

***Por uma ecopolítica do audiovisual: do cinema da terra ao  
cinema de quilombo <sup>1</sup>***  
***Towards an ecopolitics of audiovisual media: from land  
cinema to quilombo cinema.***

Gilberto Alexandre Sobrinho<sup>2</sup>

**Resumo:** *Um modo de olhar o cinema e seus ecossistemas, como um mundo-cinema e suas comunidades. Uma ecopolítica do cinema, nos termos de Sean Cubitt (2005), que possa assumir diferenças e dissimetrias, porque evidencia posições desequilibradas e desproporcionais entre essas comunidades. O cinema de quilombo é expoente do cinema da terra e constitui-se como uma comunidade-cinema, no conjunto dos ecossistemas audiovisuais alternativos, representações que dizem respeito à fuga do espetáculo, em que a interação entre câmera/som e a complexidade do meio-ambiente é narrada, performada ou registrada. Uma ecologia das disparidades do cinema, porém, vislumbrando uma potencialidade que indica lugares de ruptura e de transformação, à medida que o cinema pode, potencialmente, impulsionar modos de emancipação de seus realizadores e reafirmar a resistência como ética e estética.*

**Palavras-Chave:** *Ecopolítica do cinema 1. Cinema da terra 2. Cinema de quilombo 3.*

**Abstract:** *A way of looking at cinema and its ecosystems, as a cinema-world and its communities. An ecopolitics of cinema, in the terms of Sean Cubitt (2005), that can embrace differences and asymmetries, because it highlights unbalanced and disproportionate positions between these communities. Quilombo cinema is an exponent of the land cinema and constitutes itself as a cinema-community, within the set of alternative audiovisual ecosystems, representations that concern the escape from spectacle, in which the interaction between camera/sound and the complexity of the environment are narrated, performed or recorded. An ecology of cinematic disparities, however, envisioning a potential that indicates places of rupture, transformation, insofar as cinema can potentially drive modes of emancipation for its filmmakers and reaffirm resistance as an ethic and aesthetic.*

**Keywords:** *Ecopolitics of cinema 1. Land Cinema 2. Quilombo cinema 3.*

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Gilberto Alexandre Sobrinho, UNICAMP (Professor Adjunto); Livre-docente, [gilsobri@unicamp.br](mailto:gilsobri@unicamp.br). Bolsista PQ CNPq, Processo número 311970/2025-7

## 1. Ecopolítica do cinema e do audiovisual

O pensamento transdisciplinar sobre ecologia ganha bastante visibilidade e operacionalidade à medida que urge a consciência sobre a sobrevivência no/do planeta e, conseqüentemente, emerge um sentimento crítico de recusa à reposição de práticas e ideologias do extrativismo, algo que remonta aos modos como diferentes regiões do planeta foram colonizadas, apropriadas e exploradas, processo que não cessou. Nessa conjuntura exploratória, os ecossistemas e a biosfera são ameaçados diante do avanço da emergência climática, o que se desdobra em insegurança ambiental por processos avassaladores de destruição de ecossistemas, com os conseqüentes desastres para o planeta, ameaçando e exterminando vidas<sup>3</sup>. Dessa forma, os desafios da sobrevivência e da justiça climática, bem como a questão de como viver juntos e de forma sustentável colocam-se como desafios para todos os campos do saber. O estudos do cinema e das mídias audiovisuais, na conjuntura da cultura visual, não passam incólume, seja na dimensão ética da estética e da representação, seja nos destinos dos rejeitos decorrentes da produção de um filme, por exemplo. E vão além, o cenário multitelas e a cultura intertelas configuram a nova espectralidade, e são necessários recursos naturais, energia e mão de obra para que esses aparelhos e suas luzes possam funcionar apropriadamente e, obviamente, exibir os filmes. E também podemos falar das sucatas das máquinas e seus acessórios, um lixo que se acumula vertiginosamente. Epistemologias da terra cumprem, assim, uma agenda de resignificação e resistência, em múltiplos campos do saber, o que inclui o cinema, evidentemente. Dessa configuração, emerge como necessidade e engajamento uma ecopolítica do cinema, nos termos de Sean Cubitt (2016, p.40):

O primeiro passo para qualquer compreensão ecopolítica do cinema e do filme é entender o intrincado pertencimento do cinema à ecologia planetária, incluindo a política ambiental da humanidade nua e crua produzida pelo comércio global, da extração mineral (Maxwell e Miller, 2012) à reciclagem (Gabrys 2010; Grossman 2007).

<sup>3</sup> Para Donna Haraway (2016): “Trata-se de mais do que “mudanças climáticas”; trata-se também da enorme carga de produtos químicos tóxicos, de mineração, de esgotamento de lagos e rios, sob e acima do solo, de simplificação de ecossistemas, de grandes genocídios de pessoas e outros seres etc., em padrões sistemicamente ligados que podem gerar repetidos e devastadores colapsos do sistema. A recursividade pode ser terrível.” <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>, acessado em 15/01/2024.

Primeiramente o cinema e, depois, a televisão e as mídias videográficas e digitais, fizeram do par imagem/movimento um catalizador de atenção, sedução e criação. Para o cinema e o audiovisual, o movimento das imagens, sejam elas reproduzidas ou transmitidas, dispara noções ontológicas sobre imagem e instauram regimes estéticos. Duas imagens inaugurais do cinema são também reveladoras da articulação pioneira entre o cinema e o meio ambiente, refiro-me à *Saída dos operários da Fábrica Lumière* e *A Chegada do Trem na Estação*, ambos de 1885, dos Irmãos Lumière, no ano de invenção do cinema, tal como se convencionou. No primeiro, impera o movimento humano na imagem, numa paisagem urbana e fabril, em sua cadência e ritmo, além de termos uma imagem de trabalhadores de uma fábrica, aparentemente organizados para o enquadramento, em que se junta modernidade tecnológica e exploração capitalista em uma única tomada. No outro filme, uma locomotiva avança e ocupa o centro da imagem, em um movimento de atravessamento do plano, uma simbólica demonstração da aceleração da vida e do tempo, em um meio mecânico que rasga a paisagem. Paisagem é um termo que foi se transformando em gênero da pintura europeia, a partir do século XVII, sobretudo na Inglaterra, assinalando, principalmente, controle, dominação e presença humana sobre o meio-ambiente (térreo, aquático, aéreo). Nos filmes dos Irmãos Lumière, vemos essa dimensão de uma racionalidade sobre espaço ganhar o movimento das imagens, forjando uma nova ecologia das imagens.

