



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação –PROPGPI
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

PEDRO SOL DE ABREU NUNES

AZANGULE: O LEVANTE
como dispositivo cinematográfico de memória

RIO DE JANEIRO
2026



PEDRO SOL DE ABREU NUNES

AZANGULE: O LEVANTE
como dispositivo cinematográfico de memória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Memória Social. Área de concentração: Memória e Patrimônio

Orientadora: Maria Amália Oliveira

RIO DE JANEIRO
2026

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

d de Abreu Nunes, Pedro Sol
AZANGULE: O LEVANTE como dispositivo cinematográfico de
memória / Pedro Sol de Abreu Nunes. -- Rio de Janeiro :
UNIRIO, 2026.
128

Orientador: Maria Amália Oliveira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória
Social, 2026.

1. Cinema. 2. Memória Social. 3. Política da memória. I.
Oliveira, Maria Amália , orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Regina Abreu, que me fez lembrar que a memória é importante. Ao meu pai, Noilton Nunes, que me ensinou a registrar minhas memórias e sonhos. E aos meus filhos, Francisco Sol, Sebastião Sol, Benedito Sol e Laila Sol, que me fazem sonhar. E a todos que me antecederam e me fazem acreditar que o Futuro é Ancestral.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, aos que ousaram forçar os limites da opressão e superar a escravidão. Aos homens, mulheres, crianças, velhos e jovens que, em meio à violência extrema do regime escravista, imaginaram caminhos de liberdade, romperam cercas materiais e simbólicas, atravessaram matas, articularam alianças, preservaram saberes e fizeram da fuga, da revolta, do canto, da dança, da fé e do corpo formas concretas de insurgência. Esta dissertação se inclina diante dessas vidas, muitas vezes apagadas dos registros oficiais, mas persistentes nas camadas profundas da memória social.

Agradeço também aos orixás que me guiaram até aqui, às forças da natureza que me cercaram, me acolheram e me ajudaram a encontrar foco, escuta e presença ao longo deste percurso. Em meio à Mata Atlântica da região onde tudo aconteceu, entre caminhos, águas, árvores, pedras, ventos, silêncios e cantos, encontrei não apenas um cenário de pesquisa, mas uma força viva de sustentação. A paisagem que guarda as marcas do levante também me amparou na travessia desta escrita.

Agradeço àqueles que, querendo ou não, acabaram por preservar esta memória: nos processos judiciais, nos documentos administrativos, nas narrativas locais, nos silêncios, nas ruínas, nos nomes de fazendas, caminhos e lugares. Mesmo quando produzidos pelo olhar da repressão, esses vestígios permitiram que fragmentos da história atravessassem o tempo. Agradeço, igualmente, a todos que intencionalmente fizeram essa memória emergir em emanções culturais diversas, anteriores ao filme *Azangulê: o Levante*: sambas, jongs, estudos, relatos, encenações, pesquisas, gestos artísticos e comunitários que mantiveram acesa a chama da insurreição de Manoel Congo, Mariana Crioula e tantos outros.

Meu reconhecimento especial à memória de Dermeval Netto, Cacalo e Álvaro Ferreira, que já não estão entre nós, mas deixaram um legado fundamental relacionado a esta história. Cada um, a seu modo, contribuiu para que a memória do levante não permanecesse confinada ao esquecimento. Suas obras, pesquisas, imagens, palavras e iniciativas abriram caminhos para que novas leituras, novas criações e novas perguntas pudessem surgir.

Agradeço a Maria Amália, que me orientou neste percurso de mestrado, acompanhando a construção desta pesquisa com atenção, rigor e generosidade. Sua orientação foi decisiva para que este trabalho encontrasse forma, densidade e direção, ajudando-me a transformar inquietações, imagens, memórias e experiências em reflexão acadêmica.

Agradeço também a Francisco Faria, que topou me orientar no doutorado, abrindo uma nova etapa desta caminhada intelectual, artística e política. Sua disponibilidade representa para mim não apenas a continuidade de uma pesquisa, mas a possibilidade de aprofundar os caminhos que esta dissertação apenas começa a delinear.

Agradeço a todos que se uniram a mim na empreitada de fazer o filme *Azangulê: o Levante*. A realização de uma obra como essa não nasce de uma vontade individual, mas de uma convergência de afetos, esforços, talentos, intuições e compromissos. A cada pessoa que participou da equipe, das filmagens, da pesquisa, da produção, da montagem, da música, da circulação e das conversas que deram forma ao filme, deixo minha gratidão. Esta dissertação também é atravessada por essa experiência coletiva.

Agradeço especialmente aos atores e atrizes que emprestaram corpo, voz, presença e escuta a essa memória. Ao encarnarem personagens marcados pela dor, pela coragem, pela dignidade e pelo desejo de liberdade, tornaram visível uma história muitas vezes silenciada. Meu agradecimento particular a Thiago Thomé e Alice Morena, cuja entrega artística foi fundamental para a força sensível e simbólica do filme.

A Dani Balbi, parceira e amiga, agradeço por ter topado essa aventura. Sua presença, sua coragem, sua inteligência política e sua generosidade foram fundamentais para que este percurso se tornasse possível. Sua parceria reafirmou, ao longo do caminho, que a memória também se constrói no encontro, na confiança e na disposição de enfrentar o impossível.

Agradeço a Camylla Herculano, que me ajudou com normas, ajustes e cuidados formais importantes para a finalização deste trabalho. Sua colaboração foi preciosa em uma etapa decisiva, quando cada detalhe passa a importar para que a pesquisa encontre sua forma final.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esta dissertação existisse: professores, colegas, familiares, amigos, interlocutores, artistas, pesquisadores e comunidades que me ajudaram a compreender que a memória não é apenas aquilo que se guarda do passado, mas aquilo que se disputa, se reinscreve e se projeta como possibilidade de futuro.

RESUMO

Esta dissertação analisa o filme Azangulê: o Levante como um dispositivo cinematográfico de construção e disputa da memória negra insurgente na porção fluminense do vale do Paraíba do Sul, região sudeste do Brasil. Tomando como objeto central a obra audiovisual e seu processo de criação e realização, a pesquisa investiga de que modo o cinema independente brasileiro pode operar como política da memória¹, reinscrevendo narrativas historicamente silenciadas sobre o levante liderado por Manoel Congo e Mariana Crioula em 1838, em Paty do Alferes. A partir de uma abordagem interdisciplinar, que articula memória social, geografia cultural, historiografia da escravidão e análise cinematográfica, a partir da abordagem da micro-história, o trabalho examina os bastidores do filme, seus procedimentos de pesquisa, encenação e montagem, bem como sua inserção no campo das políticas públicas de cultura no Brasil contemporâneo. O estudo situa Azangulê: o Levante no contexto da trajetória da produtora Imagine Filmes e das transformações institucionais ocorridas, em especial, a partir de 2003 no Brasil, compreendendo o audiovisual como prática cultural e intervenção simbólica no espaço público. Ao articular a história do levante, a análise do território como palimpsesto de memória e a leitura crítica da linguagem cinematográfica, a dissertação sustenta que a montagem audiovisual constitui uma forma de política da memória, capaz de tensionar os mecanismos históricos de apagamento e de produzir novas formas de inteligibilidade para as memórias insurgentes. Por fim, o trabalho reflete sobre os desafios contemporâneos da circulação cultural na era das plataformas digitais, apontando para as disputas entre memória, poder e visibilidade no ecossistema midiático atual.

Palavras-chave: Cinema Independente Brasileiro; Memória Social; Vale do Paraíba; Políticas da Memória.

¹ dispositivos e práticas que produzem memória pública e orientam sua circulação (museus, currículos, monumentos, arquivos, leis, entre outros).

ABSTRACT

*This thesis analyzes the film *Azangulê: o Levante* as a cinematographic device for the construction and contestation of insurgent Black memory in the Fluminense portion of the Paraíba do Sul Valley, southeastern Brazil. Taking the audiovisual work and its creation and production process as its central object, the research investigates how Brazilian independent cinema can operate as a memory policy², reinscribing historically silenced narratives about the uprising led by Manoel Congo and Mariana Crioula in 1838, in *Paty do Alferes*. Based on an interdisciplinary approach that articulates social memory, cultural geography, slavery historiography, and film analysis, grounded in a micro-history approach, the work examines the film's behind-the-scenes, its research, staging, and editing procedures, as well as its insertion into the field of public cultural policies in contemporary Brazil. The study situates *Azangulê: o Levante* within the context of the production company *Imagine Filmes*' trajectory and the institutional transformations that have occurred, especially since 2003 in Brazil, understanding the audiovisual as a cultural practice and symbolic intervention in the public space. By articulating the history of the uprising, the analysis of the territory as a memory palimpsest and a critical reading of film language, the thesis argues that audiovisual editing constitutes a form of memory politics, capable of challenging historical mechanisms of erasure and producing new forms of intelligibility for insurgent memories. Finally, the work reflects on contemporary challenges of cultural circulation in the digital platform era, pointing to the disputes between memory, power, and visibility in the current media ecosystem.*

Keywords: *Brazilian Independent Cinema; Social Memory; Paraíba Valley; Memory Politics.*

² devices and practices that produce public memory and guide its circulation (museums, curricula, monuments, archives, laws, among others).

RÉSUMÉ

Ce mémoire analyse le film Azangulê: o Levante comme un dispositif cinématographique de construction et de dispute de la mémoire noire insurgée dans la partie fluminense de la vallée du Paraíba do Sul, région du sud-est du Brésil. En prenant comme objet central l'œuvre audiovisuelle et son processus de création et de réalisation, la recherche étudie comment le cinéma indépendant brésilien peut opérer comme une politique de la mémoire³, en réinscrivant des récits historiquement réduits au silence sur le soulèvement mené par Manoel Congo et Mariana Crioula en 1838, à Paty do Alferes. À partir d'une approche interdisciplinaire articulant mémoire sociale, géographie culturelle, historiographie de l'esclavage et analyse cinématographique, basée sur l'approche de la micro-histoire, ce travail examine les coulisses du film, ses procédés de recherche, de mise en scène et de montage, ainsi que son insertion dans le champ des politiques publiques de culture dans le Brésil contemporain. L'étude situe Azangulê : o Levante dans le contexte de la trajectoire de la maison de production Imagine Filmes et des transformations institutionnelles survenues, en particulier depuis 2003 au Brésil, appréhendant l'audiovisuel comme une pratique culturelle et une intervention symbolique dans l'espace public. En articulant l'histoire du soulèvement, l'analyse du territoire comme palimpseste de mémoire et la lecture critique du langage cinématographique, le mémoire soutient que le montage audiovisuel constitue une forme de politique de la mémoire, capable de mettre en tension les mécanismes historiques d'effacement et de produire de nouvelles formes d'intelligibilité pour les mémoires insurgées. Enfin, le travail réfléchit aux défis contemporains de la circulation culturelle à l'ère des plateformes numériques, soulignant les disputes entre mémoire, pouvoir et visibilité dans l'écosystème médiatique actuel.

Mots-clés : *Cinéma Indépendant Brésilien; Mémoire Sociale; Vallée du Paraíba; Politiques de la Mémoire.*

³ dispositifs et pratiques qui produisent la mémoire publique et orientent sa circulation (musées, curriculums, monuments, archives, lois, entre autres).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: captura de tela da plataforma Youtube com a versão do filme que será analisada. .	24
Figura 2: captura de tela da página da Imagine Filmes na Internet.	30
Figura 3: Captura de tela do Portal “Sistema Desenvolve Cultura”, da SECEC.	51
Figura 4: Imagem exportada a partir do filme: Logomarcas de abertura. (AZANGULE 0004.jpg)	60
Figura 5: Frame do filme - “um filme de”	61
Figura 6: Frame do filme - “homenagem a”	61
Figura 7: Frame exportado do filme: a torra do café.	62
Figura 8: Sequência de frames retirados do clipe inicial do filme.....	62
Figura 9: Frame exportado do filme, cena reutilizada da A Roça de Teresa.....	63
Figura 10: Cartela de título do filme: AZANGULE o levante	64
Figura 11: Vista aérea da Fazenda da Freguesia.....	65
Figura 12: Original dos autos: “5 de 9bro de 1838”	65
Figura 13: Atores em cena	66
Figura 14: Fachada em ruínas, janeiro de 2021	66
Figura 15: Ilustração do artista João Paulo Maia.....	67
Figura 16: Morte de Camilo Sapateiro.....	67
Figura 17: A cena revela os atores no pátio interno da Fazenda da Freguesia.	68
Figura 18: Entrevista com Adriano Cesário.....	69
Figura 19: Cartela gráfica “RESISTÊNCIA”.	69
Figura 20: Sebastião Deister, historiador.....	70
Figura 21: Isabel Rocha, Arquiteta.	70
Figura 22: Rastilho de pólvora sobre mapa.	71
Figura 23: Fragmento de filmagem realizada para o filme A Roça de Teresa.	72
Figura 24: Dermeval Netto observa as ruínas da Fazenda da Maravilha.	73
Figura 25: “Manoel Congo”, de Dermeval Netto.	74
Figura 26: Paulo Moreno, ator.	74
Figura 27: Exemplo de montagem palimpséstica com recorte de gravuras sobre mapa da África.	76
Figura 28: Cachoeira das Andorinhas, Miguel Pereira - RJ.	77
Figura 29: o menino parece observar o avanço das forças repressivas.....	78

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: <i>Azangulê: o Levante</i> , entre memória e montagem	13
1.1 Contexto e delimitação	14
1.2 Problema de pesquisa e pergunta central	16
1.3 Objeto, hipótese e categorias analíticas: o filme como política da memória.....	18
1.4 Metodologia e corpus.....	19
1.5 Estrutura da dissertação	20
2. METODOLOGIA	21
2.1 Delimitação do objeto, do corpus e da posição de pesquisa	21
2.2 Desenho metodológico.....	22
2.3 Procedimentos analíticos	23
2.4 Tecnologias digitais na feitura do filme e na escrita da dissertação	24
2.4.1 Produção e pós-produção audiovisual como procedimento de pesquisa	24
2.4.2 Tecnologias digitais de pesquisa, análise e escrita	25
2.5 Gestão do arquivo da Imagine: preservação, metadados e versões	25
2.6 Ética, autoria e controles reflexivos.....	26
2.7 Limites e potencialidades.....	26
3. CAPÍTULO 1 - Imagine e a cultura brasileira: Cinema independente, políticas públicas e disputa de narrativas	28
.....	30
3.1 Campo cultural e audiovisual no Brasil pós-2003	30
3.1.1. A gênese da Imagine.....	30
3.1.2 Políticas públicas como “matrizes cognitivas”	33
3.1.3 Tristes tradições: descontinuidade, centralismo e precariedade	34
3.1.4 A Digitalização do cinema e o lema marginal	35

3.2 A trajetória da Imagine como infraestrutura de produção de memória	36
3.2.1 Infraestrutura: produção, circulação e arquivo	37
3.2.2 Construção de repertório e infraestrutura: território como arquivo	37
3.2.3 Memória negra rural e escravidão: um limiar temático	40
3.2.4 Descontinuidade nas políticas públicas	41
3.3 Materialidade do projeto 3890	44
3.3.1 Perfil institucional e enquadramento emergencial	44
3.3.2 Readequação do projeto: mudança de título, recomposição de equipe e racionalidade de execução	45
3.3.3 Equipe interdisciplinar e articulação em rede	46
3.3.4 Pesquisa e território: As locações como método	47
3.3.5 Versões, comissões e exigências de chancela	48
3.3.6 O projeto como condição de possibilidade	49
3.3.7 Circulação prevista em escolas e campanhas transmídias	50
4. CAPÍTULO 2 - Análise micro-histórica de <i>Azangulê: o Levante</i> como escrita cinematográfica da insurreição de 1838	51
4.1 Montagem como política da memória	51
4.2 Protocolo de análise	54
4.3 Arco de enunciação e mapa de sequências	57
4.3.1 Arco de enunciação	57
4.3.2 Mapa de sequências principais e blocos macro	58
4.4 Análise micro-histórica da montagem	60
4.4.1 Bloco 1: Abertura	60
4.4.2 Bloco 2: Camilo Sapateiro	64
4.4.3 Bloco 3: Território, entrevistas e memória	68
4.4.4 Bloco 4: Diáspora africana	74
4.4.5 Bloco 5: A Guarda Nacional	76
4.4.6 Bloco 6: Condenações processuais	78

4.4.7 Bloco 7: O fim que não encerra	80
4.4.8 Montagem em espiral: “Azangulê!” de volta ao preto original	81
5. CAPÍTULO 3 - Palimpsesto e rugosidade: o tempo inscrito no espaço.....	83
5.1 Contexto Histórico de Paty do Alferes	91
5.1.1 A origem do nome "Paty do Alferes"	93
5.1.2 O Período do Ouro e a abertura dos Caminhos pelos Bandeirantes	94
5.1.3 A Roça do Alferes e os primeiros núcleos agrícolas	95
5.1.4 A ascensão do Café na região	97
5.1.5 Memória dos Escravizados e o Levante de Manoel Congo.....	98
5.2 Uma narrativa épica: reconstituindo a marcha dos 600	100
5.3 A dimensão regional e histórica do levante de 1838	103
5.4 Breve histórico da Fazenda da Freguesia ou Aldeia de Arcozelo	106
5.4.1 O Impacto da Repressão e o Declínio Econômico.....	106
5.4.2 A Criação da Aldeia de Arcozelo	107
5.4.3 A Aldeia de Arcozelo em Ruínas: Memória e Esquecimento	109
5.5 A importância simbólica da narrativa sobre este levante.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEMÓRIA COMO CAMPO DE BATALHA	114
REFERÊNCIAS.....	122
1. Referências Bibliográficas	122
2. Documentos e fontes institucionais	125
3. Filmografia (obras citadas no texto)	127

1. INTRODUÇÃO: *Azangulê: o Levante*, entre memória e montagem

“O passado não está morto. Na verdade, nem sequer é passado.”
(FAULKNER)⁴.

Como pesquisador implicado, apresento um resumo de formação e trajetória: como geógrafo e cineasta, atuo há mais de vinte anos como diretor-produtor na Imagine, realizando filmes e participando de projetos educativos, artísticos e culturais. Esse percurso se constituiu no cruzamento entre percursos acadêmicos e processos de criação, tendo a memória como problema recorrente de investigação e de prática. Tomamos a memória como construção social situada, atravessada por disputas de reconhecimento, silenciamentos e formas desiguais de transmissão. A geografia possibilita ler o espaço como sedimentação de camadas históricas do tempo, em constante transformação. O olhar cinematográfico — em especial o encontro etnográfico com outros povos e culturas — forneceu instrumentos para organizar vestígios, recombinar temporalidades e produzir inteligibilidade pública por meio da montagem: uma técnica e, ao mesmo tempo, um regime de cognição sensível do presente.

É nesse quadro que a dissertação se delimita. O objeto central de análise é *Azangulê: o Levante*, documentário de sessenta minutos, fruto do empenho coletivo de uma equipe formada por artistas e técnicos do audiovisual e viabilizado por mecanismo emergencial de fomento. Ao longo da realização, trabalhamos como coletivo⁵ de criação e produção, em que decisões de pesquisa, filmagem e montagem foram negociadas sob condições materiais típicas do cinema independente. O filme narra uma história factual: a maior insurreição negra da Província do Rio de Janeiro⁶, ocorrida em 1838 em Paty do Alferes, associada a Manoel Congo e Mariana Crioula.

O filme, enquanto objeto digital em circulação, reinscreve esse evento por meio de pesquisa histórica e territorial, entrevistas, performances e operações de montagem, articulando documentos e repertórios vivos. Nesta dissertação, analisamos essas operações por uma leitura micro-histórica e processual da escrita audiovisual do filme.

⁴ FAULKNER, William. *Requiem for a Nun*. New York: Random House, 1951. No original: “The past is never dead. It’s not even past.” (Ato I, cena III). Tradução livre do autor.

⁵ ver tópico sobre a composição da equipe em Equipe interdisciplinar e articulação em rede

⁶ Fontes institucionais descrevem “centenas” aderindo ao movimento; e leituras acadêmicas dos autos registram adesão “mais de trezentos” e plantel “500 e tantos”, (TJRJ; FERRARO; VARGAS). O cruzamento dos dados obtidos e analisados refosca a tese de que mais de 600 pessoas teriam aderido ao levante liderado por Manoel Congo.

A dissertação nasce dessa experiência e do trabalho de sistematização realizado ao longo do mestrado em Memória Social. Durante os dois anos do curso, dediquei-me a organizar arquivos e portfólios da Imagine⁷, revisitar o processo de feitura de *Azangulê (2021)* e reexaminar, com rigor analítico, as condições concretas de produção do cinema independente no Brasil contemporâneo. Ao assumir esse percurso, reconheço uma condição metodológica incontornável: analiso um filme do qual sou diretor e produtor. Essa posição não opera como justificativa autobiográfica, mas como situação de pesquisa: oferece acesso privilegiado a rastros de processo e exige, como contrapartida, procedimentos explícitos de controle reflexivo para não naturalizar o ponto de vista autoral, tratando-o como parte do campo empírico e analítico.

1.1 Contexto e delimitação

A região do atual município de Paty do Alferes, no interior do Estado do Rio de Janeiro, integra o Vale do Paraíba do Sul fluminense, área estratégica para a formação econômica e territorial do Sudeste brasileiro. A ocupação colonial e a abertura de caminhos de circulação articularam, ao longo do tempo, dinâmicas regionais que culminaram, no século XIX, na consolidação do café como economia hegemônica, estruturada pelo trabalho escravizado africano e afrodescendente, com efeitos duradouros sobre a estrutura social e os regimes de uso do solo (MATTOS, 2013; SLENES, 2011; DEAN, 1996).

“A queimada da floresta para plantar cafezais foi a principal causa [...] do desflorestamento no século XIX. [...] O comércio do café induziu o crescimento demográfico, a urbanização, a industrialização e a implantação de ferrovias.” (DEAN, 1996, p. 206).

Essa formação territorial é indissociável da violência estrutural da escravidão; ao mesmo tempo, não se deixa reduzir a uma história senhorial pacificada, pois é atravessada por práticas cotidianas de resistência e por episódios de insurgência. No mundo de fazenda e plantation, a historiografia mais recente vem focalizando “as regiões de plantation do Sudeste” (SLENES, 2011, p. 53), em “propriedades que perdiam relativamente poucos escravos por venda”, encontrando “índices de casamento razoavelmente altos entre mulheres escravas (mas não entre homens)” e apontando “existência significativa de laços de parentesco ‘simples’ (aqueles entre cônjuges e entre pai/mãe e filhos)” (SLENES, 2011, p. 53). Esses achados não

⁷ a formação e a trajetória da empresa brasileira Imagine Arte Cultura e Paz será esmiuçada em detalhes em **III. CAPÍTULO 1 - Imagine e a cultura brasileira** (a partir da página 20).

romantizam a senzala; ao contrário, ajudam a compreender como vínculos, sociabilidades e repertórios de organização podem coexistir com coerção extrema, que nos são relevantes para pensar a possibilidade histórica de ações coletivas.

É nesse contexto que se inscreve a insurreição de 1838, associada a Manoel Congo e Mariana Crioula, que mobilizou centenas de pessoas negras escravizadas na Fazenda da Freguesia e em outras fazendas da região. No curso da fuga, grupos deslocaram-se por estradas vicinais e trilhas na mata, desencadeando resposta repressiva registrada em autos, ofícios e correspondências produzidos majoritariamente sob a ótica da justiça e das elites locais (documentação atravessada por regimes de prova, recortes e finalidades punitivas) e que, por isso, exige leitura crítica e atenção ao modo como organiza o narrável.

Todavia, o próprio filme *Azangulê: o Levante*, objeto digital em circulação, aparece nesta dissertação tomado também como tema de estudo, compreendido sob a ótica de uma análise micro-histórica: interessa-nos menos “ilustrar” o passado e mais descrever como um dispositivo audiovisual organiza vestígios, repertórios, espacialidades e vozes para fabricar inteligibilidade pública, em tensão com as assimetrias das fontes.

O que nos interessa não é apenas reconstituir o acontecimento, mas compreender por que ele permanece sob baixa visibilidade pública e quais mecanismos sustentam esse regime. Cabe investigar emanções artísticas, culturais e acadêmicas que, em diferentes momentos, insistem em fazer emergir essa história específica e, de que maneira certas narrativas permanecem precariamente enunciáveis. Nesse sentido, o inquérito instaurado após o levante deve ser lido não como relato transparente do ocorrido, mas como parte do aparato de restauração da ordem escravista e de administração do que pode ser narrado e transmitido. Aqui nos é útil evocar POLLAK (1989, p.4): “essas memórias subterrâneas [...] prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio.”

Delimitamos, portanto, um objeto duplo: (i) o acontecimento histórico e suas condições desiguais de registro; (ii) o filme — objeto digital em circulação — como forma de reinscrição e disputa pública dessa memória. Como operador de leitura, mobilizamos a noção de palimpsesto: o território do Vale apresenta-se como superfície estratificada por permanências materiais e simbólicas do século XIX; o levante figura como camada crítica que tensiona narrativas estabilizadas do café; o filme reinscreve esse passado por meio de montagem de vestígios e repertórios; e a dissertação retorna a esse conjunto para examiná-lo como

dispositivo de memória. Em diálogo com essa chave, mobilizamos também a noção de rugosidades do território, em Milton Santos, para pensar permanências materiais e simbólicas como formas herdadas que persistem e condicionam o presente (SANTOS, 2006).

Do ponto de vista da produção, *Azangulê* foi viabilizado através do Edital Retomada Cultural RJ (2021), realizado pela SECEC-RJ⁸, no âmbito da Lei Aldir Blanc, sob o projeto cultural nº 3890, inicialmente intitulado *TATA KORONGO – A Rota dos Rebelados*.

O Vale do Paraíba do Sul se organiza em torno do rio homônimo e de corredores históricos de circulação entre litoral e interior. Nas últimas décadas, parte expressiva do vale passou a se denominar “Vale do Café”. Tal enquadramento tende a estabilizar um repertório público centrado na dimensão arquitetônica e senhorial do território, reativando fazendas, casas-grandes, ruínas e narrativas de época como herança civilizatória. Trata-se de forma de memória cultural mediada por suportes e dispositivos que selecionam o que deve ser preservado, exibido e transmitido como passado comum (ASSMANN, 2011). Sem supor intenção uniforme de ocultamento, reconhecemos que regimes de patrimonialização e circulação pública operam seletivamente: certas histórias adquirem recorrência e legitimidade, enquanto outras permanecem com baixa institucionalização, circulação fragmentária e silenciamentos persistentes. Pollak permite qualificar esse regime por meio das “memórias subterrâneas” (POLLAK, 1989), e Halbwachs sustenta a memória como construção situada, ancorada em quadros sociais que definem pertinências e limites do transmissível (HALBWACHS, 1990).

1.2 Problema de pesquisa e pergunta central

A formulação atribuída ao juiz de paz, durante o julgamento dos processos atribuídos a Manoel Congo, que exige “apagar para sempre a memória destes negros bárbaros!”⁹, condensa uma ideia programática da elite da época, a qual reverbera até hoje. Para além da repressão militar e judicial, buscava-se regular as condições de narrabilidade e transmissão: administrar o que poderia permanecer como memória socialmente reconhecida. Essa chave desloca o problema desta pesquisa do plano da “falta de lembrança” para o plano das operações históricas de silenciamento e apagamento, entendidas como parte do funcionamento da ordem escravista

⁸ Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro

⁹ A expressão é atribuída ao juiz de paz responsável por julgar os processos de crimes de insurreição e assassinato (nos quais Manoel Congo figurou como réu e foi condenado), como forma de legitimação moral da punição exemplar. Verificar a referência primária em PINAUD et al. (1987).

e de seus aparelhos de registro.

O problema desta dissertação consiste em compreender como a insurreição de 1838 circula socialmente sob formas descontínuas de lembrança, frequentemente atravessadas por silêncio, baixa visibilidade pública e enquadramentos que tendem a neutralizar seu sentido político; e de que modo um filme realizado a partir do território intervém nesse regime, reorganizando rastros documentais, vozes e repertórios para disputar o sentido público do acontecimento. Em vez de tratar a memória como simples “presença” ou “ausência” do passado, tratamo-la como campo de relações: um conjunto de enquadramentos, reconhecimentos e silenciamentos que define quais passados se tornam narráveis e quais permanecem precariamente enunciáveis.

Parte-se da compreensão de que a memória é socialmente construída e sustentada por quadros coletivos de reconhecimento e transmissão (HALBWACHS, 1990) e por suportes culturais relativamente duráveis de inscrição e circulação pública. Contudo, no caso em análise, o ponto decisivo não é apenas a existência de suportes, mas o modo como operam seletivamente, e, sobretudo, como certos passados persistem dentro e fora das formas estabilizadas de enunciação pública. Pollak é central para qualificar esse regime ao descrever como lembranças associadas à violência, à dominação e à assimetria podem permanecer socialmente ativas em circulação precária, atravessadas por interrupções e silêncios (POLLAK, 1989).

Esse problema se agrava quando se considera o estatuto das fontes disponíveis. Autos, ofícios e correspondências do período foram produzidos majoritariamente sob lógica repressiva e administrativa. A reflexão de Ricoeur (2007) contribui para situar metodologicamente essa assimetria: o documento não é transparência do passado, mas vestígio produzido sob condições determinadas, atravessado por recortes e silêncios; por isso, exige crítica do que torna visível e do que mantém invisível. Assim, a questão não é apenas “o que as fontes dizem” sobre 1838, mas quais limites impõem para que experiências negras insurgentes sejam narradas e reconhecidas.

Diante desse quadro, formulamos a pergunta central nos seguintes termos:
De que modo o filme *Azangulê: o Levante*, concebido e realizado no âmbito do cinema brasileiro independente, opera como dispositivo de memória social e como escrita cinematográfica da insurreição de 1838 em Paty do Alferes, associada a Manoel Congo e

1.3 Objeto, hipótese e categorias analíticas: o filme como política da memória

O objeto central desta dissertação é o filme *Azangulê: o Levante*, tomado simultaneamente como obra audiovisual e como dispositivo cinematográfico de memória insurgente. A pesquisa investiga de que modo o cinema independente brasileiro pode operar como política da memória ao reinscrever narrativas historicamente silenciadas, reconfigurando condições de visibilidade, transmissibilidade e reconhecimento público do levante de 1838.

A hipótese que orienta a análise é que *Azangulê* constrói sua intervenção por um conjunto articulado de operações estéticas, enunciativas e territoriais. Essas operações não são tratadas como “elementos” dispersos do filme, mas como categorias analíticas: procedimentos recorrentes por meio dos quais o dispositivo organiza materiais heterogêneos e produz efeitos de inteligibilidade pública sobre a insurreição. As cinco categorias operatórias são:

1. **Arquivo e repertório:** articulação entre documentos institucionais (autos, ofícios, correspondências, historiografia, iconografia) e práticas corporais performativas (cantos, roda, gestos, ritmos) como formas de transmissão e conhecimento.
2. **Montagem como política da memória:** montagem como operação de inteligibilidade e tomada de posição, capaz de fabricar fricções temporais, vizinhanças anacrônicas e regimes de prova, articulando arquivo, testemunho, performance e território em uma escrita audiovisual que tensiona o apagamento.
3. **Paisagem como arquivo territorial:** território filmado (fazendas, ruínas, trilhas, mata, gruta) como estrato de tempos e operador de leitura histórica. Palimpsesto e rugosidades permitem compreender permanências materiais e simbólicas como formas herdadas que persistem, condicionam o presente e resistem à homogeneização dos discursos dominantes (SANTOS, 2006)¹⁰.
4. **Encenação performática:** performance, canto, roda e corpo em cena como operadores de reinscrição e transmissão, evitando sua redução a função ilustrativa.
5. **Enunciação documentária como tomada de posição:** organização da voz, do endereçamento e da autoridade narrativa no documentário, compreendendo o filme como

¹⁰ **Milton Santos** (1926–2001) é um dos principais nomes da geografia crítica brasileira. Sua formulação, “rugosidades” designa as formas e objetos herdados (marcas materiais de processos históricos) que persistem no espaço e condicionam práticas do presente. Ver: SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

prática que assume posição no campo de disputa de memória.

Imagens, arquivos e narrativas mediam a relação com passados violentos transmitidos por vias indiretas (herança simbólica, circulação cultural e identificação) sem equivaler a testemunho direto. Podemos dizer que a memória insurgente em disputa não se decide apenas no arquivo institucional, mas também nos repertórios performativos, territoriais e sonoros mobilizados pelo filme como formas de transmissão e de elaboração histórica.

1.4 Metodologia e corpus

A pesquisa adotou abordagem qualitativa, interdisciplinar e processual, articulando pesquisa bibliográfica e documental, análise fílmica e leitura crítica do arquivo da Imagine¹¹, o qual descreve o processo do filme. O desenho metodológico conectou três eixos complementares.

O primeiro eixo se centrou na micro-história, mobilizada como atitude analítica orientada pelo detalhe, pelo indício e pela leitura intensiva de fragmentos, de modo a acessar estruturas mais amplas sem dissolver a singularidade dos rastros (GINZBURG, 1989)¹². Aplicada ao objeto, essa perspectiva orientou a análise de escolhas concretas do filme (procedimentos de montagem, decisões de enunciação, relações entre som e imagem, justaposições entre documento e performance, marcas do território) como indícios de disputas de memória e regimes de prova.

O segundo eixo esteve calcado na análise fílmica, conduzida por segmentação do filme em blocos e sequências, seguida de microanálise de cenas-chave (planos, enquadramentos, movimentos de câmera, ritmo, regimes de som e transições), articulando descrição formal e hipótese interpretativa. A análise considerou também a enunciação documentária (modos de endereçamento, posição de fala e autoridade narrativa) em diálogo com Bill Nichols

¹¹ Por “**arquivo da Imagine**” entende-se o conjunto de documentos e mídias preservado pela produtora Imagine Arte, Cultura e Paz no âmbito de sua rotina de produção (materiais brutos, projetos, prestações de contas, versões de roteiro e montagem, stills, transcrições, mapas e relatórios). Neste trabalho, o arquivo é tratado como evidência de processo: não para “provar” o acontecimento histórico de 1838, mas para tornar criticáveis as decisões de pesquisa, recorte e montagem que constituem o dispositivo fílmico.

