



CONSTRUÇÃO DE TERRITORIALIDADES ANCESTRAIS POR MEIO DO SAMBA
EM *ANICETO DO IMPÉRIO*

CONSTRUCTION OF ANCESTRAL TERRITORIALITIES THROUGH SAMBA IN
ANICETO DO IMPÉRIO

Fábio José Paz Rosa

Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
fabiojp83@yahoo.com.br

Resumo:

Este artigo tem por objetivo analisar a construção de territorialidades ancestrais pelas referências africanas no filme *Aniceto do Império* (1981), roteirizado, dirigido e produzido por Zózimo Bulbul. Para isso, dialogamos com os conceitos de territorialidades e reterritorialidades nos quais os sujeitos apropriam-se de espaços capazes de serem reelaborados pelas redes de afetos, ressignificando suas existências e vivências. Nessa análise, compreendemos essas reterritorializações na corporeidade do protagonista que nomeia o curta-metragem numa busca constante da ancestralidade por meio do samba, no qual Aniceto relaciona religiosidade, trabalho e política para construir novos significados entre processos de liberdade e opressão.

Palavras-chave: Territorialidades; Reterritorialidades; Samba; *Aniceto do Império*.

Abstract:

This article aims to analyze the construction of ancestral territorialities by African references in the film *Aniceto do Império*, scripted, directed and produced by Zózimo Bulbul. For this, we dialogue with the concepts of territoriality and reterritoriality in which the subjects appropriate spaces capable of being reworked by the networks of affections and thus resignifying their existences and experiences. In this analysis, we understand these reterritorializations in the corporeity of the protagonist who names the short film in a constant search for ancestry through samba-resistance, where Aniceto relates religiosity, work and politics to build new meanings between processes of freedom and oppression.

Keywords: Territorialities; Reterritorialities; Samba; *Aniceto do Império*.

1. Introdução

Este artigo visa analisar o conceito de territorializações e reterritorializações por meio do documentário *Aniceto do Império: em dia de alforria?* (1981), de Zózimo Bulbul. Primeiramente, contextualizaremos os primeiros planos do filme relacionados aos processos de favelização dos

subúrbios do Rio de Janeiro e ressignificados pelas memórias oralizadas de Aniceto. Ainda nessa parte, analisaremos como a trajetória de vida do próprio cineasta foi fundamental para o reconhecimento do Morro da Serrinha como um quilombo contemporâneo ao trazer as memórias do protagonista do filme. Em seguida, apresentaremos as construções de diferentes territórios na cidade do Rio de Janeiro por parte de Aniceto do Império como formas de reconexão à África. A seguir, problematizaremos como o resgate do memorial africano em diferentes espaços consolidou-se em Aniceto por meio da sua corporeidade, musicalidade e religiosidade. Por último, compreenderemos como o território africano reconstruído por meio do samba de Aniceto manteve-se intrínseco ao pensamento do protagonista.

2. Memória, resistência e ancestralidade entre Zózimo Bulbul e Aniceto do Império

Aniceto do Império: em dia de alforria? (1981) tem duração de 11 minutos e inicia-se com o protagonista Aniceto de Menezes e Silva Júnior, um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano, subindo por uma pequena viela do Morro da Serrinha, em passos lentos. Trajando camisa branca, calça social bege e sandálias brancas, Aniceto para e saúda alguns conhecidos que conversavam distraidamente na calçada.

No segundo plano, a câmera é direcionada bem lentamente para a direita, mostrando de cima do Morro da Serrinha o panorama do bairro de Madureira, Rio de Janeiro. Em primeiro plano, algumas casas, com telhas de barro vermelho, envolvidas por um matagal. Esse cenário demonstra a pobreza ainda presente desde o período da fundação da Serrinha, no ano de 1900, inicialmente habitada por negras e negros descendentes de ex-escravos das zonas rurais e também por moradores expulsos da região central da cidade entre 1903 e 1906, devido às reformas urbanas empreendidas pelo prefeito Pereira Passos.

O “bota-abaixo” dos cortiços e de casebres onde vivia uma parcela significativa da população negra da cidade possibilitou a construção da Avenida Central, interligando a região comercial ao porto e, ao mesmo tempo, levou parte das pessoas que ali viviam para morarem em regiões longínquas, aumentando o processo de favelização do subúrbio.

Muitos desses antigos moradores do Centro eram trabalhadores do porto do Rio de Janeiro e foram habitar a Serrinha, onde buscaram preservar a cultura afro-brasileira através do jongo – ritmo musical improvisado e cifrado que influenciou o surgimento da Escola de Samba Império Serrano e também a carreira musical de Aniceto. A importância desse espaço é enunciada

em voz *off*¹ de Aniceto, ao narrar a comunidade da Serrinha aos espectadores: “É verdade, aqui foi fundado o Império Serrano. O maior grêmio de Madureira que balançou a roseira.” (ANICETO, 1981).

Enquanto a câmera continua a ser encaminhada lentamente para a direita, apresentando os créditos em letras brancas, aparecem parados adultos e crianças da comunidade da Serrinha. Nesse momento, surge o título do curta-metragem: “Aniceto do Império em DIA DE ALFORRIA...?” À frente de algumas crianças e adultos, o título parece lançar a questão, a fim de fazer o espectador pensar se realmente houve a liberdade para a população negra.

A câmera sobe um pouco mais, mostrando o espaço com muito mato. Mais à direita, algumas crianças se apresentam animadas. Em seguida, a câmera completa uma volta à direita em 360°. Continuamos a ouvir a voz *off* de Aniceto do Império, narrando sua chegada ao Morro da Serrinha. A câmera para à frente dele e do amigo Sebastião de Oliveira, mais conhecido por “Molequinho”.