Ainda na primeira metade do século XX, a obra de Robert Flaherty, fundamental para o desenvolvimento inicial da forma do documentário, com o hibridismo da ficção, olhou e narrou as relações entre humanos, tecnologia e meio ambiente de maneira particular, em filmes também centrados nessa noção da paisagem vista e sentida, a partir de uma racionalidade humana específica. Nos filmes, reverberam regimes visuais coloniais. Em *Nanook, O esquimó* (1922), um inuit e sua família estão imersos na sobrevivência do ambiente congelante na Baía de Hudson, no Canadá; *Moana* (1926) lida com o modo de vida e da cultura de um grupo étnico polinésio, especificamente da ilha de Savai'i; *O homem de Aran* (1934) traz as relações entre pescadores da Ilha de Aran, na Irlanda, e o mar; e *Louisiana Story* (1948) é um filme que trata da chegada de uma companhia de petróleo em uma área natural preservada. Nessa filmografia, muitas vezes financiada por grandes empresas, o extrativismo (de imagens, do trabalho, de práticas culturais, de valores simbólicos) emoldura as narrativas documentárias e instaura um regime de representação

modelar, o “olhar colonial” (em paralelismo com o “olhar masculino”, formulado por Laura Mulvey) em que indígenas não controlam a representação, o enquadramento é exterior e assimétrico e o significado, em última instância, é construído para plateias do norte global (Europa e América do Norte).

Muitas décadas depois de Flaherty, o longa-metragem *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982, EUA) sintetizou a “vida fora de controle”, em um documentário experimental marcado pela intensa profusão tecnológica que (des)organizou a vida terrena, em todos os sentidos. Em um dos vieses interpretativos do filme, *Koyaanisqatsi* pode ser compreendido como um filme sobre a cultura das telas, não simplesmente porque mostra tecnologia, mas porque reproduz, antecipa e critica a própria lógica da percepção mediada pelas telas. O filme organiza a percepção através de imagens em time-lapse, câmera lenta, tomadas aéreas, ritmos de edição repetitivos e fluxos urbanos acelerados. Não há personagens. Há sistemas a serem observados. Assim, o filme, em sua dimensão auto-reflexiva, questiona a proliferação de outras telas (outdoors, monitores de televisão, painéis de controle, janelas iluminadas, semáforos, redes digitais), que saturam a paisagem global, transformada em “mídia-ambiente”.

Em outra chave, ainda nessas intermináveis relações entre meio-ambiente e imagem em movimento, dentro de uma “economia audiovisual do verde”, canais de TV como *National Geographic*, *Discovery Channel* e *Animal Planet* espetacularizam documentários “ecológicos” sobre o planeta, invariavelmente reproduzindo lógicas extrativistas e olhares coloniais. Assim, conforme indaga Bamba (2012), é preciso atenção aos diferentes modos pelo qual o audiovisual produz mensagens ambientalistas:

Todo filme ecologista é mais do que um mero “veículo” para verdades, mitos e a ideologia ambientalista, o próprio filme produz, junto com outros tipos de discursos, uma forma de conhecimento sobre as causas do aquecimento global, sobre o efeito estufa ou a biodiversidade por exemplo. A discussão deste aspecto axiológico dos filmes ecológicos e ambientalistas exige que se analise seu modo de organização narrativa e discursiva, bem como se estudem seus modos de recepção e de usos no espaço público. (BAMBA, 2012, p.153)

Exemplo recente, em chave crítica, das relações entre lixo e performance, o artista visual sul-africano Francois Knoetze<sup>4</sup> desenvolveu a série *Cape Mongo*<sup>5</sup>, entre 2013 e 2016,

<sup>4</sup> <https://francoisknoetze.com/mongo/>, acessado em 20/02/2026.

um trabalho que evidencia a dimensão interativa da arte, por meio de uma investigação sobre os descartes industrial e tecnológico, em abordagem nitidamente anti-extrativista. Em seis curtas-metragens, seguimos seis personagens que são “criaturas de lixo”, referindo-se à sociedade do consumo, são elas: VHS, Papel, Vidro, Plástico, Metal e Celular. As figuras monstruosas perambulam por espaços dos seus passados imaginados na Cidade do Cabo, África do Sul, percorrendo shopping centers, ruas movimentadas, subúrbios abastados, as plantações da área rural etc. Cenários que geram profundo estranhamento a partir de criaturas monstruosas que são parte desses mesmos lugares (Imagem 01). Assim, de forma radical, Knoetze coloca o cinema à serviço da reflexão sobre o descontrole dos meios e da produção, suas paisagens são perturbadoras, em um veículo que também é parte desses processos.



Imagem 01: *Celular*, personagem da série Cape Mongo.

