

Joaquim, Vazante e O nó do diabo: a herança da escravidão (re)vista pelo cinema brasileiro

Joaquim, Vazante and O nó do diabo: the legacy of slavery (re)viewed by Brazilian cinema

Genio de Paulo Alves Nascimento¹, André de Paula Eduardo²

1 Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (2009), mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (2018) e doutorando em Comunicação pela mesma instituição. Trabalha na Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação desde 2004. E-mail: genionascimento@gmail.com.

2 Bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e mestre em Comunicação pela mesma instituição. Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: agpe13@yahoo.com.br.

Resumo

O cinema brasileiro recente tem se atentado ao tema do trabalho escravo, ou, ainda, ao trabalho precarizado e do passado escravocrata do país, há algum tempo, tendência que possivelmente se acentuou após os eventos políticos de 2016, notadamente o impeachment de Dilma Rousseff. O objetivo deste artigo é, através da análise de *Vazante*, de Daniela Thomas (2017), *Joaquim*, de Marcelo Gomes (2017) e *O nó do diabo* (projeto coletivo com direção de Ian Abé, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota e Jhésus Tribuzi, em 2018), buscar a compreensão dos fatos políticos recentes, bem as possíveis razões da reiteração do assunto da escravidão e sua relação com o contexto político brasileiro atual.

Palavras-chave

Cinema contemporâneo brasileiro, trabalho escravo, *Vazante*, *Joaquim*, *O nó do diabo*.

Abstract

Recent Brazilian cinema has focused on the subject of slave labor and the precarious work and past slave labor of the country for some time, a trend that may have been intensified after the political events of 2016, notably Dilma Rousseff's impeachment. By applying the analysis of *Vazante* (2017), by Daniela Thomas, *Joaquim* (2017), Marcelo Gomes and *O nó do diabo* (collective project with Ian Abé, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota and Jhésus Tribuzi, 2018) this article analyzes recent political facts, as well as possible reasons for the return to the subject of slavery and its relation to the current Brazilian political context.

Keywords

Brazilian contemporary cinema, slavery, *Vazante*, *Joaquim*, *O nó do diabo*.

Introdução: premonições

Enquanto transcorria o processo político que culminaria na destituição da presidente eleita Dilma Rousseff, em abril de 2016, *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, que teve sua estreia nacional no dia 17 de maio de 2016 (um mês após a votação da abertura do processo de impeachment no plenário da Câmara dos Deputados), já havia recebido o emblema de filme-símbolo da resistência por parte daqueles que defendiam a legalidade do mandato de Rousseff. Nesse filme, a protagonista Clara (interpretada por Sônia Braga), insiste em continuar morando em um prédio quase abandonado na praia de Boa Viagem, em Recife, sob ameaças constantes dos interesses do capital especulativo imobiliário e dos vizinhos que desejam vender seus apartamentos a uma incorporadora.

Aquarius se tornou rapidamente o catalisador de um sentimento de resistência à brutalidade dos interesses econômicos e das pressões ilegais sofridas por mulheres que ocupam posições de poder. Após a exibição do filme no Festival de Cannes, com protestos do elenco contra o alegado golpe em andamento no Brasil, *Aquarius* tornou-se uma espécie de “película *non grata*” para políticos e jornalistas que apoiavam o novo governo instituído por Michel Temer. Consagrado o impeachment, em agosto de 2016, o filme de Kleber Mendonça Filho terminou por ser alijado da disputa para indicação nacional para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, mesmo sendo provavelmente o título vocacionado para esse feito, dada sua aclamação crítica no Brasil e no exterior.

Certamente *Aquarius* não foi planejado para desempenhar esse papel. O diretor afirmou em entrevistas (JANSEN, 2016) que o roteiro fora escrito muito antes, não sendo possível prever a coincidência das tramas das mulheres Clara e Dilma, que estariam sendo despejadas e obrigadas a “lidar com homens corruptos para tentar manter a casa em que vivem” (KLÉBER..., 2016). Porém, ainda que concebido antes do processo, *Aquarius* sincronizou-se com o tenso momento político que o país atravessava. Com a mudança no cenário político concretizada a partir de agosto de 2016, todo um projeto de Estado de bem-estar social até então implementado pelo Partido dos Trabalhadores desde 2002 cedeu espaço

a outro projeto, e desde então reformas polêmicas entraram na agenda – cujos motes eram “corte de gastos”, “arrocho salarial”, entre outros –, como os casos da Reforma Trabalhista e da Reforma da Previdência. *Aquarius*, concebido antes do processo, sincronizou-se com o tenso momento político pelo qual o país atravessava. Passados três anos após o evento, e consolidada a virada conservadora com a eleição do presidente Jair Bolsonaro (eleito com um discurso contrário às políticas implementadas pelo Partido dos Trabalhadores), cabe perguntar: quais seriam os reflexos daquele momento tão dramático de nossa história no cinema brasileiro? A hipótese deste artigo é a de que há reverberações em parte da produção nacional, reverberações essas indissociáveis do contexto de tensão e instabilidade que o país atravessou. Uma dessas reverberações aponta para a abordagem direta do assunto do impeachment, caso de *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), e de outros documentários que buscaram discutir questões duvidosas do processo que culminou no afastamento de Dilma Rousseff. Mas a perspectiva política das obras pode se dar de formas distintas – vide produções como *Polícia federal: a lei é para todos* (Marcelo Antunez, 2017) ou a série *O mecanismo* (2018), produzida por José Padilha, que apresentaram uma visão positiva do processo político e jurídico que levou ao impeachment da presidente.

Nota-se também – e é isso o que nos interessa neste texto – que tais reverberações passam, com frequência, pela questão das condições de trabalho no país – tema discutido com muita ênfase no mesmo período, e foco de enormes divergências entre diferentes lados do espectro político brasileiro. Uma das abordagens do mundo do trabalho trata das relações entre patrões e empregados herdadas do tempo da escravidão – e este é um dos temas que atravessa o já mencionado filme *Aquarius*. Em *O som ao redor* (2013), filme anterior de Kléber Mendonça Filho, bem como em sua produção de curtas-metragens, essas relações já estavam presentes de modos distintos, pela cisão social entre os personagens, pontuada por cínica cordialidade e pela recorrência de referências ao passado, caso da presença metafórica e aterrorizante dos “banhos de sangue” nas águas da fazenda de posse do personagem Francisco (W. J. Solha).