O sambista constrói a narrativa sobre esse território, recordando pessoas com as quais estabeleceu amizades e construiu relações para, junto com elas, fundar a Escola de Samba Império Serrano. A construção estética das primeiras cenas demonstra uma escolha, por parte do cineasta, em apresentar o território da Serrinha a partir dos sentimentos de pertencimento do sambista, ressignificando o espaço de vielas de terra batida:

Eu residi naquela casa ali em frente. Casa de Etelvina de Oliveira que hoje em dia Deus levou para o onipotente. Mas tenho a reminiscência dela, seus filhos que considero como os meus parentes, [...] a amizade que consegui aqui, no Império Serrano. [...] Por intermédio desse homem [seu amigo, Sebastião de Oliveira], eu me tornei hóspede daquela casa. Considero como meu irmão. Ganhei também a amizade de Antônio dos Santos, popular Fuleiro, que considero como o meu cunhado porque era irmão de uma moça a qual tratávamos na intimidade como mana. Pessoas que eu prezo, que eu considero dentro do meu âmagô, com todo o fervor. (ANICETO, 1981).

Aniceto recorda seus acolhedores ao chegar à Serrinha com os quais estabeleceu não apenas uma amizade, mas tornou-se membro da família de alguns, como de Etelvina de Oliveira, mencionada por ele no filme em primeiro. Como nas diversas culturas afro-brasileiras e africanas, as mulheres negras são as primeiras a serem reverenciadas, por estabelecerem a relação com o sagrado e com o matriarcado. Além disso, Aniceto nos faz recordar a Serrinha como mais uma

¹ “Voz *off*” é um registro sonoro integrado ao plano, sem que o sujeito que a enuncia apareça no enquadramento.

comunidade afro-brasileira matrilinear, cujas referências são as mulheres negras, guardiãs da ancestralidade africana.

Nessa casa, Aniceto se estabeleceu e formou uma família, onde também encontrou um suposto relacionamento afetivo. O território da Serrinha propiciou ao sambista e ex-estivador a construção de uma rede de afetos. Exatamente no momento em que o sambista está mencionando o nome dos seus familiares na Serrinha, a câmera completa a volta de 360° e enuncia com letras impressas em branco sobre as imagens de Aniceto e de Sebastião de Oliveira: “filme dedicado a ZUMBI dos Palmares e a todos os quilombolas mortos e vivos”.

Fazer um filme sobre Aniceto do Império possibilitou a Zózimo Bulbul – um dos mais importantes cineastas brasileiros – compreender a necessidade constante de continuar formando quilombos, agora, ressignificados pela estética cinematográfica. Nascido em 21 de setembro de 1937 no Rio de Janeiro, onde viveu até sua morte, ocorrida em 24 de janeiro de 2013, Zózimo compreendeu desde a mais tenra idade o racismo da sociedade brasileira que invisibilizava sua ancestralidade:

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

Na adolescência, depois de expulso de várias instituições de ensino, foi encaminhado a um reformatório para menores, no subúrbio do Rio de Janeiro. Ao perceber a invisibilidade de sua ancestralidade nos livros escolares, Bulbul passou a estudar com outros colegas com o objetivo de ultrapassar “o tal currículo” (BULBUL, 2014: p. 13), sem a presença afro-brasileira e africana. Em 1959, Zózimo ingressa na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde contrapôs mais um professor, quando este chamou a arte africana de artesanato (BULBUL, 2014).

Apesar de passar por uma formação de excelência na Escola de Belas Artes, é na participação em diferentes espaços artísticos e políticos que Bulbul tem a oportunidade de ressignificar as imagéticas negras na cinematografia. No Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), o jovem estudante aproximou-se dos idealizadores do Cinema Novo.

Naquela época, Zózimo iniciou sua carreira de ator no filme *Pedreira de São Diogo* (1962), de Leon Hirszman, cuja história abordava a pobreza vivida pela maioria da população negra

habitante das favelas da cidade do Rio de Janeiro (CARVALHO, 2012). Em seguida, atua em *Ganga Zumba* (1965), de Cacá Diegues, *Grande sertão* (1965), de Geraldo e Renato Santos Pereira, *El justiceiro* (1967), de Nelson Pereira dos Santos (1967) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

Em *Compasso de espera* (1969), de Antunes Filho, Zózimo interpreta seu primeiro protagonista, o poeta Jorge, par romântico da jovem branca de classe média Christina, personagem de Renée de Vielmond. Nesse longa-metragem, a cinematografia brasileira insere a questão do negro na classe média (PRUDENTE, 2011).

Todavia, o movimento cinemanovista ainda não problematizava sobre os negros enquanto produtores de suas imagens e de seus conhecimentos em diferentes territórios brasileiros. Sem contar a teledramaturgia, da qual Bulbul afastou-se após recusar o papel de escravo na novela *Cabana do Pai Tomás*, da Rede Globo. Dessa forma, ao assumir a direção e o roteiro de seus próprios filmes, Bulbul possibilitou a presentificação de novas perspectivas das negritudes com suas ancestralidades, histórias e conhecimentos.

Para isso, o jovem cineasta afastou-se não apenas das estereotípias voltadas aos negros desde a década de 1930, nas chanchadas nacionais, como também das perspectivas alegóricas dos movimentos de esquerda da década de 1960 (CARVALHO, 2012), cujas personagens eram sempre o favelado, o camponês ou o bandido, muitas vezes apresentados como vítimas sociais sem conscientização.

Considerado por alguns como ideólogo do Cinema Negro brasileiro, Bulbul almejou romper com essas imagens na contemporaneidade abrindo caminhos para outros cineastas negros produzirem novas estéticas garantidoras do pertencimento étnico em busca de perspectivas afirmativas (CARVALHO, 2012, 2005; PRUDENTE, 2011; SANTOS, 2013).

Segundo Carvalho e Domingues (2017), os debates sobre essa cinematografia não acontecem apenas por sua diversidade, mas pela disputa em um contexto estético, tanto no sentido das imagens produzidas e evidenciadas no cinema, quanto no sentido político dos enunciadores de uma filmografia efetivamente negra, que rompe com os estereótipos e produz outras imagéticas capazes de contribuir para a construção de novas epistemologias.

Na cinematografia de Zózimo Bulbul, essas novas imagéticas buscaram tornar visíveis e presentes as populações afro-brasileiras. Em *Alma no olho* (1973), seu primeiro curta-metragem, já se demonstra uma nova e potente estética ao apresentar os sujeitos negros livres em territórios

africanos e sem os subjugamentos corpóreos, históricos e sociais nos processos pós-abolicionistas, por meio da *mise en scène* do cineasta. Essa obra demonstra como as populações africanas nasciam e vivenciavam suas liberdades com os espaços originários e como ressignificavam, posteriormente, suas vidas ainda subjugadas após a abolição.