¹² **Carlo Ginzburg** é historiador italiano, associado à micro-história e ao “paradigma indiciário”, que enfatiza a leitura de vestígios, pistas e sinais para reconstituir processos sociais em escala reduzida. Ver: GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

(NICHOLS, 2016)¹³.

O terceiro eixo é uma leitura territorial e processual do filme, tratando o território filmado (fazendas, ruínas, trilhas, mata e a gruta associada ao levante) como arquivo espacial e operador de leitura histórica, em diálogo com a noção de rugosidades (SANTOS, 2006)¹⁴. Em paralelo, o arquivo de processo da Imagine foi incorporado como material empírico: roteiros e versões, transcrições, registros de campo, grafismos, materiais excedentes e documentos de produção e circulação.

Há, por fim, uma condição metodológica incontornável: o filme analisado, realizado em regime de cinema independente, foi produzido e dirigido pelo autor desta dissertação. Essa posição é assumida como pesquisa implicada, em sentido estritamente metodológico. A implicação amplia o acesso ao processo e ao arquivo; simultaneamente, exige controles reflexivos para distinguir o que o filme afirma do que as fontes sustentam, registrar lacunas e incertezas e recusar a naturalização de escolhas autorais, tratando-as como parte do campo empírico e analítico.

1.5 Estrutura da dissertação

A dissertação está organizada, como podemos observar no sumário, em três capítulos principais que norteiam as discussões que são apresentadas nesta introdução. Contamos ainda com os títulos: Metodologia, Considerações finais e Referências Bibliográficas, os quais nos ajudam a sistematizar a leitura, validar métodos, sustentar os conceitos debatidos e encapsular o texto.

No Capítulo 1 — Imagine e a cultura brasileira: cinema independente, políticas públicas e disputa de narrativas, situamos *Azangulê: o levante* no interior da trajetória da Imagine e das transformações do campo cultural brasileiro desde os anos 2000, discutindo condições materiais e institucionais do cinema independente e a centralidade das políticas públicas de cultura na viabilização de projetos e na disputa de narrativas no espaço público.

No Capítulo 2 — Análise micro-histórica de *Azangulê: o levante* como escrita

¹³ **Bill Nichols** é um dos principais teóricos do cinema documentário; seu trabalho é referência para a tipologia dos “modos” de representação e para o debate sobre ética, voz e retórica no documentário. Ver: NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2016.

¹⁴

cinematográfica da insurreição de 1838, desenvolvemos o núcleo analítico do trabalho, examinando o filme em detalhe e interpretando suas operações de pesquisa-criação, encenação, montagem e enunciação documentária como política da memória.

No Capítulo 3 — Palimpsesto e rugosidade: o tempo que se inscreve no espaço, voltamo-nos ao território filmado, analisamos locações, percursos e trajetórias associadas ao levante e ao filme, tratando o território como arquivo espacial e operador de leitura histórica, articulando permanências materiais, usos do passado e disputas contemporâneas de visibilidade e circulação.

Nas considerações finais, retomamos a pergunta central, sintetizamos achados e contribuições do trabalho, discutimos limites e indicamos desdobramentos possíveis. Esta dissertação é, portanto, uma cartografia da memória em disputa que toma como ponto de partida um filme, mas se desdobra em camadas históricas, estéticas, espaciais e políticas

2. METODOLOGIA

2.1 Delimitação do objeto, do corpus e da posição de pesquisa

Esta dissertação adota como objeto central de análise o filme *Azangulê: o Levante*, compreendido simultaneamente como obra audiovisual e como dispositivo de memória. O foco recai sobre a maneira pela qual o filme organiza materiais heterogêneos, produz enunciação e constrói relações entre território, arquivo e repertório, operando como escrita cinematográfica da história negra e como intervenção no regime de visibilidade da insurreição de 1838 em Paty do Alferes.

A pesquisa assume, desde o início, a condição de pesquisa implicada: o filme analisado foi realizado por uma equipe técnica diversificada, composta especificamente para este projeto, na qual exerci papel central (produtor e co-diretor); e o trabalho acadêmico se desenvolveu em continuidade com a organização e a crítica do arquivo de processo. Essa implicação é tomada como possibilidade de acesso qualificado ao processo de construção do dispositivo fílmico (decisões de pesquisa, recortes, versões, omissões e alternativas de montagem). A contrapartida metodológica é explicitar controles reflexivos, distinguindo (I) o que o filme afirma, (II) o que as fontes sustentam, e (III) o que é interpretação produzida pela montagem.

O corpus empírico é composto por quatro conjuntos principais:

- (a) o filme em sua versão final;
- (b) materiais de processo reunidos e preservados no arquivo da produtora (roteiros e versões, planos de montagem, projetos, mapas, stills, diários e notas de pesquisa, transcrições, registros de campo, grafismos e versões intermediárias);
- (c) fontes documentais e bibliográficas mobilizadas na pesquisa e na realização do filme, com destaque para documentação institucional do levante (autos, ofícios, correspondências) e historiografia do Vale do Paraíba cafeeiro;
- (d) registros audiovisuais produzidos durante a pesquisa-criação (entrevistas, captações territoriais e performances), incluindo materiais que não ingressaram integralmente na montagem final, mas são relevantes como rastros de método.

2.2 Desenho metodológico

O desenho metodológico articula os três eixos complementares, já apresentados na Introdução: A micro-história, mobilizada como atitude analítica orientada pelo detalhe, pelo indício e pela leitura intensiva de fragmentos; A análise fílmica, entendida como descrição formal rigorosa e interpretativa de imagens e sons em suas articulações internas; e a leitura territorial e processual, que trata o território filmado (fazendas, ruínas, trilhas, mata e a gruta associada ao levante) como arquivo espacial e operador de leitura histórica.

Trabalhamos com segmentação do filme em blocos e sequências, seguida de microanálise de cenas-chave (planos, enquadramentos, movimentos de câmera, ritmo, transições, composição sonora). A dimensão territorial é considerada parte do método, não um “cenário”: filmar e revisitar lugares do levante implica lidar com estratos de tempo, permanências materiais e usos contemporâneos, articulando o espaço como evidência e como problema interpretativo, sobre o qual se acumulam camadas sobrepostas de marcas do passado (SANTOS, 2006)¹⁵.

O texto é dividido em tópicos que facilitam a organização (temática e conceitual) das ideias apresentadas, o que dialoga com a montagem do filme que alterna o olhar aprofundado e o panorama, e com a concepção palimpséstica da memória. É um exercício de montagem historiográfica que opera a partir de fragmentos, vestígios, silêncios e ruínas, reunindo sensibilidade artística e rigor acadêmico para compreender a memória como campo de disputa

¹⁵ “Chamemos rugosidade ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem.” (SANTOS, 2006, p. 91)

viva.

2.3 Procedimentos analíticos

A análise do objeto (a versão publicada de *Azangule: o levante*) foi conduzida por uma sequência de procedimentos e métodos específicos, que esmiuçamos a seguir:

O objeto digital¹⁶ acessado, intitulado “Azangule - O Levante - Imagine Arte Cultura e Paz (720p, h264, youtube).mp4”, consiste de um arquivo audiovisual com uma hora e 25 frames de duração, sob o contêiner de compressão MPEG 4 (.mp4), ocupa 776 MB de memória física, e cuja resolução é de 720p (1280×720 pixels).

A partir deste arquivo, foram gerados 3625 arquivos fotográficos, concernentes à sequência de imagens que compõem o filme a uma taxa de 1 frame por segundo, e totalizam 1,78 Gigabytes de memória interna do disco rígido. Geramos também um arquivo com a transcrição automática¹⁷ das falas, músicas e sons do filme, daquilo que foi dito. O que foi sincronizado com as imagens a partir do *timecode* oriundo do arquivo referente às legendas automáticas geradas no mesmo software (Adobe Premiere Pro)¹⁸. O filme foi, então, segmentado em blocos e sequências principais, de modo a orientar a análise. Mas adiante aprofundo cada uma destas etapas, com ênfase especial nos métodos de análise utilizados.

Selecionamos cenas-chave por critérios de densidade analítica: (i) cenas em que arquivo e performance entram em atrito; (ii) cenas com operações marcantes de montagem e justaposição temporal; (iii) cenas em que o território “fala” por ruína, trilha, mata, paisagem; (iv) cenas em que a voz e a autoridade narrativa se definem. A microanálise descreve planos e ritmos de corte e explicita o vínculo entre procedimento formal e hipótese interpretativa.

¹⁶ Por “**objeto digital**” entende-se um artefato composto por dados cuja existência depende de infraestruturas técnicas e de regimes de circulação e atualização; por isso, ele não é um suporte neutro, mas condiciona como o passado é preservado, reativado e reinscrito no presente.

¹⁷ Utilizamos ferramentas de transcrição automática das falas e sons presentes do filme, as quais se valem de modelos de linguagem interpretativa capazes de gerar conteúdo textual a partir de registros sonoros diversos. É válido destacar que estas ferramentas se tornam, a cada dia, mais assertivas.

¹⁸ Adobe Premiere Pro 2025 - Versão 25.3.0



Figura 1: captura de tela da plataforma Youtube com a versão do filme que será analisada.

2.4 Tecnologias digitais na feitura do filme e na escrita da dissertação

A metodologia incorpora explicitamente o uso de tecnologias digitais tanto na feitura do filme quanto na pesquisa e na escrita do texto acadêmico. Essa explicitação é parte do rigor do trabalho: no limite, a disputa de memória também se decide na infraestrutura tecnológica, preservação de rastros, proveniência, reuso de arquivos e auditabilidade de versões (RICOEUR, 2007).

2.4.1 Produção e pós-produção audiovisual como procedimento de pesquisa

A realização do filme envolveu captação e pós-produção integralmente digitais. Foram empregadas:

- Captação em 4K com câmera Panasonic GH4;
- Imagens aéreas com drone DJI Phantom 3;
- Registros de etapas e rascunhos visuais em suporte de criação (iPad), preservando rastros do processo de concepção (desenhos, anotações visuais, versões de animação);
- Edição não linear realizada em laptops, com uso predominante de Adobe Premiere;
- Animações e composições gráficas em Adobe After Effects (mapas animados, grafismos explicativos, sobreposições documentais);

- Imagens reaproveitadas do arquivo da Imagine e imagens complementares de outros acervos (por exemplo: Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional e coleções públicas), explicitando proveniência sempre que possível;
- Autos do inquérito em versão digital (imagem do documento original), incorporados como documento visual e como elemento de prova/registro;
- Mapas, imagens de satélite e percursos elaborados com apoio de Google Earth, utilizados para visualizar deslocamentos e escalas do território.

Esses elementos não são apenas “descrição técnica”: o modo como documentos, mapas e imagens de arquivo são transpostos para grafismos e animações é entendido como parte do método de reinscrição audiovisual — e, portanto, como componente analítico do corpus.

2.4.2 Tecnologias digitais de pesquisa, análise e escrita

A pesquisa e a escrita incorporaram ferramentas digitais em três frentes:

1. **Sistemas de busca e verificação:** uso de mecanismos de busca na internet, catálogos e repositórios para localizar fontes, versões digitais de documentos e bibliografia; sempre com verificação de autoria, edição e proveniência antes de incorporar qualquer referência.
2. **Ferramentas de revisão textual:** emprego de corretores ortográficos e gramaticais automáticos e rotinas de revisão (consistência terminológica, padronização de referências e estilo), com checagem humana final. Tais ferramentas são tratadas como apoio de legibilidade, não como substitutas do julgamento acadêmico.
3. **Modelos de linguagem e assistência por IA¹⁹:** utilização de modelos de linguagem como instrumento auxiliar de trabalho, para organizar versões de texto, propor reestruturações, testar consistência argumentativa e apoiar a síntese e revisar trechos já escritos. Esse uso é acompanhado por controles: não se delega à ferramenta a produção de fatos, dados históricos ou referências; qualquer formulação factual ou citação permanece condicionada à confirmação em fontes documentais e bibliográficas. A IA é empregada como ferramenta de escrita e organização, não como autoridade epistêmica.

2.5 Gestão do arquivo da Imagine: preservação, metadados e versões

¹⁹ YouTube Studio; ChatGPT Version 1.2026.014; Google Chrome Version 144.0.7559.110

Uma dimensão constitutiva do método é a gestão e sistematização do arquivo audiovisual da produtora, realizada ao longo do biênio do mestrado como prática de pesquisa e condição de legibilidade do corpus. Essa etapa transforma um conjunto disperso de rastros de processo em arquivo consultável, rastreável e criticável. O protocolo adotado se orientou por cinco objetivos técnicos:

1. centralização e simplificação da arquitetura de pastas;
2. deduplicação controlada;
3. padronização de nomenclatura (projeto, data, local, câmera, versão, status);
4. atribuição de metadados e palavras-chave;
5. controle de versões e proveniência.

Esse protocolo é metodologicamente relevante porque permite incorporar rastros de processo como evidência: versões de roteiro, alternativas de montagem, escolhas de locação e materiais recusados passam a integrar o campo analítico, possibilitando crítica das decisões que constituem o dispositivo fílmico.

2.6 Ética, autoria e controles reflexivos

A posição de pesquisa implicada exige explicitação de controles:

- (a) distinguir o que o filme afirma do que as fontes sustentam;
- (b) registrar o que é interpretação de montagem e o que é evidência documental;
- (c) identificar lacunas e pontos de incerteza;
- (d) evitar naturalizar escolhas autorais como inevitáveis.

No uso de entrevistas e imagens, respeitamos autorizações já obtidas no âmbito da realização do filme e do arquivo da produtora. Não foram realizadas novas entrevistas especificamente para esta dissertação; analisamos registros já existentes, tratando-os como parte do dispositivo fílmico e do arquivo de processo.

2.7 Limites e potencialidades

Uma limitação estrutural deriva do caráter assimétrico das fontes do século XIX, produzidas sob lógica repressiva, bem como da circulação descontínua das memórias locais. Entretanto, esses limites também são objeto de análise: lacunas, silêncios e discontinuidades não são tratados como falhas externas, mas como dados do regime de memória em disputa

(POLLAK, 1989; RICOEUR, 2007).

A principal potencialidade reside na articulação entre análise do filme e análise do arquivo de processo, permitindo compreender a obra como prática de pesquisa-criação e como tecnologia social de memória. Essa integração justifica-se na medida em que o arquivo de processo revela as hesitações, os descartes e as escolhas ético-estéticas que constituem a cozinha da montagem, impedindo que o filme seja lido como um relato acabado ou uma verdade absoluta sobre o passado. Ao expor as camadas de construção da narrativa, a obra deixa de ser apenas um objeto de contemplação para se tornar um dispositivo crítico que convoca o espectador a reconhecer a memória como um campo de forças em constante disputa, transformando o fazer cinematográfico em uma ferramenta de intervenção política e pedagógica no território. Essa dupla abordagem torna visível como, no cinema independente, política da memória e infraestrutura material (metadados, versões, métricas de visibilidade) são dimensões inseparáveis.

3. CAPÍTULO 1 - Imagine e a cultura brasileira: Cinema independente, políticas públicas e disputa de narrativas

Este capítulo toma a trajetória da Imagine Arte, Cultura e Paz como porta de entrada para compreender relações entre cinema independente, políticas públicas de cultura e disputa de narrativas na cultura brasileira das primeiras décadas do século XXI. O objeto aqui não é a história completa de uma produtora, mas as condições de possibilidade de um filme específico, *Azangulê: o Levante*, entendido como dispositivo cinematográfico de memória. Parte-se da hipótese de que uma estrutura de pequeno porte, enraizada em territórios populares, povos tradicionais e regiões marcadas pela escravidão negra, permite observar em escala localizada tensões estruturais entre Estado, mercado, arquivo e produção simbólica. Em vez de tratar a Imagine como simples estudo de caso, tomamo-la como microcosmo, um recorte em que mudanças macro institucionais se tornam legíveis por rastros concretos, tais como editais, cronogramas, prestações de contas, versões de montagem, anexos e regimes de circulação.

A relevância desse recorte se acentua no período inaugurado em 2003, quando se combinam marcos políticos e simbólicos capazes de reorientar o lugar da cultura na agenda pública. A ascensão de Lula à Presidência da República e a chegada da esquerda ao governo federal reorganizam expectativas em torno do Estado, ao mesmo tempo em que o ambiente de mobilização e redes transnacionais, do qual o Fórum Social Mundial em Porto Alegre é emblema, reforça uma gramática de participação, direitos e pluralidade que atravessa o campo cultural. Nesse contexto, ganha forma a inflexão discursiva que marca o início do período. Gilberto Gil propõe reconhecer uma “geometria variável da cultura brasileira”²⁰, afirmando uma política cultural capaz de lidar com a complexidade de uma nação plural e desigual.¹ Em continuidade, Margareth Menezes sintetiza esse horizonte ao afirmar que “a cultura é parte de um projeto civilizatório”.²¹

Essas formulações importam aqui por uma razão metodológica. Elas não funcionam apenas como slogans, mas como chaves de institucionalização. Elas reorganizam vocabulários de legitimidade e tornam mais inteligível a produção cultural voltada a memórias

²⁰ A formulação “geometria variável da cultura brasileira” é mobilizada como marco discursivo de 2003, associado à gestão Gilberto Gil no Ministério da Cultura e ao reposicionamento da cultura como política de diversidade. (GIL, 2003).

²¹ A formulação “a cultura é parte de um projeto civilizatório” é mobilizada como atualização desse horizonte no debate recente sobre cultura, memória e justiça social. (MENEZES, 2023, citado em documento de trabalho interno, 2025).

subalternizadas, territorialidades periféricas e repertórios historicamente desautorizados. Em termos analíticos, isso significa tratar políticas culturais não apenas como distribuição de recursos, mas como dispositivos que produzem linguagem e reconhecimento. Pierre Muller formula essa ideia ao afirmar que políticas públicas operam como “matrizes cognitivas”²², estabilizando sentidos e orientando práticas. Essa perspectiva desloca o olhar: editais, comissões, categorias e exigências de circulação não são elementos laterais, mas gramáticas que modelam o que pode ser feito, dito e lembrado por meio do cinema.

Este capítulo adota, portanto, uma abordagem micro-histórica. Em vez de narrar um panorama abstrato, acompanha indícios e rastros localizados para tornar visível a incidência de conjunturas e políticas sobre práticas concretas de produção, arquivo e circulação. Ao mesmo tempo, o capítulo assume um modo de exposição que dialoga com o próprio objeto, operando por uma montagem controlada de camadas. Articulam-se, sem confusão de níveis, uma moldura de conjunturas e políticas públicas, os rastros documentais do fazer cinematográfico e as práticas de rede e de gestão que sustentam a realização. O objetivo é produzir um texto ao mesmo tempo panorâmico e profundo, cronológico e temático, evolutivo e etnográfico, processual e performático, sem abandonar o foco central no filme e nas condições que o tornaram possível.

Dois princípios orientam a leitura. O primeiro é que políticas culturais não operam apenas como distribuição de recursos. Elas organizam regimes de legitimidade, definem categorias e produzem vocabulários públicos que modulam o que pode ser narrado, por quem, em quais formatos e para quais públicos. O segundo é que, no cinema independente, a forma do filme e o modo como ele circula são inseparáveis de sua materialidade. O orçamento, o formato exigido, a temporalidade institucional, as redes territoriais, a infraestrutura técnica e o arquivo de processo constituem o dispositivo tanto quanto suas escolhas estéticas.

É nesse sentido que a Imagine aparece como operador analítico relevante. Ela funciona como infraestrutura de produção e memória, com capacidade de gestão de projetos, manutenção de redes colaborativas, articulação com escolas, museus, coletivos e instituições públicas, constituição de arquivo técnico e documental e acumulação de métodos de pesquisa-criação. Essa infraestrutura permite, em situações críticas como a pandemia, transformar oportunidade institucional em obra efetiva. Para evitar uma leitura celebratória, o capítulo toma

²² Para Muller, políticas públicas operam como “matrizes cognitivas”, estabilizando sentidos e orientando práticas. (MULLER, 2018)

como evidência os documentos e rastros do processo, explicitando limites, descontinuidades e contradições. O objetivo é mostrar como políticas culturais e regimes de circulação moldam o que pode ser feito, dito e lembrado por meio do cinema, e como esse molde converge na construção de *Azangulê: o Levante* como dispositivo cinematográfico de memória.



Figura 2: captura de tela da página da Imagine Filmes na Internet.

3.1 Campo cultural e audiovisual no Brasil pós-2003

3.1.1. A gênese da Imagine

A gênese da Imagine Arte, Cultura e Paz deve ser compreendida como convergência entre uma exigência material de institucionalização e um ambiente político-cultural propício à organização em rede. O marco de 2003 funciona como referência porque coincide com a consolidação de um novo clima político no governo federal e com a intensificação de experiências transnacionais de articulação, ao mesmo tempo em que o setor audiovisual brasileiro passava por uma fase de reorganização regulatória iniciada no começo dos anos 2000.²³

No plano institucional, vale lembrar que a infraestrutura regulatória do audiovisual foi

²³ BRASIL. Presidência da República. Biografia do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (eleição em 27/10/2002). Portal Gov.br/Planalto. Disponível em: . Acesso em: 27 jan. 2026.

redesenhada pela Medida Provisória nº 2.228-1/2001²⁴, que cria a ANCINE e institui mecanismos de apoio e regulação do setor. A partir daí, o ato de produzir cinema se torna cada vez mais atravessado por exigências de registro, comprovação e formalização. Isso aparece como indício empírico em duas séries documentais complementares.

A primeira é a série da ANCINE²⁵ para “agentes econômicos registrados”: ela cresce de 683 (2002) para 862 (2003) e alcança 1.974 (2005).³ Esse salto não deve ser interpretado de forma causal e simplista, mas como indicador de um movimento de formalização do campo no mesmo período em que se reordenam regras, instrumentos e expectativas sobre cultura e audiovisual. A segunda evidência é mais específica: a “Listagem de Produtoras Brasileiras Independentes²⁶” registra milhares de produtoras e contém a coluna “Data Registro”. Uma contagem por ano, realizada a partir desse documento, indica 211 registros em 2002, 304 em 2003, 277 em 2004 e 345 em 2005.⁴

Esses números funcionam como indício de expansão do universo de produtoras independentes registradas no início dos anos 2000 e permitem formular, com lastro, a hipótese de que 2003 se inscreve num momento de intensificação da institucionalização e do registro do setor. Essa expansão se dá num campo que também apresentava sinais de aquecimento do cinema nacional no circuito exibidor. O relatório “Mercado Audiovisual Brasileiro” mostra que, em 2003, o público de filmes brasileiros alcança 22.055.249 espectadores, correspondendo a 21,42% do público total. Mesmo que esse indicador não seja “medida direta” de cinema independente, ele sugere um ambiente de circulação em que o audiovisual brasileiro adquire forte presença no mercado de salas, reforçando a legitimidade econômica e simbólica do setor no início do período.

É nesse ambiente que podemos destacar uma dinâmica recorrente do cinema independente brasileiro: a necessidade de criar uma pessoa jurídica não como gesto simbólico de “fundação”, mas como dispositivo de viabilização. A finalização de um longa-metragem,

²⁴ BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da **Política Nacional do Cinema**, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, institui o PRODECINE, autoriza a criação de FUNCINES, altera a legislação sobre a CONDECINE e dá outras providências. Disponível em: . Acesso em: 27 jan. 2026.

²⁵ AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Mercado Audiovisual Brasileiro: 2002 a 2019** (OCA/ANCINE). Indicador “Agentes econômicos registrados na ANCINE”: 683 (2002), 862 (2003), 926 (2004), 1.974 (2005). Disponível em: . Acesso em: 27 jan. 2026.

²⁶ AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Listagem Produtoras Brasileiras Independentes** (OCA/ANCINE). Documento com coluna “Data Registro”. Contagem por ano realizada a partir do arquivo: 211 (2002), 304 (2003), 277 (2004), 345 (2005). Disponível em: . Acesso em: 27 jan. 2026.

especialmente na etapa de fechamento e na liberação de parcelas finais de recursos, impõe requisitos de contrato, emissão fiscal, recebimento regular e prestação de contas. A abertura da empresa aparece, portanto, como ponte entre obra e mundo social, entre criação e regulação, entre o tempo artístico e o tempo administrativo. Em termos micro-históricos, esse tipo de exigência costuma permanecer invisível em narrativas sobre cinema, mas é precisamente o que condiciona a existência material de um filme e a estabilidade mínima de uma prática continuada.

Ao lado desse imperativo material, há um imperativo relacional. A participação engajada de um núcleo familiar em uma experiência imersiva como o Fórum Social Mundial, no início dos anos 2000, opera como laboratório de redes, circulação de narrativas e aprendizagem política. O que essa experiência oferece não é uma doutrina, mas uma prática de composição: a compreensão de que cultura e comunicação são instrumentos de articulação pública, e de que produzir imagens implica situá-las num ecossistema de circulação, disputa de sentidos e negociação com sujeitos coletivos.

Boaventura de Sousa Santos oferece uma formulação particularmente útil para qualificar essa energia coletiva: “A extraordinária energia de atração e de agregação revelada pelo FSM reside precisamente na recusa da ideia de uma teoria geral.” (SANTOS, 2004)²⁷

Essa recusa de teoria geral é produtiva para pensar a gênese de uma produtora independente porque descreve um modo de ação por articulação e tradução, mais do que por centralização rígida. Em termos práticos, uma produtora independente raramente nasce como empresa no sentido empresarial clássico. Ela tende a surgir como arranjo de trabalho e de rede, aprendendo a operar com heterogeneidades de território, instituição e público. Essa observação dialoga com um traço histórico de longa duração do próprio setor cinematográfico brasileiro: o peso de arranjos familiares na constituição de empresas de cinema, especialmente nos primórdios da distribuição e exibição. Em estudo sobre a relação entre Francisco Serrador e a empresa Marc Ferrez & Filhos²⁸, registra-se que “o patriarca da família e criador da empresa” era Marc Ferrez,⁷ e que “o cinema dominou os negócios da família”, realizados através da empresa Marc Ferrez & Filhos, criada em 1907.⁸ Essas evidências históricas não servem para

²⁷ SANTOS, Boaventura de Sousa. **O futuro do Fórum Social Mundial: o trabalho da tradução**. OSAL – Observatorio Social de América Latina, ano V, n. 15, 2004. CLACSO. Disponível em: . Acesso em: 27 jan. 2026.

²⁸ FREIRE, Rafael de Luna. A Companhia Cinematográfica Brasileira e a Marc Ferrez & Filhos: discutindo a relação entre Francisco Serrador e a família Ferrez. *Vivomatografias*, n. 6, 2020.

afirmar uma essência “familiar” do cinema brasileiro, mas para sustentar que núcleos familiares podem funcionar como plataforma de coordenação de trabalho, confiança e continuidade, especialmente quando o campo demanda simultaneamente criação, gestão, circulação e arquivo.

Desse modo, a gênese da Imagine pode ser lida como convergência entre exigência de institucionalização (empresa como condição formal de operação) e experiência de rede (o FSM como prática de composição e articulação política). A primeira introduz o fazer audiovisual no campo da rastreabilidade e da auditabilidade. A segunda amplia o horizonte de circulação e posiciona a imagem como instrumento de escuta, partilha e disputa pública. O cruzamento dessas forças torna inteligível o nascimento de uma empresa que desde o início se organiza como infraestrutura de gestão, arquivo e circulação; compreendida aqui como agente de arte engajada²⁹.

Este item fixa apenas o ponto de partida. O item seguinte (III.2) acompanha como essa formalização inicial se desdobra em trajetória de projetos e em uma jornada evolutiva rumo ao eixo da memória, preparando a convergência que culmina na realização de *Azangulê: o Levante*.

3.1.2 Políticas públicas como “matrizes cognitivas”

A dissertação vai além da narrativa segundo a qual políticas públicas apenas “financiam” filmes. O ponto decisivo é que políticas culturais organizam regimes de legitimidade e produzem linguagens. Pierre Muller oferece uma formulação operacional ao propor que políticas públicas não sejam tratadas apenas como instrumentos técnicos, mas como construções simbólicas que operam como matrizes cognitivas³⁰, estabilizando sentidos e orientando práticas (MULLER, 2018). Essa chave é particularmente útil para o cinema independente porque desloca o foco do valor monetário do edital para sua capacidade de estruturar o campo do possível.

No cotidiano de uma produtora independente, essa matriz se traduz em forma de trabalho. Cada edital exige um modo de descrever o mundo, um modo de justificar o público e

²⁹ Por **arte engajada** entende-se a prática artística que assume explicitamente sua dimensão histórica e política como intervenção crítica nos regimes de visibilidade e disputas de sentido do presente. O que se evidencia em tema, forma, procedimentos e condições de circulação da obra.

³⁰ Para a noção de políticas públicas como “matrizes cognitivas”, ver Muller (2018), especialmente os capítulos sobre referencial de políticas e construção de sentido público.

um modo de nomear o “problema cultural”. Ao definir categorias, formatos e critérios, o edital cria uma gramática que orienta escolhas de tema, equipe, território, cronograma e circulação. Nesse sentido, políticas culturais são também políticas de reconhecimento: elas definem o que se torna legível como cultura, quem pode ocupar lugar de criação e quem é interpelado como audiência.

Os formulários não são meros instrumentos burocráticos. Eles condensam visões de mundo, exigem que projetos sejam descritos em certas linguagens, estimulam ou desestimulam determinadas escolhas de tema, formato, público e contrapartidas. O ponto é metodológico: um projeto não entra no Estado como “obra”; entra como descrição, categoria, planilha, cronograma e promessa de circulação.

O caso de *Azangulê* torna esse mecanismo particularmente legível. O filme nasce de um projeto inicialmente registrado como *TATA KORONGO – A Rota dos Rebelados*, classificado como “Formato: Online” e “Categoria B: R\$ 100.000,00 (produção, manutenção e circulação)”. Esse enquadramento não é neutro: ele incide sobre forma, cronograma e difusão, orientando a obra desde sua origem institucional e organizando o dispositivo também pela via da circulação.

3.1.3 Tristes tradições: descontinuidade, centralismo e precariedade

O horizonte democrático e participativo do campo cultural convive com continuidades históricas de precariedade institucional. Antônio Albino Canelas Rubim nomeia esse padrão como “tristes tradições³¹” da política cultural brasileira e o descreve como conjunto de problemas persistentes, em contraste com os desafios de institucionalização e democratização da cultura no país (RUBIM, 2013). A relevância desse diagnóstico aqui não é classificatória. É explicativa. Ela ajuda a compreender por que produtoras independentes operam como estruturas intermitentes, em ciclos de aceleração e hiato, e por que a política cultural se manifesta, na prática, como regime de sobrevivência e adaptação.

Numa leitura micro-histórica, “descontinuidade” não é abstração. Ela aparece como regime concreto de trabalho: linhas de fomento que se extinguem, regras que mudam, pagamentos que atrasam, editais que abrem em janelas curtas, prestações de contas que exigem energia acumulada. Essa dimensão é sintetizada ao afirmar que, no período posterior a 2016, a

³¹ Para a discussão das “tristes tradições” e desafios das políticas culturais no Brasil, ver Rubim (2013).

combinação de crise política e austeridade fiscal fragiliza o ambiente, interrompendo linhas de fomento, atrasando pagamentos e reduzindo capacidade de planejamento de produtoras independentes. Esse tipo de registro também tem função metodológica: transforma um diagnóstico macro em hipótese rastreável no arquivo, observável em cronogramas e documentos.

Esse regime de intermitência produz efeitos diretos sobre a memória. Acervos se formam de maneira irregular; equipes se recompõem por redes; projetos são reorientados por exigências de edital; e a preservação do arquivo depende de iniciativas internas, como catalogação, metadados e controle de versões. Em outras palavras, a política cultural interfere não apenas no fazer, mas também no guardar e no circular da memória. Essa constatação se conecta diretamente ao Capítulo II (Metodologia), onde a organização do arquivo de processo é tratada como condição técnica e epistemológica de legibilidade do corpus.

3.1.4 A Digitalização do cinema e o lema marginal³²

A formação de produtoras independentes no início dos anos 2000 também está ligada à evolução das tecnologias digitais. A digitalização não cria o cinema independente, mas reconfigura barreiras de entrada, reduz custos relativos de captação e edição e torna mais acessível a construção de rotinas técnicas fora de estúdios e emissoras. Nesse cenário, ganha força um modo de produção que pode ser descrito, sem romantização, como cinema de garagem: equipes enxutas, equipamentos leves, edição não linear em computadores pessoais e logística reduzida, combinadas com circulação por redes.

O lema de Glauber Rocha, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, é reativado a partir de uma inovação tecnológica de base digital. A frase nos interessa aqui porque condensa um traço estrutural do período: competências técnicas passam a ser distribuídas e recombinadas em estruturas pequenas, desde que haja redes e algum grau de institucionalização que permita operar com contratos, prestação de contas e circulação pública.

Em termos metodológicos, a digitalização também altera o estatuto do arquivo. Se o

³² No contexto do cinema brasileiro, “**cinema marginal**” é uma denominação historiográfica para um conjunto heterogêneo de filmes independentes, produzidos sobretudo entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, marcado por experimentação formal, ironia e confronto com padrões industriais. Ver: RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987; XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

cinema analógico produzia rastros dependentes de laboratório e guarda física, o digital produz rastros por versões, metadados, backups, transcódificações e derivações. Isso torna a produção simultaneamente mais acessível e mais vulnerável à erosão informacional, tema que será retomado no Capítulo II e na discussão sobre tecnopolítica da memória³³. O ponto central, aqui, é que a gênese de uma produtora independente no início dos anos 2000 não pode ser lida apenas como gesto criativo. Ela é também efeito de infraestrutura técnica e de regimes institucionais que tornam o cinema possível sob baixo orçamento e alta pressão de circulação.

3.2 A trajetória da Imagine como infraestrutura de produção de memória

A trajetória da Imagine é analisada aqui como infraestrutura de produção de memória. “Infraestrutura” não é metáfora leve: designa um conjunto de capacidades acumuladas que torna possível produzir, circular e preservar obras ao longo de décadas. No caso de uma produtora independente³⁴, isso envolve ao menos três camadas inseparáveis: (i) produção e gestão de projetos, (ii) circulação em redes e instituições, (iii) arquivo e rastros de processo. Essa leitura é decisiva para a dissertação, porque *Azangulê: o Levante* não emerge como acidente nem como gesto isolado; ele é o ponto de condensação de rotinas, redes, repertórios e formas de trabalho acumuladas por uma empresa formalmente constituída no início dos anos 2000 e vinculada ao campo audiovisual como produtora independente.