<sup>5</sup> “O vídeo e a performance são intitulados com base na gíria *mongo*, para um objeto jogado fora e mais tarde recuperado. O termo também tem outros significados, que carregam o título de Knoetze do reino do não humano ao humano. *Mongo* é um termo pejorativo para pessoas supostamente sem inteligência, uma versão abreviada de ‘mongolóide’, que, por sua vez, carrega um aspecto retrógrado, de quando era usado como classificação etnográfica, sob pretexto de racismo científico, e, mais tarde, usado para descrever pessoas com deficiência intelectual. O termo também dá nome à marca da interface interativa Shell JavaScript, que auxilia codificadores a avaliar a funcionalidade de um *script*. Em um mundo cada vez mais globalizado, a contextualização local se torna urgente e indispensável. Ao incorporar fisicamente suas criaturas do lixo, Knoetze nos convida a olhar e ouvir mais atentamente” (HUDSON; PEDERSON, ZIMMERMANN, 2016, p. 35, grifo meu)

Essa dimensão crítica e reflexiva da imagem aponta para a emergência de uma ecologia política do cinema (ecopolítica do cinema). Um modo de olhar o cinema e seus ecossistemas, como um mundo-cinema e suas comunidades. Uma ecopolítica do cinema, nos termos de Sean Cubitt (2005), que possa assumir diferenças e dissimetrias, porque evidencia posições desequilibradas e desproporcionais entre suas comunidades. Longe da ideia de equilíbrio, o domínio de uma “grande ecologia do cinema”, constituída no chamado Ocidente e esse “outro mundo”, pós-colonial configuram, assim, um território de vantagens e as disputas entre suas comunidades (os seus ecossistemas) apresentam relações desiguais de poder e de ocupação de espaços físicos, de investimento e de imaginários. Ecologia e ecossistemas são termos caros à representação fílmica, impulsionam narrativas de alcance global, em diferentes posições discursivas, e ainda com a sobredeterminação do ponto de vista humano sobre o meio-ambiente, tal como o cinema catástrofe estadunidense, em sua dimensão conservadora, (*Twister* (1996), EUA, direção de Jan de Bont; *Mar em fúria* (2000), EUA, direção de Wolfgang Petersen; *O dia depois de amanhã* (2004), EUA, direção de Roland Emmerich; *Terremoto: A Falha de San Andreas* (2015), EUA, direção de Brad Peyton; *O Impossível* (2012), EUA, direção Juan Antonio Bayona, entre outros) que narra sobre furacões e tornados, terremotos, tsunamis, tratados como desastres naturais, em que a natureza é vilã, ao mesmo tempo em que se estabelecem alertas sobre o comportamento depredador humano e vemos também ali o humanismo redentor do melodrama, como uma das possibilidades de salvação. Pereira nos traz uma síntese bastante profícua desse tipo de cinema:

Assim, no momento em que os aparatos técnicos e os efeitos especiais permitem recriar situações e cenários apocalípticos, e que uma das grandes angústias de nossa sociedade são as presentes calamidades ambientais que se espalham pelo globo e a iminência de desastres naturais ainda maiores, o cinema catástrofe se instaura no século XX. (PEREIRA, 2012, p.183)

Mesmo o cinema autoral, de linhagem crítica e reflexiva, tal como o documentário de Werner Herzog, *O Fogo Interior: Réquiem para Katia e Maurice Krafft* (2022), a relação entre natureza e humanidade é tratada de maneira desproporcional. Por outro lado, há também, em pequenas comunidades-cinema, nos ecossistemas audiovisuais alternativos, representações que dizem respeito à fuga do espetáculo, em que a interação entre câmera/som e a complexidade do meio-ambiente são narrados, performados ou registrados. Meu interesse

reside neste campo, ou seja, pensar o cinema abarcando as relações desiguais de poder e de interesse, em uma ecologia das disparidades do cinema, porém, vislumbrando uma potencialidade que indica lugares de ruptura e de transformação, à medida que o cinema pode, potencialmente, impulsionar modos de emancipação de seus realizadores. Nicole Brenez (2017, p. 217-218), em sua acepção de cinema de contra-informação, é precisa para a estética que nos interessa:

Entre as características definidoras que se pode observar na história das iniciativas da contra-informação fílmica figuram:

- uma relação de imediatez no presente dos eventos e das lutas que se traduz por um chamado à ação;
- a documentação de um fato ou de uma situação não tratada / ocultada / falsificada pelas mídias dominantes;
- a expressão de um ponto de vista crítico não representado nas mídias dominantes;
- uma reflexão in situ sobre o papel das imagens e das representações na história;
- um trabalho que se exerce na duração e se manifesta por formas seriais;
- e recorrentemente, traço facultativo, mas frequente: um título ou uma estrutura de apresentação gráfica que estabelece uma referência formal, como nos Jornais televisivos; eventualmente, um formato, uma estrutura (por exemplo, uma duração ou uma serialização acolhe de maneira homogênea diferentes conteúdos).

Dois filmes brasileiros chamaram minha atenção e me despertaram para essas relações entre imagem em movimento e meio ambiente: *O jucá da volta* (2014), documentário dirigido por Nego Bispo (Antônio Bispo dos Santos)<sup>6</sup> (Imagem 02) e Júnia Torres e *Outro fogo* (2017), direção de Guilherme Moura (Imagem 03). No primeiro documentário, os realizadores estão no “Quilombo Volta do Campo Grande”, no Piauí, e interagem com Mestre Ernestino, um senhor que aprendeu o jucá com seus mestres, tratando-se de uma luta e uma forma de defesa ancestral, com galho de árvore reforçado e, no filme, dedica-se a ensinar suas técnicas, como faz na sua vida. O jucá torna-se, então, uma imagem representativa da ideia de “envolvimento”, fortemente defendida por Nego Bispo. Ele criticava o conceito de “desenvolvimento” por ser colonial e desconectado da natureza, propondo, assim, o “envolvimento” como alternativa, o que aponta para a conexão com a terra, a comunidade e os saberes ancestrais, e funciona como um contraponto ao crescimento isolado e exploratório, geralmente atribuído à ideia de desenvolvimento e de capitalismo.

Já *Outro fogo* desenvolve-se no centro-oeste brasileiro e vemos um filme bastante sensorial, com imagens centradas na lide e convívio com o fogo no cerrado. O fogo, assim como o jucá,

<sup>6</sup> As duas formas de atualização de seu nome serão consideradas aqui, conforme encontramos: Nêgo Bispo na assinatura de filmes e Antônio Bispo dos Santos como autor de livros.

são os elementos centrais. E aqui temos a recuperação de técnicas ancestrais quilombolas usadas para lidar com incêndios na área rural. Portanto, duas formas de lidar com o conhecimento, traduzindo em imagens e sons, a relação já citada entre humanidade, tecnologia e natureza, a partir dos saberes quilombolas. E nos dois filmes, uma articulação discursiva que dispõe de elementos da natureza e humanidade em fina relação. Nos filmes, desponta um tipo de interação que busco avançar, neste estudo sobre filmes feitos a partir de/sobre quilombos.