Nessa linha de pensamento, a teorização acerca do Cinema Negro é também conceituada em uma perspectiva epistemológica de produção de conhecimentos, a partir da qual podemos compreender a busca constante de reelaborações por meio da fundamentação ancestral em territórios afro-diaspóricos. Prudente (2011) considera essa ideia como uma afro-epistemologia capaz de resgatar a relevância da humanidade africana, muitas vezes desconhecida e omitida.

Zózimo construiu, em grande parte, essa epistemologia negra, referenciando-se no Movimento Negro (MN), que possui três fases históricas após a abolição de 1888 (PEREIRA, 2008). A primeira fase – do início do século XX até o golpe do Estado Novo, em 1937 – foi representada pela Frente Negra Brasileira (FNB), fundada com o intuito de pleitear os direitos das populações negras, com destaque para a imprensa negra, como o jornal “Voz da Raça”.

A segunda fase inicia-se no período de redemocratização, em meados dos anos de 1940, até o Golpe Militar de 1964, com destaque para a expressividade negra, por meio do teatro. Em 1944, Abdias do Nascimento cria o Teatro Experimental do Negro (TEN) com o objetivo de resgatar a pessoa humana, bem como os valores culturais africanos para o reconhecimento de suas ancestralidades no contexto nacional. Além disso, o TEN alfabetizou grande parte de seus integrantes. Outra importante referência dessa época foi Solano Trindade, ator, poeta e militante dos direitos da população negra e fundador do Teatro Popular Brasileiro (TPB) junto com a esposa, Margarida Trindade, e o sociólogo Édison Carneiro.

A terceira fase do MN contemporâneo inicia-se a partir do processo de abertura política em 1974 (PEREIRA, 2008) e de forma efetiva em 7 de julho de 1978, quando se institucionaliza o Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR), nas escadarias do Teatro Municipal da capital paulista. Isso ocorre após a morte do trabalhador Robson Silveira da Luz, em decorrência da tortura policial no distrito policial de Guaianases-SP e a repercussão da discriminação sofrida por quatro garotos negros impedidos de treinar voleibol no clube de regatas do Tietê (PEREIRA, 2008). Nesse momento, o MN reivindicou, por meio de seus participantes,

o posicionamento do negro na constituição histórica do Brasil e convocou a população negra a lutar em diversos espaços entre eles:

[...] [c]entros de luta nos bairros, nas vilas, nas prisões, nos terreiros de Candomblé e Umbanda, nos locais de trabalho e nas escolas, a fim de organizar a peleja contra a opressão racial, a violência policial, o desemprego, o subemprego e a marginalização da população negra. (DOMINGUES, 2007: p. 114).

Zózimo Bulbul foi integrante do MN por meio do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN) e ao encontrar respaldo em ambos, construiu e produziu conhecimentos com e para os negros diante das permanentes lutas e resistências ainda tão latentes e necessárias desde a abolição de 1888. Carvalho (2012) lembra a necessidade dos produtores do Cinema Negro em criar novos sentidos à cinematografia nacional, como em *Aniceto do Império: em dia de alforria?* (1981), cuja história coloca em cena a ancestralidade do sambista que nomeia o filme, enfatizando seu pertencimento africano por meio do resgate memorial da Escola de Samba Império Serrano, fundada em 23 de março de 1947, em Madureira, e na luta política no Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro. Produzir um documentário em que Aniceto conta sua trajetória de vida foi uma das formas de artistas e ativistas do MN revisitarem a história do negro do Brasil:

Quando o curta-metragem *Aniceto do Império: em dia de Alforria?* foi lançado em 1981, o intuito era relacionar exemplarmente o que Bulbul e seus companheiros militantes buscavam: ativismo político, história do negro e identidade negra. (CARVALHO, 2014: p. 44).

O ativismo político, como pensado pelo Movimento Negro desde o final da década de 1970, buscava compreender e problematizar de quais formas os grupamentos negros construíam suas trajetórias na luta contra o racismo e reivindicações por melhores condições para inserção do negro da sociedade brasileira. Contar a história de Aniceto do Império é evidenciar as formas de opressão e, ao mesmo tempo, de ressignificação das culturas negras nas quais os protagonistas ensinam a preservar a memória ancestral em territórios afro-diaspóricos.

3. As (re)territorializações ancestrais em *Aniceto do Império*

O Cinema Negro de Zózimo Bulbul tem muitas vezes se utilizado das lógicas contraditórias, como problematiza Mercer (1994), para explicar os paradoxos do racismo, bem como as estratégias para as populações negras romperem com essa celeuma. No cinema bulbuliano, a forma como as personagens são apresentadas contradiz a lógica da indústria cultural, pois não há uma subutilização das corporeidades e das histórias africanas e afro-

diaspóricas. Corporeidades enquanto conhecimentos estéticos são produzidas para gerarem existências por meio das imagens construídas com referência ao passado, com o intuito de reconstituir o presente.

Dessa maneira, a história dos negros em diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro é evidenciada no filme *Aniceto do Império* pela musicalidade do sambista mesclada à memória esquecida das grandes personalidades da agremiação de Madureira e do Morro da Serrinha. Ao transitar por esses espaços onde viveram suas referências, Aniceto se posiciona a favor dos preservadores da ancestralidade africana. Assim, coaduna-se à necessidade de produzir imagens em territórios onde os negros construíram não apenas espaços para viver, mas também para a produção de conhecimentos fundamentados no memorial africano.

No caso do sambista e protagonista de *Aniceto do Império*, grande parte desse território é preservado e reconstruído em sua trajetória de vida por meio de sua corporeidade e musicalidade. Nesse sentido, as comunidades negras reinscrevem a história fundamentada na música para reconfigurar a cartografia da dispersão e do exílio (GILROY, 2001).

De certa maneira, a reescrita histórica das diásporas é desenvolvida nas palavras de Gilroy (2001), ao utilizar a metáfora do “Atlântico negro” para produzir novas intelectualidades afro-americanas fundamentadas nas artes negras. De acordo com o teórico, o cinema, as artes visuais, o teatro e a música, enquanto linguagens foram criadas por essas populações ao deixarem para trás a ideia de suas origens baseadas apenas ao conceito de estado-nação.