Do ponto de vista institucional, a produtora se apresenta como “IMAGINE ARTE CULTURA E PAZ”, com nome fantasia “IMAGINE FILMES”, registro ANCINE e data de fundação em 29/04/2003. Seu objeto social é deliberadamente amplo e inclui produção e realização audiovisual em tecnologias “existentes ou por existir”, além de atividades correlatas de edição, cursos e eventos culturais. Esse dado não é detalhe burocrático. Ele é um primeiro indício do modo como o cinema independente opera: por acúmulo de funções, por reconfiguração de cadeias de entrega e por necessidade de responder a editais e parcerias com

³³ “Tecnopolítica da memória” condensa a tese de que a memória é operada tecnicamente: dispositivos técnicos, infraestruturas (digitais e analógicas) e procedimentos de mediação (registro, montagem, indexação, circulação e acesso) condicionam e disputam a produção, a visibilidade e a atualização pública do passado.

³⁴ A expressão “produtora brasileira independente” é definida na legislação do audiovisual (e em normas da ANCINE) e, em linhas gerais, refere-se a produtora brasileira que não é controladora, controlada ou coligada a programadoras/empacotadoras/distribuidoras ou concessionárias de radiodifusão, preservando autonomia editorial e domínio dos direitos patrimoniais majoritários sobre as obras. Ver: BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1/2001; BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, art. 2º, XIX; ANCINE. Instrução Normativa nº 119, de 16 de junho de 2015 (e alterações).

exigências distintas.

Ao longo do item, reconstruímos a trajetória em ciclos, usando o tempo como eixo de leitura e costurando nele os elos temáticos que conduzem a produtora a uma proximidade crescente com a memória. A narrativa é micro-histórica no sentido metodológico: evitamos uma história panorâmica abstrata e privilegiamos rastros, obras, parcerias e decisões recorrentes que materializam, em pequena escala, transformações maiores do campo cultural.

3.2.1 Infraestrutura: produção, circulação e arquivo

Produção: A infraestrutura de produção, aqui, é menos um parque fixo de equipamentos e mais uma capacidade de montagem de equipe e de projeto. O portfólio institucional afirma que a produtora trabalha com equipes interdisciplinares, reunindo cineastas e técnicos, além de profissionais de áreas afins (antropologia, geografia, educação), ajustadas a cada projeto. Essa elasticidade organizacional é uma marca do cinema independente brasileiro: ela permite executar projetos sob recursos limitados, prazos curtos e múltiplas exigências, e ao mesmo tempo preserva continuidade mínima de método e linguagem.

Circulação. A infraestrutura de circulação não é “lançamento”; é circuito. Ela se constitui por escolas, museus, cineclubes, exibições públicas, festivais e, crescentemente, plataformas digitais. A filmografia do portfólio já registra, desde cedo, links públicos de obras e circuitos de exibição, indicando que a circulação é parte do projeto e deixa rastros.

Arquivo. A infraestrutura de arquivo se manifesta por dois tipos de material: (i) a obra final (filmes, séries, peças expositivas, portais), (ii) o conjunto de rastros de processo (roteiros, versões, cronogramas, planilhas, registros de campo, materiais de divulgação). A dissertação se apoia nessa segunda camada como evidência: ela permite auditar o processo, comparar versões e compreender como decisões estéticas respondem a condições materiais.

Essas três dimensões são inseparáveis. Produção sem circulação se esgota em “produto”; circulação sem arquivo vira desaparecimento; arquivo sem produção vira acervo morto. O arco da trajetória mostra como essas camadas se entrelaçam, com crescente densidade.

3.2.2 Construção de repertório e infraestrutura: território como arquivo

Em vez de tratar o portfólio da Imagine como uma sucessão cronológica de títulos, uma

leitura transversal evidencia a formação de um repertório marcado por demandas externas — editais, encomendas institucionais, patrocínios, prêmios, parcerias e mudanças nas tecnologias de registro e difusão — que não apenas condicionam *o que* se produz, mas, sobretudo, *como* se produz. O traço que atravessa esse conjunto é metodológico: o audiovisual aparece menos como “obra isolada” e mais como instrumento de intervenção pública, de circulação e de constituição de arquivo. A infraestrutura, nesse sentido, não se reduz a equipamento ou logística; ela se define como a capacidade de atravessar gramáticas diversas (debate setorial, TV educativa, circuito cineclubista, escola/oficina, instituições culturais, plataforma digital, exposição/museu) e, ainda assim, sustentar continuidade produtiva e coerência de modo de fazer.

Esse modo se deixa ver já nos trabalhos que articulam cinema e debate público. Passagem para outro mundo possível inscreve, desde cedo, a ligação entre imagem e experiência de rede; e A Batalha da Ancinav funciona como caso exemplar de uma produção que nasce dentro do próprio campo audiovisual, acompanhando assembleias, encontros e controvérsias — isto é, não apenas *representando* uma discussão, mas operando nela, registrando seus atores coletivos e consolidando memória de um conflito público. Esse mesmo gesto — filmar como forma de organizar inteligibilidade sobre processos e infraestruturas — reaparece quando o portfólio se volta a temas como a história e a materialidade dos sistemas de circulação e integração territorial, como em O Trem no Brasil: ontem, hoje, imagine amanhã (2005), sinalizando uma atenção recorrente à infraestrutura não como pano de fundo, mas como objeto político e narrável.

Ao mesmo tempo, o repertório não se “fecha” em um único gênero ou público: ele se expande por necessidade e estratégia. A coexistência entre um curta infantil como Era uma vez um Índio Carijó (que circula em TV educativa, como a TVE) e um longa docudrama como A Paz é Dourada, centrado na figura de Euclides da Cunha e associado à própria gênese da empresa, aponta um dado estrutural do cinema independente: a continuidade produtiva depende de operar com formatos múltiplos, circuitos distintos e expectativas heterogêneas, sem perder um núcleo de procedimento (pesquisa, imersão, registro, montagem e estratégia de circulação).

Essa infraestrutura se adensa quando o audiovisual passa a ser praticado como trabalho de campo e como construção de ecossistemas de difusão. Projetos em territórios amazônicos — aqui, a Amazônia e o Amazonas — exemplificam a convergência entre etnografia audiovisual, patrimônio imaterial e rede de circulação, como em A Linha do Tucum – A Linha

da Lealdade, que não aparece apenas como “filme”, mas como peça de um arranjo que inclui patrocínio (Petrobrás Cultural) e portal próprio, articulando obra e plataforma. Em paralelo, a produtora acumula experiências em frentes institucionais e educativas, nas quais a encomenda e a parceria não são elementos periféricos, mas motores de profissionalização e ampliação de repertório.

É nesse ponto que a noção de arquivo deixa de ser efeito colateral e se torna resultado sistemático. O eixo de educação audiovisual, com destaque para a continuidade do projeto *Video Ambiental*, realizado em escolas municipais e responsável por um volume expressivo de curtas, produz algo decisivo para a dissertação: Esse modelo reafirma o audiovisual como prática cultural — conceito que orienta esta pesquisa ao deslocar o eixo da obra de sua condição de mercadoria para a de processo vivo (oficina, escola, território, circulação local). Trata-se de uma rotina que treina uma competência central: a capacidade de converter o território em material narrável e transmutar processos pedagógicos em circuitos de exibição. Ao fazê-lo, consolida-se o que definimos anteriormente como uma infraestrutura de produção de memória, na qual a densidade das redes e a aproximação com instituições públicas não visam apenas o fomento pontual, mas a sustentação de um ecossistema de visibilidade para narrativas historicamente silenciadas. Essa densidade de redes também se expressa na aproximação com instituições públicas e universitárias e na abertura a parcerias transnacionais, como a coprodução de *Memórias de Pedra e Cal* com o Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, mostrando que circulação e colaboração já estruturam o modo de operação antes da “explosão” contemporânea das plataformas.

Quando memória e patrimônio passam ao primeiro plano, não se trata de uma ruptura, mas de uma reprogramação do que já vinha sendo desenvolvido: o mesmo método de intervenção, pesquisa e circulação se desloca para dispositivos explicitamente museológicos e patrimoniais. *Museus do Rio*, projeto coordenado pela antropóloga Regina Abreu, funciona como marco infraestrutural porque articula produção audiovisual, pesquisa universitária, institucionalidade cultural e plataforma digital voltada à difusão (fotos, filmes e textos), conectando parcerias e apoios como UNIRIO/PPGMS, MinC, IBRAM, FAPERJ e CNPq, além do Estado do Rio de Janeiro. Nesse arranjo, a memória social opera como dispositivo de estabilização de repertório: visitas, entrevistas e documentação se convertem em arquivos circuláveis; e a montagem se torna uma técnica de produção de inteligibilidade pública a partir de materiais heterogêneos (imagem, documento, depoimento, território).

A entrada em projetos expositivos e de “museu de território” aprofunda a dimensão espacial que atravessa a tese: território como arquivo. A experiência de um ecomuseu itinerante no bairro de Santa Cruz, articulando vestígios territoriais, jornada virtual e estratégias de preservação, e a exposição *Porto do Rio: Caminhos e Memórias* (associada ao circuito de valorização cultural do Porto Maravilha, na Região Portuária) explicitam uma prática de leitura da cidade como palimpsesto e um procedimento recorrente: fazer da paisagem (urbana ou rural) um campo de inscrição de histórias, camadas e disputas, convertendo circulação e preservação em parte do próprio gesto produtivo.

Assim, o que se vê é menos uma “evolução temática” e mais a consolidação de um modo de operação: uma produtora que responde a pressões e oportunidades externas (editais, clientes, apoios, novas formas de difusão), mas que, ao fazê-lo, constrói uma infraestrutura própria de trabalho baseada em redes, circulação e arquivo. É essa infraestrutura, capaz de transitar entre debate público, educação, etnografia audiovisual, institucionalidade e museologia social, que prepara o terreno para *Azangulê: o levante*. A produção de memória se consolida aqui como ação institucional regulamentada e como prática estética e narrativa capaz de transformar território, documento, imagem e som, em inteligibilidade pública compartilhável.

3.2.3 Memória negra rural e escravidão: um limiar temático

Se os projetos anteriores consolidam a produtora como infraestrutura de memória no urbano e em instituições museais, o passo seguinte é a aproximação explícita da memória negra rural e do legado escravista. Aqui, o portfólio registra *A Roça de Teresa* como obra em que a produtora enfrenta o desafio de reconstituir “com fidelidade” a realidade de Teresa, que viveu parte da vida escravizada no Vale do Paraíba do Sul e tornou-se mais tarde fundadora do Jongo da Serrinha.

A Roça de Teresa funciona como ensaio prévio de um cinema de memória que se organiza por encontro, escuta e mediação, e que se volta a territórios e histórias negras frequentemente ausentes das narrativas hegemônicas. Isso prepara o terreno estético e logístico para que um filme como *Azangulê* possa ser concebido como dispositivo de memória insurgente. O relatório também reforça a centralidade desse marco ao registrar que *A Roça de Teresa* foi “premiado no Edital *Imagens da Memória*, realizado em 2014 pela Fundação

Palmares”. Isso permite construir, com base documental, o argumento de “ponte” por três dimensões:

1. **ponte de tema:** memória negra, longevidade, transmissão, oralidade;
2. **ponte de método:** pesquisa, entrevista, tradução do arquivo oral para dispositivo audiovisual;
3. **ponte de circulação:** a obra já nasce com link, e a lógica de circulação digital aparece como prática.

Esse ponto é crucial para a dissertação porque situa um limiar: a produtora não está apenas “fazendo filmes de memória”; ela está se aproximando de uma memória específica, marcada por escravidão, pós-abolição, cultura negra e transmissão corporal (jongo). Essa aproximação tem implicações metodológicas: exige pesquisa histórica, exige cuidado ético e exige um modo de montagem que não transforme memória em ornamento.

É neste limiar que a jornada se prepara para *Azangulê*. Ainda não entramos em *Azangulê* aqui. Apenas marcamos que, ao final desse ciclo, a infraestrutura da produtora já combina: (i) experiência de território; (ii) experiência de arquivo; (iii) experiência de museologia/memória; (iv) experiência de cultura negra e performance; (v) capacidade de operar com editais e circulação.

3.2.4 Descontinuidade nas políticas públicas

A descontinuidade não é apenas um “acidente administrativo” no campo cultural; ela funciona como padrão estrutural que incide de maneira desigual sobre organizações pequenas e sobre projetos de longa duração. Rubim descreve essa recorrência como uma das “tristes tradições” das políticas culturais no Brasil, associada a baixa institucionalização, rupturas de continuidade e reconfigurações abruptas (RUBIM, 2013). Numa leitura micro-histórica, esses mecanismos se percebem no encadeamento de programas que começam, criam método e rede, e depois cessam ou perdem escala, produzindo hiatos na circulação e no arquivo.

No nível municipal, o Segundo Turno Cultural é um caso particularmente elucidativo porque evidencia como políticas de contraturno escolar podem operar como infraestrutura de formação de público e de produção cultural. Há registro institucional do lançamento do programa em 2010, com a presença das Secretárias Municipais de Cultura e de Educação, Jandira Feghali e Cláudia Costin, e com a definição de que o Segundo Turno Cultural é uma

atividade “dentro das escolas municipais do Rio de Janeiro”, oferecendo oficinas que incluem audiovisual. A criação do programa se articula à conjuntura político-eleitoral anterior: em 2008, após apoiar Eduardo Paes no segundo turno, Jandira é escolhida como Secretária Municipal de Cultura do Rio, como noticiado à época.

A continuidade do programa ao longo da década seguinte pode ser rastreada por editais e documentos administrativos: em 2016 há edital específico do Segundo Turno Cultural, com período de execução definido (junho a novembro de 2016) e exigência de proponente pessoa jurídica. E a presença do eixo audiovisual no programa aparece também em registros de contratos e bases de dados abertos do município, que incluem a realização de oficinas (inclusive a oficina Vídeo Ambiental) no âmbito do Segundo Turno Cultural em 2016.

O ponto decisivo, aqui, é a descontinuidade como hiato rastreável. A partir de 2017, com a posse de Marcelo Crivella e um ambiente fiscal de contingenciamento, a própria Prefeitura registra déficit orçamentário expressivo e medidas de corte de contratos e de custeio. No levantamento realizado para esta dissertação, não encontramos documentação pública equivalente (novos editais ou contratos comparáveis) para o Segundo Turno Cultural após 2016, o que não autoriza afirmar, por si só, o encerramento formal do programa, mas permite sustentar com rigor a presença de um hiato documental compatível com retração e/ou descontinuidade de execução no período subsequente. Esse tipo de hiato, no plano micro-histórico, é exatamente o mecanismo que corrói a continuidade de projetos e dificulta manter equipes mínimas, rotinas de produção e arquivo.

No plano federal, a instabilidade institucional alcança um marco simbólico e administrativo em 2019. A Medida Provisória nº 870/2019 reorganiza a estrutura ministerial e a cobertura legislativa registra explicitamente a extinção do Ministério da Cultura naquele redesenho. Esse rebaixamento institucional se articula ao diagnóstico de desmonte feito por pesquisadores do IPEA, que descrevem o período 2016–2022 como marcado por radicalização de políticas fiscais, contenção de participação social e ataques a instituições federais de cultura, com minimização das capacidades de reconhecimento da diversidade cultural.

É nesse mesmo arco temporal que se intensifica a controvérsia em torno da Fundação Cultural Palmares, criada para promoção e valorização da cultura afro-brasileira. A partir de 2019, a Fundação entra no centro do debate público brasileiro em razão da gestão de Sérgio Camargo e de conflitos sobre o sentido institucional do órgão. m estudo de Oliveira e Medeiros

(2021) sobre as controvérsias da Fundação registra que 'a história da FCP ganhou um conturbado capítulo' quando a Secretaria Especial da Cultura anunciou o nome de Camargo para a presidência, e descreve a disputa como litígio entre movimentos negros, setores políticos e frentes do Judiciário. Em paralelo, decisões e notícias de âmbito judicial mostram que a própria nomeação e a condução institucional foram objeto de disputa: o STJ registra que a nomeação foi questionada por ação popular com argumento de “desvio de finalidade” em relação aos “motivos determinantes” da criação da Fundação.

A controvérsia se materializa também em conflitos sobre arquivo e acervo, isto é, sobre o que deve ser preservado e transmitido. Em 2021–2022 há registro jornalístico de que a Fundação promoveu força-tarefa para descarte de obras e que a Justiça Federal anulou ato que previa doação de parte do acervo, determinando limites e penalidades para descarte. A tentativa de se desfazer de grande parte do acervo também repercute em veículos universitários, que descrevem o episódio como sinal de obscurantismo. Esses episódios não significam que a Fundação tenha parado completamente, mas apontam para um fenômeno central para a dissertação: descontinuidade não é apenas interrupção de orçamento; é reorientação conflitiva de missão, disputa por acervos, e instabilidade de legitimidade pública, com efeitos diretos na transmissibilidade de memórias.

É nesse ponto que a trajetória política de Jandira Feghali permite costurar as escalas sem personalismo e sem teleologia. No plano municipal, a sua passagem pela Secretaria de Cultura se vincula à implementação e visibilização de um programa de contraturno escolar com oficinas culturais nas escolas, como mostra o registro do lançamento do Segundo Turno Cultural e a sua nomeação no contexto do governo de Eduardo Paes. No plano federal, já como deputada, Jandira ocupa lugar estratégico no desenho legislativo das políticas emergenciais de suporte ao setor cultural durante a pandemia, ao atuar como relatora do PL 1075/2020 (Lei Aldir Blanc), cujo objetivo é mitigar as repercussões da crise no setor cultural.

A costura que interessa à dissertação não é biográfica, mas estrutural. Ela mostra como a cultura, quando tratada como política pública, oscila entre dois regimes. Um regime de programas continuados (como oficinas em escolas), que exigem estabilidade institucional e orçamento previsível. E um regime de emergência (como a Lei Aldir Blanc), que surge quando o sistema entra em colapso e precisa de medidas de exceção. Entre esses dois regimes, o padrão de descontinuidade se torna visível: programas longos podem desaparecer sem ritual público de encerramento; instituições federais podem ser rebaixadas; fundações podem ser reorientadas

por disputas ideológicas; e a preservação do arquivo e da memória pode virar objeto de litígio.

Se já havia instabilidade e retração, 2020 introduz o choque pandêmico e a necessidade de mecanismos emergenciais de fomento, em que formatos, cronogramas, governança por versões e exigências de circulação deixam de ser detalhes administrativos e se tornam parte do dispositivo. É nesse regime que *Azangulê* se torna possível, como filme e como artefato de memória.

3.3 Materialidade do projeto 3890

Esta seção reconstrói a micro-história do projeto cultural nº 3890, inicialmente inscrito como *TATA KORONGO – A Rota dos Rebelados* e posteriormente realizado como *AZANGULE: o levante!* O objetivo é demonstrar, com evidências rastreáveis, como a obra é também efeito de um dispositivo institucional composto por lei emergencial, edital, categoria orçamentária, formato de entrega, regras de contratação, cronograma de execução e governança por versões e comprovações. Em termos metodológicos, o projeto é tratado como arquivo de processo: nele, cada etapa deixa rastros que permitem compreender como condições materiais incidem sobre forma, território e circulação do filme.

3.3.1 Perfil institucional e enquadramento emergencial

O sistema de execução do objeto registra que o projeto tem “Código 3890”, título “TATA KORONGO – A Rota dos Rebelados”, e proponente “IMAGINE ARTE CULTURA E PAZ”, fixa a área cultural “Audiovisual”, formato “Online”, categoria “B: R\$ 100.000,00”, e a rubrica “produção, manutenção e circulação”.

O resumo institucional explicita a aposta pública: a rebelião de 1838 “abalou a província do Rio de Janeiro” e o projeto é apresentado como oportunidade de “eternização” de uma narrativa épica, assinalando a escassez de produções audiovisuais acessíveis sobre o tema e mencionando “Manoel Congo”, de Demerval Neto (TVE, 1989), “mas infelizmente não se encontra disponível na Internet”³⁵.

Do ponto de vista analítico, podemos afirmar que: o “Formato: Online” opera como janela de exibição formal, definida previamente; a rubrica “produção, manutenção e

³⁵ O documentário **Manoel Congo**, dirigido por Demerval Netto para a TVE (1989), encontra-se disponível online no canal da ABI no YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MxYA9koLK3M>

circulação” indica que o edital já inscreve no projeto a lógica de visibilidade e difusão como parte do próprio objeto, o que dialoga diretamente com o argumento da dissertação sobre tecnopolítica da memória; a “Categoria B: R\$ 100.000,00” pressupõe a realização de um filme com recursos limitados, escassos, o que exige estratégias alternativas de viabilização.

O relatório descreve ainda a exigência de conta específica e banco conveniado, e a própria expressão “Chamada Emergencial” aparece como linguagem normativa. Isso reforça o argumento de condição de possibilidade: o filme nasce de um regime jurídico-administrativo temporário que organiza a execução e o trabalho.

3.3.2 Readequação do projeto: mudança de título, recomposição de equipe e racionalidade de execução

O documento de readequação do projeto, assinado pela proponente, é uma peça central do arquivo de processo. Ele registra que a “primeira e mais importante alteração” foi a mudança do título, debatida pela equipe, resultando no novo nome: “AZANGULE: o levante!”

O mesmo documento explicita que alterações de ficha técnica decorreram do “andamento natural do processo” e da “situação provocada pela pandemia”, enfatizando a desistência do pesquisador inicialmente previsto e a necessidade de acionar rapidamente uma nova estrutura de pesquisa e roteiro. O texto documenta, em termos práticos, o que a dissertação chama de condição de possibilidade: prazo curto, orçamento limitado e necessidade de manter exequibilidade e qualidade.

Ainda no documento de readequação, registra-se que, diante da desistência do pesquisador, “a produção acionou a pesquisadora Isabel Rocha³⁶, entrou em contato com o

³⁶ **Isabel Rocha** é arquiteta e urbanista, mestre e doutora pelo PROARQ/Universidade Federal do Rio de Janeiro, com atuação profissional e acadêmica voltada à preservação do patrimônio cultural e à história urbana, especialmente no contexto de Vassouras e do Vale do Café. No Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN/MinC), em Vassouras/RJ, esteve vinculada ao Escritório Técnico local (implantado em 1984) e exerceu funções de coordenação/gestão, incluindo a direção do Museu Casa da Hera em diferentes períodos.

diretor Demerval Neto³⁷, e contratou a roteirista Dani Balbi³⁸ e que a roteirista compilou “um roteiro incrível³⁹” para um documentário de 50 minutos “num prazo bastante apertado”. O relatório oficial de readequação justifica tais manobras como medidas imperativas para a salvaguarda do objeto cultural, evidenciando que a gestão do imprevisto é, em si, uma tecnologia de produção. Esse trecho é decisivo porque documenta a transição entre o projeto idealizado (frequentemente capturado pela burocracia dos editais) e o filme possível (forjado nas urgências do território e das redes de colaboração), revelando como a montagem final começa muito antes da ilha de edição, ainda na rearticulação política e técnica da equipe.

Esse trecho é decisivo porque documenta a transição entre (i) projeto pensado como contação de história por um narrador-pesquisador; e (ii) projeto realizado com narradores/atores e com uma pesquisadora vinculada ao campo patrimonial regional. A mudança não é “desvio”; ela é resposta a constraints institucionais e de tempo, e se torna evidência de como a pesquisa e a enunciação do filme são moldadas por contingências.

3.3.3 Equipe interdisciplinar e articulação em rede

O anexo de ficha técnica atualizada (15/03/2021) explicita funções e minicurrículos. Ele registra Pedro Sol como “Direção, Produção e Montagem”; Dani Balbi como “Roteiro e Co direção”; Lorena Zschaber como “Direção de arte, fotografia de cena e assistência de direção”; Isabel Rocha em “Pesquisa”, destacando sua experiência.

O documento lista ainda três produtores: Álvaro Corrêa, Helder Cardozo e Fharah Marmud, compondo uma infraestrutura de acesso e logística sem a qual o filme não seria

³⁷ **Demerval Neto:** Jornalista, diretor de TV e documentarista, com atuação de longa duração na produção audiovisual e na formação acadêmica em Comunicação. Foi mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília e atuou como professor no Mestrado em Educação da UERJ, além de ter exercido funções de gestão e direção em emissoras e na área universitária. Sua relação direta com o tema desta dissertação se dá pela realização do documentário *Manoel Congo* (1989), dedicado à insurreição e à formação do quilombo liderado por Manoel Congo em Paty do Alferes no século XIX, frequentemente mobilizado como referência audiovisual e memorialística sobre o levante. Faleceu em 4 de setembro de 2021, aos 66 anos, após doença, no estado do Rio de Janeiro.

³⁸ **Dani Balbi** (Danieli Christóvão Balbi) é roteirista, dramaturga e professora, com formação acadêmica integralmente construída na rede pública e trajetória universitária na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde concluiu doutorado (Ciência da Literatura). Intelectual pública e militante política, mulher negra e trans, atua institucionalmente pela ampliação de direitos e pela disputa de memória no espaço público; filiada ao Partido Comunista do Brasil, foi eleita deputada estadual e tornou-se a primeira parlamentar trans da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. No âmbito desta dissertação, Balbi é citada na condição de roteirista do projeto, a partir do documento *Azangulê: o Levante - roteiro cinematográfico* (em anexo).

³⁹ O Roteiro de *Azangulê: o levante*, elaborado por Dani Balbi, é apêndice desta dissertação.

viável. No eixo técnico regional, a ficha técnica registra profissionais formados no Polo de Cinema de Barra do Piraí: Wesllen Malaquias, Marcos Nunes e Matheus Seabra. Esses registros autorizam afirmar, com base documental, que o projeto mobilizou jovens técnicos da região, articulando formação local e capacidade técnica como solução de produção independente articulada.

No eixo artístico, Lucio Sanfilippo como diretor musical e Thais Delgado no figurino; os atores Alice Morena e Thiago Thomé, cuja contratação é explicitamente justificada em resposta ao “declínio” do narrador originalmente previsto, e como estratégia para garantir agilidade e força interpretativa.

Por fim, o documento registra a parceria familiar, destacando Noilton Nunes como consultor cinematográfico e Regina Abreu como consultora antropológica. Isso é relevante por mostrar a constituição de um núcleo ampliado que combina cinema, memória social e território.

A análise deste documento serve para contextualizar o uso da primeira pessoa do plural “nós” em partes do texto que fazem referência à criação coletiva ou a elaboração coletiva de análises, dados e conceitos, formulada coletivamente através do processo de feitura do filme. O que inclui ainda a participação dos entrevistados em conversas anteriores e posteriores aos registros efetivamente registrados.

3.3.4 Pesquisa e território: As locações como método

É importante fixar a pesquisa como eixo e não como mera “pré-produção”. O documento de readequação afirma que Isabel Rocha foi acionada para realizar “uma nova e profunda pesquisa”, e que o roteiro foi escrito a partir desse trabalho em prazo curto. O relatório de execução do objeto reforça a centralidade do território e da pesquisa de locação. A primeira atividade registrada é “Pesquisa de Locação com a presença do guia local Lauro de Barros” na Gruta Manoel Congo, Pedra do Imperador e Serra da Estrela. Em seguida, o relatório registra pesquisas de locação em fazendas e sítios com participação da diretora de arte.

O relatório de prestação de contas, por sua vez, lista as locações nas quais as filmagens foram efetivamente realizadas, incluindo a Aldeia de Arcozelo, as ruínas da Maravilha, a Gruta Manoel Congo, as fazendas: Santa Cecília, Monte Alegre, Fazendas das Palmas e Santa Teresa,

a Cachoeira das Andorinhas, a Reserva Biológica do Tinguá, o mirante da Pedra do Imperador, o Sítio Sapucaia e a cidade de Vassouras.

Esse conjunto de dados permite afirmar, com rigor, que o território não é apenas cenário: ele é eixo de método e de prova. O filme se estrutura como percurso, e o relatório documenta a produção desse percurso por visitas, autorizações e parcerias institucionais (Unirio, Funarte, Prefeitura de Paty do Alferes, ICMBio).

3.3.5 Versões, comissões e exigências de chancela

Esse trecho é decisivo porque documenta a transição entre o projeto administrativo-burocrático e a realidade da produção independente em rede. O relatório explicita que a circulação controlada da primeira versão não foi um gesto de ocultamento, mas um protocolo de segurança e validação técnica exigido pelo órgão fomentador. Ao registrar que o link foi restrito à Comissão Técnica, o documento revela o filme em seu estado de obra em processo, ainda sob a tutela do Estado, antes de ganhar o espaço público. Essa fase de latência, documentada no relatório de 2022, reforça a tese de que o dispositivo cinematográfico de memória é forjado em um ambiente de constante negociação entre a liberdade criativa e o rigor da auditabilidade pública. Depois, registra a entrega do documentário e a restrição de circulação: “ainda não está público nem houve divulgação ou lançamento oficial”. Esse detalhe revela a existência de uma camada extra de governança por controle e seleção de informações por parte da comissão técnica responsável pelo edital. O que reforça o argumento sobre tecnopolítica⁴⁰: circulação é infraestrutura, e poder.

A materialidade do edital aparece aqui na governança por versões e na exigência de comprovação de circulação. O relatório de execução do objeto registra conclusão de montagem em 07/04/2021 com publicação da primeira versão para avaliação da comissão técnica, e registra que o link foi disponibilizado apenas para integrantes da comissão. Em 21/05/2021 registra entrega final e divulgação restrita do link, com nota de que ainda não havia lançamento oficial.

⁴⁰ O termo **tecnopolítica** designa a articulação entre infraestruturas técnicas (plataformas, protocolos de acesso, versionamento, links e regimes de circulação) e dispositivos institucionais de governança, por meio dos quais se regulam visibilidade, acesso e validação de informações. Nesse sentido, a circulação constitui uma dimensão material do poder, operando como infraestrutura política.

As mensagens trocadas via sistema interno da SECEC registram a preocupação com chancelas e hashtags na descrição do vídeo no YouTube e com comprovação de ações previstas no edital. O mesmo conjunto de mensagens lista ações de circulação: lançamento no YouTube, entrevistas, exposições em cineclube, participação em festival internacional e exposições presenciais locais.

Esses elementos reforçam o argumento metodológico: o dispositivo institucional exige prova e deixa rastros. A circulação não é “efeito espontâneo” do filme; ela é parte auditável do projeto, com obrigações formais de chancela e exigência mínima de ações. Em Considerações finais retomamos aquilo que foi prometido na fase de inscrição da proposta e o que foi de fato consumado, e faremos reflexões acerca das métricas de visibilidade alcançadas.

3.3.6 O projeto como condição de possibilidade

O relatório lista uma cadeia de anexos: planilha orçamentária, cronograma, termo, currículo, plano de produção, roteiro, etc. Isso permite afirmar que a obra existe também como conjunto de documentos que tornam auditável a execução.

A análise desses vestígios não esgotam o filme, mas nos mostra como o filme se torna possível. Eles definem a moldura material e institucional que prepara a leitura analítica dos capítulos seguintes. Este item encerra, portanto, a reconstrução de condições e de processo, e abre caminho para o exame micro-histórico da escrita cinematográfica de *Azangulê: o Levante*.

No relatório, o link do YouTube aparece acompanhado de uma descrição que fixa a narrativa pública do filme:

“O documentário narra a saga da mais significativa insurreição negra do Estado do Rio de Janeiro, ocorrida em 1838 em Paty do Alferes, e liderada por Manoel Congo, Mariana Crioula e Epifânio Moçambique. Este levante foi responsável pela libertação de mais de 600 negros escravizados das fazendas de café da região.”⁴¹

Independentemente de como tratamos a cifra “600” em outro capítulo (com prova em autos e historiografia), aqui ela funciona como um indício documental: é assim que o projeto se enuncia publicamente no âmbito da política cultural.

⁴¹ Descrição utilizada pela produtora para divulgar o filme no Youtube.

3.3.7 Circulação prevista em escolas e campanhas transmídias

O relatório explicita metas do projeto para além da realização do filme estrito senso. Podemos entender a “distribuição do filme para escolas de todo o país... associando o filme à um kit pedagógico” como promessa da proponente e “esperamos poder contar com o apoio do Governo do Estado e das prefeituras” como expectativa calcada em experiências pretéritas da empresa .

Em seguida, no trecho “a Imagine tem o costume de investir em campanhas transmídia, mobilizando redes sociais, páginas, perfis e subprodutos ou novos projetos derivados”, se define um regime de comunicação. Esse conjunto de evidências antecipa a discussão de “memória rizomática” e circulação: o dispositivo de memória não é só o filme, mas o ecossistema de difusão, derivação e desdobramento. Mas também evidência camadas sutis de níveis de exigência e competitividade que envolvem os editais culturais de um modo geral, com o aumento da quantidade de pessoas (jurídicas ou não) aptas a participar (seja pela diminuição das exigências de qualificação, seja pela crescente profissionalização da área), e o escasseamento das oportunidades, torna-se imperioso aos produtores ofertar (ou prometer) um número cada vez maior de contrapartidas qualificadas.

Nas considerações finais desta dissertação faremos as devidas reflexões acerca da realização (ou não) das metas e objetivos estabelecidos no momento de inscrição da proposta do projeto na plataforma do edital, as dificuldades encontradas no percurso, as políticas de enfrentamento e ajustes, e as composições estruturais e logísticas que se fizeram necessárias

para a execução do projeto.