Neste artigo, buscaremos um diálogo com a produção recente brasileira e seus dilemas face a um novo contexto em que reformas conservadoras, ajustes fiscais, flexibilização das reformas trabalhistas e abrandamento da noção de trabalho escravo entraram na agenda política³ do país. Nesse contexto, interessa-nos um pequeno conjunto de filmes – formado por *Joaquim, Vazante* e *O nó do diabo* – que abordam diretamente o assunto da escravidão, definido por Jessé Souza⁴ (2017, p. 84) como elemento fundamental na formação da sociedade brasileira, ao contrário de certa tradição do pensamento sociológico brasileiro que enxerga como maiores malefícios uma pretensa “continuidade” de vícios de Portugal e não como a singularidade de nossa conformação social, seja à recorrência do assunto “escravidão”, numa aparente tentativa de estudar as causas das fraturas históricas que marcam a sociedade brasileira.

Joaquim: escravidão, corrupção, confusão

O Brasil possui verdadeira tradição de filmes sobre Tiradentes. Para Bernardet e Ramos (1994, p. 14), *Tiradentes*, ou *O mártir da liberdade*, (direção de Peralisse Felice, 1917), e *O mártir da independência, Tiradentes* (Geraldo Vietri, 1977) são exemplos de obras em que o heroísmo dá o tom, embora portadores de uma visão simplificadora da história – o filme de Vietri, em representação naturalista. Importa, nestes filmes a valorização do herói, em primeiro lugar. *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) é antinaturalista e alegórico. A história, aqui, é problematizada, e a adoção de um estilo não naturalista se dá por diversos procedimentos, entre os quais, conforme ainda Bernardet e Ramos (1994, p. 25-26), uma “manipulação do tempo”, ou seja, a representação não acompanha a cronologia dos fatos, e “diálogos literários”, extraídos de poemas dos próprios inconfidentes e de Cecília Meireles, entre outros expedientes. Quase

3 Após as eleições presidenciais de 2018, falou-se até em fim do Ministério do Trabalho por parte do novo governo.

4 Mais que qualquer outro intelectual brasileiro contemporâneo, tem se dedicado a estudar os efeitos da escravidão na sociedade brasileira, defendendo a tese de ser a escravidão a instituição genuinamente brasileira mais influente em nossa formação, e não supostas “heranças malditas” de Portugal, seja a corrupção, seja a noção de patrimonialismo.

impossível não associar o filme de Joaquim Pedro com o momento político pelo qual o país atravessava, alegoria da repressão, da delação, da tortura, da resistência. Há outras representações importantes, como a que surge em *Ladrões de cinema* (Fernando Coni Campos, 1977), além de *Tiradentes* (Oswaldo Caldeira, 1999).

Bernardet e Ramos (1994, p. 17) reconhecem a nítida ligação entre o discurso dos filmes históricos e o momento político presente: o “discurso sobre a História está intimamente ligado ao presente e à luta política”, e impor uma interpretação histórica será sempre trazer uma leitura do presente (Id., Ibid.). Marc Ferro (2010, p. 181) se debruça sobre o problema da representação e ressalta sua importância no cinema de povos de países que foram colônias, “sob dependência das mídias, mesmo no caso em que uma forte tradição oral sobreviva”. A obra de arte, para Ferro (2010, p. 182) carrega essência distinta da de um livro de história: se perpetua, busca ou tende à permanência. *Joaquim* retoma o mítico Tiradentes de maneira ousada. Já supondo o quão conhecido e filmado é o personagem, apresenta, de início, ao estilo “memórias póstumas”, boa parte dos clichês tão difundidos: “meu crime foi trair a Coroa”; “fui esquartejado”; “mártir de um fracasso”; “virei feriado”; “as crianças me estudam nas escolas”. Aponta, pois, para um outro sentido: quem foi Joaquim da Silva Xavier, alferes, garimpeiro, *antes* de se tornar o lendário *Tiradentes*?

De início, o alferes Joaquim (Júlio Machado) está a trabalhar, caçando contrabandistas de ouro. Ele e o colega Manuel sonham com promoção. E surge Preta (Isabél Zuaa), escrava, paixão de Joaquim. Estranhamento natural: onde está a Inconfidência, a conspiração? *Joaquim* se preocupa pouco com a conjuração; seu foco é entender o que levou Joaquim, alferes, minerador e dentista, a tornar-se um militante político. Daí, *Joaquim* se propõe a um diálogo com a conjuntura política do Brasil atual, mas esbarra em alguns problemas, como veremos. Afinal, será original ao mostrar que o possível contato com quilombos e a resistência dos escravos o inspira; e bastante conservador ao diagnosticar, seja pelo olhar – ainda que ingênuo e afoito, mas honesto – do protagonista, seja porque a visão do filme adota olhar semelhante, que entende o Brasil enquanto continuidade da corrupção

portuguesa, patrimonialista. Ambienta o filme em contexto escravocrata, mas o mal está na corrupção do Estado, da Coroa, dos portugueses e dos brasileiros que emulam os lusos. Se *Joaquim*, uma espécie de “Tiradentes *begins*” se propõe a trazer uma história desconhecida, é a um só tempo original no enredo e repetitivo e envelhecido na cantilena “contra a corrupção” – este, o slogan oficial da moralidade seletiva brasileira.

Corrupção por toda parte e crescente indignação e ressentimento de Joaquim. Manuel pune um dos contrabandistas, não pelo crime, mas por não o ter subornado corretamente. Joaquim alerta o administrador local para que não confie em Manuel, corrupto – é dispensado. Reclama que todo mundo, nessas terras, torna-se tenente por indicação, apadrinhamento ou mera corrupção. Joaquim, a um só tempo, segundo as lentes de Marcelo Gomes, estaria correto nas assertivas; seu grande defeito seria a ingenuidade, pois não percebeu que o *mecanismo* é maior ainda: não apenas os administradores e burocratas são corruptos, mas seus futuros parceiros na Inconfidência ou também o são, ou são potenciais traidores – Joaquim é pobre, não terá proteções em caso de fracasso, que não chega a aparecer no filme. Enviado para terras distantes a fim de descobrir pedras preciosas, fracassa. Em sua expedição, explica ao português Matias o sentido da expressão “boi de piranha”, numa pista fundamental sobre o filme. O parceiro e amigo antigo de Joaquim, Januário, tenta se antecipar aos demais e descobrir através do índio da expedição onde estão as pedras. Mosaico em que ninguém presta, em resumo; a positividade fica com o alferes Joaquim, com Preta – que foge, desaparece –, os escravos fugidos, o índio e o africano João. Ao final da expedição fracassada, Joaquim descobre pedras verdes e as confia ao Governador – logo lhe avisam que as pedras têm menos valor que se supõe, em aparente manobra para explorar o local e ficar com elas. Novamente, Joaquim é o otário honesto. Torna-se pregador “anticorrupção”. Manuel, o alferes corrupto, torna-se tenente, e o ressentimento de Joaquim aumenta. No Brasil, há três “tipos de gente: bandido, corrupto e vadio”, conclui Joaquim. O amigo Poeta (Eduardo Moreira) concorda: “os primeiros bandidos, corruptos e vadios são os

portugueses”. Se o protagonista surge como uma caricatura de uma classe média manipulável, um “pato da Fiesp”, não podemos dissociar seus diagnósticos com a visão patrimonialista que atravessa todo o filme: de fato, só vemos corrupção. A escravidão é um problema lateral aqui, embora, ao surgir, tenha um componente importante e mal aproveitado. E o alferes, obstinado a retornar ao sertão e achar pedras para si, será feito presos por escravos fugidos, que fundaram um quilombo.