Essas diferentes linguagens, de acordo com Gilroy (2001: p. 64), fizeram os sujeitos engajarem-se nas lutas da “emancipação, autonomia e cidadania”, ao criticarem as ideias de nacionalidade e resgatarem a memória histórica transnacional em diálogo com o continente africano e com diferentes diásporas. As territorialidades construídas pelas populações afro-diaspóricas, por meio das diferentes linguagens artísticas, estabeleceram novas imagens nas quais as negras e os negros tornam-se produtores de novas epistemologias, relacionando os sujeitos aos espaços ocupados:

A cada dia mais marcas relevantes da efetiva participação do negro na história do país são redescobertas, mais e mais o lugar do negro se torna diferente e distante do que foi pré-estabelecido pela elite hegemônica. Os lugares geram territorialidades preenchidas por culturas, falas, posicionamentos e memórias negras que aos poucos demarcam limites e fronteiras territoriais, nem sempre aceitas pela sociedade em si, mas conhecidas enquanto linhas imaginárias no cotidiano das cidades. Ou seja, não são vistas, mas são reais nas relações cidadinas estabelecidas. (GUIMARÃES, 2016: p. 36).

Nesse afã, o curta-metragem *Aniceto do Império* apresenta-nos outras perspectivas imagéticas de diferentes locais da cidade do Rio de Janeiro, onde as populações negras buscam a reconexão com a África. Dessa forma, apreendemos neste documentário a (re)construção de territórios diaspóricos, ultrapassando a esfera de um lugar onde os negros foram colonizados e destituídos de suas origens. Mas o que vem a ser território e como esse conceito-construção é ressignificado no documentário?

Rogério Haesbaert (2004) conceitua território relacionado ao poder, no sentido de dominação e apropriação. No entanto, quando entendemos território como tempo vivido, esse se torna múltiplo, diverso e complexo, ao contrário da ideia unívoca da hegemonia capitalista, voltada para exploração e acumulação de bens. Por conseguinte, “todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico, pois exercemos domínio sobre o espaço tanto para realizar funções quanto para produzir significados.” (HAESBAERT, 2004: p. 3).

Ainda pensando o conceito de territorialidade, Haesbaert (2009) apresenta-nos três proposições. A primeira delas relaciona território às questões econômicas sob as quais os diferentes espaços deverão ser explorados pelos detentores do poder econômico. A segunda conceituação condiciona o território às relações de poder, em sua maioria, mas não exclusivamente, pelo Estado. Por último, o autor conceitua território como constructo cultural, relacionando as subjetividades e, ao mesmo tempo, as apropriações e valorizações dos diferentes territórios pelos sujeitos.

As construções culturais dos territórios pelos sujeitos podem ser compreendidas mais especificamente por espaços-tempos. Lefebvre (2006) considera o espaço um conceito onde se reúnem diversos produtos materiais, como vestimentas, móveis, casas, além de conhecimentos acumulados e o trabalho como atividade criativa. Essa relação pode ser amplificada ao relacionar os espaços com os pensamentos, sendo conectados aos signos, palavras e coisas. Nesse sentido, o espaço adentra aos conhecimentos por meio da música, da pintura ou da arquitetura (LEFEBVRE, 2006). Essas linguagens remetem a um tempo que não se condiciona a um passado dado como finalizado. Nas artes negras, o tempo se faz memória quando as populações afro-diaspóricas compreendem suas vidas relacionadas ao passado constituído no presente.

Em *Aniceto do Império* (1981), Zózimo Bulbul produz imagéticas com as quais o espectador é levado a compreender os espaços do bairro de Madureira e da região do porto do

Rio de Janeiro, construído, pensado e enunciado pelo samba de Aniceto, referenciado no memorial africano. Dessa forma, o sambista e sindicalista apropria-se e valoriza os espaços por onde transita, seja no Morro da Serrinha, na quadra da agremiação do Império Serrano ou revisitando o porto por meio do samba, ao exaltar seus ancestrais.

Nesse sentido, ao reterritorializar esses espaços, Aniceto apresenta novos significados em uma epistemologia afro-diaspórica, com intuito de reiterar os diferentes espaços da cidade onde a presença negra é construída e ressignificada pelas musicalidades e labores por meio do samba. Dessa forma, reterritorializar “consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante.” (GUATTARI; RONILK, 1996: p. 323).

Essa reterritorialização dos espaços periféricos em *Aniceto do Império*, em um primeiro momento, é ressaltada por meio de novos posicionamentos políticos, com o intuito de tornar os sujeitos negros presentes em diferentes espaços do Rio de Janeiro. Em seguida, produzir, reivindicar e lutar são ações apresentadas no curta-metragem através do samba, como uma das expressividades que posicionam os negros na cidade do Rio de Janeiro de forma autoral. O samba é um lamento para não esquecer onde estão e como podem continuar lutando contra as opressões ainda latentes em diferentes espaços.

A memória se torna o caráter essencial para esses sujeitos comprometidos em compreender o presente determinado pelo passado opressor e impeditivo para os negros se verem pertencentes aos diversos espaços de vida. Ao construir a memória, também se resgata a ancestralidade capaz de ressignificar suas existências em diferentes territórios aos quais se enseja o reconhecimento do lugar em que vivem.

No contexto afro-diaspórico, o resgate memorial do passado não significa apenas conhecer o que antes era invisível e o indizível, mas é uma importante possibilidade de vir a ser pelas ausências nas existências dos povos da diáspora. Nesse sentido, o presente busca outras ressignificações no pretérito.

Por isso, Mercer (1994) compreende a história das diásporas como uma narrativa não linear determinadora das lutas finalizadas. De acordo com o teórico afro-britânico, a presença do passado na memória popular é convocada através de vários canais de associação com a ancestralidade africana para dar continuidade às lutas em diferentes instâncias das populações negras. Dessa forma, Aniceto ensina-nos sobre territorialidades ressignificadas pelas ancestralidades africanas, inter-relacionando política, ativismo e religiosidade.