Imagem 02: Print de tela do documentário *O Jucá da Volta*



Imagem 03: cartaz do documentário *Outro Fogo*.

## 2. Cinema da terra. Cinema de quilombo

Quilombos compunham os espaços de fuga, resistência e refazimento da experiência humana, afro-brasileira (e também indígena e de outros sujeitos marginalizados e perseguidos socialmente) de homens e mulheres negros em ruptura com a ordem colonial, imperial e republicana. Para Brito (2021) o quilombo é um projeto político de liberdade, uma organização social autônoma e ali se desenvolve uma experiência coletiva negra. Além disso, a autora reafirma a dimensão dos quilombos como estrutura social contínua, marcada pela solidariedade, territorialidade e imaginação política. Arruti (2008) nos informa sobre a polissemia do termo quilombo, considerado pelo antropólogo, como um conceito em disputa, variando dos sentidos que vão da desordem e repressão, no período colonial e imperial, por exemplo, até a ressemantização desses territórios, já entendidos como resistência, no contexto republicano. Foi no século XXI, que se assentou o significado de quilombo, o que não obliterou as disputas, sempre ativadas pelo movimento social. Assim, o Decreto 4.887, de 20 de novembro de 2003, da Presidência da República afirma: “Art. 2º Consideram-se remanescentes das comunidades dos quilombos, para os fins deste Decreto, os grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida”. No Brasil contemporâneo, a população quilombola no Brasil alcança 1.327.802 pessoas, representando 0,65% da população total, de acordo com o Censo 2022. Foi a primeira vez que o Censo incluiu a análise desse grupo, reconhecido como parte dos povos e comunidades tradicionais pela Constituição de 1988.

Desde o cinema novo, quilombos têm sido representados no cinema brasileiro, em filmes tais como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, *Quilombo* (1975), de Vladimir Carvalho e, com grande destaque, estão as narrativas de Cacá Diegues, construídas do ponto de vista da imaginação representativa em *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984). Nesses filmes, os diretores cinemanovistas exercem plenamente a estética da alteridade: enquadram, observam, ficcionalizam ou constroem asserções sobre a experiência dos quilombos, do ponto de vista masculino, de homens brancos urbanos e de classe média, ou seja, desde lugares de fala diferentes dos agentes que constroem essa história de resistência. Porém, o recurso da inscrição da experiência se instaura nos filmes de maneiras surpreendentes, como por exemplo, em *Barravento*, um filme

que articula o discurso da alienação em relação à cultura popular, em uma encenação que conta com os recursos humanos de uma comunidade de pescadores, e que culmina em um registro autêntico de um tipo específico de manifestação do candomblé baiano, nos anos 1960.

Desde os anos 1980, os quilombos aparecem em documentários nacionais sobre o movimento negro, suas histórias, seu pensamento, as lutas em diferentes perspectivas, vistos com proximidade, sem as alegorizações do cinema moderno, com a contundência do testemunho e do engajamento dos diretores nas lutas travadas durante essa década. É nesse mesmo período que afloram documentários centrados em questões afro-brasileiras, no vídeo e no cinema. Documentários tais como *Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul, *Ôri* (1989), de Raquel Gerber e, posteriormente, *Raça* (2012), de Joel Zito Araújo e Megan Mylan atualizam em imagens e sons quilombos, em diferentes localizações, mudando, radicalmente, o horizonte da representação quilombola nos enunciados fílmicos. Quilombos nesses documentários estão a serviço da luta negra, e trazem na confluência entre estética e política a dimensão do quilombo como metáfora política, portanto um tropo, que parece dominar nas narrativas, a despeito da imagem indexical-testemunhal dos quilombos (SOBRINHO, 2025).

A atenção e o foco específico em quilombos, marcados pela diversidade em sua composição e configuração histórica, foram objetos de realização documentária no DOCTV, um programa de fomento, distribuição e exibição de documentário, em associação entre Ministério da Cultura e TVs públicas do Brasil, que durou de 2003 a 2010 (HOLANDA, 2013). *Quilombos maranhenses: cultura e política* (2004), direção de Cláudio Farias, *Comunidade Sutil* (2004), direção de Adriano Justino, *Uma princesa negra na Terra do Marabaixo* (2005), direção de Maria das Dores Prego, *Reis Negros* (2005), direção de Rodrigo Campos, *A Bença* (2007), direção de Tarcísio Lara Puiati, *Quilombagem* (2007), direção de Jurandir Costa e Fernanda Kopanakis, *Zumbi somos nós* (2007), Frente 3 de Fevereiro, *A visão de dentro – o homem e a terra* (2009), direção de Sophia Midian Bagues dos Santos estão entre os títulos realizados. Vale assinalar que equipes de filmagem se imiscuíam na zona rural, no interior do país, e as narrativas quilombolas seguiam sendo conduzidas, com diferentes nuances, por lógicas extrativistas. Recentemente, verificou-se uma virada radical, em que a abordagem começou a emoldurar o que podemos nomear como o olhar quilombista do cinema e ali se instaura um modo de captura da relação entre essas comunidades e o meio-ambiente que chama a atenção. Seguindo com Sean Cubitt,

compartilhamos sobre um dos princípios do pensamento ecológico no cinema, que a perspectiva quilombista pode oferecer:

O pensamento ecológico nos pede para confrontar, além disso, as relações da sociedade em geral e de sujeitos individuais com o mundo não humano da natureza. Isso requer consideração tanto de que tipo de objeto a natureza é, e, portanto, que tipo de sujeitos somos para a natureza, quanto de quais relações produzem essas constelações específicas de sujeito-objeto. Engajar-se em política verde envolve tanto articular políticas projetadas para proteger e melhorar o mundo natural, quanto alterar as relações sociais e individuais com ele. Em ambos os níveis, social e individual, isso implica assumir a responsabilidade pelo que acontece com o nosso relacionamento com a natureza. (CUBITT, 2005, p. 140)