A cena do quilombo é rápida, mas o destaque do filme. No âmbito da ficção, o encontro é importante para Joaquim – ele entende o sentido de resistência ali. Preta agora é Zua, e possui liderança sobre os quilombolas. Poupa a vida de Joaquim. Em *Joaquim*, os negros são as grandes vítimas de um amplo sistema repressor, mas também os brancos pobres, os brasileiros locais – a negatividade⁵ fica com os corruptos portugueses e os brasileiros que supostamente herdaram os seus maus hábitos. A rápida presença dos conjurados se dá num pomposo almoço, e seus olhares denunciam que não há espaço para ingenuidade do alferes nem idealismos, mas interesses pessoais travestidos de luta social. Com seu sucesso, se trocaria uma tirania por outra. A visão de Brasil de *Joaquim*⁶ é de uma terra sem esperança, afundada em corrupção em todas as suas instituições, e não à toa um dos conspiradores da Inconfidência será um padre. Joaquim, o alferes exaltado, será o boi de piranha. Um *otário*? Talvez. Talvez manipulável, mas isso não impede que recaia sobre ele uma carga de positividade: seu problema não está no diagnóstico, mas em não o aplicar universalmente. Se os portugueses são corruptos, os filhos dele, nesta terra, também o são, e essa é a visão do filme – mas o simplório e precipitado alferes os vê como potenciais emancipadores. Alegoria de imensa manipulação política e midiática, sempre a convocar a entidade “povo”, a fim de legitimar o assalto ao poder de 2016? Joaquim, o indignado alferes “contra

5 Para usar uma expressão tão cara a Jean-Claude Bernardet em seus diversos escritos, “negatividade” e “positividade”.

6 Em entrevista ao jornal Estado de S. Paulo, Marcelo Gomes diagnostica: “nós copiamos o pensamento dos colonizadores”. Reclama que nossa elite local “fica com tudo” e que “nada mudou”. Ou seja, denuncia sua pretensão sociológica. Mas seu alvo é o mesmo de filmes conservadores, embora perceba-se que Gomes seja de esquerda, elogie Lula na mesma entrevista e seja contra o governo ilegítimo de Michel Temer (EFE, 2017).

a corrupção” parece caber aqui. Mas *Joaquim*, o filme não deixa de entender que a corrupção é o mal maior e enraizado, herança maldita dos colonizadores, e que o problema é apenas de proporção. Se produções recentes, aparentadas com uma perspectiva de legitimação do impeachment, caso de *Polícia Federal* e *O mecanismo*, compreendem o Brasil como um antro de corrupção, seus heróis policiais e juízes lutam para romper com esse sistema; o diagnóstico de *Joaquim*, ainda que possa ser aparentado à esquerda, não é diferente: o mesmo país corrupto e patrimonialista, com uma pequena diferença: o *povo*, na figura do pobre alferes, é manipulável. Se *Polícia Federal* aponta o ex-presidente Lula, abertamente, como o grande chefe de uma organização criminosa, há ainda uma esperança: prendê-lo será sempre um ato bem-vindo. Em *Joaquim*, a classe política que viria a romper com o “sistema”, quebrar o “mecanismo”, o que já dá indícios de que Joaquim apenas atua em causa própria. No sociologismo mambembe tanto de *Polícia Federal* (este, aparentado à propaganda política num momento de extrema tensão no país,) quanto de *Joaquim*, em última instância os políticos são o problema, o Estado abriga o problema. Essa confusão de *Joaquim*, que impõe sua positividade na figura dos escravos que resistem, mas recai numa visão semelhante à de filmes-propaganda como *Polícia Federal* não é surpreendente. Se seus realizadores/produtores e objetivos estão entre a esquerda e a direita, a raiz da crítica é a mesma, e terminam com pontos de vista semelhantes. Jessé Souza defende que tanto esquerda quanto direita foram colonizadas por esse pensamento no Brasil, e, portanto, estariam fadadas a uma manipulação (no caso da esquerda, embora não esteja consciente disso) a um discurso elitista. E que Sérgio Buarque seria o “porta-voz oficial do liberalismo conservador brasileiro”, sobretudo através do “alongamento da noção de homem cordial na noção de Estado patrimonial”, escreve Jessé Souza (2017, p. 30). Ainda Souza (2017, p. 31) se manifesta de forma polêmica e enfática contra o pensamento de Buarque e seus herdeiros:

O embuste se torna completo por ter também inventado o conceito ao mesmo tempo mais fajuto e mais influente de todo o pensamento social

brasileiro, que é a noção de patrimonialismo. O patrimonialismo defende que o Estado no Brasil é um alongamento institucionalizado do homem cordial e tão vira-lata. Abriga elites que roubam o povo e privatizam o bem público [...]. Essa noção é central para a legitimação do liberalismo conservador brasileiro e se tornou, como consequência da própria defesa dos interesses econômicos e políticos conservadores envolvidos, na própria interpretação dominante dos brasileiros sobre si mesmo, seja na direita seja na esquerda (que se deixa colonizar intelectualmente pela direita) no espectro político.

Se a reiteração do tema da escravidão e o claro elogio à resistência mostram o quanto o passado escravocrata está presente no cinema brasileiro, o filme de Marcelo Gomes para por aí, estagnado numa leitura superficial. Os revoltosos quilombolas são aqueles cuja resistência é despida de ingenuidade: com eles, não há pacto ou conciliação. É o que impede que *Joaquim* caia em sua totalidade na cantilena de um discurso vulgar e cínico: um pequeno lapso na visão simplificadora da política brasileira em *Joaquim*, que o difere da propaganda conservadora de trabalhos como *Polícia Federal*.