Por isso, Bulbul relaciona Zumbi dos Palmares e a agremiação de Madureira para entender o reconhecimento do passado ainda presente na luta afro-diaspórica na constituição dos seus territórios. Assim, a Serrinha é o quilombo contemporâneo, compreendido como território de preservação do memorial ancestral africano. Pela voz de Aniceto do Império, Zózimo Bulbul nos faz pensar sobre a apropriação de um espaço, ao reconhecer e estabelecer discursos de companheirismo, capazes de condicionar as populações negras a continuarem lutando por territórios construídos e pensados na perspectiva afro-diaspórica.

Aniceto apresenta-nos uma pedagogia própria pela qual ensina sobre o Morro da Serrinha se referenciando naqueles com os quais estabeleceu laços familiares. Por meio das diferentes mulheres e homens que acolheram Aniceto, apreendemos o significado de histórias reconstituintes dos territórios ocupados pelas populações afro-diaspóricas. Para além da ideia do morro ser um local desassistido pelos poderes públicos, em *Aniceto do Império* ficam evidentes os conhecimentos produzidos, transmitidos e resgatados pelos negros habitantes da Serrinha.

Parte dos saberes aprendidos por Aniceto se efetivam pelas redes de afetos construídas com a família da Serrinha. Podemos continuar a compreender isso ainda no primeiro plano do curta-metragem quando a câmera continua em direção à direita e mostra uma casa de telhados de barro vermelho, com as paredes externas brancas e janelas verdes, lembrando as cores da agremiação do Império Serrano. Nessa casa, Aniceto construiu junto com seus parentes eletivos as condições para fundar a nova escola de samba:

Aqui é a residência de Eulália de Oliveira, também integrante da família. Foi aqui onde nos reunimos para organizarmos pela primeira vez o Império Serrano. E isto muita gente ignora. [...] O Império Serrano surgiu com força total, com gente com força e com vontade para vencer. E aqui um estaciano, ora e veja bem, nasci no Estácio, mas aqui que vim aparecer por intermédio do Império Serrano. (ANICETO, 1981).

Do espaço da casa de sua família adotiva, Aniceto encontra junto com os seus pares a força e a vontade para fundar uma nova agremiação carnavalesca no bairro de Madureira. O microespaço da casa foi referência para construir algo capaz de agrupar um número maior de pessoas. Do interior de uma casa, expande-se a vontade da continuidade dos laços familiares.

A família adotiva possibilitou a Aniceto a força para fundar a agremiação verde e branca no bairro de Madureira. E todo esse movimento fez o sambista-estivador se reconhecer por meio daquele território, apesar de sua origem ser no bairro do Estácio, um dos principais berços do samba carioca. Ali, na Serrinha e no Império Serrano, Aniceto se tornou sambista. Em sua

narrativa, percebe-se a indissociabilidade entre o sujeito e o território da Serrinha. Efetivamente, podemos depreender da narrativa do protagonista a ideia de que território:

[...] pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente em casa. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada em si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos, e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATARRI; ROLNIK, 1996: p. 323).

Essas relações entre a construção do ser e os territórios se ampliam no filme. Quando o sambista faz menção ao Império Serrano ter sido construído por gente com vontade de vencer é preciso compreender a formação dessa escola de samba pelas mãos e mentes dos profissionais da estiva do Rio de Janeiro. A escola verde e branca foi fundada por dissidentes descontentes com o autoritarismo de Alfredo Costa, presidente da extinta agremiação “Prazer da Serrinha”.

Grande parte dos fundadores do Império Serrano também eram estivadores no porto do Rio de Janeiro e integravam o sindicato profissional da estiva. Algumas das vivências desses estivadores foram determinantes para diferenciar o Império Serrano de outras agremiações. Uma das influências do território laboral para o território do samba foi a proibição de patronos e a eleição para novo presidente a cada três anos.

Dessa forma, percebemos uma constante produção de atravessamentos entre diferentes territórios apropriados por Aniceto. Ao mesmo tempo, o fazer-se sambista e o fazer-se estivador/sindicalista mesclam-se, formando diferentes territórios conduzidos pela ancestralidade africana. Mais do que simplesmente reconhecer os territórios formados e constituídos pelas populações negras, em *Aniceto do Império* compreendemos as territorialidades crescentes e evidentes no pensamento e na alma do próprio protagonista. Essa compreensão evidencia-se na corporeidade do protagonista ao qual conseguimos depreender a ancestralidade, compondo os territórios por meio de seu samba-resistência.

4. Dos territórios do samba e do trabalho ao corpo-território de Aniceto

As aprendizagens adquiridas enquanto sindicalista foram levadas por Aniceto e seus companheiros para serem ensinadas aos futuros componentes da Escola de Samba Império Serrano. Parte desses saberes formou a agremiação de Madureira, reiterando a criação de quilombos urbanos. Essa imagética é entendida a partir dos 3min49seg do curta-metragem. A partir desse plano, o cineasta Zózimo Bulbul registra os estivadores em um galpão do Porto do

Rio de Janeiro, esperando para receber a diária de trabalho. Dentre eles surge Aniceto que, em seguida, vai caminhando até sair do enquadramento da câmera.

A voz do sambista (agora *over*²), narra o início de sua atuação sindical. Ele recorda do seu ingresso no cais do porto, por intermédio da antiga Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café, hoje, Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro. De acordo com Maria Cecília Velasco Cruz (2000), os antecedentes desse sindicato, um dos mais antigos do país, data de 1904, quando foi criada a União dos Trabalhadores de Café, por cinco membros da diretoria da União Operária dos Estivadores. Apesar das convocatórias para a participação dos trabalhadores em assembleias, “a sociedade formada não vingou” (CRUZ, 2000: p. 244). Em 15 de abril de 1905, foi fundada a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café, por Cândido Manuel Rodrigues, que tinha por objetivo congregar os trabalhadores do porto do Rio de Janeiro.

O primeiro estatuto do sindicato tinha como objetivo a união de todos esses trabalhadores como também a redução das horas de trabalho e aumento dos salários. Além disso, havia a intenção de criar uma biblioteca para instrução dos associados e a arrecadação de fundos para a defesa dos grevistas, caso fossem presos injustamente. A Resistência conseguiu se firmar no cais do porto, alcançando vitórias significativas para os trabalhadores da estiva e impondo-se sobre o patronato e outros trabalhadores não associados (ARANTES, 2010).