Em 2007, Antônio Bispo dos Santos lançou seu primeiro livro intitulado *Quilombos, modos e significados*, que foi reeditado em 2015 sob o novo título *Colonização, quilombos. Modos e significações*. Na obra, o autor e cineasta quilombista desenvolveu o conceito de contracolônização que critica o modelo econômico atual adotado pelo Brasil e outros países da América Latina. Em sua dimensão propositiva, ao considerar esse atual sistema autodestrutivo, Bispo apresentou uma proposta civilizatória baseada na biointeração, caracterizada por uma relação harmoniosa e prazerosa entre seres humanos e natureza. Essa lógica da biointeração fundamenta-se nos princípios de *extrair, utilizar e reeditar*, valorizando-se as relações comunitárias e coletivas, onde cultivar, coletar e compartilhar são práticas essenciais. Esse conceito é descrito como uma contracolônização do desenvolvimento sustentável e encontra-se presente nos quilombos, nos terreiros das religiões de matriz africana e na capoeira. Para Bispo, enquanto o desenvolvimento sustentável se baseia na reciclagem, a biointeração aposta na reedição das coisas. Diz o autor:

Nesse sentido, ressaltamos a importância de biointeragirmos com todos os elementos do universo de forma integrada, a ponto de superarmos os processos expropriatórios do desenvolvimentismo colonizador e o caráter falacioso dos processos de sintetização e reciclagem do desenvolvimentismo (in)sustentável, pelo processo de reedição dos recursos naturais pela lógica da biointeração. (SANTOS, 2015, p. 100)

Trata-se de arregimentar epistemologias da terra e, ao invés de separar sujeito e objeto, ou natureza, tecnologia e humanidade, olhar esses campos de forma integrada. Para esta reflexão, o livro *Uma ecologia decolonial*, de Malcom Ferdinand (2022), traz uma reflexão bastante inovadora e, principalmente, crítica sobre a experiência histórica da modernidade.

Ele apresenta ferramentas eficazes para pensar a modernidade, para pensar a construção da história ocidental e o mundo periférico que exclui essas realidades. E o livro também lança mão de ferramentas críticas para refletir sobre as narrativas ambientalistas. Para Malcom Ferdinand, há discursos ambientalistas que não reconhecem a história da escravidão e os impactos dos diferentes sistemas exploratórios sobre a humanidade e os territórios, e também não vão reconhecer as presenças das vozes da resistência como os quilombolas e povos originários, por exemplo. Assim, essa obra surge e vem perturbar essas narrativas. Em uma genealogia do pensamento ecológico, só encontraríamos pessoas brancas endinheiradas, não há povos originários, negros e quilombolas. Nesse sentido, ao reivindicar uma ecologia decolonial, Malcom Ferdinand não propõe somente um exercício acadêmico, ele também advoga por uma ação política. Assim, os termos ecologia/ecossistema carregam o peso dessa fratura colonial e seu impacto para compreender o cinema e, ao mesmo tempo, isso nos impele a nos posicionarmos sobre histórias esquecidas e que um outro cinema possa se constituir. E esse cinema, nomeia-se, provisoriamente, como o cinema da terra, um campo conceitual e estético, que endossa a potência dos cinemas dos quilombos. Para Brasil & Mesquita (2024, p.05), que tratam a expressão no plural:

Cinemas da terra: que se fazem dela, junto a ela e às pessoas que nela vivem. Da terra: que pertencem à terra e que tiram seu sentido desse pertencimento, sempre em aberto. De um lado, a questão fundiária, cuja história no Brasil está ligada à organização dos trabalhadores no campo e às incessantes injustiças, desigualdades e violências derivadas de uma reforma agrária nunca, de fato, realizada. Está ligada também àquilo que Mauro de Almeida (2021) caracterizou, ainda nos anos noventa, como uma nova configuração da luta pela terra, tratando-se, segundo ele, de “discursos e práticas de democratização rural, de autogoverno ambiental, de políticas de gênero contra-hegemônicas” (p. 51), em uma pluralidade de atores (trabalhadores rurais, com atenção ao protagonismo das mulheres; indígenas, quilombolas, caboclos, caiçaras, seringueiros, pescadores, desterrados, assediados e atingidos pelo neo-extrativismo).

Na citação, chama a atenção o aspecto político dos chamados cinemas da terra. E a publicação complexifica o tema, reunindo um conjunto de autores para lidar com diferentes formas de se fazer cinema, em que o cinema se configura como uma prática que nasce do vínculo com o território e com as comunidades que o habitam, articulando questões ligadas à terra e aos contextos sociais, ambientais e políticos, cujas origens estão associadas a processos históricos de desigualdade, violência, colonialismo e exploração dos recursos naturais no Brasil.

Becca Voelcker (2026) adensa o tema do cinema da terra (no singular), no livro monográfico *Land Cinema in na Age of Extraction*. Para a autora, o cinema da terra constitui um campo teórico e prático que articula justiça ambiental, documentário e arte ecológica para criticar as lógicas extrativistas que moldaram territórios, comunidades e suas representações. Ao reconhecer a histórica implicação do cinema com projetos coloniais e industriais, esse campo propõe a reapropriação dos meios audiovisuais como instrumentos de resistência, reposicionando a terra não como recurso, mas como responsabilidade ecoética. Ancorado em tradições de luta socioambiental — como o “ambientalismo dos pobres”, formulado por Paulo Freire, e nas mobilizações indígenas, afrodescendentes e africanas pós-coloniais —, o cinema da terra evidencia o entrelaçamento global do extrativismo e das desigualdades históricas como uma “convergência de assimetrias”. Ao questionar a política da paisagem e as noções hegemônicas de progresso e desenvolvimento, esse cinema propõe imaginar formas alternativas de crescimento baseadas em critérios éticos, ecológicos e solidários. Produzido a partir de pontos de vista situados e por sujeitos historicamente marginalizados, ele vincula inseparavelmente estética e política como fundamentos da justiça climática. É nesse horizonte que *Land Cinema in an Age of Extraction* organiza suas reflexões, explorando práticas cinematográficas e estéticas capazes de resistir ao extrativismo e fomentar novas imaginações ecopolíticas.