4. CAPÍTULO 2 - Análise micro-histórica de *Azangulê: o Levante* como escrita cinematográfica da insurreição de 1838

Dados do Proponente

Código do Projeto	Título do Projeto		
3890	TATA KORONGO - A Rota dos Rebelados		
Razão social			
IMAGINE ARTE CULTURA E PAZ			
CNPJ	Insc. Estadual	Insc. Municipal	
05.606.268/0001-95	ISENTO	327445-4	
E-mail	E-mail alternativo		
pedrosol@imaginefilmes.org	solpedrosol@gmail.com		
Telefone	Celular		
(21) 98449-6162	(21) 98449-6162		
CEP	Endereço	Número	Complemento
22280-020	Rua Dona Mariana	133	casa 4
Bairro	Município	UF	
Botafogo	Rio de Janeiro	RJ	

Perfil do Projeto

Área cultural	Formato	Categoria
Audiovisual	Online	Categoria B: R\$100.000,00 (produção, manutenção e circulação)

Dados do Projeto

Resumo

O projeto prevê a produção de um documentário sobre a história de uma rebelião de escravos que aconteceu em 1838 e abalou a província do Rio de Janeiro. Manoel Congo e Marianna Crioula são dois personagens singulares da história do Estado do Rio de Janeiro, os quais vieram a ser elevados à categoria de heróis pela Alerj em 2010, e cuja história merece destaque. Tanto é que ambos foram homenageados no desfile da escola de samba Mangueira, em 2018.

Figura 3: Captura de tela do Portal “Sistema Desenvolve Cultura”, da SECEC.

4.1 Montagem como política da memória

A montagem de um filme que se propõe a reinscrever memórias silenciadas não é apenas procedimento técnico nem escolha estética. Ela é gesto político de organização do sensível, porque articula temporalidades, vozes e silêncios e produz inteligibilidade a partir de fragmentos, ruínas e vestígios de um passado interrompido. Em *Azangulê: o Levante*, a montagem opera como forma de resistência à cronologia hegemônica e como método de produção de visibilidade pública para uma memória negra insurgente, em um campo marcado por assimetrias de reconhecimento e transmissão (POLLAK, 1989).⁴²

Essa hipótese exige precisão. A memória, aqui, não é “o passado em si”, mas um campo social de disputa. Em Halbwachs, o que se torna lembrável e transmissível depende de quadros sociais que organizam pertencimento e reconhecimento (HALBWACHS, 1990). Em Assmann,

⁴² POLLAK (1989) é mobilizado aqui como operador para pensar circulação precária e silêncio; o conceito não substitui crítica documental nem opõe “verdade subterrânea” a “erro oficial”.

a memória cultural se estabiliza por suportes e instituições que excedem a lembrança individual (ASSMANN, 2011). E Pollak permite observar que certas lembranças persistem em circulação precária, atravessadas por silêncios, interrupções e deslegitimações (POLLAK, 1989). Nesse cenário, um filme pode operar como dispositivo de memória não por “completar” o passado, mas por reorganizar regimes de enunciação e transmissibilidade.

Do ponto de vista do documentário, isso implica tratar o filme como construção argumentativa. Nichols mostra que documentários organizam “vozes” e modos de endereçamento, isto é, definem posição diante do mundo e constroem contratos de veracidade e autoridade narrativa (NICHOLS, 2016). Em *Azangulê*, a montagem organiza camadas heterogêneas, justapondo território filmado, entrevistas contemporâneas, arquivo escrito, grafismos, mapas e performances. O efeito dessa sobreposição é deslocar a primazia de uma linearidade histórica única e instaurar um regime de inteligibilidade por fricção, em que o passado retorna como problema do presente.

O ponto torna-se ainda mais agudo quando se considera o estatuto das fontes. No caso do levante de 1838, o arquivo dominante é repressivo: autos, ofícios e correspondências produzidos sob gramáticas de controle e punição. A crítica do documento em Ricoeur é operador de método: o documento é vestígio produzido sob condições determinadas, atravessado por recortes e silêncios; por isso, exige vigilância sobre o que torna visível e sobre o que apaga (RICOEUR, 2007).⁴³ A montagem, nesse contexto, não “ilustra” o documento. Ela expõe sua assimetria e o põe em relação com outras instâncias de enunciação, fazendo do regime de prova um campo de disputa.

O primeiro efeito dessa política de montagem é temporal. Ao recorrer a planos longos, travellings lentos e pausas, o filme produz uma desaceleração que contrasta com regimes contemporâneos de atenção e com narrativas históricas de consumo rápido. Essa desaceleração não é apenas contemplativa: ela cria um tempo de escuta e de recepção ética. A oralidade, nesse quadro, não entra como “informação pura”; ela entra como produção de sentido social e como modo de elaboração, inclusive quando envolve contradições, ênfases e afetos. Portelli é útil aqui justamente porque desloca o foco da história oral do “acerto factual” para o sentido e a

⁴³ Em RICOEUR (2007), o documento é vestígio produzido sob condições históricas; sua leitura exige crítica do recorte e da prova, especialmente em arquivos repressivos.

forma da narrativa como dado social (PORTELLI, 1997).⁴⁴

O segundo efeito envolve repertórios corporais e sonoros. Para nomear o que acontece quando o filme articula documento, canto, roda e corpo em cena, a distinção de Diana Taylor entre arquivo e repertório é central: o arquivo remete a suportes relativamente duráveis e institucionalizáveis; o repertório remete a práticas incorporadas e performativas que transmitem conhecimento por presença, repetição e variação (TAYLOR, 2003).⁴⁵ Em *Azangulê*, esses repertórios não operam como ornamento. Eles disputam a transmissão do passado e reorganizam a inteligibilidade do levante ao lado do arquivo escrito. Por isso, a montagem não reúne materiais para harmonizá-los; ela os reúne para mantê-los em tensão produtiva.

O terceiro efeito é epistemológico. A montagem não produz apenas emoção; ela produz conhecimento por justaposição. Didi-Huberman permite descrever esse procedimento como tomada de posição: a imagem pode produzir pensamento quando a montagem fabrica fricções temporais e vizinhanças anacrônicas capazes de reabrir o passado no presente (DIDI-HUBERMAN, 2017).⁴⁶ Em *Azangulê*, isso se manifesta quando o filme alterna ruína e mapa, documento e performance, plano geral e plano imersivo. A montagem torna visível que a memória não se organiza como linha reta, mas como constelação de retornos, cortes e rearticulações.

Esse ponto se torna mais claro quando descrevemos o filme como estratigrafia de camadas. A linha do tempo da montagem não coincide com a linha do tempo do acontecimento; ela funciona como superfície de sobreposição. No plano sonoro, convivem canto de trabalho, repertórios rituais, narração performativa, entrevistas e leituras dramatizadas. No plano visual, convivem filmagens contemporâneas em locação, autos na tela, grafismos, mapas e imagens de satélite, planos de drone e ilustrações nos momentos em que a violência e a complexidade narrativa exigem soluções formais específicas. Essa descrição em camadas prepara o método: a análise que se segue identificará como essas camadas se combinam em sequências específicas

⁴⁴ PORTELLI (1997) fundamenta o uso da oralidade como produção de sentido e não apenas como verificação factual.

⁴⁵ TAYLOR (2003) sustenta a leitura de canto/roda/corpo como repertórios de transmissão, em tensão com o arquivo institucional.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN (2017) fundamenta a leitura da montagem como tomada de posição, em que a justaposição produz pensamento e reabre temporalidades.

e como produzem regimes de prova, transmissão e endereçamento.

Por isso, a montagem em *Azangulê: o Levante* pode ser descrita como política da memória em sentido estrito: um conjunto de escolhas formais que organiza temporalidades, regimes de prova, repertórios e endereçamentos para reabrir o passado no presente, tensionar operações de apagamento e produzir novas formas de transmissibilidade. Para tornar essa hipótese verificável, o capítulo abandona, a partir daqui, a formulação conceitual em abstrato e passa ao exame do filme como objeto empírico. No item 2.1, aplicamos o protocolo metodológico já explicitado, estabilizando a versão de análise e segmentando a obra em unidades rastreáveis. No item 2.2, descrevemos o arco de enunciação e apresentamos o mapa de sequências com timecodes. Em seguida, nos itens 2.3 a 2.7, demonstramos por microanálises como as cinco operações se realizam concretamente na montagem.

4.2 Protocolo de análise

A análise desenvolvida neste capítulo foi construída a partir de um protocolo que combina procedimentos técnicos de extração de evidências com procedimentos interpretativos de leitura fílmica. O objetivo é duplo: garantir rastreabilidade do objeto analisado (de modo que o leitor possa localizar com precisão cada trecho comentado) e reduzir o risco de uma análise impressionista, isto é, baseada apenas na lembrança do espectador ou em descrições vagas de ritmo e atmosfera. Em um trabalho que discute memória como disputa, essa exigência é metodologicamente central: a argumentação precisa permanecer auditável e ancorada em elementos observáveis.

O ponto de partida foi a definição da versão de referência. Adotamos como corpus analítico a versão pública do filme no canal oficial da produtora no YouTube⁴⁷. Essa escolha não é apenas pragmática. Ela reconhece que, no ecossistema contemporâneo, o filme existe também como objeto em circulação, acompanhado por paratextos (título, descrição, chancelas, data de publicação) e submetido a regimes de acesso próprios da plataforma. Para evitar alterações futuras no objeto (mudanças de descrição, variações de compressão, substituição de arquivo), realizamos o download da versão escolhida e preservamos uma cópia local, mantendo a equivalência com a versão pública analisada.

⁴⁷ Versão pública de *Azangulê: o levante*, disponível no Youtube, no link: <https://www.youtube.com/watch?v=-rVNrzalGzA>

A partir dessa cópia, executamos dois procedimentos de extração. O primeiro foi a geração de um “caderno visual” do filme inteiro por exportação de frames na taxa de 1 frame por segundo. O objetivo não foi produzir um storyboard estético, mas construir uma base de observação contínua que permitisse reconhecer retornos, alternâncias de camadas (território/arquivo/grafismo/performance), padrões de transição e variações de ritmo sem depender apenas de memória. O segundo procedimento foi a transcrição integral do áudio. Partimos do sistema de legendagem automática do YouTube e, em seguida, realizamos uma revisão ortográfica e gramatical, com ajustes de pontuação e correções por dedução apenas quando o sentido era inequívoco. Trechos incertos, sobrepostos por música ou com nomes próprios não confirmáveis, foram marcados como [inaudível] ou [nome incerto].⁴⁸ A transcrição revisada não substitui o filme como objeto; ela funciona como instrumento de rastreabilidade textual e de apoio à microanálise, especialmente em sequências de leitura documental e em trechos de narração performativa.

Com o caderno visual e a transcrição revisada, iniciamos a segmentação do filme. A segmentação foi iterativa: primeiro produzimos blocos amplos por mudanças de dispositivo e de escala, e depois redelimitamos unidades mais precisas ao confrontar o material descritivo com a progressão efetiva da montagem. O critério operativo foi simples: segmentar sempre que o filme muda de modo de enunciação (por exemplo, de entrevista para narração performativa; de locação para mapa/satélite; de documento escrito para performance), sempre que muda de espaço-tempo (fazenda/ruína/mata versus plano geral cartográfico), e sempre que muda o regime de prova (documento na tela e leitura, por exemplo, exigem outra forma de leitura que paisagem contemplativa). Essa abordagem permite que a segmentação seja mais do que cronologia do enredo; ela se torna cronologia das camadas e das operações do dispositivo.

Para estabilizar a segmentação com rigor, adotamos como referência técnica o arquivo de legendas exportado diretamente da timeline do filme em ambiente de edição (Adobe Premiere Pro), em formato SRT. Esses timecodes foram usados para fixar o início e o fim de cada sequência com precisão, criando um Mapa Mestre de blocos e sequências.⁴⁹

É importante explicitar o que o protocolo considera como unidade de análise. Trabalhamos com três escalas: blocos macro, que correspondem a grandes movimentos do

⁴⁸ A transcrição integral revisada está disponível em apêndice.

⁴⁹ Nota técnica: os timecodes foram extraídos do arquivo SRT exportado da timeline do filme no Adobe Premiere Pro, garantindo precisão de início/fim de cada sequência.

filme (abertura; estopim; expansão territorial; diáspora africana; perseguição e documentos; captura e julgamento; fecho); sequências, unidades relativamente autônomas definidas por continuidade formal e função retórica; e momentos, recortes internos de alta densidade (um plano, uma inserção de documento, uma virada sonora, um retorno de mapa, uma entrevista) analisados quando concentram operações decisivas. O objetivo dessa hierarquia é preservar o “ir e vir” entre panorama e mergulho: o capítulo alterna visão geral (blocos) e exame intensivo (sequências e momentos), evitando transformar a dissertação em decupagem total.

Uma vez estabilizada a segmentação, iniciamos a etapa de descrição sistemática. Para cada sequência, registramos a camada sonora dominante (canto, música, narração, entrevista, leitura documental, silêncio) e a camada visual dominante (locação contemporânea, autos na tela, grafismos/mapas, satélite, drone, ilustração, arquivo de outros acervos). Esse registro funciona como ponte entre o protocolo e a hipótese do 2.0: ele torna observável a montagem como estratigrafia. A partir dessa codificação, definimos a operação analítica dominante em cada sequência, tendo em mente que nenhuma sequência é “pura” e que a sobreposição é um traço constitutivo do dispositivo.

Por fim, incorporamos uma etapa de comentários do autor ao assistir o filme, como forma de autoetnografia técnica da recepção. Esses comentários não são tratados como prova privilegiada, nem como “intenção” que determina o sentido. Eles entram como material de método: foram registrados, sistematizados e confrontados com as evidências do caderno visual, da transcrição e dos timecodes, funcionando como instrumento de controle reflexivo, no sentido de explicitar o que é percepção de montagem e o que é elemento verificável na obra.⁵⁰ Esse procedimento é especialmente importante em filmes realizados por nós, porque torna explícito o esforço de separar decisão de produção, decisão formal ou escolha estética e efeito de prova ou registro histórico, evitando naturalizar escolhas como inevitáveis.

Com esse protocolo, o item 2.2 apresenta o arco de enunciação e o mapa de sequências com timecodes. Em seguida, o item 2.3 apresenta uma análise fílmica micro histórica cronológica, separada em blocos, seguindo a linha do tempo da montagem de *Azangulê: o Levante*.

⁵⁰ Nota metodológica: os comentários do autor foram confrontados com evidências observáveis (frames, transcrição e timecodes), funcionando como controle reflexivo, não como prova histórica do acontecimento de 1838.

4.3 Arco de enunciação e mapa de sequências

4.3.1 Arco de enunciação

No nível da enunciação, *Azangulê: o Levante* organiza-se como escrita audiovisual que alterna escalas e regimes de prova. A abertura estabelece um contrato de leitura que desloca o espectador do consumo rápido para um tempo de escuta e implicação sensível. Esse contrato é formal: antes mesmo do “começo da história”, o filme expõe suas camadas (sonoras e visuais) e sugere que o acesso ao passado se dará por montagem de vestígios, por retornos e por fricções.

O estopim narrativo é construído com a morte de Camilo Sapateiro. A sequência não funciona apenas como “gancho dramático”; ela instala um princípio interpretativo: o levante aparece como resposta coletiva a uma ruptura de limite e, portanto, como ação que supõe tensões acumuladas, circulação de informação e capacidade de organização na vida das fazendas. Esse ponto é importante porque desloca o acontecimento do registro do “motim improvisado” e o aproxima de uma leitura em que trabalho, punição, solidariedade e experiência partilhada constituem condições de possibilidade da insurgência, aspecto que será sustentado adiante com fontes históricas.

A partir daí, o arco se expande por um movimento recorrente de vai-e-vem entre planos próximos e planos gerais. O filme alterna aproximações ao território (fazendas, ruínas, trilhas, mata, gruta) com retornos panorâmicos (mapas, imagens aéreas, grafismos e imagens de satélite), enquanto entrevistas e leituras documentais disputam o regime de prova do acontecimento. Essa alternância não deve ser lida como simples didatismo. Ela funciona como método de inteligibilidade espacial e histórica: o plano próximo dá espessura à experiência, o plano geral reconstrói escala e percurso, e a montagem garante que nenhum desses registros se imponha como verdade única.

O arco se orienta então para a repressão, captura e julgamento. O arquivo institucional (autos, ofícios, listas e sentenças) entra como camada visual e verbal, não como transparência do passado, mas como vestígio atravessado por poder, recortes e silêncios. A crítica do documento em Ricoeur opera aqui como pressuposto: documento é vestígio situado e interessado; por isso, exige leitura crítica do que ele revela e do que ele apaga (RICOEUR, 2007). Ao inserir o arquivo na tela e na voz, o filme expõe o regime repressivo de narrabilidade e simultaneamente o submete a recontextualização pela montagem.

No terço final, o filme desloca o foco da reconstituição factual para um regime deliberadamente aberto de pergunta e desdobramento. A mata passa a operar como personagem, isto é, como meio material de sobrevivência e fuga e como arquivo biocultural de um levante que se faz “mata dentro”. As presenças rituais, entidades e intervenções performáticas não aparecem apenas como ornamento alegórico; elas operam como repertórios de transmissão e convocação, em consonância com a distinção entre arquivo e repertório (TAYLOR, 2003). O arco, assim, não se encerra com a sentença do Estado: ele preserva lacunas (“para onde foram?”, “quantos eram?”) como problema e motor de memória, e culmina no imperativo do título (“Azangulê!”), evocado por múltiplas vozes como gesto final de reinscrição. Nos créditos finais, o filme retorna ao plano panorâmico e se fixa na vista do Mirante do Couto, na Estrada do Imperador (Petrópolis), como coda territorial que devolve ao espectador a escala do Vale como paisagem disputada.⁵

4.3.2 Mapa de sequências principais e blocos macro

A partir do protocolo descrito no item 2.1, estabilizamos uma segmentação do filme em blocos e sequências. Esses blocos, fundamentais para a metodologia de análise fílmica, preservam o “ir e vir” entre panorama e mergulho, e funcionam como estrutura de leitura para o restante do capítulo.

Tabela 1 — Blocos macro (B1–B7) com timecodes

Bloco	Descrição	Início	Fim
B1	Abertura e contrato de leitura	00:00	01:05
B2	Estopim, repertórios e ruptura de limite: “Uô fulô!”	01:05	09:51
B3	Território, entrevistas e memória material	09:51	26:31
B4	Panorama da diáspora africana	26:31	37:55
B5	Guarda Nacional, documentos e perseguição	37:55	44:26
B6	Batalha, processos e punições; lacunas	44:26	57:54
B7	“Azangulê!” e créditos	57:54	01:00:21

Para permitir microanálise com rastreabilidade, segmentamos o filme em sequências e fixamos seus intervalos temporais.

Tabela 2 — Sequências principais (S1–S26) com timecodes

Seq.	Bloco	Início	Fim	Descrição (resumo funcional)
S1	B1	00:00	01:05	Abertura e créditos iniciais
S2	B2	01:05	02:36	Canto de trabalho do cafezal
S3	B2	02:36	03:43	Estopim: morte de Camilo e enunciação do levante
S4	B2	03:43	05:48	Reação coletiva e enterro ritual
S5	B2	05:48	06:43	Entrevista: limites, punição e resistência
S6	B2	06:43	08:57	Fuga: armas, trancas, perguntas ao espectador
S7	B2	08:57	09:51	Canto para Oxum
S8	B3	09:51	10:38	Entrevista: Sebastião Deister, historiador
S9	B3	10:38	12:01	Entrevista: Isabel Rocha, arquiteta
S10	B3	12:01	13:00	Autos processuais e adesões
S11	B3	13:00	14:15	Escala: estimativas e pânico senhorial
S12	B3	14:15	16:05	O assalto à Fazenda da Maravilha
S13	B3	16:05	17:10	Vida pulsante nas fazendas (contraponto ao cárcere)
S14	B3	17:10	19:24	Manoel Congo ferreiro: circulação e liderança
S15	B3	19:24	21:48	Ruínas da Maravilha: caminhada e memória material
S16	B3	21:48	26:31	Dermeval: “O quilombo de Manoel Congo”
S17	B4	26:31	27:30	Jongo/Capitão do Mato (canto e perseguição)
S18	B4	27:30	30:39	Tráfico e formação do Vale (caminhos)
S19	B4	30:39	37:55	África/Congo e personagens + serra e tropa
S20	B5	37:55	41:09	Entrevista com Vitor (devastação do café)
S21	B5	41:09	44:26	Autos oficiais, cartas de autoridades...
S22	B6	44:26	50:17	Batalha e captura: 150 homens, 22 presos
S23	B6	50:17	54:19	Processos e punições (cadeia, condenações)
S24	B6	54:19	57:54	Lacunas e desdobramentos (“para onde foram?”)
S25	B7	57:54	58:31	Depoimento final local (estrada velha/coqueiro)
S26	B7	58:31	01:00:21	Canção final/créditos (“O ferreiro fez...”)

Este mapa nos permite a segmentação do objeto empírico e permite que a leitura acompanhe a proposta do filme, preserve o princípio do indo e vindo, a fricção entre o olhar panorâmico e o “mergulho” focal. A análise alterna visão geral e exame intensivo, evitando transformar a dissertação em decupagem total. A partir do próximo item, selecionaremos sequências-chave e demonstraremos como as operações se realizam concretamente na montagem: arquivo e repertório, montagem como política da memória, paisagem como arquivo, encenação performática e enunciação documentária como tomada de posição.

4.4 Análise micro-histórica da montagem

A partir daqui, não nos interessa “contar o filme”. O enredo já está dado, e a história do levante já foi situada. O que nos interessa é ler a montagem como forma de pensamento. O filme organiza o passado como disputa de transmissibilidade: entre aquilo que o arquivo escreve e aquilo que o repertório sustenta; entre o território que permanece e o documento que tenta encerrar; entre a prova do Estado e a prova do corpo. Esta é a razão do “ir e vir” que atravessa a obra: mergulhar (ruína, trilha, rosto, silêncio) e subir (mapa, satélite, panorama) é um método. A micro-história entra como critério: um detalhe formal, quando insistimos nele, costuma abrir uma estrutura inteira.

A leitura que segue caminha pela timeline com timecodes fixados. O tempo aqui não é só “tempo do enredo”; é tempo da montagem: o lugar em que o filme decide quando respirar, quando acelerar, quando calar, quando cantar, quando provar.



Figura 4: Imagem exportada a partir do filme: Logomarcas de abertura. (AZANGULE 0004.jpg)

4.4.1 Bloco 1: Abertura

O filme começa no escuro, com uma tela preta que não é apenas um “preâmbulo” técnico: é uma suspensão. Antes de qualquer personagem, antes de qualquer data, somos colocados numa espécie de antecâmara do olhar. Em seguida, surgem as logomarcas do

Governo do Estado do Rio de Janeiro e da Secretaria de Cultura, tal como estavam configuradas no arranjo institucional que viabilizou o projeto. Essa entrada, tão prosaica à primeira vista, já declara algo essencial: o filme se apresenta como filme possível, marcado desde o primeiro segundo por condições administrativas e por uma estética da prestação de contas. Não é uma ideia abstrata; é imagem. O quadro de fomento comparece na própria superfície do filme, com tempo de exposição, ordem de aparecimento e precedência sobre a narrativa.



Figura 5: Frame do filme - "um filme de"

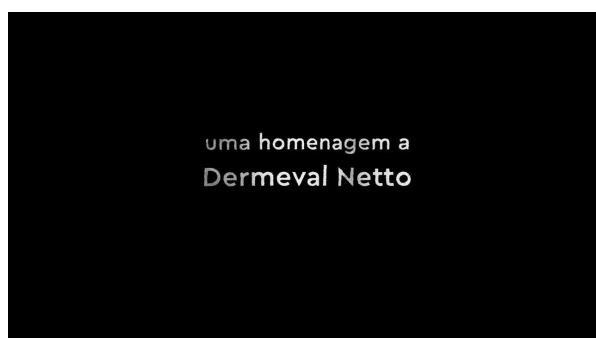


Figura 6: Frame do filme - "homenagem a"

A sequência tipográfica traz a marca da produtora, créditos principais e uma dedicatória a Dermeval Netto, Milton Gonçalves, João Luiz Pinaud, Paulo Moreno e Cacalo. Sem transformar a dedicatória em “prova” de intenção, ela funciona como um primeiro gesto de filiação: nomes próprios entram como operadores de memória, reconhecimento e transmissão. Esse é o primeiro indício de que o filme não está sozinho, nem pretende estar. Ele se inscreve numa constelação de pessoas, obras, perdas e retomadas. O que aparece como agradecimento também funciona como mapa afetivo e institucional do dispositivo.

Da escuridão emerge um ruído metálico que se transforma em marteladas. Quando a imagem aparece, vemos grãos de café recém-torrados num tacho, revolvidos lentamente. O close extremo e o atrito do metal são uma escolha feliz porque dispensam “explicação”: em poucos segundos, a montagem nos coloca diante da materialidade do café, do trabalho e do calor. O filme escolhe começar pelo som e pela textura. E quando entra a cantiga em ritmo de jongo,

ela não entra como ilustração, mas como eixo de organização rítmica do bloco seguinte.



Figura 7: Frame exportado do filme: a torra do café.

“Acorda, negro, pra moer café.”

A partir daí, a abertura se constrói como montagem de alta densidade de planos: cafezal, corpos em fragmentos, água, fogo, fumaça, roda, capoeira, passos no mato, mãos, cestos, ramos. O que importa micro-historicamente é como a câmera escolhe ver. Em poucos planos, o filme instala operações de olhar: uma criança encara a câmera antes de retomar a colheita; uma mulher irrompe entre folhas; um homem é enquadrado “através” dos anéis de um chicote em primeiro plano. Esse último detalhe é um indício fortíssimo: o chicote não aparece apenas como ferramenta de punição; ele vira mediação ótica. A violência estrutura a visão.

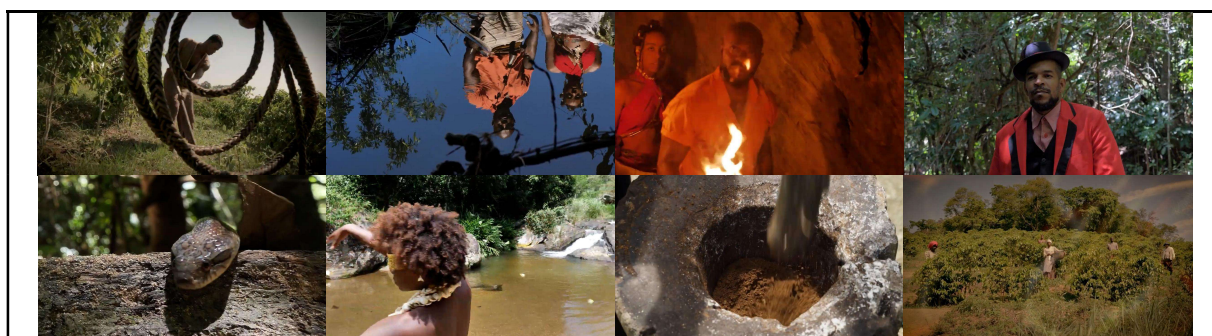


Figura 8: Sequência de frames retirados do clipe inicial do filme.

O bloco não fica preso ao registro “de época”. Ele é atravessado por outro regime temporal: o presente. Performances reconhecivelmente contemporâneas aparecem pela cor, pela fotometria, pelo figurino; corpos atravessam água com flores e espelho; os narradores caminham entre alamedas, casa-grande e roças alternando trajes ritualizados e vestimentas atuais. Essa oscilação não precisa ser “explicada” para funcionar. Ela cria um princípio de articulação entre temporalidades: o passado não é narrado como episódio distante; ele comparece como camada ativa no presente, por fricção.

A abertura também introduz a floresta como personagem por meio de fragmentos em registro próximo ao documental: aranha, cobra, frutos, galhos, teias. Não é um capricho de “natureza bonita”. Esses planos recolocam o real no interior de uma obra híbrida: a mata não é fundo neutro, mas ameaça, abrigo e testemunho. E é nesse mesmo eixo que surgem imagens de arquivo do cafezal provenientes de outro projeto (*A Roça de Teresa*). O reemprego opera em dupla chave: economia material típica do cinema de baixo orçamento e, ao mesmo tempo, deslocamento de sentido, porque reinscreve um rosto singular numa cadeia histórica de trabalho compulsório. O “filme possível”, aqui, não empobrece a obra; ele a torna mais honesta: a memória se faz com restos, com retornos, com reaparições.



Figura 9: Frame exportado do filme, cena reutilizada da *A Roça de Teresa*

O bloco atinge seu primeiro limiar quando um plano do cafezal se alonga e recebe linhas coloridas animadas, conduzindo a fusão com uma pintura: figura central de um homem negro

de torso nu, com marcas brancas no rosto e no peito, associada a signos de proteção e a uma atmosfera de forja. Sobre esse ícone, irrompe o título: AZANGULÊ, em vermelho, com movimentos desajustados; “o levante”, em branco, completa a enunciação. A raspagem e o tremor das letras não são mero efeito gráfico: podem figurar a dificuldade histórica de inscrição pública da memória negra, escrita marcada por disputa, violência e precariedade. O título firma um pacto: não apenas reconstituir uma rebelião, mas erguer imagens, sons e corpos contra o apagamento.



Figura 10: Cartela de título do filme: AZANGULÊ o levante

Nada disso é “neutro”. Estamos tentando resolver, formalmente, um problema concreto: como abrir um filme de memória sem arquivo visual do século XIX? A resposta surge na montagem de camadas (som, corpo, fogo, água, mato, grafismo, arquivo de produção) e na aceitação de que a memória será construída, não revelada.

4.4.2 Bloco 2: Camilo Sapateiro

O filme “recomeça” no plano aéreo de Paty do Alferes. Um gesto simples, mas cheio de implicações: o drone aproxima, no mesmo campo visual, a malha urbana contemporânea e o volume da antiga Fazenda da Freguesia. O ponto de vista elevado não é apenas “localização”; ele instala um problema de escrita histórica no audiovisual: como falar de um acontecimento do século XIX sem separá-lo do “agora”, isto é, sem transformar a insurreição em episódio distante, descolado do território que a sustentou e das continuidades materiais que persistem

no presente.



Figura 11: Vista aérea da Fazenda da Freguesia

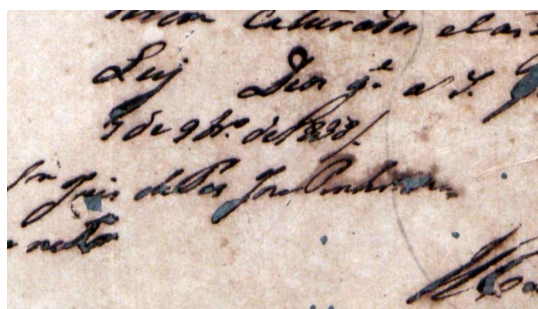


Figura 12: Original dos autos: "5 de 9bro de 1838"

Na sequência, sobre o sobrevoo, irrompem close-ups de manuscritos oitocentistas: caligrafias, datas, nomes e fórmulas jurídicas. É uma entrada decisiva do arquivo escrito como condição de enunciação. O filme não apresenta esses manuscritos como simples “prova” neutra; ele os coloca como camada interessada, escrita por instâncias de poder (jurídicas, policiais, administrativas). A montagem justapõe paisagem e escrita estatal. O território aparece como superfície de permanências e fraturas; o documento aparece como vestígio interessado, incompleto e disputável. Aqui, Ricoeur ajuda a sustentar o procedimento sem travar o texto: documento não é transparência do passado; é vestígio produzido sob condições determinadas e precisa ser lido criticamente.⁵¹

É nesse regime que se ouve a voz de Alice Morena em off, deslocando o acontecimento da fórmula jurídica para uma oralidade performativa. A frase instala uma temporalidade narrativa precisa (tarde, data, queda), mas o faz como re-narração: uma reescritura que não nega a ancoragem documental, apenas assume que o acesso ao evento se dá por camadas de registro e linguagem.

“O sol adiantado já se punha quando naquele 5 de novembro de 1838, Camilo Sapateiro caiu... caiu na estrada vicinal que servia de caminho de ligação

⁵¹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007

entre as fazendas Maravilha e Freguesia.”⁵²

Essa frase é o verdadeiro estopim formal do filme. Ela não “conta” apenas. Ela liga tempo, corpo e território em uma linha: queda numa tarde, num dia, num lugar. E, micro-historicamente, é um detalhe espacial que dá densidade ao estopim: a estrada vicinal entre Maravilha e Freguesia. Sem explicar, o filme mantém viva uma pista a ser investigada, que aponta, desde o primeiro evento, para a existência de uma rede. Antes de qualquer mapa, já há conexão, e possibilidades rizomáticas.



Figura 13: Atores em cena



Figura 14: Fachada em ruínas, janeiro de 2021

A primeira aparição dos narradores (Thiago Thomé e Alice Morena) ocorre na sacada da casa-grande da Freguesia. Em plano frontal, de baixo para cima, os dois ocupam a tribuna do edifício. A cena produz uma inversão simbólica controlada: o espaço arquitetônico associado à administração do cativo passa a sediar um relato conduzido por corpos negros. Não se trata de uma “tomada definitiva do lugar”; o filme não promete reparação plena no plano da imagem. Mas há uma operação concreta de reendereço: olhamos de baixo para cima não para contemplar o senhor, mas para escutar outra narração da violência.

O bloco torna explícita a dimensão construída das imagens quando a tela vai sendo preenchida por desenho animado: linhas digitais redesenham telhado, degraus e corpos até compor a ilustração do assassinato (corpo estendido, chapéu caído, sangue, silhueta armada).

⁵² Trecho narrado, retirado do roteiro elaborado por Dani Balbi. (Timecode 02:36–03:43)

Esse procedimento é decisivo porque não finge “reconstituição naturalista”. Ele expõe a feitura da imagem como processo. O acontecimento retorna como camada que surge, adensa, recua: memória em construção, imaginada.



Figura 15: Ilustração do artista João Paulo Maia

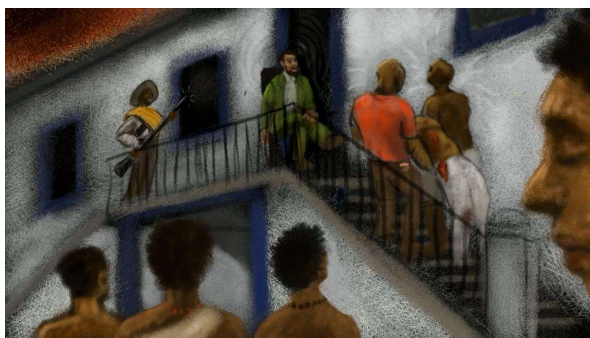


Figura 16: Morte de Camilo Sapateiro

Essa estratificação se adensa quando o filme ancora os narradores no pátio da antiga fazenda, local associado, no século XX, à Aldeia de Arcozelo, projeto teatral de Paschoal Carlos Magno⁵³. Em vez de apagar intervenções posteriores para restaurar “pureza” colonial, a obra assume o sítio como montagem histórica: roça escravocrata, aldeia de teatro, set de filmagem. O lugar vira argumento. E esse argumento é micro-histórico: o levante não está fora do presente; ele se reinscreve materialmente nele, atravessado por usos, apropriações e disputas de memória.