Vazante, brutalidade e desalento

A escravidão somente terá destaque no cinema brasileiro em filmes como *Sinhá moça* (Tom Payne, 1953), nos anos 50, tendo à frente heróis brancos e abolicionistas – apesar da presença notável de Ruth de Souza no elenco. Pouco antes, *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949) trazia o tema a sua maneira, em obra em que o papel do negro e as heranças escravocratas são discutidas. *Também somos irmãos* contrapõe os irmãos Renato, advogado, e o malandro Miro⁷, para quem o irmão tem “alma de escravo”, é “de senzala”, “negro de alma branca”. Em dado momento, Miro antecipa o espírito de *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015), ao se referir ao fato de ambos terem uma irmã branca – foram adotados –, mas não a aceitação do padrasto racista. “A diferença está no *como se fosse da família*”, conclui. Referências à escravidão e suas sequelas

7 Respectivamente, Aguinaldo Camargo e Grande Otelo.

estão por toda parte no cinema brasileiro, por vezes de forma difusa ou em tematizando o racismo – *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1973), *Pureza proibida* (Alfredo Sternheim, 1974) – e atingem a produção recente brasileira, até em obras como *O som ao redor* (MENDONÇA FILHO, 2012) ou em *Casa grande*, de Fellipe Barbosa (2014), este em diálogo aberto com *Que horas ela volta?* O quilombo dos Palmares, as figuras de Ganga Zumba e Zumbi, a resistência ao sistema, à perseguição, aliados à necessidade de sobreviver num regime autossuficiente: esse assunto terá a merecida abordagem a partir do Cinema Novo, e muito em torno da figura de Carlos Diegues e seu *Ganga Zumba* (1963), cuja representação do escravo em muito destoa do *Sinhá moça* de Tom Payne e a aliança *bom-mocista* entre brancos iluminados e negros quase passivos. Shotat e Stam (2006, p. 121) nos apresentam essa nova forma de representação, que aliás, em alguma medida, já poderia ser encontrada no cinema baiano, de fortíssimo eco no Cinema Novo – *Bahia de todos os santos*, *A grande feira* (Roberto Pires, 1961) ou *Barravento* (Glauber Rocha, 1962).

O retrato que o filme [*Ganga Zumba*] faz da escravidão enfatiza as práticas do trabalho forçado, das torturas sádicas e das frequentes punições, estupros e assassinatos, rejeitando o quadro da servidão benigna pintado por historiadores como Gilberto Freyre. O filme mostra os negros não apenas como vítimas, mas como agentes ativos em cenas de conflito impensáveis no cinema de Hollywood na época. Como uma ode fanoniana⁸ à violência e à insurreição, o filme aplaude os gestos dos escravos como necessários. (SHOTAT; STAM, 2006, p. 121-122)

Em *Quilombo* (1984), Diegues retoma o assunto duas décadas depois, trazendo em um período de meio século as figuras de Ganga Zumba e Zumbi dos Palmares, ainda como ode à resistência, assim como *Chico Rei* (Walter Lima Jr., 1985).

Não será à toa que o tema da escravidão, há muito presente no cinema brasileiro, ressurgiu recentemente e com particular estrondo entre 2017 e 2018,

8 Frantz Fanon (1925-1961), pensador franco-caribenho, influente no pensamento anticolonial no século XX.

com ao menos três momentos particularmente importantes: *Joaquim, Vazante* e *O nó do diabo*. Em *A elite do atraso*, obra do sociólogo Jessé Souza lançada em 2017, o autor defende que o elemento essencial para compreender a formação sociopolítica do país é escravidão – e não a corrupção, como pretende a tradição sociológica *buarqueana*. A contaminação dessa instituição genuinamente brasileira, segundo Souza, é responsável por forjar nossa constituição social, nosso dia a dia, nossa relação com o trabalho – *Que horas ela volta?* se moldou nessa chave, abordando fraturas históricas e possibilidades de emancipação. Joaquim Nabuco (1988, p. 108) já havia percebido ainda no século XIX – como Milton Santos depois – que a escravidão terminaria por ser uma maldição eterna na sociedade brasileira dada a vileza de seu caráter, um mal imanente, um “abismo de degradação e miséria que se não pode sondar, e, infelizmente, essa é a história do crescimento do Brasil”; temos na escravidão um “longo passado que não podemos lavar”, uma “hereditariedade que não há como repelir”. Prossegue Nabuco (Ibid.), a pregar a completa e radical extirpação de qualquer vestígio do escravismo, “eliminar a escravidão do nosso organismo”. Nabuco (1988, p. 109) havia notado, como faria Jessé Souza⁹, que a escravidão “impediu o aparecimento regular da família nas camadas fundamentais do país; reduziu a procriação humana a um interesse venal dos senhores”, assunto presente em *Vazante*. Se havia a retórica de homens como Nabuco, também houve a busca da legitimação da escravidão, por vozes respeitadas da inteligência brasileira. Caso de José de Alencar¹⁰ (2009, p. 283-284), que a despeito de afirmar, em carta de final dos anos de 1860, que “a escravidão se apresenta hoje ao nosso espírito sob um aspecto repugnante” e que “o cativo não pesa unicamente sobre um certo número de indivíduos, mas sobre a humanidade”, não hesita em

9 “A escravidão [...] dificultava a formação de famílias negras e combatia qualquer forma de independência e autonomia do escravo. Não é por acaso, portanto, que nossos pobres tenham famílias monoparentais e tenham dificuldades de desenvolver um padrão que reproduza a contento os papéis de filho, pai e irmão de toda família da classe média” (SOUZA, 2017, p. 99).

10 Não por acaso, edições completas das obras de José de Alencar de 1959, da editora José Aguilar, convenientemente deixaram de fora essas cartas, que só teriam publicação no século XXI.

defender o regime escravocrata como uma instituição necessária, e que mesmo “merece respeito” por ainda se manter de pé.

Toda a lei é justa, útil, moral, quando realiza um melhoramento na sociedade e apresenta uma nova situação, embora imperfeita da humanidade. Neste caso está a escravidão. É uma forma, rude embora, do direito; uma fase do progresso; um instrumento da civilização, como foi a conquista, o mancipio, a gleba. Na qualidade de instituição me parece tão respeitável como a colonização; porém muito superior quanto ao serviço que prestou ao desenvolvimento social¹¹. (ALENCAR, 2009, p. 284)

Assim, além uma etapa necessária, seria também, para José de Alencar (2009, p. 291), algo vantajoso para os escravizados, uma espécie de oportunidade para acelerar a civilização entre “a raça bruta e decaída”, e não houve outro meio para o europeu senão “vencer a repugnância do contato” com os africanos, a fim de fazê-los mão de obra escrava. Ou seja, não bastasse o caráter inquestionável da escravidão do ponto de vista econômico, também residia nela, segundo Alencar (Id., Ibid.) uma “missão civilizadora”.