Ao abordar a representação estética, o cinema da terra também aborda a representação política. Produzido por e com pessoas excluídas das arenas formais de tomada de decisão — e, ainda assim, as mais afetadas por decisões de apropriação, “desenvolvimento” ou pilhagem de suas terras —, o cinema da terra trata a representação estética e política como uma exigência combinada para a justiça climática. Ao recusar, em seus filmes, uma posição de autoridade baseada em uma “visão de lugar nenhum”, o cinema da terra desfamiliariza as perspectivas para enfatizar o ponto de vista e também coloca em primeiro plano sua imbricação material com práticas extrativistas, como uma forma adicional de reconhecimento situado. (VOELCKER, 2026, p.23)

Filmes a partir de quilombos, dirigidos por quilombolas e por fortes aliados tendem a manifestar os valores do cinema da terra, o que resulta em estéticas ecopolíticas voltadas para visões complexas sobre os territórios, suas narrativas e memórias, a vida comunitária e as lideranças históricas, as habitações e lugares de convívio comunitário, a religiosidade, as manifestações artísticas, as formas de trabalho, as lutas, os processos demarcatórios, expulsões e imaginações. Nos filmes, a terra, as águas, a paisagem natural habitada e cultivada, as manifestações culturais, os modos de vida, as restrições e violências (inclusive do Estado) e as lutas são elementos constantes. O pertencimento territorial está diretamente

ligado ao meio ambiente, o quilombola é constitutivo e constitui esse ambiente, e os filmes reverberam essa relação. Trago alguns títulos, para evidenciar nessas outras comunidades de cinema, princípios ecológicos e estéticos, que apontam para uma ética do filmar quilombola.

Em *Nove Águas* (2019), filme dirigido por Gabriel Martins, da produtora mineira Filme de Plástico, em parceria com o Quilombo dos Marques, por exemplo, articula-se essas relações em um docudrama que, constitui, em última instância, uma revisão atualizada do emblemático *Aruanda*, de 1960. O filme foi roteirizado e encenado pela comunidade do Quilombo dos Marques e narra a saga de deslocamento do grupo que saiu do Vale do Jequitinhonha, fugindo da seca, da fome e da violência no campo, até se fixarem no Vale do Mucuri, em Minas Gerais. O filme recria a relação de fixação e constituição territorial, traz os elementos culturais e de sociabilidade e instaura a tensão presente em outras comunidades, relacionada ao drama de deslocamentos forçados devido às inundações de grandes proporções de terra, pela instalação de hidrelétricas. Com fotografia primorosa, e atuação envolvente, o filme, por meio da ficção, configura-se como um instrumento político em que a memória e a imaginação se articulam junto ao cinema para a construção e reafirmação da identidade.



Imagem 04: Prints de tela do filme *Nove Águas*. [https://www.youtube.com/watch?v=EV0wt2\\_Tbgk](https://www.youtube.com/watch?v=EV0wt2_Tbgk), acessado em 23/02/2026.

Há uma lista considerável de realizações quilombolas no audiovisual, produzidas em todas as regiões do país, com o protagonismo dos sujeitos e a instauração de pontos de vista dessas realidades que se traduz como novidade para o cinema, acostumado a ideia de outrização dessas comunidades. Políticas públicas tal como o projeto “Revelando os Brasils”, voltado para a realização audiovisual em cidades de até 20.000 habitantes, trouxeram narrativas quilombolas, principalmente, na vertente testemunhal, em que as imagens se traduzem em modos de vidas dessas comunidades e suas histórias. Filme recente dessa guinada representativa, como parte do projeto Cinema de Griô, da ONG Instituto Marlin Azul - IMA, o documentário “O Vento Não Tem Morada” (2023 é um documentário representativo da dimensão testemunhal (Imagem 05). Roteirizado, filmado e dirigido pelos Moradores das Comunidades Quilombolas do Córrego do Alexandre (Porto de São Benedito), Porto Grande, Santana, em parceria com a equipe IMA. Trata-se de um filme mosaico, que entrecruza observação, depoimento, leitura de cartas, encenação e performances artísticas. A câmera nas mãos da comunidade é um instrumento vivo de seus processos narrativos e suas fabulações na pesca, nas atividades cotidianas, na roda do Jongo de Santa Ana, no Jongo de São Bartolomeu, nas embaixadas do Ticumbi de São Benedito e no forró. Nas imagens, a profundidade de campo enfatiza a relação com a natureza, com os sujeitos imersos e envolvidos em uma vida comunitária, em uma cosmogonia própria, que acentua o tom de pertencimento.



Imagem 05: Prints de tela do filme *O Vento não tem morada*. [https://www.youtube.com/watch?v=4zYr54k\\_F-Y](https://www.youtube.com/watch?v=4zYr54k_F-Y).  
Acessado em 23/02/2026.

Se em *Nove águas*, o recurso da dramatização evoca uma dimensão do vivido pela memória de seus agentes, em uma intertextualidade com *Aruanda*, e vemos no filme o motivo visual do deslocamento (BRITO, 2024) que ativa um elemento fundador da experiência quilombola, em *O Vento não tem morada*, o mosaico de imagens e sons instaura um repertório atualizado, de observação e registro de paisagens construídas e habitadas, bem como a performance de corpos e suas coreografias e ações sobre o espaço, o que se desdobra em repertório vivo de comunidades que defendem seu pertencimento. Existe, historicamente, a ameaça que espreita os territórios quilombolas, isso se constitui, primeiramente, em uma invisibilidade, também histórica, que tardou em reconhecer, oficialmente, essas coletividades e sua importância na formação sócio-política do Brasil. Exclusão era, assim, oficialmente, o norte. Inclusão é o que propõe a recente legislação, pós-constituição de 1988, e que o cinema dos quilombos, principalmente, da segunda década do XXI almeja fixar. Uma inclusão também pela imagem. Portanto, um percurso político e estético que esse cinema alcança, da invisibilidade à visibilidade desses sujeitos.