No entanto, nem só de conquistas a Resistência trillhou sua história. Após a Primeira Guerra Mundial, o Brasil teve interrompida a exportação de café e as reivindicações do sindicato não obtiveram êxito perante o patronato. As consequências desse cenário levaram à desfiliação de muitos membros. Apesar das dificuldades, a Resistência conseguiu fundar uma sede própria situada no bairro da Saúde – região portuária do Rio de Janeiro – durante a gestão de Carlos Joaquim Alves em 1922. No início da década de 1930, a Resistência “já havia reconstruído a sua presença no mercado, garantindo para si a gestão da mão de obra.” (CRUZ, 2000, p. 289). A partir do governo Vargas, durante o Estado Novo, o sindicato passou por momentos difíceis, por ter um forte controle das forças governamentais e tendo seus estatutos alinhados a determinações ministeriais. Nesse período, Aniceto passou a trabalhar no ofício de estivador, e a participar de greves e lutas por melhores condições de trabalho:

² Recurso bastante recorrente em documentários, em que o narrador está presente no plano para contar a história sem estar relacionado à cena.

Resistência porque as cargas eram transportadas sobre a cabeça. Nós não possuíamos carrinhos. [...] em razão disso, nosso nome era Sindicato da Resistência. Até 72 eu labutei. Iniciando, porém, em 1941. Ora, bem, o nosso sacrifício era demasiado [...]. Transportávamos sacos sobre a cabeça pela insignificância de 200 réis. Eu reuni alguns colegas e paralisamos em greve. (ANICETO, 1981).

As memórias de Aniceto acerca das péssimas condições de trabalho remeteram ainda às concepções escravagistas nas quais os negros no pós-abolição continuariam sendo tratados de forma desumana, subalterna e sem direito a se estabelecerem em um lugar. Ao mesmo tempo, durante a narração *over*, são apresentadas imagens com melhores condições laborais para os estivadores, com o uso de empilhadeiras. A contraposição entre as reivindicações passadas e as melhorias de trabalho no presente reelabora os territórios, ressignificando o que antes era opressão para condições de trabalho mais dignas.

Essa articulação das opressões não impede a ressignificação da vida pela maneira de fazer política de Aniceto, pois a força ancestral conduz o protagonista a encontrar sentido diante da luta. Assim, o sambista vai se constituindo no curta-metragem quando cada vez se coaduna com as vozes daqueles que lutam para preservar a força de seus antepassados.

É possível também compreender essa apropriação dos territórios do samba e do sindicato na corporeidade do próprio Aniceto. Em outro plano, ainda no cais do porto, o sambista caminha demonstrando segurança e familiaridade com aquele espaço em que trabalhou por mais de três décadas. Caminhando, ora olha à esquerda em direção aos navios, ora continua olhando à frente. A voz *over* e as imagens de Aniceto – que ao final desses planos é captado pela câmera, de costas, em direção horizontal ao porto – apresentam uma perspectiva de continuidade das lutas e das reivindicações.

Em seguida, a câmera foca em Aniceto caminhando de frente, um pouco mais devagar, exatamente no momento da narração *over*: “*Hoje, sou aposentado. Hoje, fico pensando o tanto e quanto sofri durante o tempo que na Resistência estive.*” (ANICETO, 1981) – passa a mão à testa, enxugando o suor. Continua a olhar para frente, reiterando todo o sofrimento passado em nome dos seus companheiros.

Em meio às lutas, às opressões e indignações, a corporeidade negra presente em *Aniceto* é posicionada junto ao ativismo político, com o intuito de prevalecer um conhecimento epistemologicamente negro. Por meio dessa estética, Bulbul enuncia a trajetória de sambista e sindicalista, evidenciando várias expressividades do Movimento Negro no trabalho, no discurso, no canto:

Nasci a 11 de março de 1912, em uma Segunda-Feira de Omolu. Sou filho de uma grande entidade criada por outra. Nasci de mãe gêmea, minha avó materna era baiana e meus pais e avós paternos cariocas. Vivo sobre a proteção das almas santas benditas. Santas almas! Sofro [...] Talvez por isso, eu tenha tido oportunidade de compor seiscentas e tantas páginas, cinquenta e oito das quais são inspiradas nas raízes da nossa geração, nas raízes da minha geração, por que não dizer assim? (ANICETO, 1981).

A memória de Aniceto lembra sua origem por Omolu, orixá associado ao solo e ao fogo, proveniente do centro da terra. Por isso, ao fazer referência à Omolu, ele toca duas vezes o chão em respeito àquele que é o dono da vida e da morte. Aniceto não dissocia sua trajetória de vida entre o transcendental e o real. Há nessas construções inter-relações culturais, políticas e estéticas promotoras de fixidez e enraizamento (GILROY, 2001)

As relações da sonoridade do samba conduzindo a corporeidade de Aniceto para relembrar suas raízes são perceptíveis a partir de 7min37seg do curta-metragem, quando Aniceto está em uma apresentação musical cantando o samba “Sou Raiz”. O palco remete a toda a ancestralidade africana com a presença de músicos tocando atabaques, pandeiros e chocalhos. As cantoras de apoio estão vestidas com trajes referentes à África. Essas composições estéticas remetem à intencionalidade de Aniceto em construir no palco suas referências ancestrais:

*Eu sou raiz, meu senhor.
Eu sou raiz, meu senhor.
Abandonado sem amor.
Abandonado sem amor.
O meu pai é rei, dono da terra.
Minha mãe senhora do rio. (ANICETO, 1981).*

Mais uma vez, Aniceto faz essa relação com suas ancestralidades territoriais, mesmo passando pelos dissabores da vida. Afinal, seu “pai” é dono da terra e sua “mãe” rainha dos rios. Tanto a terra quanto a água originam vidas. Tais referências estabelecem uma contraposição: apesar do abandono em sua trajetória, Aniceto não estava sozinho, pois tem nos territórios do solo e das águas fluviais a fixação de suas raízes.

Aniceto exalta sua ancestralidade africana com sua corporeidade. Suas expressões e gestos durante a apresentação da canção “Eu sou raiz” o transportam para o continente africano em uma plena liberdade. Em seguida, ao iniciar a canção “Velho Justiniano”, o protagonista aquietou o corpo e se emociona:

*Não posso, Senhor.
Eu não posso, Senhor.
Sou africano, sofri muitos desencantos.
Vejam bem.
Vocês me aconselham, ignorando.
Meus ancestrais sofreram por demais.*

*Com ferro em brasa os marcaram como animais.
Até orelhas deceparam dos meus pais.* (ANICETO, 1981).

