**. Rio de Janeiro, 1986.
- CARDOSO P. C. **Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez**. Bahia, UNEB – Universidade do Estado da Bahia: 2014. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36757/28579>>. Acesso em 2020.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O Produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do Cinema Negro Brasileiro**. Revista Crioula, São Paulo, n. 12, nov. 2012.
- CARVALHO, Noel; DOMINGUES, Petrônio. **Dogma Feijoad a Invenção do Cinema Negro Brasileiro**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, [s.l.], v. 33, n. 96, p.1-18, 5 fev. 2018. ANPOCS.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DAHER, Edriane Madureira. **Cenas da escravidão: imagens de Debret e o ensino de história no Distrito Federal 2008 ao tempo presente**. 2011. xi, 277 f., il. Dissertação (Mestrado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011

DE Jefferson e VIANNA, Biza (org.). **Zózimo Bulbul: uma alma carioca**. Rio de Janeiro: Centro Afro Carioca de Cinema: Fundação Palmares, 2014.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada. Negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição**. São Paulo, SENAC, 2003.

FERNANDES, Breno. **A direção da utopia: uma leitura do romance Oibomé, de Nei Lopes**. Estud. Lit. Bras. Contemp. n°.57, Brasília, 2019.

FERRAREZ, Angélica. **A ancestralidade das tias do samba**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2013.

FOUCAULT, M. "Aula de 17 de março de 1976" In: **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, p.285-315, 2005.

FRANÇA, Andréa. **O pensamento do documentário na televisão brasileira: a década de 1970**. Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós. 2011.

\_\_\_\_\_. **Séries documentais na televisão: o travelling-rasante de African Pop 80**. Galaxia (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 37, jan-abr., 2018, p. 80-93.

FREITAS, Kênia. **Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita. In: Catálogo do 20o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**, Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado, 2018.

GANGA Zumba, Direção de Carlos Diegues. Copacabana Filmes, Brasil, 1964.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 93, n. 92, p.69-82, jan. 1988.

\_\_\_\_\_. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Ciências Sociais Hoje (2), Brasília, ANPOCS, 1983.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG; Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, Ed. Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

IMAGENS do inconsciente. Direção de Leon Hirszman. Embrasil, Brasil, 1988.

LINS, Consuelo. **O ensaio no documentário e a questão da narração off**. Anais do 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Curitiba, 2007.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Ofício de Cartógrafo - Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Ed. Loyola, 2004

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. N-1 edições, 2018.

NEGREIROS, Hanayrá. **O axé nas roupas: indumentárias e memórias negras no candomblé angola do Redandá**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. São Paulo: PUC-SP, 2017.

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

O fio da memória: no centenário da abolição. Direção de Eduardo Coutinho. Cinefilmes Ltda. Brasil, 1988.

OLIVEIRA, Janaína. **“Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje**. In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). Encrespando (ONU, 2015-2024). Brasília: Brado Negro, 2016, p.175-198.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é Documentário?** Ed. Perspectiva. 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A imagem intolerável**. In: O espectador emancipado. 1ª edição. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices**. Durham and London: Duke University Press, 2018.

SANTOS, Suely Maria Bispo Dos. **A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canônicos**. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

SELONK, Patrícia. **Distribuição Cinematográfica no Brasil e suas Repercussões**. Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SENNA, Orlando. **Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro**. Revista de Cultura Vozes, São Paulo, v.73, n.3, p.211-26, 1979.



SOUZA, José Elielton de; OLIVEIRA, Maria do Socorro Catarina de Sousa. **Considerações sobre o conceito de “estado de exceção” em Giorgio Agamben.** Revista do PPG em filosofia da PUCRS, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p.131- 147, jul. 2016.

THAYNÁ, Yasmin. **Ele nos ensina a ter alma no olho.** In: Nexo Jornal. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/Ele-nos-ensina-a-ter-alma-no-olho>>. Acesso em 2017.

VELASCO, Suzana. **Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil.** Revista Zum, São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), n. 10, 2016. Disponível em:< <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/racismo-padroes-industria-brasil/>>. Acesso em 14/03/2020

XAVIER, Ismail. **Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna.** In: MIGLIORIN, Cezar. Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.