Muitas imagens dos territórios quilombolas evidenciam as assimetrias em relação à moradia, escolarização, saúde e, principalmente, à posse definitiva das terras e a um aparato

protetor que lhes garantam segurança e tranquilidade. Territórios quilombolas remetem à escravidão, no Brasil, e os olhares de fora perpetuam estigmas e violência. Diante disso, como articular um pensamento estético diante da urgência da sobrevivência? Encontrei em um artista visual, uma pista muito forte para equacionar essa questão. Trata-se de Ana Paula Sirino. Em reportagem para a revista *Piauí* ela afirma que “Quando estou longe do Torra, tenho a sensação de que estou sempre perdendo alguma coisa, coisas que estão deixando de existir”, e ela conta sobre a necessidade de retornar sempre para a Comunidade Quilombola do Torra, e reafirmar seu pertencimento. Em suas pinturas, há um componente dominante, o trabalho com a luz, ela afirma: “Capto as experiências e coloco debaixo do sol. O sol, de vez em quando, faz arder a vista, mas ele também torna mais fácil olhar para as coisas, para nós mesmos, inclusive pra gente se reconhecer e gostar do que vê.”<sup>7</sup> Penso, principalmente, nessa dimensão do “gostar do que vê” (Imagem 06) e que alude a esse processo de construção de imagens de si e que, sobretudo, faça sentido para o sujeito e sua experiência. Seria, então, o reconhecimento da experiência um tópico importante para delimitar essa estética específica? Nas telas de Ana Paula e em grande parte da observação dos filmes documentários sobre/a partir de quilombos reconhece-se essa busca pelo enquadramento positivo, bem iluminado, com ênfase em imagens que aludem a uma vivência específica.

<sup>7</sup> Livia Deorsola, de São Paulo, 14 out 2024\_14h24 Piauí - <https://piaui.folha.uol.com.br/sob-a-luz-do-quilombo/>, acessado em 18/02/2026.



Imagem 06: tela “Alguém vai para a panela”, 2023, de Ana Paula Sirino (óleo sobre tela).

Por fim, há filmes que colocam no centro das narrativas a ameaça dos territórios, bem como evidenciam um estado de constrição dessas comunidades, em imagens da necropolítica, fazendo com que o cinema participe ativamente de diferentes modos de denúncia e resistência. Nessa conjuntura, atravessa, durante séculos, a luta quilombola pelo território e pelo direito à terra, impulsionada, principalmente, pelos aparatos legais de posse da terra, conforme já assinalados. O documentário *Quilombo do Rio dos Macacos* (Josias Pires, 2017)

trata da luta da comunidade do Quilombo Rio dos Macacos - QRM, que fica em Simões Filho, região metropolitana de Salvador, na Bahia. O diretor tem longa trajetória, principalmente, no documentário televisivo, e em temas relacionados ao universo da cultura popular baiana. Ele conta que ouviu pelo rádio uma notícia que a comunidade do QRM deveria, compulsoriamente, deixar seu território, um processo de expulsão promovido pela Marinha do Brasil, que se instalou na região e invadiu essas terras, cercando-as e estabelecendo todo tipo de restrição aos moradores, cujos ancestrais já habitavam o local há, pelo menos, 200 anos. A decisão de filmar foi imediata, logo consentida pelos moradores, que participaram ativamente do processo realização, em uma aliança estratégica que resultou no testemunho das lutas e de vários setores da sociedade, para apoiar a permanência e demarcação das terras da comunidade QRM.

O filme captura a ampla mobilização social em favor do quilombo, que se deu em várias instâncias e reuniu vários atores sociais, sendo destacada a campanha “Somos Todos Quilombos dos Macacos” (Imagem 07) que se espalhou nas redes sociais, ocupou as ruas, trouxe assembleias e sensibilizou a sociedade civil, autoridades, intelectuais e artistas.



Imagem 07: Campanha “Somos Quilombo Rio dos Macacos”.

O filme conta que o reconhecimento pelo território, por parte da Fundação Palmares, foi certificado em 2011. A partir dessa campanha bem sucedida, que interrompeu o despejo, seguiu-se a jornada pela demarcação das terras, um longo processo que é realizado pelo

INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária). Trata-se de um filme fortemente militante, que tem o objetivo de colaborar, por meio de imagens e sons testemunhais, observação e dos depoimentos para a câmera, na luta pelos direitos ao território pela comunidade QRM. Assim, ele traz os recursos reconhecidos da luta social, que é intrinsecamente coletiva, em que a noção de assembleia, amplamente falando, ganha destaque, seja em pequenas rodas de conversa, ou em eventos de maior proporção e participação. Filmar a assembleia e, conseqüentemente, o coletivo, é o desafio desse tipo de filme, que se realiza plenamente. Por outro lado, movimentos sociais também possuem lideranças e, aqui, uma figura central é Rosimeire dos Santos (Imagem 08), capturada pela câmera em momentos de forte embate e decisão de defesa de sua comunidade.



Imagem 08: Print do filme *Quilombo Rio dos Macacos*. <https://www.youtube.com/watch?v=-c0GXT1ICis>, acessado em 23/02/2026.

Outros personagens importantes oferecem longos depoimentos, mostram para a câmera situações precaríssimas de moradia, trazem as marcas da presença da Marinha, interrompendo passagens, ruas e o acesso da comunidade à água. No documentário, evidências das violências cometidas são trazidas para o campo visual por meio de imagens de celulares que testemunham a truculência dos militares, seja pela violência ao corpo dos sujeitos, seja pela maneira como derrubam casas e violentam o território. E há outras imagens, em embates entre representantes do Estado (e também figuras do Estado em defesa dos

quilombolas) e a comunidade que configuram em assimetrias visíveis de condições de vida entre as pessoas. O filme se torna, assim, prova/testemunho/registro da precariedade a que essa comunidade está submetida, uma triste lição de necropolítica em imagens, sons, e movimento. É um filme realizado na urgência de seu tema e das reivindicações justas de seus atores. Vemos ao final, serem assegurados a titulação de 98 hectares, sendo uma demarcação bem inferior aos 301 hectares informados pelo INCRA. No epílogo do filme, letreiros informam sobre a continuidade das contendas e a impressionante construção de um muro (Imagem 09) que constringe as pessoas a um espaço reduzido, impede o direito à ampla circulação e principalmente, à água.