Nessa interpretação, a corporeidade demonstra a sensibilidade por todo sofrimento do passado e do presente. Entre a vida e a morte, é preciso lembrar-se de onde veio: “Sou africano”. Ao reverenciar suas origens, reterritorializa em seu corpo as marcas da dor e da memória. Assim, a constituição dessas imagens traz novamente os lamentos e as dores ainda latentes e, por isso, necessárias de serem enunciadas. Como afirma Bell Hooks (2018: p. 37): “estamos sempre em processo de recordar o passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o passado”.

Essa reconstituição se efetiva por meio das corporeidades que se colocam no cerne de *Aniceto do Império*, revelando-nos epistemologias relacionadas ao passado e ao presente, entre liberdade e opressões. Dessa maneira, as corporeidades são formas de apresentar esses territórios do passado livre em África e da opressão em espaços coloniais.

O samba de Aniceto não deve ser entendido apenas por inspiração musical, mas ele é a força motriz na qual o sambista funda a agremiação do Império Serrano e, ao mesmo tempo, contribui para modificar as condições de trabalho enquanto estivador. No samba, Aniceto se reconectou à África, pois encontrou as condições para reconstituir os territórios ancestrais africanos pelos diferentes espaços em que viveu. O samba-resistência faz Aniceto permanecer voltado para sua ancestralidade, dando significado à sua existência e à sua presença nos diferentes territórios.

Nos últimos planos do curta-metragem, Aniceto volta a ser referenciado pelo microespaço da casa. Se no início do filme o protagonista está do lado de fora da residência onde pôde crescer e estabelecer seus afetos familiares no Morro da Serrinha, agora ele está no interior de sua própria casa. Nesses planos, Aniceto aparece escrevendo, fumando e ao telefone. São ações cotidianas, capazes de demonstrar momentos em que o cantor e compositor tem um local para exercer de forma calma e tranquila – após os anos árduos de trabalho como estivador e fundador do Império Serrano – sua intelectualidade para pensar, refletir e produzir suas composições.

No penúltimo plano, a câmera apresenta a sala da casa de Aniceto, com fotos de familiares na parede, quando surge o sambista vindo de outro cômodo. No último plano, ele atravessa a sala em direção à varanda. Ao lado externo da casa, já é noite. Avistamos o sambista abrir um pequeno portão e, em seguida, para. A silhueta do seu corpo imerge na escuridão, dando-nos a impressão que naquele microespaço Aniceto se amplia com a própria noite. Ali, ele

permanece, agora fixo em seu lugar, constituindo-se detentor do seu próprio espaço. Agora, todo o território imagético e real é o próprio Aniceto. E assim, o filme termina, reiterando mais uma vez aquele espaço da casa e que também era o mundo do sambista, com a canção: “*Eu sou raiz, meu Senhor. Eu sou raiz, meu Senhor. Abandonado sem amor, abandonado sem amor...*”. Assim, Aniceto fixou-se e tornou-se raiz.

5. Conclusão

Aniceto do Império: em dia de alforria? (1981) nos direciona a fazer a memória dos povos africanos. Assim, é possível entender a reconstituição da própria história apresentada de diferentes formas de conceituar o caráter político e a busca dos sujeitos negros para alcançar melhores condições de vida.

Entre conquistas e lutas, Aniceto fundamenta o caráter político tanto no sindicato quanto na escola de samba, intrínsecos à ancestralidade africana. Suas fundamentações estéticas e poéticas não se subordinam aos interesses das elites, pois há claramente um desejo de enunciar suas origens nos conhecimentos dos seus antepassados e assim estabelecer diferentes formas de pensar e construir os diferentes territórios negros inseridos no desenvolvimento cultural, social e econômico do Rio de Janeiro.

Para isso, Aniceto estabelece com os territórios onde viveu relações de afetividade com os quais pôde se constituir como sambista, estivador e sindicalista. Por isso, o território é apropriado de forma a reconhecer nos seus pares a força para lutar contra processos opressores posicionando, em primeiro lugar, o caráter social pelas referências africanas.

Dessa forma, Aniceto saúda as mulheres que o acolheram no Morro da Serrinha, os seus parceiros da Escola de Samba Império Serrano e seus companheiros de trabalho no porto do Rio de Janeiro. Reconhecendo seus pares, ele pôde reterritorializar tanto o Morro da Serrinha, por meio da criação de uma nova agremiação mais coletiva, quanto o Sindicato dos Estivadores, para atender as demandas por condições mais dignas de trabalho.

Portanto, nesses dois principais espaços de vivências de Aniceto, vislumbramos a indissociabilidade dos sujeitos e dos territórios. Afinal, no processo de reterritorialização afro-diaspórica, os diferentes cenários no curta-metragem são evidenciados pelas imagens contrapostas às opressões e reconectadas à África pela necessidade constante de não se curvar aos interesses

dos colonizadores do passado e do presente. Por isso, o filme todo está voltado para ser ocupado pela voz de Aniceto, trazendo referências únicas e exclusivamente negras.

O curta-metragem demonstra essa necessidade do sambista em lembrar e cantar a África no aporte da conjuntura de seu pensamento. Dessa forma, a estética em *Aniceto do Império*, expressada em sua corporeidade, reitera novas formas de pensar e evidenciar o Movimento Negro, atuante em diferentes espaços onde os negros deram continuidade aos quilombos como formas de vivências e (re)existências. Como afirma Gonzalez (1982), as africanidades são requisitadas não somente ao passado, mas também para articular diferentes formas de negociações entre os diferentes membros do próprio movimento, na luta por direitos e equidade social.

Aniceto do Império (1981) continua a ideia de uma estética em que a corporeidade se torna o canal veiculador da ancestralidade africana pela *performance* do sambista e sindicalista. A corporeidade do protagonista vai constantemente demonstrando toda sua potencialidade por meio do samba, com o intuito de resgatar a africanidade esquecida e requisitada nos diferentes espaços em que os agrupamentos negros se fazem presentes. Muito mais do que uma expressão musical, os sambas de Aniceto resgatam a memória africana para continuar a enunciar histórias fundamentadas e torná-las presentes na constituição dos sujeitos afro-diaspóricos.