“O trabalho de memória torna possível explorar conexões entre acontecimentos históricos ‘públicos’ e estruturas de sentimento.” (KUHN, 1995).⁵⁴

O filme não “recupera” o passado, ele constrói conexões a partir da montagem,

⁵³ A Aldeia de Arcozelo foi criada por Paschoal Carlos Magno a partir da antiga Fazenda Freguesia, tornando-se complexo cultural e, posteriormente, equipamento sob gestão da Funarte.

⁵⁴ KUHN, Annette. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso, 1995

aproxima um evento “público” (a morte de Camilo, a rebelião) das estruturas de sentimento (luto, limite, coragem, medo) e das mediações concretas (manuscrito, ruína, desenho, corpo).



Figura 17: A cena revela os atores no pátio interno da Fazenda da Freguesia.

A narração avança, prepara a reação coletiva e conclama: “depois disso, o levante!”. E é aqui que a camada do “filme possível” reaparece de maneira sutil: a escolha por narradores-atores em locação, por animação processual e por montagem de camadas é também resposta às condições concretas de produção. Em vez de esconder as mediações, o filme as assume e as transforma em método.

4.4.3 Bloco 3: Território, entrevistas e memória

Depois do estopim, o filme faz uma escolha decisiva: em vez de acelerar para a “ação” como em um épico linear, ele desacelera, retrocede e explica, enquanto se apropria do território. Essa desaceleração não é contemplação. É método. É como se a montagem dissesse: “para entender 1838, precisamos primeiro reaprender a ver o Vale”. E reaprender a ver significa desfazer um costume de olhar. O Vale do Café, quando aparece em chave turística, costuma ser visto como paisagem de “herança”, como arquitetura, como nostalgia. O filme, ao contrário, encosta o olhar na ruína, na trilha, na pedra, na água, e nos obriga a perceber o que o patrimônio costuma esconder: o trabalho forçado que construiu tudo, o medo que sustentou o cotidiano, e a possibilidade real de rebelião que o cotidiano carregava dentro de si.



Figura 18: Entrevista com Adriano Cesário



Figura 19: Cartela gráfica “RESISTÊNCIA”.

A entrada de Adriano Cesário, historiador negro, nascido em Miguel Pereira funciona como primeira âncora de escala. Importa notar que o filme não o usa como “autoridade totalizante” que encerra o assunto. Ele o usa como voz situada: alguém que fala desde o próprio território. A entrevista entra como uma espécie de prova contemporânea do valor do acontecimento, mas também como prova de que há uma disputa local de memória. O que o filme nos dá aqui não é apenas informação; é um sinal de enunciação: há gente pensando isso há décadas, e essa persistência já é parte do fenômeno.

Ao longo do filme, outras entrevistas centrais, com Sebastião Deister e Isabel Rocha deslocam o eixo com uma força rara. Isabel faz a arquitetura falar contra a própria arquitetura. Diz que estudar a casa-grande e a fazenda não é celebrar pedra e cal; é tirar delas a máscara de prisão “natural”.

“Estudar essa arquitetura é tirar dela um peso que carrega como se ela tivesse sido a prisão dos negros. Essa prisão era muito mais dolorosa e muito mais profunda... O que os segurou é aquilo que Silvia Lara chama da pedagogia do medo. Foi o medo que manteve eles presos. É o medo que nos mantém

calados até hoje!”⁵⁵



Figura 20: Sebastião Deister, historiador.



Figura 21: Isabel Rocha, Arquiteta.

Esse “até hoje” é um corte invisível. A montagem encosta duas temporalidades sem precisar explicitar comparação sociológica. O medo aparece como tecnologia política de longa duração: não só mecanismo de contenção no século XIX, mas princípio de silêncio que atravessa o presente. Aqui, a micro-história se faz por uma frase: não é um conceito abstrato; é um indício de continuidade. A fazenda deixa de ser “monumento” e passa a ser ruína moral, ruína de regime, ruína de pacto.

O filme, em seguida, começa a fabricar contágio. Ele enumera “autos processuais”, cartas, rumores, e espalha o levante pelo Vale como rastilho. Reparem que o filme ainda não mostrou o auto na tela como documento duro; ele primeiro instala o efeito social do documento: o documento como notícia, como medo, como alarme.

“Autos processuais, cartas trocadas entre as autoridades... ilustram o tamanho da mobilização... Em pouco tempo, a notícia do sucesso do levante se espalhou como rastilho de pólvora...”⁵⁶

⁵⁵ Fala de Isabel Rocha retirada do filme (10:38–12:01).

⁵⁶ Trecho da narração transcrita do filme (12:01–13:00).



Figura 22: Rastilho de pólvora sobre mapa.

A enumeração de fazendas e adesões é um procedimento de montagem. É quase uma coreografia de nomes. O que ela produz é a sensação de que a ordem senhorial, naquele instante, perde o controle da própria geografia. E quando o filme admite a imprecisão numérica (“impossível precisar”), ele faz um gesto honesto e estratégico: assume o limite do arquivo e prepara o leitor para a lacuna como dado do regime de memória. Estima-se que mais de 600 pessoas tenham optado pela aventura da fuga, escolhendo o conflito, à resignação.

Aos quinze minutos do filme, a atuação dos narradores traz a proposta de imersão a partir de texto, performance, e paisagem. Thiago Thomé e Alice Morena se intercalam num jogo de passos e olhares, no ambiente florestal local, enquanto seguem com a narrativa. A entrada na Maravilha, os capatazes no telhado... Aqui, a encenação não substitui a história; ela cumpre uma função: reinscrever em imagem aquilo que não tem imagem. É a primeira vez que sentimos com clareza a equação do “filme possível”: sem recursos para reconstituir uma batalha com centenas, e sem arquivo visual do século XIX, a obra inventa um modo de tornar o evento sensível. Não é “ficção pura”; é mediação assumida.

Essa mediação se torna mais plausível quando Adriano Cesário entra para romper um paradigma que ainda governa o imaginário brasileiro: a fazenda como um cárcere hermético.

“A gente tem que romper com esse paradigma que escravo vivia só trancafiado dentro de senzalas. Tinha que abrir um espaço de atuação.”



Figura 23: Fragmento de filmagem realizada para o filme A Roça de Teresa.

Esse trecho mexe numa chave estrutural do levante: se a vida fosse apenas tranca, não haveria circulação de informação e de afeto, nem possibilidade de coordenação em rede. Quando Isabel descreve a fazenda como sistema vivo, ela torna plausível a ideia de que a organização prévia do levante não nasce de plano abstrato, nasce da sociabilidade forjada no cotidiano. Aqui, Slenes ajuda como lastro, sem precisar ser didatizado: a vida escrava no Sudeste produz instituições de solidariedade e identidade a partir de experiências comuns e memórias partilhadas.

“Havia horta, pomar, beneficiamento do leite, do milho, da cana... Isso tudo acontece.”

O filme cruza história e símbolo com cuidado ao apresentar Manoel Congo como ferreiro com posição de circulação e liderança, figura de transmutação. O importante, aqui, é não cair na armadilha do herói isolado. A fala sobre a profissão funciona como indício de logística: quem circula articula, quem articula lidera. E o filme preserva o coletivo ao redor da liderança. A montagem não nos entrega uma psicologia do líder; nos entrega um papel no sistema da fazenda.

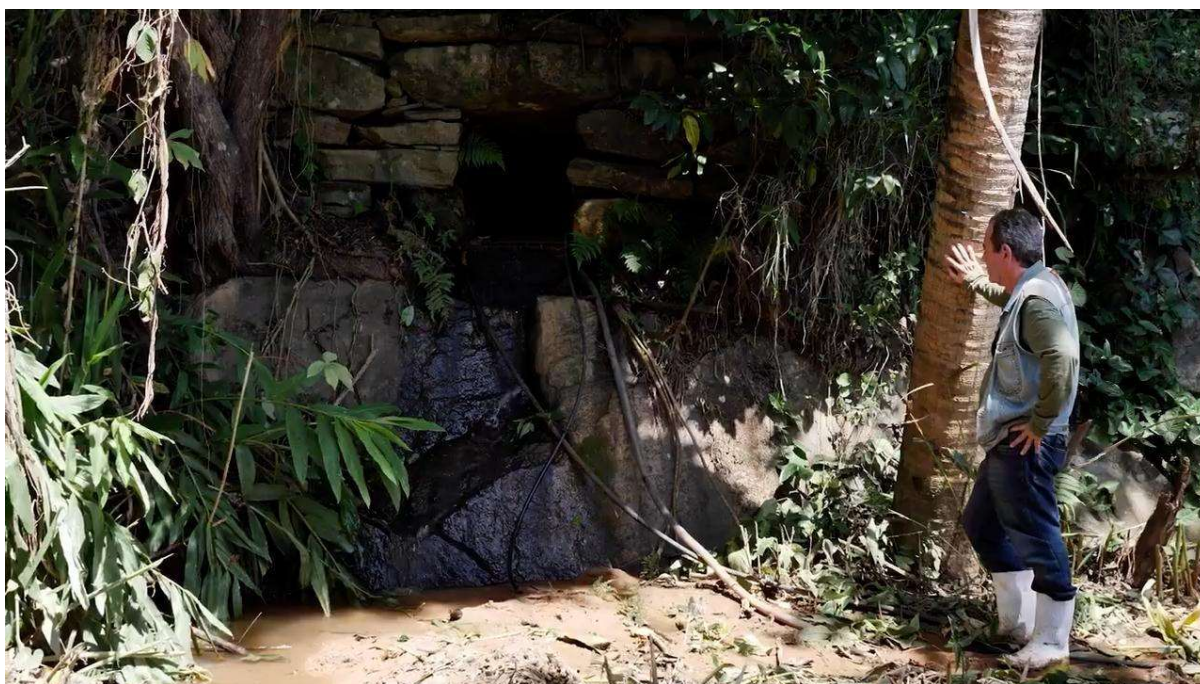


Figura 24: Dermeval Netto observa as ruínas da Fazenda da Maravilha.

Então chegamos às ruínas da Maravilha. A câmera anda, segue muro, acompanha água, entra na mata. E a fala local aponta o que resta.

“Um muro de pedra construído pelas mãos dos escravos... Seguimos na mata atrás dessa memória... do que restou desta memória.” (Dermeval Netto)

O muro de pedra aqui é mais que objeto. Ele é um “texto” material. Ele permite ler a história por permanência. É aqui que Milton Santos entra sem esforço: as rugosidades do espaço são formas herdadas que persistem e condicionam o presente (SANTOS, 2006). A ruína funciona como rugosidade: ela insiste. E porque insiste, ela produz pergunta.

Em seguida, Dermeval Netto abre uma meta-camada: um filme dentro do filme. Ele fala de seu próprio documentário “*Manoel Congo*” e do gesto de visitar “um lugar e um tempo”. Seu filme, produzido pela TVE em 1989, traz mais uma conexão genealógica importante: Paulo Moreno, o ator que interpreta Manoel Congo naquele filme, é pai de Alice Morena, que é atriz em Azangulê. Isso faz a memória do levante ser também memória da cultura que tentou narrá-lo.

“Essas pedras... servem também como metáfora... não só das ruínas da fazenda, como das ruínas da história, como das ruínas da memória.”

Este é um ponto onde o filme explicita a necessidade de mediação: a prova é sempre construída. Não há um “olhar puro” sobre 1838. Há um conjunto de tentativas, documentos, filmes, ruínas, entrevistas. A montagem reconhece isso e faz dessa constelação o próprio

dispositivo.



Figura 25: “Manoel Congo”, de Dermeval Netto.



Figura 26: Paulo Moreno, ator.

E é aqui que a possibilidade de filme se torna, paradoxalmente, o filme mais honesto: a obra se constrói sobre o que resta, sobre o que pode ser filmado, sobre o que pode ser reencenado, sobre o que pode ser ilustrado, sobre o que pode ser dito em voz alta. Ao invés de esconder as limitações, o filme as transforma, ele mostra que a memória insurgente resiste através de escritas sobre ruínas.

O território fala, revela memórias. E quando o território fala, o Vale do Café deixa de ser paisagem pacificada e vira arquivo conflitivo. As entrevistas não são adereços; são chaves de leitura. As ruínas não são cenário; são prova material e metáfora do apagamento. E o filme, ao se construir nessa matéria, já nos prepara para a escala atlântica do bloco seguinte.

4.4.4 Bloco 4: Diáspora africana

O bloco faz o filme respirar. Depois do mergulho insistente na ruína, na voz situada e na pedra como prova, ele se afasta. Mas esse afastamento não é fuga do detalhe. É um gesto de reordenação: a montagem decide que, para ler 1838, precisamos ampliar o quadro e

reenquadrar a locação: estamos em Paty do Alferes, no sudeste brasileiro, na porção atlântica do continente americano. É aqui que o filme começa a mostrar, com clareza, o seu método de “vai e vem”: ele não nos deixa presos no chão nem nos entrega um panorama frio. Ele alterna escala como quem alterna perguntas.

O jongo, sempre pontuando a narrativa fílmica, embala o ritmo que conduz os cortes, enquanto explica e narra a força da repressão e o avanço da perseguição, de forma absolutamente poética. Há algo quase cruel na simplicidade do refrão: “Corre, negro fujão! Lá vem capitão do mato!”

Esse verso, repetido, reencena uma perseguição que não é só do século XIX. Ele é uma frase que atravessa. A montagem o coloca aqui como portal: antes de falar do tráfico, o filme faz o corpo lembrar do caçador. Esse pequeno gesto resolve uma tensão importante: como falar de uma estrutura longa sem transformar a dor em estatística? O canto impede que a estrutura vire abstração. Ele recoloca o medo num ritmo.

Se o bloco anterior nos fez tocar a ruína da fazenda, este nos obriga a olhar a ruína maior: a máquina atlântica. A montagem faz isso sem abandonar o território. Ela introduz os caminhos. Caminho do Garcia, Variante do Proença, Serra da Estrela. O filme desenha a infraestrutura que permitiu o ouro e depois o café. O mais interessante aqui não é o “dado histórico” em si, mas o modo como ele se torna cinema: o caminho é narrado como se fosse uma trilha que se abre diante de nós, e isso conecta diretamente com o que o levante fará depois, mata dentro.

Em seguida, o filme entra na longa duração do tráfico. O texto narrado é direto, quase pedagógico, mas a montagem o sustenta com um cuidado: não deixa que a narrativa se transforme em “aula”. O que vemos é a tentativa de produzir escala sem perder humanidade. O porto do Rio aparece como embocadura de um sistema de captura, e o filme insiste na lógica de mercadoria, no tratamento “como animais”, no mercado de “peças”. Aqui, a voz narra, mas a imagem e o som seguram o peso.

“A prática de capturar e escravizar... se perpetuou por mais de quatro longos séculos... expostos no mercado da escravaria, vendidos como peças...”

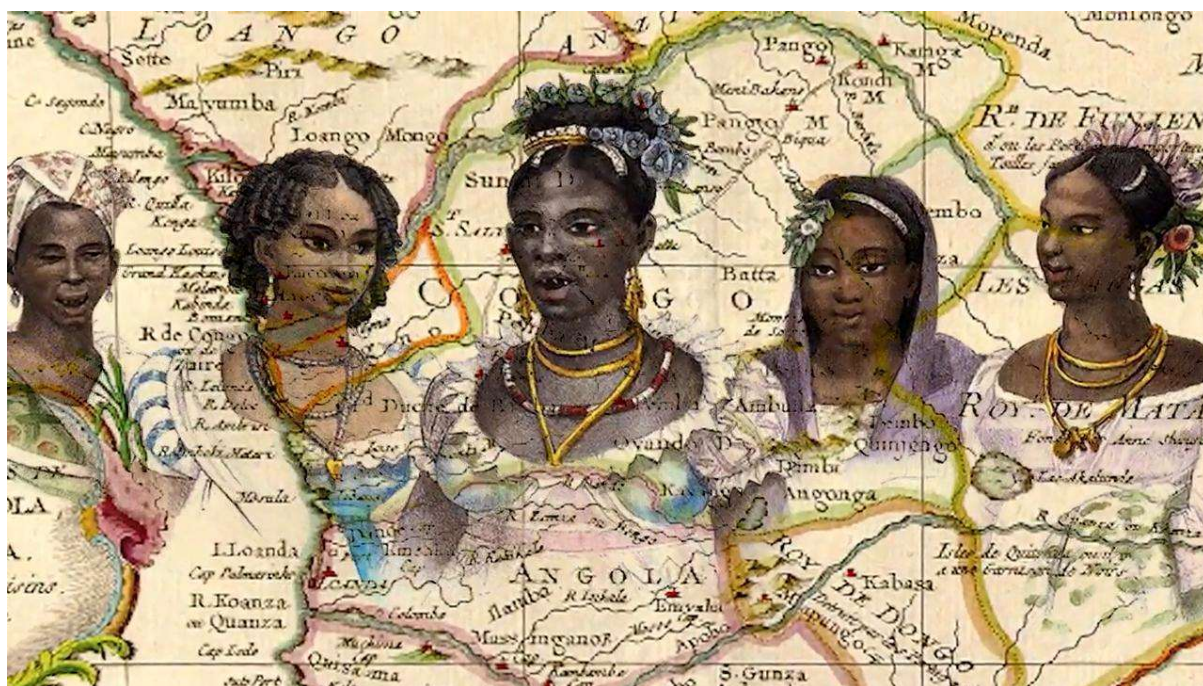


Figura 27: Exemplo de montagem palimpséstica com recorte de gravuras sobre mapa da África.

Aqui o filme faz um potente salto simbólico: ele recoloca no mesmo arco a captura de sociedades complexas, a queda de soberanias e a produção de sincretismos forçados. Não é só “contexto africano”; é uma tese sobre desterritorialização e reinvenção. É nessa espessura que o filme começa a nomear Moçambique, Congo, Angola, e a apresentar Epifânio e Mariana como figuras que carregam o desterro no próprio nome.

O filme usa essa expansão para preparar o retorno do arquivo repressivo e da perseguição. É como se dissesse: quando o Estado escreve medo em 1838, ele escreve sobre uma estrutura de séculos. Quando a fazenda se tranca, ela se tranca sobre um mundo que ela mesma ajudou a produzir.

4.4.5 Bloco 5: A Guarda Nacional

É aqui que o filme mostra o momento em que o levante deixa de ser “problema do senhor” e se torna problema de Estado, de elite local, de governança. A Guarda Nacional aparece como solução institucional de emergência, e a montagem nos faz sentir uma mudança de clima: a partir daqui, tudo se organiza para conter, capturar, punir e, principalmente, enquadrar o acontecimento como ameaça generalizada.

A Guarda Nacional passa a sintetizar o aparelho repressivo enquanto a serra e a floresta são apresentadas como condição de possibilidade da fuga e, ao mesmo tempo, obstáculo para quem persegue. A paisagem não é neutra. Há um detalhe importante: quando o filme coloca a

mata como ambiente “em que o levante se sente em casa”, ele faz uma operação dupla. Ele não romantiza. Ele afirma conhecimento e afinidade. A mata é recurso, mas é também risco. E isso prepara o tom de perseguição que explode no bloco seguinte.

A sequência 21 é uma das mais poderosas do filme porque ela nos entrega a repressão antes da bala: entrega a repressão como frase. É aqui que entra a cadeia documental. O fazendeiro escreve ao juiz de paz. O juiz comunica ao chefe da Guarda Nacional. A linguagem administrativa vai construir o levante como contágio e ameaça de catástrofe. O texto fabrica um mundo governável pelo medo. E, quase que paradoxalmente, a sequência de imagens parece deslizar sobre a paisagem, como se o filme procurasse fugir daquilo que ele mesmo diz: “Entre 80 e 100 escravos fugiram... parte deles armados... Como as minhas forças não são suficientes... rogo para que sejam capturados e castigados na forma da lei...”

E então o segundo documento entra como escrita de pânico coletivo: “Devo prevenir... tem esse proprietário 500 e tantos cativos. (...) no círculo de uma légua existem fazendas ainda com mais de 300.”

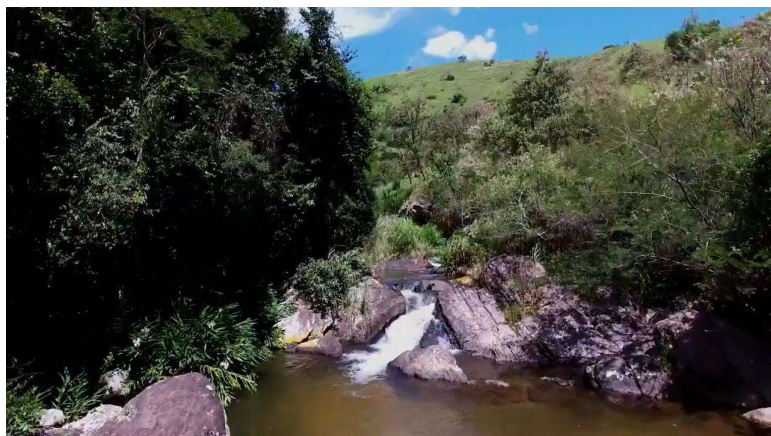


Figura 28: Cachoeira das Andorinhas, Miguel Pereira - RJ.

Aqui está o coração micro-histórico do bloco: o documento revela uma contradição estrutural que o filme não precisa explicar para funcionar. O senhor se diz impotente, mas descreve um sistema gigantesco de escravização ao redor. O medo nasce desse descompasso: a ordem é enorme e, justamente por isso, vulnerável. A carta tenta produzir controle narrando “contaminação”, porque sabe que o levante não é apenas um grupo em fuga; é uma possibilidade de efeito dominó.

O filme, ao montar esse documento com imagens de território, nos obriga a ouvir o

pânico como tecnologia de governo. E essa é uma conexão política muito forte com o tema do apagamento: quem escreve medo também escreve o programa do esquecimento. O documento quer capturar corpos e, ao mesmo tempo, capturar a história, transformando insurgência em crime e liberdade em desordem.

Há uma sutileza formal aqui que vale registrar: o filme não deixa o documento sozinho. Ele não o apresenta como “a verdade do arquivo”. Ele o coloca em fricção com o que já vimos: o território, a escala atlântica, a ruína, a sociabilidade pulsante. Essa fricção é o que impede o espectador de aceitar a escrita do senhor como encerramento. O documento vira prova de um programa, não prova do real.

O levante é governado pela escrita. A repressão começa como frase. O filme monta, usa essa frase para que possamos ouvir o medo como operação política, mas também reforça o olhar subjetivo da resistência, aposta na liberdade pela mata.



Figura 29: o menino parece observar o avanço das forças repressivas.

4.4.6 Bloco 6: Condenações processuais

É nesta parte do filme que o Estado tenta fechar a história. Primeiro, com o braço armado; depois, com a caneta. O filme muda de densidade sonora e de ritmo. A guerra entra como aceleração. Não precisamos descrevê-la em detalhes; o que importa é o que a montagem faz com ela: ela nos aproxima do risco sem transformar a rebelião em espetáculo. Há uma ética de recuo e avanço. A câmera sugere perseguição, em diálogo com os nomes dos envolvidos, as

duras penas atribuídas aos líderes, a absolvição das mulheres, o deslocamento para a cadeia em Vassouras, e a condenação exemplar de Manoel Congo:

A montagem, aqui, fabrica tensão para produzir perguntas: “Quantas mulheres e homens são necessárias para se fazer um levante? E quanto de revolta, dor e humilhação é importante para se manter em estado de guerra. Como saber onde foram os grupos que se dividiram e seguiram? Quantos eram? Planejavam formar um quilombo? Haveria um quilombo já formado na região ou mesmo mais de um? E onde? Tudo que se sabe sobre os nossos heróis são conjecturas, versões, hipóteses.”

A sequência da batalha e captura (S22) nos entrega uma violência que não é só física; é estrutural. A captura aparece como consequência de organização e superioridade material. Nesse ponto, o filme faz um gesto que consideramos metodologicamente importante: ele não trata a captura como “fim moral do levante”, e sim como ponto de inflexão na disputa de memória. A partir daqui, o que está em jogo é quem escreve o acontecimento.

Isso se torna evidente quando entramos em S23. O processo judicial aparece como máquina de destino. O filme nomeia, lista, enumera, lê sentenças. A frieza do documento contrasta com a vibração do canto que abriu a obra. É um contraste fundamental: o arquivo do Estado não narra para lembrar; narra para disciplinar. Ele produz uma verdade administrativa que pretende encerrar o acontecimento como crime.

“Presos e acorrentados... levados... para a cadeia municipal em Vassouras. Dois processos foram instaurados sumariamente...Condenação... pena máxima... forca!”

Aqui, a micro-história aparece na própria linguagem. “Sumariamente” é uma palavra que diz muito: rapidez, exemplificação, urgência. O filme nos coloca diante de um procedimento em que o objetivo não é apenas julgar, mas produzir efeito pedagógico. O castigo se torna mensagem. Ao listar nomes e penas, o filme realiza um gesto ambivalente: de um lado, expõe a violência da letra; de outro, devolve presença por nomeação. Mesmo sob linguagem repressiva, o nome próprio reaparece como resistência ao apagamento.

E então, faz o movimento mais importante do bloco: recusa o encerramento. O filme não termina quando o processo termina. Ele insiste no que não se registra. Pergunta por destinos, por grupos, por dispersões. A lacuna entra não como falha, mas como dado.

“Quantas mulheres e homens são necessárias para se fazer um levante? Tudo

que se sabe... são conjecturas, versões, hipóteses. Ao todo são 22 pessoas presas. Porém, mais de 600 livres.”

A frase “22 presos” versus “mais de 600 livres” funciona como contra-corte. Ela quebra o fechamento jurídico. O arquivo registra poucos e tenta narrar o todo; a fuga produz um resto que escapa. E esse resto, justamente por não estar no papel, passa a ser um problema político de memória: o que não foi registrado ou foi apagado também constitui o acontecimento. Pollak descreve essa persistência sob silêncio como trabalho subterrâneo de subversão. O filme, aqui, faz esse “trabalho subterrâneo” aparecer como pergunta e como desafio.

O bloco, portanto, não é só repressão. É a demonstração de que o arquivo é uma forma de governo do passado. E é também a demonstração de que todo governo do passado deixa resíduos, sobras, zonas de incerteza que voltam a assombrar o presente. A montagem exerce resistência e impõe continuidade à contação da história para além dos arquivos e daquilo que resta como registro nos autos. A lacuna vira motor: o que escapa do documento passa a ser a matéria viva da memória. A pergunta “para onde foram? quantos eram?” ecoa viva, assim como a memória do levante.

4.4.7 Bloco 7: O fim que não encerra

Depois da máquina judicial e da pergunta aberta, o filme não busca “resposta”. Ele muda o registro do fim. Entra uma fala local sobre o caminho velho, sobre a estrada antiga, sobre o traço que ficou. É um gesto pequeno, e por isso mesmo poderoso. Em vez de terminar com tese, termina com rastro.

Devolve a memória ao território como oralidade cotidiana. Não é erudição; é localização. A estrada “velha” funciona como indício de outra temporalidade dentro do espaço. Esse tipo de rastro é exatamente o que o arquivo repressivo não pode controlar: ele permanece na topografia, nos nomes, nos apontamentos que passam de boca em boca. Aqui, o território funciona como arquivo no sentido mais simples e mais concreto: aquilo que ficou.

Então costura canção e créditos. A canção do ferreiro retoma o motivo do fazer, do imprevisto e da invenção como continuidade. O ferreiro é figura do filme inteiro: ele condensa técnica e liderança, trabalho e transmutação. E agora ele aparece como canto, como refrão, como memória transmitida por música.

“O ferreiro fez, o ferreiro faz...”

Os créditos correm sobre uma vista ampla. O panorama do Mirante do Couto, na Estrada do Imperador, em Petrópolis, não é apenas beleza. Parece ser a última operação do filme, devolvendo escala depois do confinamento. Depois de cadeia e papel, horizonte. Depois de punição e nome, imensidão. Esse gesto reabre o espaço como argumento, não como cenário. É como se o filme dissesse: o arquivo tentou fechar, mas o território continua aberto.

O filme termina sem encerrar. Termina por reinscrição: rastro, canto, panorama. E o montador ainda ousa inserir uma pequena cena, fragmento retirado do filme de Dermeval, na qual aparece um grupo de moradores locais assuntando sobre as possibilidades de caminhos que poderiam ter seguido, livres, aqueles que não foram condenados, julgados ou executados.

4.4.8 Montagem em espiral: “Azangulê!” de volta ao preto original

Se olharmos o filme como um todo, a montagem trabalha em anel. Começamos no preto, atravessamos logomarcas, entramos pelo canto, chegamos ao documento e ao processo, voltamos ao canto, ao panorama e aos créditos. Essa circularidade não é “forma bonita”. Ela é tese. Ela diz que a disputa de memória não se resolve em linha reta. Ela se resolve em retornos: retornar ao canto para não deixar o arquivo reinar sozinho; retornar ao mapa para não perder escala; retornar à ruína para lembrar que o território é estrato; retornar ao documento para mostrar o programa do medo; retornar ao horizonte para reabrir o espaço quando o Estado tenta fechar.

Nesse retorno final aos créditos, o filme lembra que não existe memória sem infraestrutura. O dispositivo se declara de novo como dispositivo: equipe, nomes, funções, música, e a moldura institucional que o tornou possível. Aqui entra, com precisão, a noção de erosão da memória que trabalhamos na metodologia: sem preservação de rastros, sem organização de acervo, sem controle de versões e sem meios de circulação, a memória se perde não só por censura ativa, mas por degradação técnica, dispersão e esquecimento administrado. O filme, ao se inscrever publicamente na plataforma, se coloca contra essa erosão, mas também entra no campo da tecnopolítica: seu destino passa a depender de algoritmos, atenção e regimes de visibilidade.

Há ainda um ponto que o fim do filme recoloca com força e que se conecta diretamente à pergunta central da dissertação: a insurreição de 1838 chega ao presente por mediações. Não temos experiência direta; temos vestígios. É aqui que a pós-memória, em sentido controlado, ajuda a nomear o gesto: o filme cria vínculo com um passado violento não vivido diretamente,

por montagem de arquivos, repertórios e paisagem, produzindo uma forma de transmissão que não equivale a testemunho, mas também não se reduz a “imaginação livre”. O filme assume que o passado retorna como tarefa ética: lembrar é reorganizar o que foi silenciado, sem fingir que podemos restaurar o evento intacto.

E então o título volta como imperativo. “Azangulê.” O filme o evoca como ordem de levantar. O arquivo judicial quis apagar. A montagem responde com convocação. Ao terminar com canto e panorama, o dispositivo se recusa a ser apenas memorial: ele se declara intervenção.

Se a frase atribuída ao juiz de paz (“apagar para sempre...”) condensa um programa deliberado de apagamento da memória, que reflete o contexto social e político da época e explica, ao menos em parte, as condições governo do passado, o filme responde com outro programa: reabrir o passado no presente por camadas, por retornos, por provas compostas e por repertórios vivos. O capítulo seguirá agora para microanálises mais concentradas, onde vamos prender a lupa em sequências-chave para mostrar, com precisão formal, como o dispositivo faz isso.

5. CAPÍTULO 3 - Palimpsesto e rugosidade: o tempo inscrito no espaço

A experiência de dirigir esse filme me impulsionou a ir além das fontes escritas, dos documentos oficiais e dos registros históricos tradicionais. Era necessário pisar na terra batida, andar por onde esse povo andou, da Fazenda da Freguesia até as Serras das Araras, sentir o cheiro das ruínas, ouvir os ecos que os documentos não captam, as histórias que permanecem latentes no espaço. Me aproximei das rugosidades⁵⁷ do território, como propõe o geógrafo Milton Santos, ou seja, aquilo que o espaço preserva mesmo quando parece estar apagado, obliterado. As pedras, as portas, as árvores centenárias — tudo guarda memória, tudo é testemunha silenciosa do passado. Mas nem toda memória quer ser lembrada, nem todas as histórias anseiam por serem contadas. Algumas resistem, subterrâneas, à revelação, escondidas nas dobras do tempo e do espaço. Outras esperam pacientemente por alguém disposto a escutá-las, a dar voz àquilo que foi silenciado.

Este trabalho de pesquisa nasce, portanto, dessa escuta atenta e engajada. E investiga as complexas dinâmicas entre memória e esquecimento associadas às locações do documentário *Azangule: o levante*. A Fazenda da Freguesia, atualmente conhecida como Aldeia de Arcozelo, localizada em Paty do Alferes; as estradas vicinais e os caminhos antigos; as ruínas da Fazenda da Maravilha, loteada e fragmentada em pequenas frações de propriedades particulares; a Gruta Manoel Congo, ou Gruta da Guarnição; trilhas pela mata, córregos e riachos, serras e morros; o mirante da Pedra do Imperador, em Petrópolis, e as Serras das Araras; e a cidade de Vassouras. Esses espaços testemunharam uma série de transformações e disputas históricas que expressam a coexistência e o conflito entre diferentes narrativas. Muitas dessas memórias foram suprimidas, enquanto outras foram ressaltadas por poderes públicos e por agentes locais e nacionais, revelando um jogo de forças entre lembrança e esquecimento, no qual cada período histórico deixa suas marcas e ressignificações. Inspirada na noção de rugosidades do território, proposta por Milton Santos, a pesquisa busca explorar como esses vestígios do passado se atualizam de forma controversa no presente, afetando as construções de identidades locais, regionais e nacionais e os significados atribuídos ao espaço.