Imagem 09: Print do filme *Quilombo Rio dos Macacos*. <https://www.youtube.com/watch?v=-c0GXT1ICis>, acessado em 23/02/2026.

## Considerações finais

Uma forma de compreender o cinema e seus ecossistemas é vê-lo como um mundo-cinema e suas coletividades. Trata-se de uma ecopolítica do cinema, conforme aborda Sean Cubitt (2005), que reconhece diferenças e desigualdades, pois expõe posições desequilibradas entre as diversas comunidades. O cinema de quilombo se destaca como um dos cinemas da terra, formando uma comunidade-cinema dentro dos ecossistemas audiovisuais alternativos,

com expressões que refletem a superação do espetáculo, onde a relação entre imagem/som e a complexidade do ambiente é narrada, performada ou registrada. Há muitos filmes ainda a serem analisados e outras abordagens estéticas podem emergir, como indicou a importante pesquisa, a partir da rememoração, de Alessandra Brito (2024). Nos filmes aqui reunidos, a encenação do envolvimento (*O Jucá da volta*), as percepções e epistemologias sobre o fogo (*Outro fogo*), a memória e reencenação de ocupação de território (*Nove águas*), o mosaico de vivências (*O Vento Não Tem Morada*) e as imagens militantes de luta pela terra (*Quilombo Rio dos Macacos*) marcaram os filmes e apontaram como o cinema de quilombo pode articular, singularmente, imagens e sons, em uma diversidade contundente. Essa ecologia de imagens que apontam para dissimetrias e desigualdades no cinema, releva também potencialidades para oportunidades de ruptura e transformação, na medida em que o cinema pode, efetivamente, fomentar formas de emancipação entre seus criadores e outros modos de olhar.

### Referências

- ARRUTI, José Maurício. Impactos da desdemocratização. In: ARRUTI, José Maurício (Editor). **Panorama Quilombola**. Campinas, SP: UNICAMP / BCCL, 2022.
- BAMBA, Mahomed, A dimensão pragmática da narrativa e do discurso dos filmes sobre clima e meio ambiente. In: SERAFIM, José. F.; SANTANA, Sérgio. L. (Orgs.) **Representações do meio ambiente clima, cultura, cinema**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BRASIL, André; MESQUITA, Claudia (Orgs.) **Cinemas da Terra**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2024
- BRENEZ, Nicole. Cinema político hoje – as novas exigências: por uma república de imagens. In: AMÂNCIO, Cardes; HEMÉRITAS, Paulo; MOREIRA, Wagner (Orgs.). **Cinema: devir e reconhecimento**. Belo Horizonte: Led, 2024.
- BRITO, Alessandra. **A rememoração nas imagens dos quilombos**. Dissertação. Faculdade de Filosofia ciências humanas, UFMG, 2021.
- BRITO, Alessandra. Lembrar é mover-se. In: BRASIL, André; MESQUITA, Claudia (Orgs.) **Cinemas da Terra**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2024.

- BUCKLAND, Warren. The politics of form: a conceptual introduction to ‘Screen Theory’. In: TZIOUMAKIS, Yannis; MOLLOY, Claire (Orgs.) **The Routledge Companion for cinema and politics**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2016.
- CUBITT, Sean. **EcoMedia**. Amsterdã e Nova Iorque: Rodopi, 2005.
- CUBITT, Sean. Ecopolitics of cinema. In: TZIOUMAKIS, Yannis; MOLLOY, Claire (Orgs.) **The Routledge Companion for cinema and politics**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2016.
- DENNISON, Stephanie. The Soft Power of Film. In: DENNISON, S., DWYER, R. (Orgs.) **Cinema and Soft Power: Configuring the National and International in Geo-politics**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial. Pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo, Ubu, 2022.
- HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, J. **Identity: community, culture and difference**. Londres, Lawrence & Wishart, 1990.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.
- HARAWAY. Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. **ClimaCom** – Vulnerabilidade [Online], Campinas, ano 3, n. 5, 2016.
- HARBORD, Janet. **Film Cultures**. London: Sage, 2002
- HOLANDA, Karla. **DOCTV: a produção independente na televisão**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.
- HUDSON, Dale; PEDERSON, Claudia; ZIMMERMANN, Patricia. Iterações ambientais: habitats digitais e a construção de mundos de telas múltiplas. In: SOBRINHO, Gilberto A. (Org.) **Cinemas em redes. Tecnologia, estética e política na era digital**. Campinas: SOCINE/Papirus Editora, 2016.
- KRENAK, Ailton. Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação. In: DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Júlia (Editors). **Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena**. Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2021.
- MOURA, Clóvis; **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo. Documentos de uma Militância Pan-africanista**. 1ª edição Petropolis: Vozes, 1980; 2ª edição Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares, 2002; 3ª edição São Paulo: Perspectiva, 2019.

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

PEREIRA, Luiz, P. F. Filmes-catástrofe: a natureza obtém sua vingança no cinema do século XXI. In: SERAFIM, José. F.; SANTANA, Sérgio. L. (Orgs.) **Representações do meio ambiente clima, cultura, cinema**. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTOS, Antônio Bispo **Colonização, quilombos. Modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015, p. 89.

SELIGAMAN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. O quilombismo como tropo discursivo no documentário brasileiro. In: *34 Encontro Anual da Compós*, 2025, Curitiba. **Anais do 34º Encontro Anual da COMPÓS**. Curitiba: Compós, 2025.

VOELCKER, Becca. **Land cinema in an age of extraction**. Oakland: University of California Press, 2026.