Vazante acumulou polêmicas, sobretudo em virtude de seu esteticismo, que para Inácio Araújo (2017) “aplina o horror”. Mas as maiores críticas partiram de pessoas ou grupos engajados, que enxergaram no papel coadjuvante dos africanos uma forma de retratá-los como desprovidos de vontade ou subjetividade¹². Lilia Schwarcz (2017) entende o *Vazante* como um mundo “desencantado”, e elogia Daniela Thomas, que teria trazido um Brasil incapaz de ter sucesso, dadas suas origens violentas. “Mestiçagem aqui é sinônimo de diferença, não de mistura”, afirma Schwarcz, que também vê no filme o mito da democracia racial “às avessas, atravessado pela linguagem do estupro”.

Pois se *Vazante* sucumbe às tentações do esteticismo, como alertou Inácio Araújo, suas intenções parecem apontar em direção da interpretação

11 Alencar (2009, p. 289) vai além: “Sem a escravidão africana e o tráfico que a realizou, a América seria ainda hoje um vasto deserto. [...] Decerto, não existiriam as duas grandes potências do novo mundo, os Estados Unidos e o Brasil. A brilhante civilização americana, sucessora da velha civilização europeia, estaria por nascer”.

12 Mais informações em Genestreti e Almeida (2017).

de Lilia Schwarcz. Afinal, temos um filme sobre a violência – de uma violência extrema e traumática como formadora e forjadora da alma de um país, não obstante a fotografia exuberante do filme. O enredo se concentra em um recorte sobre num curto momento em povoado perdido no interior de Minas Gerais, em 1821. Escravos por toda parte, brancos sujos pela lama, mestiços pobres. Há escravos rebeldes, que conseguem a fuga. E também a habitual tortura aos cativos. Antônio (Adriano Carvalho), moço português de uns 40 anos, casa-se com Beatriz (Luana Nastas), de apenas 12 anos. Antônio tem relações com a jovem esposa e a escrava Feliciano (Jai Baptista), ambas coercitivas, e nada há que se fazer. Universo de violência e loucura, encarnada na avó de Beatriz, alheia ao seu redor. Há uma aproximação quase infantil entre Beatriz e o filho de Feliciano, Virgílio (Vinícius dos Anjos), que termina na gravidez da moça. Seu filho nasce moreno, e o filho de Feliciano, que estava grávida do algoz, com cor mais clara. O desfecho é violentíssimo.

Jessé Souza (2017, p. 52) interpretaria o poderoso Antônio como o típico senhor de terras e escravos, não obstante o aspecto lúgubre e desencantado do local. Um “hiperindivíduo, não o super-homem futurista nietzschiano que obedece aos próprios valores que cria, mas o super-homem do passado, o bárbaro sem qualquer noção internalizada de limites em relação a seus impulsos primários”. Consciente ou não dessa leitura feita por Jessé Souza, *Vazante* não é, como *Joaquim*, um mundo de corrupção tal qual se costuma pensar o Brasil, com propinas, indicações por amizade, malandragens e *jeitinho*. É um microcosmo de relações violentas e doentias. Assim, será esta, ao menos do ponto de vista narrativo, a diferença fundamental entre *Joaquim* e *Vazante*, já que o primeiro se ancora na onipresença de supostos resquícios portugueses, que teriam moldado o patrimonialismo brasileiro, ideia afeita a Sérgio Buarque e a Raymundo Faoro, atacada por Jessé Souza. Em *Vazante*, “a escravidão e seus efeitos passam a ser o ponto central e não mais a pretensa continuidade com Portugal” (SOUZA, 2017, p. 84). Se Daniela Thomas errou nas formas, parece mais próxima de uma visão sobre um país moldado pelo escravismo e se

diferencia do conservadorismo latente em *Joaquim*. A violência, seja o estupro, seja o infanticídio bárbaro, pertence a *Vazante* como algo das entranhas do país; num momento em que emerge a violência – simbólica e prática – por toda parte no Brasil, país pós-impeachment, *Vazante* soa como expressão acabada de um mundo onde “não se tem mais culpa no exercício da violência material e simbólica contra os mais frágeis”, considerados como sub-humanos (Ibid., p. 106). Milton Santos (1997, p. 135) já havia trazido a fórmula, ao nos recordar que “o modelo cívico brasileiro é herdado da escravidão, tanto o modelo cultural como o modelo político”. Conclui Santos (Ibid.), como faria Souza e o filme de Daniela Thomas – ainda que com suas arestas e polêmicas –, que “a escravidão marcou o território, marcou os espíritos e marca ainda hoje as relações sociais deste país”. Talvez *Vazante* se aproxime mais do Brasil, que se segue à saída forçada de Dilma Rousseff; mas será justamente seu elemento horrífico a se destacar enquanto metáfora. *O nó do diabo* iria “direto ao ponto”: o horror seria a estratégia essencial para representar um país com amarras antigas, mas presentes.

O nó do diabo, o horror sobre o horror

Suely Queiroz (1987, p. 39) relata a existência de um fazendeiro de Lorena (SP) que mantinha escravos em cárcere privado e os matava de fome, outro que “assassinou uma escrava a pedradas, por não ter lhe levado a refeição a tempo”, e um outro que “queimou com aguardente uma cativa”. O horror em estado bruto. Poderia ser um *plot* de uma trama de horror – e de certa forma passa a ser, em *O nó do diabo*, embora jamais com escravos que agem meramente como vítimas, mas também lutam, resistem, se armam e se rebelam. O horror vinculado à escravidão já havia sido o mote de *O diabo mora aqui* (2015) de Dante Vescio e Rodrigo Gasparini, sendo um importante precedente: o cenário do horror está sempre pronto a vir à tona quando devidamente evocado. *O nó do diabo* vai além, ao buscar a amarração entre os males ancestrais do país e o fracasso político do momento.

Produção paraibana em cinco episódios, *O nó do diabo* tem sua narrativa subdividida, a qual começa no ano de 2018, recheado de referências diretas ao impeachment, vindas sobretudo do rádio do carro do vigia e capanga Cristiano (Tavinho Teixeira). Como boa parte da produção recente do horror brasileiro, marca posição e procura uma situação crítica através de um recurso tipicamente alegórico, o de explicar o presente através dos males do passado. Afina-se, pois, com *Vazante*, nunca em estética, mas quanto à visão de mundo. Dividido em episódios que reúnem uma mesma história – que começa em 2018 e termina duzentos anos antes –, consegue ainda assim presentificar o assunto, relacioná-lo com a formação social brasileira. E ainda que os episódios (cada qual com cerca de vinte e cinco minutos) possam conter disparidades, permitem uma unidade ao filme. Um dos personagens, o velho coronel Vieira (Fernando Teixeira) está presente em todos eles, sempre a representar a opressão da escravidão, e também, por vezes, a sofrer a resistência e vingança dos cativos.