⁵⁷ **Rugosidades:** O conceito de “rugosidades”, cunhado por Milton Santos, aponta para aquelas “formas antigas que permanecem como a herança das divisões do trabalho no passado e as formas novas surgem como exigência funcional da divisão do trabalho atual ou recente” (SANTOS, 1996 — tradução inspirada em CORRÊA, 2011, p. 5). Assim, o espaço se manifesta como ativo e não como mero receptáculo físico ou palco neutro — revelando-se prática viva, trama de fluxos e permanências históricas que o tornam um verdadeiro palimpsesto na construção do urbano.

Originalmente ocupada pelos povos indígenas Puri e Coroados, a região foi tomada pelos bandeirantes durante o ciclo do ouro e, mais tarde, convertida em um centro cafeeiro, que prosperou às custas do trabalho escravo. A porção fluminense do Vale do Café também foi cenário de um dos mais significativos episódios de resistência escrava do Brasil: o levante de Manoel Congo, ocorrido em 1838. Esse evento representou um importante desafio à ordem colonial e deixou uma memória de resistência que, ao longo do tempo, foi em grande parte apagada pelas narrativas dominantes. Décadas depois, já em declínio econômico, a antiga Fazenda da Freguesia foi doada pelo governo de João Goulart a Paschoal Carlos Magno⁵⁸, com a finalidade de transformá-la em um centro de produção teatral e experimentação artística. Sob a liderança de Paschoal, a Aldeia de Arcozelo se tornou um importante polo cultural, reunindo jovens e artistas em festivais de teatro, especialmente durante o período da ditadura militar, quando a arte assumiu um papel de resistência simbólica. Após a morte de Paschoal, o espaço entrou em decadência, passando para a gestão da Funarte e, posteriormente, para a Prefeitura de Paty do Alferes, que hoje busca estimular reconfigurações do local por meio de reformas e projetos culturais, incluindo a criação de um museu em homenagem a Manoel Congo e Mariana Crioula.

O objetivo deste capítulo é refletir como diferentes camadas de memória vêm sendo construídas, apagadas e ressignificadas ao longo do tempo, revelando a coexistência e a competição entre narrativas de opressão, resistência e renovação cultural. Esses processos de transformação demonstram que a memória atua como palimpsesto⁵⁹, uma espécie de suporte no qual diferentes histórias são continuamente sobrepostas e disputadas, refletindo interesses políticos e culturais protagonizados por diferentes agentes em diferentes contextos e conjunturas. O que se expressa no território com marcas visíveis na paisagem.

A metáfora do palimpsesto é adotada como figura operatória para pensar como camadas históricas permanecem legíveis, ainda que parcialmente recobertas por novas inscrições. Ela é especialmente produtiva quando o objeto exige ler simultaneamente: a paisagem filmada, os

⁵⁸ **Paschoal Carlos Magno** (1906–1980) foi teatrólogo, diplomata e incentivador das artes cênicas no Brasil. Fundador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e idealizador da Aldeia de Arcozelo, destacou-se por promover o teatro amador e revelar jovens talentos. Atuou como adido cultural e organizador de festivais teatrais, consolidando-se como figura central no panorama cultural do século XX. MAGNO, Paschoal Carlos. *Uma aventura no teatro: Teatro do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1974.

⁵⁹ O termo **palimpsesto** refere-se originalmente a manuscritos antigos reutilizados, cujos textos anteriores foram apagados para dar lugar a novas escritas, mas ainda deixam vestígios visíveis.

arquivos escritos e a linguagem audiovisual. Em “Azangulê”, a sobreposição de temporalidades, materiais e registros não é ruído; é método de escrita.

Procuro refletir sobre os modos como o legado insurgente dos envolvidos no levante de 1838 continua a reverberar no presente, apesar das sucessivas tentativas de apagamento institucional e simbólico. Ao invés de tratar esse episódio apenas como um fato isolado do passado, busco evidenciar como ele se projeta no agora, presentificado com vestígios que insistem em permanecer nos nomes, nas práticas culturais, nas estruturas abandonadas e, sobretudo, nas disputas por sentido.

Nesse percurso, o espaço se revela como superfície carregada de memórias estratificadas, onde os sinais da opressão e da resistência não se anulam, mas convivem em tensão. Busco interpretar essas sobreposições como parte de um processo contínuo de disputa por memória. É nesse embate que se delineiam as políticas públicas locais, ora inclinadas a reconhecer os sujeitos historicamente silenciados, ora hesitantes diante da necessidade de enfrentar os vestígios incômodos da violência escravista. Analisar tais contradições permite lançar luz sobre as formas como o passado segue estruturando o presente, não apenas em termos simbólicos, mas também nos modos como é narrado e institucionalmente reconfigurado. O caso do levante de Manoel Congo exemplifica como uma memória de resistência pode ser suprimida pelas narrativas oficiais, ao mesmo tempo em que ressurge em momentos posteriores, adquirindo novos significados.

O que está em jogo não é apenas o passado documentado, mas o modo como esse passado reverbera no presente, atravessando corpos, práticas e paisagens, muitas vezes de maneira subterrânea ou fragmentada. Em vez de sustentar uma identidade baseada em memórias heroicas e simplificadas, defendo a necessidade de integrar múltiplas vozes e narrativas, incluindo as que carregam os aspectos incômodos da história, as chamadas memórias difíceis, a dor, a violência, o apagamento.

É nesse ponto que a perspectiva rizomática e a noção de rugosidade territorial tornam-se fundamentais. Elas nos permitem pensar a memória como uma rede descentralizada de sentidos, que se espalha para além dos marcos oficiais e físicos. Essa abordagem amplia o campo empírico da pesquisa, amplia o percurso de memória⁶⁰ marcado pelo evento insurrecional de 1838, incluindo pontos de interesse como a Fazenda da Maravilha, saqueada

⁶⁰ percurso de memória

e incendiada por negros em fuga, pertencente ao mesmo senhor da Freguesia: Manoel Francisco Xavier. Hoje em ruínas, a Maravilha foi loteada e parcialmente ocupada por condomínios de alto padrão, processo que reitera a lógica do apagamento: o lugar onde se operou a resistência e o confronto foi estetizado e ressignificado sob a lógica da propriedade privada, aliado de qualquer ação pública de memória.

Outro ponto emblemático é a chamada Gruta Manoel Congo, localidade associada ao líder da revolta e tomada simbolicamente por muitos moradores como possível esconderijo durante o levante. Hoje, a gruta encontra-se privatizada, habitada por uma família de baixa renda, e está situada justamente na fronteira entre os municípios de Miguel Pereira e Paty do Alferes — o que favorece o descaso público e a ausência de gestão como ponto histórico e turístico. A ausência de iluminação, de placas indicativas e de qualquer iniciativa de valorização explicita a operação seletiva das políticas de memória: o que deve ser destacado, o que deve permanecer invisível.

Tais exemplos evidenciam que a memória não se inscreve apenas nos monumentos restaurados ou nos discursos oficiais, mas também — e sobretudo — nas ausências, nos silêncios e nos rastros que persistem no território. As rugosidades de que fala Milton Santos se manifestam aqui como marcas vivas, visíveis na distribuição desigual de atenção, investimento e visibilidade que o poder público dedica a certos espaços e não a outros. A paisagem torna-se, assim, uma espécie de palimpsesto, no qual camadas de dominação e resistência coexistem e se tensionam.

Dessa forma, a análise da Fazenda da Freguesia e da Aldeia de Arcozelo extrapola a preocupação com seus edifícios ou marcos históricos isolados, para investigar a rede de sentidos que os envolve e que continuamente se atualiza.

A apropriação cultural do espaço durante a gestão de Paschoal Carlos Magno e a conversão da antiga fazenda em um centro teatral é um exemplo revelador desse processo. Embora a Aldeia de Arcozelo tenha se destacado como um polo de produção artística e resistência simbólica durante a ditadura militar, essa resignificação também operou como uma sobrescrita cultural que relegou as memórias mais antigas, ligadas à opressão e à violência da escravidão, a um plano secundário. A pesquisa busca, portanto, compreender como a memória artística se sobrepôs à memória histórica, mas sem apagá-la completamente, permitindo que

fragmentos dessa memória de resistência continuem latentes e eventualmente ressurjam no presente.

O estado atual do espaço, com a decadência de parte da Aldeia e as recentes reformas voltadas para a criação de um museu e equipamentos culturais, evidencia a continuidade das disputas por memória. Examino aqui como esses processos de recuperação são, por um lado, tentativas legítimas de valorizar figuras históricas de resistência, mas, por outro, podem reproduzir uma memória seletiva e estratégica, que destaca algumas narrativas enquanto silencia outras. O abandono da casa grande, por exemplo, sugere uma dificuldade em lidar com o legado do poder escravocrata, indicando que o enfrentamento do passado ainda encontra resistências.

Ao me debruçar sobre esses processos, busco revelar as tensões entre memória e esquecimento, entre resistência e apagamento, e como essas dinâmicas são continuamente negociadas na construção da identidade local. A análise de documentos, entrevistas com atores centrais e o estudo das reformas em curso permitem compreender como os sentidos atribuídos ao espaço da Fazenda/Aldeia mudaram ao longo do tempo e quais memórias são mobilizadas ou silenciadas para sustentar diferentes projetos de poder e identidade.

Por fim, sugiro pensarmos sobre as potencialidades de uma memória inclusiva e plural. Em vez de tratar a memória como algo fixo e homogêneo, a proposta é adotar uma perspectiva rizomática, como sugere Édouard Glissant (1990/2021), que reconhece a diversidade e a fluidez das narrativas e valoriza as memórias subterrâneas e alternativas. Essa abordagem permite pensar a memória não como um processo de preservação estática, mas como um campo de transformação social, onde o passado é continuamente reinterpretado à luz das demandas e desafios do presente.

Tendo consolidado, nos capítulos precedentes, a análise da *Imagine* como infraestrutura de produção e de *Azangulê* como dispositivo de montagem, este capítulo propõe um deslocamento fundamental: da investigação da representação audiovisual para a análise da materialidade histórica que a sustenta. Trata-se de mergulhar na espessura do território, compreendendo-o como o palimpsesto onde as rugosidades do passado colonial e as memórias insurgentes permanecem inscritas em tensão. Nesse sentido, a dissertação não apenas revisita a história da Fazenda da Freguesia ou Aldeia de Arcozelo, mas interroga como as políticas de memória contemporâneas podem contribuir para um enfrentamento mais honesto desse solo,

promovendo o reconhecimento das múltiplas identidades e histórias silenciadas que o compõem. Ao propor uma crítica à patrimonialização seletiva que frequentemente reduz o Vale do Paraíba a um cenário ufanista do café, insisto que a integração de vozes subalternas e memórias marginalizadas é o que permite transformar o espaço geográfico em um campo de disputa pela verdade histórica, essencial para uma identidade coletiva que não se funde no esquecimento, mas na complexidade da experiência histórica.

A Fazenda da Freguesia foi um dos maiores símbolos da opressão colonial no interior do Rio de Janeiro, um lugar marcado pela riqueza ostentosa, pela brutalidade da escravidão e também pela resistência tenaz daqueles que lutavam por liberdade. Foi ali que, em 1838, Manoel Congo e Mariana Crioula lideraram uma das maiores insurreições de pessoas escravizadas da história do Brasil, um levante que ecoou por toda a região e assombrou os senhores de engenho. Neste momento, numerosas perspectivas vivenciais constroem suas memórias e as apoiam em narrativas sustentadas e apoiadas por estruturas de poder ou silenciadas e apagadas conscientemente por estas mesmas estruturas. E, por causa dessa memória dolorosa e incômoda, foi ali que se decidiu esquecer.

Décadas mais tarde, o mesmo espaço foi transformado na Aldeia de Arcozelo, um centro cultural, teatral e artístico. Um lugar de criação, de expressão e de liberdade, fundado por Paschoal Carlos Magno nos anos 1960, em plena ditadura militar. Uma experiência rara e potente de reinvenção simbólica, um oásis de resistência cultural em meio à repressão. Mas também uma nova camada que, sem a intenção de obscurecer o passado, acabou por fazê-lo. O teatro ocupou o lugar da senzala, as luzes da ribalta ofuscaram as sombras do sofrimento, mas raramente se encenou ali a memória do chicote, a história da resistência negra.

Essa tensão entre a arte e o esquecimento, entre o palco e o porão, entre a homenagem e o apagamento, constitui o cerne desta pesquisa e o motor da prática de pesquisa-criação detalhada nos capítulos anteriores. Se na gênese da *Imagine* e na montagem de *Azangulê* buscamos as ferramentas técnicas para dar visibilidade a esses hiatos, aqui nos debruçamos sobre a espessura do território que serviu de solo para essas operações. O que me motiva é compreender como espaços como a Fazenda da Freguesia funcionam como palimpsestos da memória, onde cada nova inscrição cultural se sobrepõe às anteriores sem, no entanto, anulá-las completamente. Como o cineasta-pesquisador que operou essa montagem, meu interesse reside em investigar não apenas o que é lembrado, mas também o que é estrategicamente silenciado — o que se opta por não contar na 'história oficial' do Vale. Meu objetivo é

desenterrar esses vestígios, não com a intenção de restaurar uma suposta pureza original, mas para dar inteligibilidade à polifonia de tempos e vozes que, embora vibrantes nas ruínas da fazenda, só adquirem contorno público quando articuladas pelo dispositivo cinematográfico.

Há lugares onde o tempo não passa, ou melhor, onde ele se acumula. Cada gesto, ruína ou pedra carrega o peso de histórias não ditas, apagadas ou reescritas. É sobre esses territórios, marcados pela sobreposição de usos, sentidos e silêncios, que esta dissertação se debruça. A partir do estudo do filme *Azangule: o Levante*, e da análise crítica das locações, que se pretendem fiéis cenários dos eventos históricos narrados, propomos uma leitura que compreende o território como um palimpsesto da memória, em que as camadas históricas, culturais e simbólicas se inscrevem de forma desigual, tensionada, por vezes conflitante. Assim como nos propõe Euclides da Cunha “Cada dobra do relevo, cada ruga do solo [...] parece guardar o eco de combates esquecidos, de vozes extintas, de vidas sepultadas” (CUNHA, 1902)

Inspirada na percepção de Euclides da Cunha esta pesquisa adota a metáfora da ruga geográfica como signo da persistência da memória no espaço. Essa abordagem dialoga com a noção de rugosidade do território (SANTOS, 2006), que entende o espaço como uma sedimentação de tempos históricos e de resistências materiais à homogeneização promovida pelos poderes hegemônicos. Nesse sentido, o espaço da Fazenda/Aldeia se configura como território de disputa simbólica, onde se cruzam heranças da escravidão, práticas culturais libertárias, políticas públicas de apagamento e reativação da memória.

Rugosidades são permanências materiais e formas herdadas que persistem no presente como restos de processos históricos de supressão, substituição e superposição (SANTOS, 2006). Para a dissertação, isso significa tratar fazendas, ruínas, caminhos, grutas e marcas ambientais do ciclo do café como vestígios ativos, não como cenário neutro. O território passa a ser lido como arquivo espacial, no qual os conflitos do passado permanecem inscritos e disputados por usos contemporâneos.

Os percursos filmados são analisados como operadores de leitura histórica: não se trata de “contexto externo” ao filme, mas de uma dimensão constitutiva do dispositivo cinematográfico. Proponho uma análise situada e crítica do território representado nas locações do filme como palimpsesto histórico e poético, buscando evidenciar os mecanismos de inscrição e apagamento da memória coletiva no espaço. Interessa-nos compreender como

práticas de resistência cultural, políticas de patrimonialização e disputas discursivas concorrem para definir o que será lembrado, e o que continuará sepultado.

A presente dissertação tomou como ponto de partida a pesquisa realizada para o roteiro e a produção do filme *Azangulê: o levante*. Durante os anos de 2020 e 2021, pesquisamos em diferentes fontes históricas, realizamos entrevistas com historiadores, agentes locais, pesquisadores e moradores da região. Para a realização do filme, realizamos pesquisas sobre os locais onde o levante aconteceu, percorremos estes locais, procuramos analisar o embasamento jurídico dos autos do inquérito de 1838 e avaliar as dimensões e as repercussões do levante. A análise não se restringiu ao produto cinematográfico em si, mas considerou as camadas que o constituem e sua inserção na linhagem frequente e sucessiva de criações artísticas e culturais sobre o tema.

Neste trabalho, o processo de criação de *Azangulê: o Levante*, entendido como percurso de pesquisa, escuta ativa e elaboração coletiva, é mobilizado como dispositivo metodológico e fonte de dados. Esse processo desvela memórias ocultas, rearticula narrativas silenciadas e produz materiais inéditos (roteiros, registros audiovisuais, cadernos de campo, transcrições, entrevistas, ensaios de cena), dos quais apenas uma parte integrou a montagem final do filme, mas que revelam pistas fundamentais para a análise do território e das políticas de memória, abrindo caminhos para pesquisas e reflexões posteriores.

Foram fundamentais as visitas de campo às ruínas e fazendas do entorno, orientadas por Lauro de Barros, conhecido como o “Guardião de Paty”, cujas narrativas locais e afetivas tensionam e completam os registros oficiais. Entrevistas com historiadores locais, registros audiovisuais para o documentário e o acervo reunido pela pesquisadora Isabel Rocha (que sistematizou dados históricos, arquitetônicos e arqueológicos) constituem o lastro factual e imagético do filme.

A partir de seus estudos, é possível afirmar que mais de 600 pessoas escravizadas de origem africana, inseridas no contexto das fazendas de café de Paty do Alferes, optaram pela fuga em massa, em uma espécie de cortejo épico e desesperado: levando consigo crianças, idosos, utensílios, animais como galinhas, porcos, bodes, alimentos, mantimentos e o pouco que puderam carregar dos espaços que, naquele momento, decidiam abandonar. A radicalidade desse gesto, ainda que suprimida na história oficial, reverbera até hoje no território.

Parto da experiência de criação cultural como dispositivo de memória, capaz de revelar camadas inscritas no espaço e tensionar as formas oficiais de narrar o passado, e investigo as locações do filme como palimpsestos de memória, onde camadas históricas se sobrepõem de modo tenso e desigual.

Para isso, parto de análises da cronologia histórica do uso atribuído à Fazenda da Freguesia, desde antes da eclosão do levante, do período áureo cafeeiro à decadência econômica, passando pela doação do espaço a Paschoal Carlos Magno, sua transformação na Aldeia de Arcozelo e o atual estado de abandono e promessas não cumpridas. A noção de “rugosidade”, de Milton Santos, orienta a leitura dos vestígios materiais e simbólicos que persistem no território, revelando marcas da escravidão, da resistência e da arte. A análise também considera outros pontos diretamente impactados pelo levante de 1838, como a Fazenda da Maravilha, saqueada e incendiada pelos insurgentes, hoje loteada e parcialmente destruída, e a Gruta Manoel Congo, cuja apropriação informal por uma família de baixa renda expõe o apagamento sistemático de certos marcos históricos. Espaços que funcionam como contra-monumentos, ruínas que revelam tanto a potência da resistência quanto o fracasso das políticas públicas de memória.

Este capítulo é, portanto, uma cartografia da memória em disputa, que parte da análise de um documentário, que ao usar imagens de um território específico, revela, reafirma e reforça a reflexão sobre as múltiplas camadas de investigação: histórica, estética, espacial e política. É um exercício de montagem historiográfica que opera a partir de fragmentos, vestígios, silêncios e ruínas. Também é uma performance metodológica que reúne sensibilidade artística e rigor acadêmico, mobilizando a ética do testemunho como forma de resistência.

“Ele é, assim, testemunha fiel daquilo que há no registro oficial e de tudo o mais que, por má-fé, crueldade, medo ou covardia, foi deliberadamente ‘esquecido’ de notar!” (BALBI, 2022).

5.1 Contexto Histórico de Paty do Alferes

A cidade de Paty do Alferes, localizada no interior do estado do Rio de Janeiro, na região sudeste do Brasil, é um lugar que encapsula múltiplas camadas de memória histórica. Sua trajetória é marcada pela ocupação inicial de povos indígenas, pela expansão colonial e pela introdução do ciclo do ouro e, posteriormente, do café, até sua transformação em um importante centro cultural. Esses diferentes períodos históricos não apenas moldaram o espaço físico e social da fazenda, mas também geraram narrativas de resistência, opressão e renovação

que coexistem e competem na construção da memória coletiva local. Este artigo explora como esses processos históricos, entrelaçados com as intervenções culturais e políticas recentes, refletem as complexas dinâmicas de lembrança e esquecimento que definem a memória social brasileira.

No período colonial, a abertura dos caminhos pelos bandeirantes, como o "Caminho Novo", para facilitar o transporte de ouro das Minas Gerais até o Rio de Janeiro, contribuiu para a interiorização do território e para o estabelecimento de fazendas cafeeiras na região. Esse contexto de exploração violenta e expansão territorial afetou profundamente os povos indígenas locais, como os Puris e Coroados, cujas memórias e modos de vida foram amplamente suprimidos pela colonização e pela economia escravista. O nome "Paty", de origem indígena, é um dos poucos vestígios remanescentes dessa presença, contrastando com "Alferes", que remete à função militar colonial e ao controle social imposto pela Coroa Portuguesa. A própria toponímia de Paty do Alferes reflete, portanto, a interseção de memórias indígenas e coloniais que marcam a história da região.

Com a ascensão da economia cafeeira no século XIX, a Fazenda da Freguesia se consolidou como um símbolo de riqueza, exploração e resistência. Fundada por Manoel Francisco Xavier, a fazenda tornou-se um centro de produção de café, sustentada pelo trabalho escravo de africanos e seus descendentes. Esse período de auge da economia cafeeira foi também um momento de tensões sociais, marcado pelo levante de Manoel Congo em 1838, uma das maiores rebeliões de escravizados da região. Embora o levante tenha sido brutalmente reprimido, ele se configurou como um ponto de inflexão na história da fazenda, desafiando as narrativas dominantes de poder e explorando o conceito de "história dos vencidos" proposto por Walter Benjamin.

Nas décadas seguintes, com o declínio da economia cafeeira, a Fazenda da Freguesia passou por uma série de transformações. A criação da Aldeia de Arcozelo, idealizada por Paschoal Carlos Magno durante a ditadura militar, trouxe uma nova camada de memória ao local, centrada na produção cultural e artística. No entanto, essa nova narrativa cultural também pode ser vista como uma forma de "sobrescrita contínua" (ASSMANN, 1999/2011), que recodifica e, às vezes, obscurece as memórias anteriores de opressão e resistência.

5.1.1 A origem do nome "Paty do Alferes"

Antes de se tornar uma fazenda, o território que hoje conhecemos como Fazenda da Freguesia era habitado por povos indígenas Puris e Coroados. Longe de serem “ausência” ou “pré-história”, essas populações mantinham formas complexas de ocupação e circulação, baseadas em uma relação simbiótica com a floresta e os rios. Sua presença não era fixa no sentido colonial da propriedade, mas articulada em redes de trilhas, rotas sazonais, territórios de caça, coleta e ritual. Trata-se de uma memória anterior à lógica da fazenda – uma memória de coexistência com a natureza, na qual o espaço não era algo a ser dominado, mas negociado continuamente com o ambiente.

Grande parte dessa memória foi apagada com a chegada dos colonizadores e o avanço da expansão agrícola. A colonização não apenas ocupou o território, mas substituiu a lógica indígena de circulação por uma lógica de posse, medição, cerca e monocultura. Ainda assim, certos vestígios permanecem. O próprio nome “Paty” – derivado de uma palmeira comum na região – é um exemplo de como fragmentos da língua e da percepção indígena do território sobreviveram dentro da paisagem colonial. Enquanto muitos elementos foram deliberadamente esquecidos, outros foram incorporados de forma seletiva e utilitária.

Essa dinâmica revela algo importante: a memória indígena não desapareceu totalmente; ela foi incorporada de modo silencioso e, muitas vezes, invisível. Muito do que a narrativa colonial apresenta como “descoberta”, “conquista” ou “desbravamento” do interior era, na verdade, apropriação de saberes indígenas. Os caminhos que mais tarde se tornariam as rotas de tropeiros, os traçados do Caminho Novo do ouro ou os percursos das bandeiras já existiam como redes indígenas de conhecimento do território. A floresta atlântica, vista pelos colonos como barreira, era para os indígenas um sistema vivo de orientação.

Assim, a transição entre a “memória indígena” e a fase dos bandeirantes não representa uma ruptura, mas uma continuidade invisibilizada. Os bandeirantes só avançaram mata adentro porque guiados – literalmente e simbolicamente – por saberes indígenas. A lógica da exploração colonial se apoiou sobre caminhos, mapas mentais, técnicas de sobrevivência e rotas ancestrais já estabelecidas muito antes da fazenda. Portanto, compreender a memória anterior à Fazenda da Freguesia é fundamental para perceber que o projeto colonizador não criou o território do nada, mas se construiu sobre camadas indígenas de conhecimento e presença, ao mesmo tempo em que as apagava dos registros oficiais.

É nesse ponto que se torna possível compreender a etapa seguinte – a abertura dos caminhos do ouro e a atuação dos bandeirantes – não como início de uma história, mas como apropriação violenta de uma outra, muito mais antiga.

A designação 'Paty do Alferes' opera como um amálgama toponímico das camadas de influência indígena e colonial que sedimentaram o território. O termo 'Paty', derivado do léxico nativo, designa a palmeira *Syagrus oleracea*, espécie cujas múltiplas utilidades — da alimentação à arquitetura vernacular — foram fundamentais para a subsistência de povos como os Puris e Coroados. Mais do que um descritivo botânico, o nome preserva um fragmento da memória cultural dessas populações, funcionando como um vestígio linguístico da presença originária que, embora sistematicamente silenciada pela expansão da fronteira agrícola europeia, permanece inscrita na própria nomenclatura da região.

Por outro lado, o termo “Alferes” tem origem árabe, derivado de "al-fāris", que significa "o cavaleiro" ou "o porta-bandeira", mas foi adotado pelo português no período medieval e colonial para designar um posto militar subalterno. No contexto do Brasil colonial, o termo "Alferes" era associado a funções militares e de policiamento local, responsáveis por manter a ordem nas regiões de fronteira e atuar contra revoltas, fugas de escravizados e outras formas de resistência. O nome "Alferes", portanto, remete ao controle social e à imposição da ordem pela Coroa Portuguesa durante o período colonial, especialmente em áreas remotas e de difícil acesso, como Paty do Alferes.

A combinação dos termos “Paty” e “Alferes” na toponímia da cidade revela a coexistência de memórias e narrativas culturais distintas, muitas vezes conflitantes. Enquanto “Paty” evoca a memória ancestral e a relação simbiótica dos povos indígenas com a natureza, “Alferes” simboliza o controle militar e a repressão colonial. Essa interseção de nomes representa a complexa dinâmica de lembrança e esquecimento que molda a memória social da região. De um lado, há um esforço para preservar aspectos da cultura indígena na toponímia, ainda que de forma superficial, e, de outro, a afirmação da narrativa de poder colonial, refletindo as camadas de opressão que permearam a história de Paty do Alferes.

5.1.2 O Período do Ouro e a abertura dos Caminhos pelos Bandeirantes

O contexto histórico de Paty do Alferes está intimamente ligado ao ciclo do ouro no Brasil, que começou no final do século XVII e teve seu auge no século XVIII. A descoberta de ouro nas Minas Gerais impulsionou uma verdadeira corrida pelo precioso metal, atraindo

colonos, exploradores e bandeirantes, que se aventuraram pelo interior do território em busca de riquezas. O ouro não provocou apenas uma migração em massa para as áreas mineradoras, mas também contribuiu para a interiorização pelo sertões e rincões do vasto território brasileiro.

Os bandeirantes tiveram um papel crucial na abertura de caminhos que conectavam as regiões de mineração ao litoral. O Caminho Novo do Ouro foi uma dessas rotas estabelecidas para facilitar o transporte de ouro das minas de Minas Gerais até o porto do Rio de Janeiro, passando pelas serras e matas da atual região de Paty do Alferes. Esta estrada e outras trilhas semelhantes tornaram-se rotas comerciais importantes, promovendo o desenvolvimento de núcleos de apoio ao longo do percurso, como pousos, armazéns e pequenos povoados que, mais tarde, se consolidaram como fazendas e vilas.

A abertura dessas rotas pelos bandeirantes também teve um impacto profundo nas populações indígenas da região. ovos como os Puris e Coroados estabeleciam formas complexas de manejo da Mata Atlântica, articulando o nomadismo sazonal com práticas de caça, pesca e, fundamentalmente, uma agricultura itinerante de subsistência. Longe de uma relação passiva ou puramente contemplativa com o bioma, esses grupos exerciam uma agência territorial técnica que foi desarticulada pela violência colonial. A expansão das frentes de ocupação não apenas os forçou ao abandono de suas terras, mas operou um desmonte sistemático de seus sistemas produtivos e modos de vida tradicionais, substituindo uma lógica de policultivo e manejo florestal pela monocultura extensiva e predatória. O desmatamento e a introdução de atividades econômicas predatórias, como a mineração e a posterior monocultura do café, transformaram radicalmente a paisagem e a estrutura social da região, resultando em uma violência sistemática e no apagamento de memórias culturais indígenas.

Embora muitas vezes celebrados na historiografia tradicional como desbravadores, os bandeirantes também foram agentes de colonização violenta, genocídio e escravização de povos indígenas. Esse legado violento continua a influenciar a memória social e a interpretação histórica da região, onde a "civilização" e o "progresso" trazidos pela expansão territorial portuguesa coexistem com o esquecimento e a marginalização de narrativas indígenas e africanas.

5.1.3 A Roça do Alferes e os primeiros núcleos agrícolas

Com o declínio do ciclo do ouro no final do século XVIII, a região atravessou uma transformação profunda. As antigas rotas de mineração, como o Caminho Novo, que haviam

estruturado a circulação de pessoas, mercadorias e poder, começaram a perder relevância econômica. Entretanto, os pequenos núcleos de apoio instalados ao longo dessas rotas — inicialmente ranchos, pousos e entrepostos utilizados por tropeiros e viajantes — passaram a se fixar de maneira mais permanente. A economia da mobilidade deu lugar à economia da permanência: quem antes abastecia os mineradores passou a cultivar a terra para subsistência e, gradualmente, para fins comerciais. É nesse contexto de transição que surge a chamada Roça do Alferes, embrião das futuras fazendas cafeeiras da região.

O Alferes de Paty, Manoel Francisco Xavier (ou seu pai, de quem herdou o título e as terras), recebeu sesmarias e prestígio por serviços prestados à Coroa, como a abertura e proteção de caminhos e o controle do território. A partir dessa posição, a família Xavier tornou-se uma das mais influentes do Vale do Paraíba, acumulando terras, autoridade local e acesso privilegiado às redes administrativas e econômicas do Império. A Roça do Alferes, portanto, não nasceu como uma pequena lavoura, mas como uma unidade estratégica de apoio e abastecimento nas rotas coloniais, articulando produção de mantimentos, circulação de pessoas e controle do território.

Conforme o ouro se esgotava, essa estrutura se adaptou à nova realidade econômica: os antigos pontos de apoio transformaram-se em núcleos agrícolas permanentes. A agricultura de subsistência deu lugar à produção comercial, especialmente com a introdução do café, no fim do século XVIII e início do XIX. O clima ameno, o relevo montanhoso e os solos férteis da região de Paty do Alferes criaram condições ideais para a lavoura cafeeira. Além disso, as rotas abertas anteriormente pelos bandeirantes — baseadas, em grande parte, em caminhos indígenas — facilitaram o escoamento da produção. A Roça do Alferes converteu-se, assim, no centro a partir do qual se originaram diversas fazendas, entre elas a Fazenda da Freguesia, que viria a se tornar um dos mais importantes polos da economia cafeeira regional.

Essa transição para o café inaugura uma nova fase de exploração econômica baseada no trabalho escravo. A riqueza da região foi sustentada pela desumanização de milhares de africanos escravizados, cuja força de trabalho foi fundamental para o crescimento das fazendas. A formação dos primeiros núcleos agrícolas, portanto, está diretamente vinculada à intensificação da escravidão e à consolidação de uma elite local que exercia poder econômico, político e militar — a mesma elite que, décadas mais tarde, seria responsável por reprimir revoltas como a de Manoel Congo. Ao mesmo tempo, a expansão das fazendas promoveu o

apagamento das memórias indígenas, cujos caminhos e conhecimentos territoriais foram apropriados, e das memórias escravizadas, cujas experiências e resistências foram silenciadas.

Compreender a Roça do Alferes é entender a origem de um modelo de ocupação territorial que articula três camadas de memória: a indígena (que construiu os caminhos), a colonial mineradora (que os formalizou como rotas de circulação) e a cafeeira escravista (que os transformou em base de acumulação). A Roça do Alferes não é apenas um estágio anterior à Fazenda da Freguesia: ela é o núcleo formador do poder local, a semente da estrutura agrária, social e política que marcará a região e influenciará profundamente sua memória coletiva. É nesse solo de continuidades e apagamentos que se desenrola a história posterior do Vale do Café — inclusive o levante insurgente de 1838.

5.1.4 A ascensão do Café na região

No início do século XIX, após o declínio da mineração de ouro, a economia brasileira passou por uma importante transição, deslocando seu foco para a agricultura, especialmente para a monocultura do café. A Fazenda da Freguesia, fundada por Manoel Francisco Xavier, está inserida nesse contexto de expansão cafeeira. Localizada em Paty do Alferes, região com características geográficas e climáticas favoráveis ao cultivo do café, a fazenda se consolidou rapidamente como um centro de produção agrícola, sendo um dos pilares da economia local e nacional durante o auge do ciclo do café no Brasil.

A expansão da fazenda foi sustentada pelo uso intensivo de mão de obra escrava. A memória coletiva das fazendas da época, foi construída sobre as bases da opressão e do trabalho forçado de africanos e afro-brasileiros. Segundo Maurice Halbwachs, a memória coletiva é formada a partir das estruturas sociais e econômicas em que os grupos estão inseridos. A memória da época do café foi marcada por uma dinâmica de poder assimétrica, na qual os fazendeiros detinham o controle total sobre os corpos e o trabalho dos escravizados, moldando assim a memória local em torno da exploração e da violência.