Nessa perspectiva, Zózimo Bulbul, por meio do curta-metragem aqui apresentado e analisado, ao mesmo tempo questiona e convoca Aniceto a ensinar como continuar a reivindicar a presença negra nos diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro. Para isso, Aniceto demonstra, por meio de sua corporeidade, a territorialidade presente em si, reiterada por meio do samba ao invocar sua ascendência africana, constituidora de sua vida e de sua existência.

Do interior de si, a África se faz presente na agremiação Samba Império Serrano, ao eternizar sambas imortais com referências aos ancestrais. Do interior de si, a África se faz presente nas formas de articular políticas por meio da representação sindical, lembrando assim os guias das civilizações africanas.

De dentro de cada sujeito surge a vontade de ampliar seus conhecimentos para o mundo e, dessa forma, os territórios tornam-se efetivamente espaços apropriados, reconstruídos e ressignificados por seus pares, mesmo diante de situações desfavoráveis. Dessa forma, compreendemos os territórios ressignificados no pensamento de Aniceto. Assim, as territorialidades ancestrais africanas constituem-se de dentro dos sujeitos para os espaços construídos no campo real. Em *Aniceto do Império*, os territórios ancestrais africanos estão no

próprio Aniceto, externalizando-os em sua corporeidade por meio do samba. O interior de cada sujeito é o início e o fim, como esteticamente Bulbul nos apresenta em seu filme.

Se no início do filme, Aniceto está invocando as ancestralidades africanas que o permitem viver diante às adversidades da vida, ao final, ele apresenta em si mesmo a própria ancestralidade para pensar, refletir e produzir, quem sabe, novas composições reconectando-o cada vez mais à África. O último plano – em que Aniceto sai da sala e atravessa a varanda da casa e abre o portão – pode reiterar essa condição intrínseca a sua própria existência ao imaginarmos seu olhar no extracampo do enquadramento em direção ao continente africano buscando a força e a inspiração para continuar enraizar-se aos seus ancestrais. Uma constante busca de continuar sendo raiz.

Referências bibliográficas

ARANTES, Érika Bastos. *O Porto Negro: trabalho, cultura e associativismo dos trabalhadores portuários no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX*. Tese (doutorado) /223 f.- Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Programa de Pós-Graduação em História. Rio de Janeiro, 2010.

BULBUL, Zózimo. *Zózimo por ele mesmo: infância em Botafogo*. In De JEFFERSON; VIANNA, Biza (Org.). *Zózimo Bulbul: uma alma carioca*. Rio de Janeiro, Centro Afro Carioca de Cinema, 2014.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoada: A invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.33, n.º 96, p. 1-18, 2017.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Zózimo Bulbul por Noel de Carvalho*. In *Zózimo Bulbul: uma alma carioca*. De JEFFERSON; VIANNA, Biza (Org.). *Zózimo Bulbul: uma alma carioca*. Rio de Janeiro, Centro Afro Carioca de Cinema, 2014.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, v. 12, pp 1-21, 2012.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação social: O cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese (Doutorado em Sociologia). FFLCH-USP. São Paulo, 2005.

CRUZ, Maria Cecília Velasco e. Tradições negras na formação de um sindicato. Sociedade de Resistência dos trabalhadores em trapiche e café, 1905-1930. *Afro-Ásia*, v. 24, pp. 243-260, 2000.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro no Brasil: alguns apontamentos históricos. *Tempo*. v.12, n.23, pp 101-122. 2007.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONZALES, Lélia. O movimento negro na última década. In: GONZALES, Lélia & HASENBALG, Carlos. Lugar de Negro. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Geny Ferreira. Territorialidades silenciadas e apagadas que se tornam visibilizadas por meio da poética negra. [SYN]THESIS, v. 9, n. 2, jun./dez. , p. 31-40, 2016.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 4ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HAESBAERT, Rogério. *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*. Disponível <https://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. 2004 em: Acesso em: 20 jun 2020.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2018.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000

MERCER, Koberna. *Welcome to the jungle: news positions in black cultural studies*. London: Routledge, 1994.

PEREIRA, Amauri Mendes. *Trajetória e Perspectivas do Movimento Negro Brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

PRUDENTE, Celso. *Cinema Negro: Pontos reflexivos para a compreensão da importância da II Conferência de intelectuais da África e da Diáspora* (Ensaio). Brasília, 2011, p. 48- 50.

SANTOS, Júlio César. A quem interessa um cinema negro? *Revista da ABPN*, v. 5, n. 9 nov.- fev., p. 98-106, 2013.

Filmes

ALMA no olho. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro – RJ, 1974. 12 min

ANICETO do Império: em dia de alforria? Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro – RJ, 1981. 11 min

COMPASSO de espera. Direção: Antunes Filho. São Paulo – SP, 1969. 98 min

EL Justicero. Direção: Nelson Pereira dos Santos. São Paulo – SP, 1967. 80 min

GANGA zumba. Direção: Cacá Diegues. São Paulo – SP, 1963. 120 min

GRANDE sertão. Direção: Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. Brasil, 1965. 92 min

PEDREIRA de São Diogo. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro – RJ, 1962. 18 min

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. São Paulo - SP, 1965. 95 min.

Fábio José Paz Rosa: Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). É membro da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema (SOCINE) e da Rede KINO: Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual. É Mestre em Educação, Cultura e Comunicação (2012) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É especialista em Organização Curricular e Prática Docente (2009) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É Licenciado em Pedagogia (2007) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, é professor auxiliar da Universidade Estácio de Sá (UNESA) na Licenciatura em Pedagogia e no curso de Pós- Graduação em Psicopedagogia Clínica e Institucional.

Artigo recebido para publicação em: Junho de 2020.

Artigo aprovado para publicação em: Julho de 2020.

Como citar:

ROSA, Fábio José. Construção de territorialidades ancestrais por meio do samba em Aniceto do Império. In. *Revista Transversos*. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas. Rio de Janeiro, n.º. 19, 2020. pp. 81-101. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2020.52490.