Neste primeiro episódio, basicamente o que vemos é o capanga Cristiano, armado para impedir que uma velha e grande propriedade seja invadida. Ao rádio, alguém reclama da “favelização” da zona rural: “esse povo não respeita a terra dos outros”. Estamos diante de uma periferia em contínua expansão, que cresceu em torno do casarão, local abandonado, fantasmagórico, pós-decadência. Como em *O som ao redor*, a elite vive nas cidades, e o casarão é uma espécie de souvenir de grande porte. O rádio do carro funciona a conectar diretamente com os problemas políticos do período. “Tem que arrochar”, escuta-se. Ou ainda: “passo à frente a gente já deu, veja agosto de 2016, o impeachment foi a melhor coisa que podia acontecer, tirou os ‘esquerdopatas’ do poder” – frases à beira da caricatura. Enquanto o vigia, cada vez mais perturbado mentalmente, caça em vão os fantasmas que se movimentam na propriedade – jovens que usam o espaço para diversão adolescente. Cristiano em uma oportunidade consegue pegá-los, mata-os. Mas é como “enxugar gelo”, são infindáveis. O coronel Vieira (personagem dos cinco episódios, vivido por Fernando Teixeira) surge: “é um monte de preto se juntando”. Mesmo com a chacina, sempre aparecem mais à

noite, não sabemos se são invasores ou espíritos de escravos. É uma maldição. Não há como vencê-los. Patético e impotente como neocapitão do mato, sua ação tende ao fracasso. O amálgama que unifica os cinco episódios – que podemos entender como curtas-metragens, embora em continuidade seriada – não é o trabalho escravo, mas antes a existência e recorrência da escravidão, ou dos fantasmas deixados por ela. Assim, não há no primeiro (dirigido por Ramon Porto Mota) trabalhadores escravos, mas a figura residual e patética do antigo *capitão do mato*, aqui encarnado no vigia, figura ressentida, ansiosa por mostrar que tem seu valor, além do velho *senhor*. Os escravos já não estão mais ali: estão seus descendentes – e boa parte deles ocupou os arredores, em habitações precárias – e seus fantasmas.

Recuamos até 1987, no mesmo casarão. Neste segundo episódio, dirigido por Gabriel Martins, o casal Joana (Clebia Sousa) e Sebastião “Tião” (Alexandre de Sena) chega de Campina Grande para trabalhos domésticos e no campo, no mesmo terreno onde os episódios se dão. O casarão, personagem mudo e fundamental, está decadente, mas resiste, tal qual uma elite refratária a mudanças. Joana tenta em vão limpar a mancha negra que não sai da parede (há momentos parecidos em *Trabalhar cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, de 2011), enquanto Sebastião capina o mato e encontra o que parece ser um instrumento de tortura. Novamente Vieira, sempre interpretado por Fernando Teixeira – não apenas um personagem, mas um arquétipo que se recria a cada geração, a barba bastante branca e ares autoritários. O episódio tem tom sombrio, com inserções de imagens de escravos. Joana, eventualmente humilhada pelas senhoras do casarão, reconhece a si e o marido em um velho retrato: de alguma forma, sempre estiveram ali. E reside numa edícula toda uma parafernália macabra com correntes e instrumentos de ferro. “Cabresto pros ariscos, *praqueles* que não sabem o seu lugar”, explica Vieira a Tião. O quarto dos empregados se assemelha a uma senzala. A terra é um elemento fundamental – aqui e no quinto episódio, como veremos. Sempre surge dela, durante a capinação, algo que evoca o mal latente, como um cabeça com um instrumento de tortura. E misteriosamente Tião aparece com ferimentos, cada

vez piores. O empregado parece não se importar, ao contrário da personalidade de Joana, mais corajosa. João Carlos Rodrigues (1988, p. 18) o classificaria como *negro de alma branca*: “o negro ‘bonzinho’, ‘que conhece seu lugar’”.

Assim, conforme o episódio dirigido por Gabriel Martins, o horror sobre a escravidão é o pior de todos, o mais assustador, porque é rigorosamente impossível fugir a ele. Portanto, sua recorrência também deve perdurar. Neste episódio, todos os personagens possuem algo de fantástico, até os senhores, fantasmas que operam num mundo paralelo onde os códigos ancestrais do escravismo são fielmente reproduzidos. Joana corre, como se tentasse fugir. Inútil, tudo aqui é imobilismo, como no retrato em que reconheceu a si mesma e ao marido; seu choro é sanguíneo. A rebelião, enquanto gesto individual, é inútil.

Regredimos a 1921 no terceiro episódio, com direção de Ian Abé. Vieira açoitava a escrava Cissa (Miuly Felipe da Silva), observada pela irmã Maria (Yurie Felipe da Silva), “mansa”. Vieira recebe Bacelar (Everaldo Pontes), coronel vizinho. Insiste em ter escravos, acredita que as tradições devem continuar. As demais fazendas, contudo, estão maquinizadas.

As irmãs permanecem acorrentadas pelo mestiço Julião (Arthur Canavarro): a “arisca” Cissa e Maria. Vieira exige a presença das moças para o jantar com Bacelar – este, dono de olhares lascivos, animais. “Não gosto muito dessas leis vindo de fora”, diz Vieira – para ele, não há “fim” da escravidão. Este episódio dialoga com um aspecto importante em *Joaquim e Vazante*: a função sexual das escravas e o mundo de abusos em que viviam. Mesmo no jantar com os filhos, Vieira diz a Bacelar que “a carne é fraca”, pensando em ceder a ele Maria. Vieira é sádico, estuprava a mãe das irmãs. Bacelar é esfaqueado por Maria, que foge para o canavial. Vieira a mata a tiros. A irmã Cissa mata o capanga de Vieira, com a mesma faca, na cerca, faca que estava com a irmã agora morta. “Anja vingadora” esfaqueia mais alguém no canavial. No terreno do *revenge movie*, o banho de sangue final não exclui Vieira, que morre incinerado. Se no episódio anterior a pusilanimidade e a impotência predominam tragicamente, aqui e no desfecho, há resistência, por ora, vitoriosa. A unidade básica da resistência no

sistema escravista, seu aspecto típico, foram as fugas, conforme Reis e Silva (1989, p. 62). Kátia Mattoso (1990, p. 153) entende a rebelião como algo mais amplo:

Juntamente com o suicídio e o assassinato, a fuga é, na verdade, a expressão violenta da revolta interior do escravo inadaptado. O escravo “em fuga” não escapa somente de seu senhor ou da labuta, elide os problemas de sua vida cotidiana, foge de um meio de vida, da falta de enraizamento no grupo de escravos, e no conjunto da sociedade.