O sistema escravista na porção fluminense do Valé do Café, como em outras partes do Brasil, envolvia a desumanização dos escravizados, cujo trabalho era explorado ao máximo para maximizar o lucro da produção cafeeira. As senzalas, localizadas nas partes mais afastadas e insalubres da fazenda, eram símbolos de controle e subjugação, enquanto a casa grande representava o poder dos senhores de engenho. Essa divisão espacial da fazenda reflete a organização social e econômica do Brasil colonial, onde a violência era uma ferramenta

fundamental para manter a ordem e a produção. As narrativas históricas dominantes frequentemente silenciaram as vozes dos escravizados, destacando apenas os aspectos de progresso econômico e riqueza dos fazendeiros, enquanto os traumas e resistências dos africanos escravizados foram amplamente negligenciados ou esquecidos.

5.1.5 Memória dos Escravizados e o Levante de Manoel Congo

No entanto, a história de Paty do Alferes, e da Fazenda da Freguesia, é também uma história de resistência. Em 1838, Manoel Congo, um escravizado da fazenda, liderou um dos maiores levantes de escravizados da região de Paty do Alferes. O levante de Manoel Congo, juntamente com outras figuras importantes, como Mariana Crioula, sua companheira de luta, representa um marco significativo na memória de resistência contra a opressão escravista no Brasil. O levante foi uma resposta direta à violência cotidiana, ao trabalho extenuante e às condições desumanas impostas aos escravizados. Apesar de sua repressão violenta, a revolta deixou uma marca profunda na memória coletiva local.

O levante pode ser interpretado como um ponto de inflexão na história da fazenda, desafiando a narrativa hegemônica do período, que geralmente enfocava a prosperidade econômica e o poder dos senhores de engenho. Utilizando o conceito de "história dos vencidos" de Walter Benjamin, podemos entender o levante de Manoel Congo como uma tentativa de inscrever uma nova narrativa na memória coletiva — uma narrativa de resistência e de luta por liberdade. Benjamin argumenta que a história é geralmente contada pelos vencedores, e que os "vencidos" são frequentemente esquecidos ou suas histórias são distorcidas. O levante de Manoel Congo, portanto, representa uma memória alternativa que resiste ao apagamento e desafia a ordem estabelecida.

O poder da memória de resistência de Manoel Congo e dos escravizados de Paty do Alferes é evidenciado pela reação das autoridades na época. O juiz de paz local ordenou que a memória dos líderes do levante fosse "apagada para sempre", demonstrando o medo das elites de que essa memória de resistência pudesse inspirar novas revoltas. Essa tentativa de apagamento deliberado da memória é um exemplo claro das políticas de esquecimento que caracterizam muitos aspectos da memória social, onde narrativas de poder tentam suprimir as memórias subalternas que ameaçam a ordem vigente.

A memória social local, portanto, é marcada pela tensão entre resistência e repressão, lembrança e esquecimento. Utilizando o conceito de lugares de memória de Pierre Nora

(1984/1993), podemos analisar como o local da fazenda funciona como um espaço físico e simbólico onde diferentes narrativas concorrentes disputam o sentido do passado. A história da fazenda não pode ser contada apenas a partir da perspectiva senhorial; é imperativo reintegrar as vozes dos escravizados, capturadas nos hiatos dos autos judiciais e nos vestígios da tradição oral. Suas lutas e resistências — que iam desde a sabotagem cotidiana e a preservação de léxicos africanos até a insurreição armada de 1838 — materializam-se em tentativas de construir uma memória coletiva alternativa, capaz de sobreviver ao confinamento da senzala e projetar-se como um rastro de liberdade que ainda tensiona a paisagem do Vale.

As tentativas de suprimir a memória de resistência dos escravizados, como no caso de Manoel Congo, refletem uma política de memória seletiva, que favorece certas narrativas em detrimento de outras. No entanto, essas memórias não são facilmente apagadas; elas persistem, muitas vezes, como memórias subterrâneas, prontas para emergir em momentos de crise ou transformação social. Essa dinâmica de lembrança e esquecimento também pode ser entendida através das teorias de Aleida Assmann (1999/2011) sobre "memória cultural", que destaca como certos eventos e narrativas são continuamente "reescritos" na memória coletiva, enquanto outros são marginalizados ou relegados ao esquecimento.

Aqui, a memória da resistência escrava se manifesta não apenas em narrativas orais e locais, mas também na recente tentativa de criar um museu em homenagem a Manoel Congo e Mariana Crioula, resgatando suas histórias de luta contra a opressão. No entanto, o desafio continua sendo como integrar essas memórias de resistência e sofrimento em uma narrativa histórica que não minimize ou simplifique a complexidade da memória social.

A formação da Fazenda da Freguesia e sua história de ascensão e resistência ilustram como as memórias de opressão e luta estão intrinsecamente conectadas à construção da memória coletiva no Brasil. A Fazenda da Freguesia é muito mais do que um espaço físico de produção agrícola; é um "lugar de memória" onde narrativas de resistência, opressão e esquecimento competem e se sobrepõem. A memória de Manoel Congo e do levante dos escravizados permanece um símbolo poderoso de resistência, desafiando continuamente as tentativas de apagamento e oferecendo uma visão crítica sobre como a memória coletiva pode ser reconfigurada e ressignificada ao longo do tempo.

5.2 Uma narrativa épica: reconstituindo a marcha dos 600

A insurreição de 1838, representa um dos momentos mais expressivos da história da resistência negra no Brasil Imperial. A sua magnitude numérica, repercussão política e simbólica, bem como o apagamento deliberado de sua memória pela historiografia oficial, exigem uma abordagem atenta e rigorosa para reconstituir os eventos a partir de múltiplas vozes.

Segundo Pinaud et al. (1987), os documentos judiciais do processo instaurado após o levante revelam uma mobilização estatal robusta, com a atuação de juízes de paz, da Guarda Nacional e de tropas auxiliares. A gravidade da resposta estatal evidencia o temor da elite senhorial diante do que não era um motim isolado, mas uma articulação coletiva com dimensões organizativas relevantes. Alan de Carvalho Souza (2008) destaca o caráter exemplar da pena de morte aplicada a Manoel Congo, compreendida como estratégia de repressão simbólica e pedagógica: seu enforcamento visava restaurar o pacto senhorial e reafirmar a ordem racializada do Império.

A estrutura fundiária da região intensificava o potencial de articulação do levante. Manoel Francisco Xavier, principal afetado pela rebelião, controlava quatro grandes propriedades: Fazenda da Freguesia (atual Aldeia de Arcozelo), Fazenda Maravilha, Fazenda Santa Teresa e Sítio da Cachoeira. Seu inventário de 1840 registra 449 escravizados, mas, como já discutido, é plausível estimar que esse número fosse superior antes da revolta, considerando a lógica de ocultamento ou dispersão patrimonial após os eventos. Fazendeiros como o Barão de Werneck, por exemplo, controlavam mais de 600 cativos em uma única propriedade (MARQUESE & TOMICH, 2009).

Eliseu Vargas (2012) propõe ler a insurreição como uma tentativa de formação quilombola em movimento: uma marcha insurgente em direção à liberdade, que transcendia o ato de fuga e se aproximava de uma proposição territorial alternativa. A marcha incorporou escravizados de diversas fazendas: Pau Grande, Santa Catarina, Monte Alegre, entre outras, compondo uma rede articulada de solidariedade negra e partilha logística.

O contexto geopolítico também é relevante: o Vale do Paraíba Fluminense estava a poucas léguas de Petrópolis, então em vias de se tornar sede da Corte Imperial. A proximidade geográfica com o coração simbólico e administrativo do Império torna ainda mais impressionante a ousadia da insurreição, que se configurou como desafio direto à ordem

escravocrata. A reativação dessa memória — soterrada pela política do esquecimento, como atesta a frase do juiz de paz sobre "apagar para sempre a memória destes negros bárbaros" (SOUZA, 2008) — exige um reposicionamento historiográfico que valorize suas complexidades.

A cronologia do levante confirma seu grau de organização:

- **5 de novembro:** o assassinato de Camilo Sapateiro, ao tentar visitar a Fazenda da Maravilha, aciona o estopim da revolta.
- **Noite de 5 para 6 de novembro:** aproximadamente 80 cativos rompem a senzala da Fazenda da Freguesia, libertam outros e armam-se com foices, facões e uma garrucha.
- **6 a 8 de novembro:** marcha se expande por fazendas vizinhas, incorporando novos participantes e suprimentos.
- **11 de novembro:** tropas da Guarda Nacional, sob Francisco Peixoto de Lacerda Werneck, confrontam os insurgentes. Vários são mortos ou presos.
- **Janeiro de 1839:** julgamento em Vassouras condena Manoel Congo à forca; outros recebem punições corporais e sentenças de trabalhos forçados. Mariana Crioula é absolvida.
- **6 de setembro de 1839:** execução pública de Manoel Congo.

A dimensão simbólica da rebelião não pode ser dissociada de sua espacialidade e de sua potência demográfica. A insurgência fluminense se destaca justamente por emergir do Brasil rural, a partir das engrenagens do latifúndio cafeeiro, e por se articular em rede, conectando diversas fazendas e biografias escravizadas. Ela é uma narrativa épica, que desafia as estruturas do silenciamento e reinscreve os corpos negros como protagonistas da história nacional.

A insurreição liderada por Manoel Congo em 1838, no coração do Vale do Paraíba Fluminense, deve ser compreendida como uma das mais extraordinárias ações coletivas de resistência escrava já documentadas no Brasil Imperial. Não se tratou de um simples motim, mas de um verdadeiro êxodo insurgente, no qual mais de 600 pessoas escravizadas se libertaram simultaneamente das fazendas do capitão-mor Manoel Francisco Xavier e de seus vizinhos, marchando pelas matas em busca de autonomia, dignidade e novos territórios de liberdade.

A análise cuidadosa dos autos do processo-crime de 1838–1839, transcritos e publicados por João Duboc Pinaud et al. (1987), permite traçar a linha do tempo do levante e revelar seus desdobramentos práticos. Segundo o inquérito, cerca de 80 pessoas iniciaram a fuga na madrugada de 6 de novembro, rompendo os grilhões da senzala da Fazenda da Freguesia. Partindo de lá, o grupo insurgente atravessou morros e vales rumo à Fazenda Maravilha — de onde recolheram alimentos e libertaram mais cativos — e buscou abrigo temporário nas redondezas.

Ao longo dos dias seguintes, novos grupos foram incorporados nas Fazendas Maravilha, Santa Teresa, Pau Grande, São Luís, Monte Alegre e outras propriedades adjacentes, elevando o número de insurgentes a estimativas entre 300 e 400 cativos em movimento simultâneo. No entanto, o inventário de Xavier, lavrado dois anos depois (1840), registra 449 escravizados — número já impactado pela repressão e por omissões estratégicas. Considerando o contexto anterior ao levante e a lógica da produção cafeeira em grandes propriedades, é plenamente plausível supor que o contingente total envolvido tenha ultrapassado os 600 indivíduos, como indicam paralelos com as propriedades dos Werneck, que detinham números semelhantes em uma única fazenda. (TJRJ, Pinaud, 1987; Salles, 2008).

A repressão, conduzida pela Guarda Nacional, pelo coronel Francisco Peixoto de Lacerda Werneck e, posteriormente, pelo Exército Imperial, logrou capturar apenas 57 pessoas, segundo relatório final do juiz de paz José Werneck (Pinaud et al., 1987). Destes, 22 foram processados e julgados em Vassouras no início de 1839. Manoel Congo foi enforcado, sete outros foram condenados a açoites e gonzos de ferro, e as mulheres — incluindo Mariana Crioula — foram surpreendentemente absolvidas, possivelmente por intercessão da ex-senhora Francisca Elisa Xavier. O restante — mais de 500 indivíduos — nunca mais retornou aos registros, representando uma lacuna documental que aponta, paradoxalmente, para o sucesso relativo da fuga coletiva.

Essa desproporção radical entre número de insurgentes e número de punidos evidencia não apenas a força simbólica e estratégica da marcha, mas também os limites da repressão e do controle senhorial diante de uma ação coletiva bem articulada. Como observa Alan de Carvalho Souza (2008), o próprio aparato jurídico foi mobilizado mais como instrumento pedagógico, visando restaurar a autoridade senhorial, do que como forma real de captura e punição em massa. A morte de Manoel Congo foi, assim, tanto uma sentença jurídica quanto uma tentativa de apagamento político.

Eliseu Vargas (2012) aponta que a fuga coletiva não se configurava como mera evasão, mas como projeto político de formação de um quilombo itinerante, com estrutura móvel, práticas coletivas de sobrevivência, rotas de fuga planejadas e pontos de parada em áreas de difícil acesso. Esse movimento se aproxima da ideia de um êxodo insurgente, cuja força se apoiava tanto na quantidade de participantes quanto na qualidade da articulação entre eles.

No campo simbólico, o filme *Azangulê: o levante* constrói, a partir dessas evidências, uma narrativa que busca restituir a centralidade histórica da rebelião. Ao recriar a marcha dos 600 pelas mesmas trilhas rurais e matas da Serra da Estrela e da Taquara, o filme reposiciona os corpos negros como protagonistas da história nacional — não apenas como vítimas, mas como sujeitos políticos que ousaram desafiar a ordem do cativeiro a poucas léguas da futura sede imperial em Petrópolis.

A relação entre território e resistência é fundamental para compreender a insurgência. As grandes propriedades de Xavier, sua organização logística, a presença massiva de africanos centralizados em fazendas contíguas, tudo isso criou condições para que, em um curto espaço de tempo, se formasse uma coluna humana de insurgência que marchava pelo interior do Império. O impacto político da ação se reflete na urgência com que o Exército foi mobilizado e no esforço subsequente de “apagar para sempre a memória destes negros bárbaros”, como consta nos autos.

A marcha de Manoel Congo não foi um desvio da norma histórica, mas uma ruptura afirmativa com a lógica senhorial e imperial. A estimativa de mais de 600 pessoas libertas, com menos de 10% recapturadas, e somente 16 efetivamente punidas, sustenta a tese de que a maior parte dos revoltosos permaneceu livre — ao menos por tempo indeterminado, fora do alcance do registro e do controle institucional. Essa ausência nos arquivos é, como ensina Annette Kuhn (2002), também um testemunho de resistência: aquilo que não foi dito, apagado ou ausente, ainda assim fala — e muito.

5.3 A dimensão regional e histórica do levante de 1838

Este item desloca o capítulo para o plano demonstrativo. Já não se trata de sugerir a grandeza do evento por força narrativa do filme, mas de provar sua escala por convergência entre plantéis, correspondência administrativa, dinâmica de captura e recorte penal. Para isso, combinamos: (i) dados de inventário e comunicações oficiais, (ii) reconstituições

historiográficas recentes, e (iii) transcrições de autos e relatórios, de modo a fixar a dimensão regional do levante e o seu regime de repressão.

O primeiro pilar da prova é a densidade escravista do núcleo que deflagra o movimento. Dois anos após o levante, o inventário de Manoel Francisco Xavier registra 449 escravizados, com perfil demográfico expressivo (85% homens e 80% africanos), o que permite compreender o temor senhorial diante da possibilidade de contágio em um corredor de grandes plantéis (TOLEDO, 1996, p. 18).

O segundo pilar é a deflagração coletiva na Fazenda da Freguesia. Souza, ao transcrever a comunicação do capitão-mor, registra: “na noite do dia 6 do corrente, lhe fugiram oitenta e tantos escravos” e acrescenta que, após a noite seguinte na Maravilha, o total passara a “cento e tantos” (SOUZA, 2011, p. 1; p. 12). Esse encadeamento ($\approx 80 \rightarrow \approx 100+$) fixa o levante como ação coletiva com rápida capacidade de agregação, e não como evasão individual.

O terceiro pilar é o entorno imediato de mega-plantéis, descrito pela própria cadeia repressiva. No ofício encaminhado ao presidente da província, o chefe da Guarda Nacional indicava a existência, “no círculo de uma légua”, das fazendas “Pindobas, Pau Grande, Guarabu e Anta, cada uma com mais de 300 escravos” (SOUZA, 2009, p. 2). A passagem é decisiva: ela demonstra que a insurreição explode no interior de um cinturão de grandes propriedades contíguas, condição material para propagação e para pânico institucional.

O quarto pilar é a elevação progressiva do número de insurretos nas comunicações oficiais. O próprio Souza registra que o juiz de paz informava, em 12 de novembro, que o total “superava duzentos” (SOUZA, 2011, p. 12), e que depoimentos no processo mencionavam “duzentos e poucos” participantes (SOUZA, 2009, p. 2). Essa oscilação não enfraquece a prova; qualifica o regime de governo do acontecimento por números, típico de situações emergenciais.

O quinto pilar é a repressão como índice de escala e como prova indireta da gravidade política do evento. Oliveira registra que “entre 250 a 300 escravos conseguiram escapar das senzalas, escondendo-se nas matas da Serra da Estrela” e que, horas depois, chegou “o reforço do destacamento da polícia de Niterói, liderado por Luis Alves de Lima e Silva, futuro duque de Caxias” (OLIVEIRA, 2018, p. 285). A presença do futuro Duque de Caxias como reforço repressivo, em conjunto com a mobilização local, reforça a leitura de que o levante abalou o coração do setor cafeeiro fluminense.

O sexto pilar é a assimetria entre massa fugitiva e recorte penal. Oliveira sintetiza: “dos cerca de 300 fugitivos, apenas 22 foram presos e levados a julgamento; os demais voltariam para as senzalas” (OLIVEIRA, 2018, p. 285). O dado é crucial para a dissertação: ele demonstra que o processo judicial opera por seleção exemplarizante e não captura o conjunto do acontecimento.

O sétimo pilar é a dinâmica documentada de rendição/retorno. Vargas transcreve a carta do capitão-mor (27 de novembro) informando que “a maior parte dos escravos que se evadiram já me acho de posse deles” e explica o modo de retorno: “uns vieram apresentados voluntariamente, outros apadrinhados e outros reconduzidos presos” (VARGAS, 2012, p. 44). A passagem resolve um ponto metodológico sensível: há retorno por apresentação e por apadrinhamento, mas não se trata de retorno ‘livre’; trata-se de recomposição do domínio senhorial sob diversas formas de entrega e recondução.

Por fim, a dissertação ganha lastro documental direto ao indicar transcrições de autos e cartas de autoridades, úteis para citar literalmente a linguagem judicial e evidenciar a gramática repressiva da prova.

Em conjunto, esses elementos permitem afirmar, com rigor: (i) o levante nasce com ~80 e se expande para ~100+ ainda no núcleo Xavier; (ii) ocorre em um corredor de fazendas com plantéis superiores a 300 no entorno imediato; (iii) alcança a casa das centenas (200+), com fuga estimada entre 250–300; (iv) mobiliza repressão com reforço liderado por Luís Alves de Lima e Silva; (v) produz recorte penal restrito (16 julgados) e retorno/entrega sob formas diversas. Assim, a dimensão regional do levante é demonstrada por convergência entre ofícios, inventário, historiografia e transcrições, blindando a tese de que se trata de um dos eventos mais significativos de insurgência escrava no Rio de Janeiro oitocentista.

Nota (plantel): termo corrente na documentação oitocentista e na historiografia para designar o conjunto de pessoas escravizadas sob posse/serviço de um proprietário (ou vinculado a uma fazenda) em determinada data; varia conforme fonte (inventário, listas fiscais, correspondência, autos) e recorte temporal.

5.4 Breve histórico da Fazenda da Freguesia ou Aldeia de Arcozelo

5.4.1 O Impacto da Repressão e o Declínio Econômico.

Após a violenta repressão do levante liderado por Manoel Congo em 1838 e o colapso da economia cafeeira na região, a Fazenda da Freguesia entrou em um longo período de declínio econômico e social. A repressão ao levante não apenas reforçou o controle colonial sobre a população escravizada, mas também marcou o início de um período de estagnação econômica e decadência das propriedades cafeeiras. A chegada de tropas comandadas por Duque de Caxias para reprimir a rebelião dos escravizados consolidou a violência do Estado e das elites locais como método de manutenção da ordem, o que teve efeitos duradouros na memória coletiva da região.

O fracasso econômico subsequente também teve um impacto significativo na memória do local. À medida que o ciclo do café começou a declinar no final do século XIX, muitas fazendas da região, incluindo a Fazenda da Freguesia, enfrentaram dificuldades financeiras, levando à venda, ao abandono ou à transformação de suas estruturas. A decadência econômica da fazenda resultou na falência de Manoel Francisco Xavier, o proprietário, e na gradual desvalorização de sua propriedade, que eventualmente foi convertida em um hotel. Este uso comercial do espaço, na virada do século XX, reflete o conceito de "presentismo" de François Hartog (2003), em que o presente molda a memória e a interpretação do passado. O desinteresse em preservar a memória do levante dos escravizados e a subsequente utilização do espaço para fins comerciais ilustram uma política de esquecimento deliberado que visava enterrar a história de resistência.

A transformação da Fazenda da Freguesia em um hotel reflete também uma tentativa de apagar as memórias dolorosas associadas à escravidão e à rebelião. Ao se concentrar em um novo uso para o espaço, que o dissociava de sua história de violência e opressão, os proprietários tentaram redefinir a memória coletiva do local, focando na hospitalidade e na nostalgia de um passado "romântico" da época colonial. Esta nova narrativa, entretanto, ignorava as histórias de sofrimento e resistência dos escravizados que marcaram o local. Assim, a memória da Fazenda da Freguesia passou por um processo de reconfiguração, em que o esquecimento seletivo se tornou uma ferramenta para moldar o presente.

5.4.2 A Criação da Aldeia de Arcozelo

Durante o período em que a Fazenda da Freguesia operava como hotel, Paschoal Carlos Magno, intelectual e diplomata brasileiro, visitou o local em 1957 e concebeu a ideia de transformá-lo em um centro cultural. Inspirado por experiências semelhantes na Europa, Magno decidiu fundar a Aldeia de Arcozelo no espaço da antiga fazenda. Em 31 de dezembro de 1965, durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), a Aldeia de Arcozelo foi inaugurada como o maior centro cultural da América Latina, destinado a promover o teatro, a arte e a formação humanística. O projeto, que visava reverter o declínio material do local e conferir-lhe um novo sentido ético-estético, sobrepôs uma nova camada de memória ao espaço, centrada na produção artística e na utopia de um 'teatro para todos', embora essa nova inscrição tenha mantido em latência os vestígios da violência escravista que fundou o território

A criação da Aldeia de Arcozelo pode ser entendida como uma tentativa de reescrever a história do local e criar um novo "campo cultural", conforme descrito por Pierre Bourdieu (1992). A Aldeia foi projetada para ser um espaço de experimentação artística e de educação, onde novas formas de capital cultural seriam acumuladas e promovidas. No entanto, essa reconfiguração cultural também resultou em uma "sobrescrita" das memórias mais antigas de opressão e resistência associadas à fazenda. O foco nas artes e na cultura permitiu que o local fosse ressignificado como um espaço de criatividade e renovação, enquanto os aspectos mais sombrios de sua história foram marginalizados.

O conceito de "sobrescrita contínua" de Aleida Assmann (1999/2011) é particularmente relevante para entender esse processo. Assmann argumenta que a memória cultural implica uma constante reescrita e apagamento de narrativas, onde certas histórias são destacadas e outras são obscurecidas. Na Aldeia de Arcozelo, o passado de resistência e opressão foi "sobrescrito" por uma nova memória cultural que celebrava a expressão artística e a liberdade criativa, em um contexto político marcado pela repressão da ditadura militar. Assim, o projeto de Magno criou um novo espaço de produção simbólica que, ao mesmo tempo, ignorou ou obscureceu as histórias mais profundas de luta e resistência associadas ao local.

A criação da Aldeia de Arcozelo durante a ditadura militar também revela as tensões inerentes entre lembrança e esquecimento no contexto das políticas de memória. Enquanto o centro cultural promovia a arte e a cultura como formas de expressão e resistência à censura e repressão do regime militar, ele também representava um esforço de ressignificação cultural que

poderia obscurecer as memórias de opressão associadas ao local. Como observado por Jô Gondar (2005), o conceito de memória social não pode ser dissociado de seus elementos éticos e políticos. A coexistência paradoxal de lembrar e esquecer está presente na própria dinâmica da Aldeia de Arcozelo, onde novas memórias culturais coexistem com as memórias anteriores de resistência, mas também tendem a apagá-las.

O conceito de "memória rizomática" de Édouard Glissant (1990) ajuda a compreender essa complexidade. Glissant sugere que a memória não é fixa ou linear, mas rizomática — enraizada em múltiplas direções e aberta ao encontro e à transformação constantes. A Aldeia de Arcozelo, nesse sentido, representa um "rastro ou resíduo" de um passado dinâmico e mutável. Ela é um espaço onde diferentes memórias e identidades se encontram, colidem e se transformam. Em vez de ser um local de memória estática, a Aldeia de Arcozelo pode ser vista como um palimpsesto onde múltiplas camadas de história e memória coexistem em tensão contínua.

Essa abordagem também ressoa com as críticas de Andreas Huyssen (2000) sobre o conceito de "lugares de memória" de Pierre Nora (1984), que argumenta que a fixação na ideia de perda e nostalgia ignora as potencialidades criativas do esquecimento. A Aldeia de Arcozelo, enquanto um espaço de memória rizomática, permite que novas narrativas e significados emergem, mesmo que, para isso, certas histórias sejam relegadas ao esquecimento ou reinterpretadas de maneira a se encaixar nas novas narrativas culturais promovidas pelo projeto de Magno.

A transformação da Fazenda da Freguesia em Aldeia de Arcozelo revela a complexidade da relação entre memória, esquecimento e reconfiguração cultural. A Aldeia de Arcozelo, em seu estado de transformação contínua, simboliza um espaço de memória rizomática onde a história não é apenas preservada, mas continuamente recriada e renegociada. O desafio, portanto, é como integrar as múltiplas camadas de memória — desde a resistência dos escravizados até a experimentação cultural — de maneira que não apague as histórias mais profundas de luta e opressão que definem o local.

As atividades criativas e culturais da Aldeia de Arcozelo na década de 1960, sob a liderança de Paschoal Carlos Magno, marcou uma nova fase na memória do local. Concebida como um espaço para a promoção das artes e da cultura durante um período de censura e repressão política — a ditadura militar brasileira (1964-1985) —, a Aldeia de Arcozelo foi

imaginada como um centro cultural destinado à experimentação teatral e artística. Com esse propósito, o local se tornou um ponto de encontro para artistas e intelectuais, oferecendo um refúgio em meio ao controle autoritário do Estado.

No entanto, a dinâmica cultural promovida pela Aldeia de Arcozelo é marcada por uma dualidade inerente entre lembrança e esquecimento. Ao propor um novo uso para o espaço, focado na arte e na cultura, o projeto de Magno promoveu uma recodificação da memória da antiga Fazenda da Freguesia. Essa recodificação pode ser entendida através do conceito de "sobrescrita contínua", conforme descrito por Aleida Assmann. A autora argumenta que a memória cultural implica em uma constante reescrita de narrativas, onde novos significados são atribuídos a espaços de memória preexistentes, muitas vezes obscurecendo ou apagando memórias anteriores.

Na Aldeia de Arcozelo, essa dinâmica de "sobrescrita" se manifesta na tentativa de substituir as memórias de opressão e resistência da era da fazenda escravocrata por uma nova narrativa centrada na expressão artística. O teatro, o anfiteatro e outros espaços culturais criados na Aldeia atuam como símbolos dessa nova memória cultural, que celebra a criatividade e a liberdade de expressão. No entanto, o ato de criar novas memórias culturais não é neutro; ele envolve escolhas políticas e éticas sobre o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido. Assim, a Aldeia de Arcozelo pode ser vista como um campo de disputa simbólica, onde diferentes narrativas e memórias competem por reconhecimento e espaço.

Enquanto o projeto de Magno promoveu um renascimento cultural e artístico que, em muitos aspectos, desafiou a censura do regime militar, ele também pode ser interpretado como uma forma de "ufanismo" cultural que obscurece ou minimiza a memória mais dolorosa da escravidão e da resistência.

5.4.3 A Aldeia de Arcozelo em Ruínas: Memória e Esquecimento

Atualmente, a Aldeia de Arcozelo encontra-se em um estado de abandono parcial, com grande parte de suas estruturas deterioradas e sem manutenção adequada. Esse estado de ruínas pode ser interpretado como um símbolo da complexa relação entre lembrar e esquecer, conforme argumenta Andreas Huyssen em suas críticas a Pierre Nora. Para Huyssen, a fixação na ideia de perda e nostalgia — característica dos "lugares de memória" — muitas vezes ignora as potencialidades criativas do esquecimento. No contexto da Aldeia de Arcozelo, a ausência

de esforços sustentados para preservar o local reflete uma política de memória que favorece certas narrativas em detrimento de outras.

A negligência e o abandono da Aldeia de Arcozelo, em contraste com o foco nas novas reformas nas dependências da antiga Fazenda da Freguesia, sugerem uma dinâmica de memória seletiva. Enquanto a criação de um museu em homenagem a Manoel Congo e Mariana Crioula, e a instalação de novos equipamentos culturais e educativos, como uma escola, o teatro e o anfiteatro, refletem um esforço de resgate de uma memória de resistência e luta, a ausência de planos de revitalização para a casa principal da antiga fazenda indica uma continuidade das políticas de esquecimento. Esse desequilíbrio na abordagem das políticas de memória aponta para uma estratégia de “memória conveniente”, onde certos aspectos do passado são destacados para fins de construção de uma identidade local positiva, enquanto outros são relegados ao esquecimento.

Este estado de ruínas pode ser lido como um "rastros ou resíduo" de um passado dinâmico e em constante transformação, como sugere Glissant (1999). As ruínas da Aldeia de Arcozelo funcionam como um lembrete visual e material das histórias de abandono e descaso, mas também oferecem um espaço aberto para novas interpretações e ressignificações. Ao invés de um local de memória estática, as ruínas permitem que novas narrativas surjam, reescrevendo o passado e oferecendo uma nova visão para o futuro.

5.5 A importância simbólica da narrativa sobre este levante

O levante de Manoel Congo não é apenas um episódio singular de resistência escrava no Vale do Paraíba fluminense. É um acontecimento que se enraíza profundamente no território, moldando seus contornos físicos, sociais e simbólicos até hoje. A geografia do levante pode ser lida como uma dramaturgia da liberdade, encenada entre montanhas, grotas, matas fechadas, vales cultivados à força de trabalho escravo e caminhos escavados pelo ouro e pela violência colonial. Paty do Alferes, Miguel Pereira e Vassouras formam o triângulo histórico por onde circulavam tropas, senhores e cativos, e por onde se articulou, em 1838, uma das maiores insurreições escravas do século XIX.

O Caminho Novo do Ouro, traçado no século XVIII para integrar as zonas de mineração de Minas Gerais ao porto do Rio de Janeiro, constitui a espinha dorsal da ocupação do Vale do Paraíba Fluminense. Esse eixo viário atravessava serras e vales, estabelecendo entrepostos que, com o tempo, transformaram-se em núcleos agrícolas e de poder local. É ao longo desse

caminho que surgem as primeiras roças coloniais, como a Roça do Alferes, fundada por Leonardo Cardoso da Silva, um dos primeiros a desbravar e cultivar a região. Esse pioneirismo é fundamental para compreender a origem toponímica do município de Paty do Alferes e a formação de uma elite agrária ligada ao Estado colonial e posteriormente imperial.

O historiador Sebastião Deister (2004) chama atenção para a rápida transição dessas pequenas propriedades iniciais em extensas plantações de café, marcadas por grande concentração de terras e de força de trabalho escravizada. A análise cruzada dos dados disponíveis nos autos do inquérito da revolta, nos inventários post mortem e nos estudos de Vargas (2012) e Souza (2008) permite sustentar a hipótese de que o número de participantes do levante tenha ultrapassado 600 pessoas. Essa estimativa considera, além do número de cativos sob controle de Manoel Francisco Xavier, os escravizados vinculados às fazendas Maravilha e Pau Grande, esta última sob controle de outros senhores que igualmente perderam mão de obra no processo. A Fazenda Pau Grande, por exemplo, é apontada nos autos como palco de saques e adesões espontâneas à rebelião, o que reforça a ideia de uma mobilização que extrapolou os limites de uma única propriedade.

Assim, diferentemente do que sugere a historiografia oficial que minimiza a escala do evento, este levante apresenta dimensões comparáveis — e em certos aspectos superiores — à Revolta dos Malês (1835). Enquanto esta se concentrou em Salvador, o levante fluminense expandiu-se por uma rede de fazendas interligadas por trilhas e caminhos coloniais, desafiando diretamente os interesses da elite cafeeira e do Estado imperial em formação.

O filme *Azangulê: o Levante* se vale dessa geografia rebelde como forma de reconstituir simbolicamente os percursos insurgentes. As cenas foram gravadas em locações reais, como a antiga Fazenda da Freguesia, os caminhos de mata até a Fazenda Maravilha, e a Gruta Manoel Congo, que hoje serve como marco memorial da resistência. Essas paisagens não apenas ambientam a narrativa, mas funcionam como palimpsestos da memória — camadas de história, dor e resistência que ainda vibram nos territórios. Ao filmar nesses espaços, a obra ativa um mapeamento emocional e político que conecta passado e presente por meio da arte.

Essa geografia não se limita, porém, à topografia. É também uma paisagem sensível da memória. O filme, ao evitar estúdios e reconstituir os percursos nas locações originais, inscreve-se num gesto político e poético: o de lembrar com os pés, com o corpo, com a câmera. O roteiro percorre as ruínas da Fazenda da Freguesia, cruza trilhas abandonadas rumo à

Maravilha, esbarra na Gruta Manoel Congo, atravessa territórios hoje divididos entre municípios e interesses privados. As locações, muitas vezes invisibilizadas pela expansão urbana ou pelo descaso, tornam-se protagonistas de uma narrativa que é ao mesmo tempo reconstrução histórica e invenção simbólica.

A escolha desses espaços articula a materialidade da terra à memória social local. A presença de moradores, lideranças comunitárias e descendentes dos que viveram na região permite recompor uma memória fragmentada, permeada por oralidades, canções, contos e silêncios. O filme dialoga com essa lógica, assumindo o papel de performance historiográfica: inscreve no presente os gestos apagados pelo tempo e pela política da repressão.