A essa colocação de Mattoso (1990) poderíamos acrescentar a citação de Reis e Silva (1989, p. 66), que relembram que “a escravidão, como sabemos, não terminava nas porteiras de nenhuma fazenda em particular, mas fazia parte da lei geral da propriedade e, em termos amplos, da ordem socialmente aceita”.

No quarto episódio (dirigido por Jhésus Tribuzi), temos uma escrava morta, e seu bebê ao lado, também morto. Vieira surge e expulsa o rapaz escravo (Edilson Silva), ao que tudo indica pai da criança, que ali estava e parece tramar algo. O escravo volta, se atraca com um capanga, esmaga sua cabeça com uma pedra. Pega o corpo do bebê, foge. Estamos em 1871 e começa a caçada ao escravo. Muda o cenário, sai a fazenda, e presenciamos as pedras místicas do sertão paraibano, em meio a cavernas e formações exóticas. O herói leva um tiro na perna; continua com o bebê morto, como uma missão, conversa com espírito de escravo, um delírio¹³. É o mais misterioso dos episódios, que se atira frontalmente rumo ao delírio fantástico. Uma ideia *antiteleológica* se impõe, aqui como nas demais partes de *O nó do diabo*: sempre vence a eterna recorrência, tudo se repete, as lutas e contradições; o mesmo Vieira a todo instante, com algumas alterações: o mal é um cancro incurável. Vieira ora mata, ora morre. O tempo muda, mas nada parece se alterar (como em *O som ao redor*). Tudo dá voltas, e nesse sentido, tanto faz se o tempo volta ou segue à frente; a cronologia mostra que o problema é antigo, mas antes,

13 O enredo e o percurso narrativos poderiam evocar, ainda que acidentalmente, o esquecido *Na trilha do sol* (*The sunchaser*, Michael Cimino, 1996). Em ambos o percurso rumo a um local sagrado se impõe enquanto tentativa suprema de redenção espiritual.

acentua sua grandeza, o tamanho do problema. Neste episódio, o misticismo predomina sobre o horror, e o escravo procura pelo mítico quilombo, sem encontrá-lo. O quilombo – mítico – seria o que hoje conhecemos por Palmares, “maior manifestação de rebeldia contra o escravismo na América Latina. Durou quase cem anos e, durante esse período, desestabilizou regionalmente o regime escravocrata” (MOURA, 1989, p. 38). Por fim, no último episódio – também com direção de Ramon Porto Mota, como o primeiro –, escravos e escravas em fuga se encastelam em uma propriedade – que depois será o casarão, já identificado nos demais episódios. Reconhecemos as atrizes Zezé Motta e Isabél Zuaa entre os escravos que resistem. Ares de rebelião: todos armados, como uma guerrilha quilombola. É necessário atrasar os jagunços de Vieira, para que realizem um ritual – estão em um cemitério de escravos. Neste episódio derradeiro, há o flerte com os filmes de zumbi; em primeiro lugar, porque o automatismo dos bandidos de Vieira os faz parecidos com zumbis. Mas após o ritual consumado, os escravos mortos brotam da terra, e aí de fato temos zumbis atacando os jagunços. A metáfora perfeita: alguém que foi escravo nunca morre, voltará para a vingança.

Epílogo: um nó a ser desatado

Se pouco antes da hecatombe política de 2016 surgia *Que horas ela volta?* como alegoria de um Brasil que rompe com as amarras escravocratas, nota-se que a produção posterior não partilha do mesmo otimismo, e nem há razões para tal. Ao contrário, enxerga a continuidade com antigos males e a maldição que paira sobre o país. *Que horas ela volta?* talvez tenha sofrido, digamos, um súbito deslocamento temporal. Concebido, em boa medida, para retratar (ou celebrar?) um momento de possibilidade de ascensão social, em que as chances de pessoas de classes populares ascenderem a vagas em boas universidades e bons empregos aumenta, poderia ser visto hoje como um filme subitamente envelhecido pela reação política que já se encontrava em curso e teria como consequência a criminalização do governo vigente à época (começava o segundo

mandato de Dilma Rousseff) e suas políticas de inclusão, por mais tímidas que fossem. A heroína Jéssica (Camila Márdila) comete o “crime” de passar no vestibular da Universidade de São Paulo (USP), após se hospedar numa casa de classe média-alta, graças à mãe, Val, empregada “quase da família” (Regina Casé), – feito não realizado pelo menino rico e mimado que ali vive. Com o passar da trama, Val vai demonstrando, pela primeira vez, um comportamento menos passivo que aquele esperado de uma empregada doméstica, mulher pobre e nordestina, há décadas habitando seu “quartinho” numa casa de gente rica. Procure-se a representação da empregada doméstica no cinema brasileiro – por exemplo, em *Como era boa minha empregada* (Victor di Mello, 1973), e veremos o quanto o retrato do filme de Muylaert foi audacioso. Jéssica é a menina que não conhece o “seu lugar”, pois não tem “alma de escrava”. Nisso, há um diálogo importante com outro filme da mesma safra, *Casa grande* de Fellipe Barbosa, embora aqui o foco esteja numa classe média-alta decadente que insiste em manter as aparências – como identifica Jessé Souza (2017, p. 88), a noção de classe social não pode se restringir apenas ao capital, mas também em virtude de seus bens *espirituais*, ou seja, de ordem sociocultural: carros, beleza, suposto bom nível cultural e até mesmo uma *jacuzzi* e saber duas ou três frases em francês, tudo isso é muito útil para a manutenção de certo respeito social.

Joaquim e Vazante surgem como parte importante do processo que inclui a reflexão sobre o passado escravocrata no país, com seus erros e acertos. Se em *O diabo mora aqui* o horror nacional se conectava com o passado escravocrata do país (anos antes *Trabalhar cansa* de Juliana Rojas e Marco Dutra versava, no âmbito do horror psicológico, sobre uma classe média essencialmente apavorada, consumidora de autoajuda, um tipo imerso naquilo que Byung-Chul Han (2017) chama de “sociedade de desempenho”), o horror após o impeachment ganha um peso inédito com o longa paraibano *O nó do diabo*. Talvez um caminho sem volta no cinema brasileiro, pois que num exercício de autorreflexão tem encontrado no escravismo as razões das feridas abertas da sociedade brasileira, funcionando, em alguma medida,

como contraponto das narrativas tradicionais, presentes sobretudo na mídia hegemônica, em que teorias afeitas à suposta vocação para o fracasso do Brasil por conta da continuidade com os vícios lusitanos herdados durante a colonização. Uma vez que esse discurso é reiterado diariamente, seja pelas emissoras de TV, seja por intelectuais importantes, é curioso ver no cinema de gênero esse outro canal: autocrítica intelectual como crítica da sociedade atual, assombrada por fantasmas de escravos em cada esquina do país. E não será à toa que o horror surja neste contexto, tão vocacionado para o assunto: *o horror sobre o horror*.