O processo criativo que culmina no filme é, ele mesmo, uma travessia complexa entre documentos, ruínas, testemunhos e imaginação. O roteiro de Dani Balbi, com base nos autos do inquérito e nas memórias locais, resgata falas, reconstitui atos jurídicos, mas também os reinterpreta, traduzindo a dor e a força daqueles que ousaram insubordinar-se. Ao longo da pesquisa, surgiram outras criações: peças teatrais, saraus, rodas de jongo, exposições, ações educativas. A história de Manoel Congo tornou-se tema de múltiplas linguagens, encarnando uma memória insurgente, que resiste ao silenciamento oficial.

Não por acaso, em 2019, Manoel Congo foi reconhecido oficialmente pelo estado do Rio de Janeiro como Herói da Pátria Fluminense⁶¹, título simbólico que expressa, ainda que tardiamente, o peso histórico de sua trajetória. Mas esse reconhecimento institucional é ambíguo: ocorre num cenário em que os locais ligados à memória da revolta — como a antiga sede da Fazenda da Freguesia ou a Gruta Manoel Congo — seguem em estado de abandono ou apropriação indevida. O título, assim, tensiona a política da memória: como celebrar um herói enquanto se negligenciam os territórios que narram sua história?

⁶¹ Manoel Congo foi oficialmente reconhecido como **Herói do Estado do Rio de Janeiro** pela **Lei Estadual nº 8.719, de 8 de novembro de 2020**, sancionada pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj). Tal honraria, de caráter estadual, representa um marco simbólico nas disputas por memória e reparação histórica no Brasil, destacando o protagonismo negro na luta contra a escravidão. Convém observar, entretanto, que essa titulação não equivale à inscrição no **Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria**, instituído pela Lei Federal nº 11.597, de 11 de dezembro de 2007, no qual figuram nomes consagrados pela história oficial, como **Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias, declarado Patrono do Exército Brasileiro**. Essa assimetria evidencia os contrastes entre diferentes políticas de consagração e os embates ainda vigentes no processo de construção da memória nacional.

A geografia da rebelião de 1838 não é apenas um mapa físico, mas um território simbólico e afetivo, cujas marcas ainda reverberam no presente. No filme *Azangulê: o levante*, a escolha das locações não se dá ao acaso: cada espaço visitado e registrado reativa camadas profundas de memória social. As paisagens onde os corpos insurgentes caminharam se revelam como palimpsestos, rugosos e vivos, moldados pelas forças do trabalho forçado, da violência e da resistência.

As antigas fazendas cafeeiras da região de Paty do Alferes e Miguel Pereira não são apenas ruínas arquitetônicas, mas monumentos involuntários de uma ordem senhorial cuja memória insiste em ser seletiva. Esses espaços, hoje ressignificados ou abandonados, preservam em sua materialidade os conflitos e silenciamentos da história oficial.

A cartografia do levante, reconstruída a partir de documentos judiciais, mapas históricos e observações de campo, permite delinear um percurso de fuga e confronto que extravasa os limites da antiga Fazenda da Freguesia. O que está em jogo não é apenas o deslocamento geográfico, mas a constituição de um fluxo insurgente, como defende Fanon (1961), em que o espaço se torna campo de disputa e gesto político.

É nesse sentido que a paisagem, para além do cenário natural, torna-se elemento ativo da narrativa cinematográfica. Ao filmar *in loco* — em ruínas, matas, rochedos e nas poucas estruturas restauradas — o filme reforça a dimensão territorial da memória, criando uma cartografia estética e crítica dos acontecimentos. A câmera passeia por lugares que, embora esquecidos pela gestão pública, permanecem vivos na memória oral dos moradores e nas experiências sensíveis dos descendentes.

Por fim, essa geografia do levante é também uma geografia do cinema. O filme não apenas narra, mas trilha fisicamente os caminhos da rebelião, ativando o passado nos mesmos espaços que o silenciaram. A memória, assim, não se fixa: ela se move, se desdobra, se inscreve. Ao cartografar as rugas da terra, o filme insurge contra o apagamento e convoca o espectador a uma escuta sensível do território.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEMÓRIA COMO CAMPO DE BATALHA

Busca-se por uma política de memória⁶² crítica e inclusiva, ao adotar uma abordagem interdisciplinar, que articula geografia, memória social e teoria cultural, esta pesquisa pretende contribuir para o debate sobre o uso político da memória e sua relação com as disputas identitárias no presente.

Reconhecer a memória como um campo em disputa é também reconhecer que ela é mobilizada por diferentes interesses e projetos de poder. Nesse sentido, o estudo aponta para a urgência de políticas de memória mais comprometidas com o enfrentamento plural do passado, capazes de integrar os fragmentos que restam nas vozes, nas práticas e nas territorialidades daqueles que, historicamente, foram silenciados.

Em muitas cidades do Brasil, os marcos da escravidão foram apagados e os locais transformados em atrativos turísticos, com nomes de ruas e paisagens bucólicas que celebram o “Brasil colonial” como um período de civilização e prosperidade. A memória da violência, da resistência e do sofrimento — por sua vez — permanece marginalizada, restrita aos livros alternativos, às falas periféricas, aos gestos de quem se recusa a esquecer.

No município de Paty do Alferes, interior do estado do Rio de Janeiro, essa dinâmica se apresenta de forma emblemática. A Fazenda da Freguesia, importante pólo cafeeiro do século XIX sustentado por trabalho escravizado, foi palco de uma das maiores revoltas negras do período: o levante insurgente de Paty do Alferes, em 1838. Trata-se de um dos episódios mais potentes de insurgência da história do Brasil. No entanto, esse evento foi, ao longo de décadas, silenciado pelos discursos oficiais e pelos projetos de patrimonialização local. Durante muito tempo, não havia placa, museu ou ação educativa que contasse essa história.

Essa ausência não é neutra. Trata-se de um apagamento sistemático, um esforço institucional e simbólico de reprimir as memórias que ameaçam a narrativa dominante. O caso de Manoel Congo e Mariana Crioula ilustra o que Aleida Assmann (1999/2011) chama de

⁶² **Política de memória** refere-se às estratégias institucionais ou sociais que definem o que uma coletividade escolhe lembrar e o que decide silenciar, moldando identidades e disputas no presente. Autores como Pierre Nora, Elizabeth Jelin, Jeffrey Olick e Aleida Assmann mostram que lembrar não é um ato neutro, mas um campo de poder, no qual diferentes agentes competem pela autoridade de narrar o passado.

memórias subterrâneas — narrativas de resistência que sobrevivem na oralidade, nos corpos, nas práticas culturais, mas que são excluídas da memória pública, museológica e monumental.

Ao mesmo tempo, a própria Fazenda da Freguesia foi, posteriormente, transformada em centro cultural. Nas décadas de 1960 e 1970, sob a liderança de Paschoal Carlos Magno, nasceu a Aldeia de Arcozelo, um polo de criação artística e teatro. Essa reconfiguração simbólica — que à primeira vista parece democratizar a memória do lugar — acabou contribuindo para uma nova forma de silenciamento: a sobrescrita cultural, na qual a narrativa artística ofusca a violência estrutural que moldou o espaço. A cultura ocupa o lugar da história sem necessariamente dialogar com ela.

Hoje, o espaço da antiga Fazenda da Freguesia, atual Aldeia de Arcozelo, permanece como um território de disputa simbólica, marcado pela sobreposição de ocupações sucessivas que, em vez de integrar e problematizar as camadas de memória histórica, frequentemente as silenciam. Embora haja iniciativas pontuais — como o projeto, ainda inconcluso, de criação de um pequeno museu em homenagem a Manoel Congo e Mariana Crioula — não se observa a formulação de uma política pública consistente de memória que articule essas figuras centrais da luta por liberdade à materialidade dos espaços de poder que os subjugaram. A inscrição da memória da resistência é frágil, desarticulada e, muitas vezes, relegada à condição de vestígio.

A Aldeia de Arcozelo, espaço público sob responsabilidade da Funarte, ilustra essa contradição. Em vez de se tornar um centro cultural voltado à reparação simbólica e ao debate sobre a escravidão e suas consequências, o local vem sendo ocupado de forma utilitária, com prioridades que pouco dialogam com a densidade histórica da região. Nos antigos silos da fazenda, por exemplo, foi instalada uma escola de ensino fundamental, como parte de um esforço da atual gestão municipal para reutilizar o espaço. Essa decisão, por mais louvável que seja em termos de educação, revela o apagamento — por sobreposição — das memórias preexistentes de resistência, cultura popular e prática teatral que o local abrigava, sem que se tenha promovido uma escuta atenta das comunidades envolvidas nem uma articulação pedagógica com o passado.

A única menção direta ao levante de 1838 persiste, de forma tímida, numa capela nos fundos da propriedade, onde papéis velhos e mal conservados listam os nomes de cativos possivelmente envolvidos na revolta. O memorial não foi restaurado, tampouco há sinalização ou curadoria adequada. O projeto do Museu Manoel Congo e Mariana Crioula não avançou,

assim como o da Casa de Paschoal Carlos Magno. O teatro e outras salas culturais seguem ociosos. Os poucos visitantes que se arriscam a entrar no espaço são recebidos por zeladores e jardineiros, que se esforçam, com um repertório improvisado, para comunicar a importância histórica do lugar — numa espécie de oralidade solitária, onde a memória resiste, apesar da ausência de estrutura.

O quadro de abandono e apropriação fragmentária da história se repete em outras ações recentes do poder público. O atual governo municipal reformou o Casario do Alferes, nas imediações da praça central, e assumiu a gestão da Fazenda Monte Alegre, hoje vinculada ao turismo rural. Com o apoio do grupo local que promove o Passaporte Turístico de Paty do Alferes, criou-se uma rota patrimonializada que glamouriza as antigas estruturas coloniais, mas evita referenciar os sistemas de dominação e escravidão que deram origem a tais edificações. O resultado é uma estética de verniz, incapaz de fomentar uma pedagogia da memória crítica: uma política de visibilidade sem escuta, onde a imagem reformada da fazenda esconde os traumas e silêncios que a fundaram.

Esse modelo de gestão da memória — centralizado nas mãos do poder municipal, porém desprovido de articulação com políticas federativas mais amplas — ecoa, de forma paradoxal, o contexto histórico da própria revolta de 1838. À época, a repressão à insurgência foi coordenada diretamente pelo governo regencial, que deslocou forças militares para o Vale do Paraíba com o objetivo de sufocar qualquer ameaça à ordem escravocrata. A presença das tropas nacionais no território revela que, mesmo quando se trata de questões locais, a memória do poder e da violência é estruturada por dinâmicas federativas. Ao longo do tempo, no entanto, o processo de municipalização da memória⁶³ promoveu uma espécie de descentralização do esquecimento, em que as autoridades locais passam a gerir os símbolos e espaços históricos, sem necessariamente incorporá-los a uma política pública de enfrentamento das desigualdades herdadas do passado colonial-escravocrata.

⁶³ Uso aqui “**municipalização da memória**” como termo operatório de minha autoria, derivado do processo descrito por José Ricardo Oriá Fernandes como “municipalização da política patrimonial”, isto é, o deslocamento de responsabilidades e instrumentos de preservação para a escala municipal. Ao articular esse deslocamento à descentralização orçamentária, proponho que a gestão local passa a incidir também sobre regimes de circulação, visibilidade e enquadramento narrativo do passado, em diálogo com a tradição da memória social (seleção, disputa, esquecimento e silêncio).

Assim, a ausência de diretrizes claras para a preservação e ativação crítica desses espaços resulta numa prática de apagamento por estetização. As reformas são conduzidas mais como vitrines do que como processos dialógicos. E o que poderia ser um território pedagógico de elaboração do trauma torna-se, muitas vezes, um palco turístico de consumo superficial da história. A Fazenda da Freguesia, transformada em Aldeia de Arcozelo, continua sendo um palimpsesto mal interpretado — onde o passado resiste sob camadas dissonantes de presente, aguardando políticas de escuta, justiça e reparação. Essa é a tensão central que motiva esta pesquisa: o modo como se escolhe lembrar — e esquecer.

Em tempos de revisionismo histórico, negacionismo da escravidão e exaltação de símbolos coloniais, torna-se urgente propor uma reflexão crítica e ética sobre os modos de produção da memória pública no Brasil. A construção de identidades locais e nacionais passa, inevitavelmente, pelo enfrentamento do passado. Sem esse enfrentamento, corremos o risco de construir memórias ufanistas, heroicas e simplificadas, que anulam a complexidade do vivido.

Não é possível falar de patrimônio sem falar de violência. Toda política de memória é também uma política de escolha — e, portanto, de poder. Ao analisar os processos de apagamento, resistência e ressignificação na Fazenda da Freguesia e na Aldeia de Arcozelo, este trabalho busca tensionar as formas como se constroi o “passado oficial” e reivindicar uma memória plural, rizomática e insurgente, que contemple os conflitos e as vozes silenciadas.

As reformas recentes nas dependências da antiga Fazenda da Freguesia, promovidas pela prefeitura de Paty do Alferes, refletem um movimento contemporâneo de ressignificação do espaço. O objetivo de instalar uma escola, um museu em homenagem a Manoel Congo e Mariana Crioula, um teatro e um anfiteatro aponta para um desejo de valorizar figuras de resistência e renovar a função do espaço para a educação e a cultura.

As diversas memórias sobrepostas no território que compreende a antiga Fazenda da Freguesia ou Aldeia de Arcozelo são muito mais do que simples fatos históricos. Eles representam palimpsestos de memória onde diferentes narrativas de resistência, opressão, renovação cultural e esquecimento, coexistem, competem e são constantemente ressignificadas. A partir das contribuições teóricas de Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Aleida Assmann, Édouard Glissant e Andreas Huyssen, exploramos como as políticas de memória e esquecimento moldam não apenas a compreensão do passado, mas também as identidades coletivas e as relações de poder no presente.

A memória social é um campo de estudo marcado pela transdisciplinaridade e pela tensão entre o que é lembrado e o que é esquecido. A Fazenda da Freguesia, em particular, exemplifica essa tensão. Durante o ciclo do café, a fazenda simbolizava um espaço de poder e opressão, onde a memória coletiva era construída sobre a desumanização dos escravizados e a glorificação dos senhores de engenho. No entanto, eventos como o levante de Manoel Congo desafiaram essa narrativa dominante, reivindicando uma memória de resistência e luta que perdura até hoje.

A transformação da Fazenda da Freguesia em Aldeia de Arcozelo nos anos 1960 representou uma tentativa de recodificar a memória do local através da cultura e das artes. Esse esforço de resignificação cultural, embora tenha gerado novas possibilidades de expressão artística e liberdade criativa, também se deparou com os limites e as contradições inerentes às políticas de memória seletiva. A dinâmica de "sobrescrita contínua", conforme descrito por Aleida Assmann (1999/2011), ilustra como novas narrativas culturais foram promovidas na Aldeia de Arcozelo, enquanto as memórias mais antigas de resistência e opressão foram, em grande parte, marginalizadas.

As reformas recentes nas dependências da antiga Fazenda da Freguesia, que priorizam a criação de novos espaços culturais e educativos, ao mesmo tempo em que ignoram a casa principal, evidenciam uma continuidade das políticas de memória seletiva. Este desequilíbrio levanta questões sobre como o ufanismo local pode contribuir para uma construção de identidade que celebra certas memórias em detrimento de outras, obscurecendo a complexidade e a pluralidade das histórias que definem o local.

A abordagem de Édouard Glissant (2021) sobre a "memória rizomática" oferece uma maneira alternativa de pensar sobre essas contradições. Ao sugerir que a memória é enraizada em múltiplas direções e aberta a encontros e transformações constantes, Glissant nos permite entender a Fazenda da Freguesia ou Aldeia de Arcozelo como locais onde a história não é apenas preservada, mas também recriada e renegociada. Essa visão contrasta com as ideias de Pierre Nora (1993) sobre "lugares de memória", que muitas vezes fixam o passado em um sentido nostálgico e imutável. Em vez disso, uma abordagem rizomática reconhece a memória como um processo dinâmico, onde o passado é constantemente reinterpretado em relação ao presente e ao futuro.

A memória social da Fazenda da Freguesia ou Aldeia de Arcozelo é, portanto, um campo de disputa em que diferentes narrativas competem por espaço e reconhecimento. As iniciativas contemporâneas de ressignificação — como a instalação de um museu em homenagem a Manoel Congo e Mariana Crioula, e o desenvolvimento de novos equipamentos culturais e educativos — representam tentativas de reverter o esquecimento histórico e de promover uma memória de resistência e luta. No entanto, o desafio permanece: como integrar essas memórias de forma que não apenas valorizem a resistência, mas também reconheçam a complexidade das histórias de sofrimento, opressão e transformação?

A condição atual de abandono de parte da Aldeia de Arcozelo e a ausência de esforços significativos para preservar a casa principal podem ser vistas como um reflexo das tensões contemporâneas entre uma memória que busca preservar o passado e outra que, através do esquecimento, permite novas transformações e significados. Para Andreas Huyssen (2000), essa tensão entre lembrar e esquecer é fundamental para entender as dinâmicas de construção da memória no mundo contemporâneo, onde o passado está em constante negociação com o presente.

Assim, ao invés de pensar a memória social como algo fixo ou estável, é crucial abordá-la como um processo dinâmico e político, moldado pelas escolhas e interesses do presente. A Aldeia de Arcozelo, como espaço de memória rizomática, oferece um exemplo de como o passado pode ser reinterpretado e ressignificado de maneiras que promovam novas formas de entendimento e transformação social.

A disputa de memória operada por *Azangulê: o Levante* não se encerra na materialidade do território nem na poética da montagem; ela se estende, necessariamente, para o plano das infraestruturas digitais que sustentam sua existência. Tratar o filme como dispositivo de memória exige reconhecer que a escavação do passado de Paty do Alferes hoje é indissociável de sua tradução em objeto técnico e informacional. Essa dimensão tecnopolítica — que abrange desde a escolha de codecs e sistemas de armazenamento até a mediação algorítmica das plataformas — não é um aspecto periférico, mas a condição de possibilidade para que as memórias subterrâneas rompam o silêncio do arquivo e alcancem o espaço público contemporâneo. Assim, o filme existe simultaneamente como obra de arte engajada e como arquivo indexado: um corpo digital que circula, é comprimido e ranqueado, revelando que a política da memória hoje se joga tanto na sensibilidade do olhar quanto na governança dos

ecossistemas de dados que definem o que deve ser lembrado ou esquecido na era das plataformas.

No nível da feitura, a digitalização do processo (captura, edição não linear, transcrição automática, extração de frames, versões e backups) não é apenas um dado técnico; ela incide sobre o próprio método de análise. A segmentação por blocos e sequências, a leitura por timecodes e a geração de stills permitiram descrever com precisão operações de montagem e relações entre som, imagem e território, produzindo um regime de prova que combina descrição formal e rastros de processo. Ao mesmo tempo, a dependência de softwares proprietários e de formatos específicos (por exemplo, arquivos .mp4 com compressão) expõe um limite: parte da memória do processo reside em sistemas e padrões que podem se tornar obsoletos, o que demanda estratégias explícitas de preservação (migração de formatos, organização de metadados e redundância de cópias).

No nível da circulação, a escolha de disponibilizar a obra em plataforma aberta (YouTube) amplia o alcance público, mas submete a memória insurgente a regimes de visibilidade governados por lógicas externas ao campo cultural local. O acesso é condicionado por metadados (título, descrição, tags), por dispositivos de recomendação e por métricas (visualizações, tempo de exibição, engajamento) que influenciam o que aparece e para quem aparece. A plataforma funciona como um arquivo instável: pode alterar regras, interfaces, critérios de ranqueamento e políticas de moderação; pode reordenar, desindexar ou invisibilizar conteúdos. Assim, a política de memória do filme passa a negociar com a política das plataformas: um campo em que governança privada, automatização e economia da atenção definem condições concretas de narrabilidade e persistência pública.

Essa camada tecnopolítica é particularmente sensível quando se trata de um filme realizado com fomento público e voltado à história pública da escravidão. Há aqui uma tensão: o financiamento visa produzir bens culturais de interesse coletivo, mas a circulação dominante ocorre em infraestruturas corporativas, cujas regras não foram desenhadas para garantir preservação de longo prazo, estabilidade de acesso ou contextualização historiográfica. Para enfrentar esse risco, o trabalho de arquivo da produtora, e o próprio procedimento metodológico da pesquisa, devem incluir salvaguardas: preservação local do arquivo analisado, documentação das versões, descrição de metadados (inclusive do contexto de publicação na plataforma) e, quando possível, depósito em repositórios institucionais e/ou acervos públicos, de modo a reduzir a dependência de um único intermediário técnico.

Em síntese, a tecnopolítica não é um “anexo” da análise, mas uma condição de possibilidade do filme como memória pública no presente. No ecossistema contemporâneo, a montagem disputa o passado também por meio de infraestruturas: aquilo que se pode ver, reencontrar, citar e transmitir depende de formatos, indexação, preservação e circulação. Reconhecer essas camadas permite compreender com mais precisão o alcance e os limites de *Azangulê: o levante* como intervenção: sua potência de reinscrição, mas também sua vulnerabilidade a regimes técnicos de visibilidade e esquecimento.

Este estudo pretende contribuir para os campos da memória social e da geografia cultural ao propor uma análise crítica que tensiona os conceitos de lugares de memória (Nora) e memórias subterrâneas (Pollak) a partir da perspectiva rizomática de Édouard Glissant. Ao ler as rugosidades (Milton Santos) da Fazenda da Freguesia e da Aldeia de Arcozelo não como sedimentos estáticos de um passado perdido, mas como fluxos de memória em constante renegociação, a pesquisa evidencia a potência das narrativas insurgentes. O que se buscou demonstrar é que a resistência ao esquecimento não se dá pela preservação de uma pureza original, mas pela capacidade dessas memórias alternativas de brotarem em múltiplas direções, confrontando as narrativas hegemônicas e reconfigurando o território como um campo de batalha simbólico e político em permanente transformação.

Uma das principais contribuições será a valorização das memórias subalternizadas e fragmentadas, revelando como essas vozes emergem e dialogam com o presente, mesmo com sucessivas tentativas de apagamento. A pesquisa sugere uma abordagem inclusiva e dialógica da memória, defende que as rugosidades do passado, suas tensões, contradições e múltiplas narrativas, devem ser integradas à construção da identidade coletiva e às políticas de preservação cultural.

Além de oferecer subsídios teóricos e metodológicos para futuras investigações, a pesquisa pretende fornecer uma base crítica para a formulação de políticas públicas voltadas à preservação e ressignificação de espaços históricos e percursos de memória. O estudo também contribui para o campo da produção cultural e audiovisual, ao analisar produtos como filmes, livros e peças de teatro, destacando seu papel na reconstrução de memórias de resistência e transformação.

A pesquisa reforça a necessidade de superar visões simplificadas e excludentes do passado, propondo que as múltiplas camadas de memória sejam reconhecidas e valorizadas em suas complexidades e contradições. Isso significa compreender a memória não como relato

único ou celebração heróica, mas como campo de disputa política, atravessado por silenciamentos, sobreposições e apagamentos intencionais. A dissertação busca, nesse sentido, contribuir com uma pedagogia da memória insurgente, capaz de fazer reverberar vozes subterrâneas, tensionar lugares consagrados e reativar vínculos entre os sujeitos e os territórios.

A escrita deste texto consolida, por um lado, uma trajetória empresarial e artística, e, por outro, o amadurecimento do olhar acadêmico e o rigor científico, estando orientada por uma espécie de tecnoxamanismo⁶⁴. A “paisagem tema” sob o olhar atento do autor, a presença íntima das entidades, a chuva, o vento, a floresta tropical atlântica e sua sonoridade particular. A trilha sonora que ritmou o filme, agora embala a escrita de sucessivas palavras, que, digitadas em teclas, surgem na tela do *Laptop*. É a consolidação de repertórios, conhecimentos, análises e provas, visitados como artista engajado, produtor-diretor, e agora discutidos na forma de dissertação acadêmica de mestrado em memória social pela Unirio. É, por fim, a responsabilidade para com esta “memória danada para sempre”: Azangulê!

REFERÊNCIAS

1. Referências Bibliográficas

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.
- CORRÊA, Roberto Lobato. **Organização do Espaço**: dimensões, processo, forma e significados. Geografia (Rio Claro), Rio Claro, v. 36, número especial, p. 7-16, jan. 2011.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. 3. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert, 1905. Acesso em: 27 jan. 2026. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf
- DEAN, Warren. **A ferro e fogo**: a história e a devastação da Mata Atlântica Brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo. Editora 34. 2017.
- FAULKNER, William. **Requiem for a nun**. New York: Random House, 1951.

⁶⁴ **Tecnoxamanismo** pode ser entendido aqui como a interseção entre tecnologia e o conjunto de símbolos e crenças que compõem um imaginário particular.

FERRARO, Marcelo Rosanova. **A arquitetura da escravidão nas cidades do café:** Vassouras, século XIX. 2017. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14082017-125752/pt-br.php Acesso em: 27 jan. 2026.

FREIRE, Rafael de Luna. **A Companhia Cinematográfica Brasileira e a Marc Ferrez & Filhos discutindo a relação entre Francisco Serrador e a família Ferrez.** Vivomatografias, n. 6, 2020.

FREIXO, Alessandra Alexandre; TEIXEIRA, Ana Maria Freitas. **Para além do visível:** uma história do cinema de animação no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

GIL, Gilberto. **Discursos.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes.** Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. **Sinais:** raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HOFFMANN, Felipe Eleuterio. **O espaço construído na produção de lugares de memória:** reflexões sobre museus e lugares de memória do trauma, estudos de caso em Belo Horizonte. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: hdl.handle.net/1843/MMMD-A89FWC Acesso em: 27 jan. 2026.

HUYSEN, Andreas. **Políticas de memória no nosso tempo.** Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

KUHN, Annette. **Family secrets:** acts of memory and imagination. London: Verso, 1995.

LARA, Silvia Hunold. **Campos da violência:** escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LARA, Silvia Hunold. **Fragmentos setecentistas:** escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARQUESE, Rafael de Bivar; TOMICH, Dale W. **O vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no século XIX.** In: GRINBERG, Keila;

SALLES, Ricardo (org.). **O Brasil imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. v. 2, p. 339-383.

MAGNO, Paschoal Carlos. **Uma aventura no teatro**: Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1974.

MATTOS, Hebe. **Das cores do silêncio**: os significados da liberdade no sudeste escravista. 3. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

MULLER, Pierre. **As políticas públicas**. 2. ed. Maceió: Edufal, 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2016.

OLIVEIRA, Leonardo Vieira de. **Da “planta exótica” ao excepcionalismo brasileiro**: a missão Carneiro Leão ao Prata e a identidade internacional saquarema (1851 - 1852). 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: app.uff.br/riuff/handle/1/11480
Acesso em: 27 jan. 2026.

PINAUD, João Luiz Duboc et al. **Insurreição negra e justiça**: Paty do Alferes, 1838. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; OAB-RJ, 1987.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente**. Projeto História, São Paulo, v. 14, p. 25-39, 1997.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no governo Lula**. Revista Lusófona de Estudos Culturais, v. 1, n. 1, p. 224-242, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O futuro do Fórum Social Mundial**: o trabalho da tradução. OSAL – Observatorio Social de América Latina, Buenos Aires. 2004.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SLENES, Robert W. **Na senzala uma flor**: esperanças e recordações na formação da família escrava. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

SOUZA, Alan de Carvalho. **Incidência condenatória**: Manoel Congo. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA. Rio de Janeiro. 2008.

SOUZA, Alan de Carvalho. **Querelas políticas na imprensa fluminense e mineira: as repercussões do levante de Manoel Congo (1838-1840).** In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Fortaleza. 2009.

SOUZA, Alan de Carvalho. **Sublevação escrava, repressão e justiça no vale do Paraíba fluminense: o processo de Manoel Congo.** In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. São Paulo. Anais. 2011.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas.** Durham: Duke University Press, 2003.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A rebelião dos barões.** Veja, São Paulo. 1996.

VARGAS, Eliseu Júnior Leite de. **“Pretos, crioulos e cabras”:** a memória social do levante de Manoel Congo em Vassouras. UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

VIDAL, Laurent. **O que é memória social?** São Paulo: Brasiliense, 2009.

VIEIRA, Erislene Moraes. **O palimpsesto da memória:** a relação dos narradores com a cidade, suas temporalidades e perspectivas sobre o passado em “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, de Mia Couto. UFCG, Campina Grande. 2025.

2. Documentos e fontes institucionais

ANCINE. **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA).** Mercado Audiovisual Brasileiro – 2002 a 2019. Rio de Janeiro: ANCINE, s.d.
Disponível em: www.gov.br/ancine/pt-br/oca/mercado-audiovisual-brasileiro-1/arquivos.pdf/mercadoaudiovisualbr_2019.pdf Acesso em: 27 jan. 2026.

ANCINE. **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA).** Listagem Produtoras Brasileiras Independentes – nível. Rio de Janeiro: ANCINE, 2025.
Disponível em: www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/mercado-audiovisual-brasileiro/cinema/arquivos-pdf/listagem-produtoras-brasileiras-independentes-nivel.pdf/%40%40download/file Acesso em: 27 jan. 2026.

BALBI, Dani. **Roteiro de Azangulê: o Levante.** Rio de Janeiro. 2021. (apêndice)

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. **Estabelece princípios da Política Nacional do Cinema, cria a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e dá outras providências.** Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 7 set. 2001. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm Acesso em: 27 jan. 2026.

BRASIL. Medida Provisória nº 870, de 1º de janeiro de 2019. **Estabelece a organização básica dos órgãos da Presidência da República e dos Ministérios.** Diário Oficial da União: edição extra, Brasília, DF, 1 jan. 2019. Disponível em:

www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/mpv/mpv870.htm

Acesso em: 27 jan. 2026.

BRASIL. Presidência da República. **Biografia do Presidente da República: Luiz Inácio Lula da Silva.** Brasília, DF: Planalto, s.d. Disponível em: www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/biografia-do-presidente Acesso em: 27 jan. 2026.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Projeto de Lei nº 1.075/2020.** Dispõe sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 2020. Brasília, DF, 2020. Acesso em: 27 jan. 2026. Disponível em:

www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2242620

IMAGINE ARTE CULTURA E PAZ. **Portfólio cultural e documentos de produção de Azangulê: o levante** (arquivo institucional). Rio de Janeiro, 2021-2025. Documentos institucionais (não publicados).

IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Desmonte e reconfiguração de políticas públicas (2016-2022).** Organização de Marta Arretche. Brasília, DF: IPEA, 2023. Disponível em:

www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/231114_desmonte_e_reconfiguracao_de_politicas_publicas_2016_2022.pdf Acesso em: 27 jan. 2026.

MENEZES, Margareth. **Cultura também é uma forma de democracia.** Brasília, DF, 2 jan. 2023. Disponível em: www.gov.br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2023/01/margareth-menezes-cultura-tambem-e-uma-forma-de-democracia Acesso em: 27 jan. 2026.

PASSADOS PRESENTES – **Memória da Escravidão no Brasil.** Disponível em: passadospresentes.com.br Acesso em: 27 jan. 2026.

RIO DE JANEIRO (Estado). **Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (SECEC-RJ).** Retomada Cultural RJ: relatório de execução do objeto e prestação de contas do projeto cultural nº 3890. Rio de Janeiro, 2021. Documento institucional (não publicado).

RIO DE JANEIRO (Município). **Secretaria Municipal de Cultura.** Secretaria de Cultura lança Segundo Turno Cultural 2010. Rio de Janeiro, 26 mar. 2010.

Disponível em: www.rio.rj.gov.br/documents/73801/2111192/SecretariadeCulturalancaSegundoTurnoCultural2010.pdf Acesso em: 27 jan. 2026.

RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. **Edital de seleção de propostas de oficinas, palestras, seminários, atividades artísticas e culturais, atividades de formação e capacitação na modalidade Segundo Turno Cultural 2016.**

Rio de Janeiro, 2016. Acesso em: 27 jan. 2026. Disponível em:

www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4951966/4226925/EditalSegundoTurno2016.pdf

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA (STJ). **Corte Especial retira Sergio Camargo da presidência da Fundação Palmares.** Brasília, DF, 29 abr. 2020. Disponível

em: [www.stj.jus.br/sites/portalp/Paginas/Comunicacao/Noticias/29042020-Corte-](http://www.stj.jus.br/sites/portalp/Paginas/Comunicacao/Noticias/29042020-Corte-Especial-retira-Sergio-Camargo-da-presidencia-da-Fundacao-Palmares.aspx)

[Especial-retira-Sergio-Camargo-da-presidencia-da-Fundacao-Palmares.aspx](http://www.stj.jus.br/sites/portalp/Paginas/Comunicacao/Noticias/29042020-Corte-Especial-retira-Sergio-Camargo-da-presidencia-da-Fundacao-Palmares.aspx) Acesso em: 27 jan. 2026.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (TJRJ). **Museu da**

Justiça. Café, Riqueza e Escravidão: A insurreição de Manoel Congo. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: [www.tjrj.jus.br/web/museu/cafe-riqueza-e-escravidaao-a-insurreicao-](http://www.tjrj.jus.br/web/museu/cafe-riqueza-e-escravidaao-a-insurreicao-de-manoel-congo)

[de-manoel-congo](http://www.tjrj.jus.br/web/museu/cafe-riqueza-e-escravidaao-a-insurreicao-de-manoel-congo) Acesso em: 27 jan. 2026.

3. Filmografia (obras citadas no texto)

A Paz é Dourada. Filme (docudrama). Direção: Noilton Nunes. Produção: Imagine Filmes. Rio de Janeiro, Brasil. 2003.

A Roça de Teresa. Filme (documentário). Direção: Pedro Sol. Produção: Imagine Filmes. Rio de Janeiro, Brasil. 2014.

Azangulê: o levante. Filme (documentário). Direção: Pedro Sol e Dani Balbi. Produção: Imagine Filmes. Rio de Janeiro, Brasil. 2022. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=-rVNrzaIGzA>>. Acesso em: 27 jan. 2026.

Era uma vez um Índio Carijó. Filme (curta-metragem infantil). Direção: Noilton Nunes. Produção: Imagine Filmes. Rio de Janeiro, Brasil. 2004.

Manoel Congo. Filme (documentário). Direção: Dermeval Netto. Produção: TVE. Rio de Janeiro, Brasil. 1988.