Referências

A GRANDE feira. Direção: Roberto Pires. Salvador: Iglu Filmes, 1961. 1 vídeo (94 min), cópia digital.

ALENCAR, J. *Cartas de Erasmo*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

AQUARIUS. Direção: Kléber Mendonça Filho. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2016. 1 vídeo (145 min), cópia digital.

ARAÚJO, I. Submersa em esteticismo, obra aplaina o horror da escravidão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 2017, 01:00. Disponível em: <https://bit.ly/3gSUptb>. Acesso em: 19 nov. 2018.

BAHIA de todos os santos. Direção: Trigueirinho Neto. Salvador: Ubayara Filmes, 1960. 1 vídeo (101 min), cópia digital.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1962. 1 vídeo (80 min), cópia digital.

BERNARDET, J.; RAMOS, A. F. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

CASA grande. Direção: Fellipe Barbosa. Rio de Janeiro: Migdal Filmes, 2014. 1 vídeo (115 min), cópia digital.

CHICO rei. Direção: Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Arte 4 Promoções e Produções Artísticas Ltda, 1985. 1 vídeo (115 min), cópia digital.

COMO era boa minha empregada. Direção: Victor di Mello. Rio de Janeiro: Atlântida S.A., 1973. 1 vídeo (98 min), cópia digital.

COMPASSO de espera. Direção: Antunes Filho. São Paulo: Antunes Filho Produções Artísticas Ltda., 1973. 1 vídeo (98 min), cópia digital.

EFE. Marcelo Gomes vê retrato do Brasil atual em 'Joaquim'. *Estadão.com.br*, São Paulo, 17 fev. 2017, 18:10. Disponível em: <https://bit.ly/309pP7q>. Acesso em: 18 dez. 2018.

FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963. 1 vídeo (100 min), p&b.

GENESTRETI, G.; ALMEIDA, M. R. 'Vazante', filme sobre a escravidão no Brasil, vira alvo de críticas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 2017, 02:00. Disponível em: <https://bit.ly/372Y5Ti>. Acesso em: 18 nov. 2018.

HAN, B. C. *A sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.

JANSEN, R. 'Houve retaliação a Aquarius', diz Kléber Mendonça Filho sobre Oscar. *G1*, Recife, 20 set. 2016, 11:12. Disponível em: <https://glo.bo/2U7q2o4>. Acesso em: 4 jun. 2020.

JOAQUIM. Direção: Marcelo Gomes. Recife: Rec Produtores Associados, 2017. (101 min), cópia digital.

LADRÕES de cinema. Direção: Fernando Coni Campos. Rio de Janeiro: Lente Filmes Ltda., 1977. 1 vídeo (120 min), cópia digital.

MATTOSO, K. Q. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MENDONÇA, K: Houve retaliação a Aquarius. *Carta Capital*, São Paulo, 20 set. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2zU9cSK>. Acesso em: 4 jun. 2020.

MOURA, C. *Quilombos: resistência ao escravismo*. São Paulo: Ática, 1989.

NABUCO, J. *O abolicionismo*. Petrópolis: Vozes, 1988.

NA TRILHA do sol. Direção: Michael Cimino. Los Angeles: Warner Bros., 1996. 1 vídeo (122 min), cópia digital.

O DIABO mora aqui. Direção: Dante Vescio e Rodrigo Gasparini. São Paulo: Marluco Visão, 2015. 1 vídeo (120 min), cópia digital.

O NÓ do diabo. Direção: Ramon Porto Mota, Ian Abé, Gabriel Martins e Jhésuz Tribuzi. João Pessoa: Clandestino, 2018. 1 vídeo (130 min), cópia digital.

O MÁRTIR da independência, Tiradentes. Direção: Geraldo Vietri. São Paulo: Art Films, 1977. 1 vídeo (104 min), cópia digital.

O MECANISMO: Temporada 1. Direção: José Padilha, Felipe Prado, Marcos Prado e Daniel Rezende. São Paulo: Netflix, 2018. 8 vídeos (380 min), cópia digital.

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Coijn Film, 2018. 1 vídeo (140 min), cópia digital.

O SOM ao redor. Direção: Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2012. 1 vídeo (131 min), cópia digital.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Sêrro, 1972. 1 vídeo (82 min), cópia digital.

PINSKY, J. *Escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

POLÍCIA federal: a lei é para todos. Direção: Marcelo Antunez. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2017. 1 vídeo (110 min), cópia digital.

PUREZA proibida. Direção: Alfredo Sternheim. Rio de Janeiro: R.G. Produções Cinematográficas, 1974. 1 vídeo (95 min), cópia digital.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. São Paulo: Gullane, 2015. 1 vídeo (112 min), cópia digital.

QUEIROZ, S. R. R. *Escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

QUILOMBO. Direção: Carlos Diegues. Rio de Janeiro: CDK Produções Cinematográficas, 1984. 1 vídeo (127 min), cópia digital.

REIS, J. J.; SILVA, E. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RODRIGUES, J. C. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo: Fundação do Cinema Brasileiro-MINC, 1988.

SANTOS, M. As cidadanias mutiladas. In: LERNER, J. (org.). *O preconceito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1997. p. 133-144.

SCHWARCZ, L. M. 'Vazante' mostra um presente repleto de passado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 2017, 02:00. Disponível em: <https://bit.ly/2XBEIhr>. Acesso em: 19 nov. 2018.

SHOTAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SINHÁ moça: Direção: Tom Payne. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. 1 vídeo (100 min), cópia digital.

SOUZA, J. *A elite do atraso: da escravidão à Lava-Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

STAM, R. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

TAMBÉM somos irmãos. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., 1949. 1 vídeo (85 min), cópia digital.

TIRADENTES. Direção: Oswaldo Caldeira. Rio de Janeiro: Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas, 1998. 1 vídeo (120 min), cópia digital.

TIRADENTES: o mártir da independência. Direção: Peralisse Felice. São Paulo: Aliano Filmes, 1917. 1 vídeo (90 min), color.

TRABALHAR cansa. Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. São Paulo: África Filmes, 2011. 1 vídeo (100 min), cópia digital.

VAZANTE. Direção: Daniela Thomas. Lisboa: Ukbar Filmes, 2017. 1 cópia (120 min), cópia digital.

submetido em: 11 jul. 2019 | aprovado em: 11 set. 2019