



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GABRIEL MEDEIROS ALVES PEDROSA

CINEMA, HISTORIOGRAFIA E USOS DO PASSADO:

uma análise da representação da história e de questões étnico-raciais em *Ganga Zumba* (1964)
e *Quilombo* (1984)

RECIFE

2021

GABRIEL MEDEIROS ALVES PEDROSA

CINEMA, HISTORIOGRAFIA E USOS DO PASSADO:

uma análise da representação da história e de questões étnico-raciais em *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984)

Dissertação apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes

Orientador: Professor Doutor Renato Pinto

RECIFE

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

P372c Pedrosa, Gabriel Medeiros Alves .
Cinema, historiografia e usos do passado : uma análise da representação da história e de questões étnico-raciais em *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984) / Gabriel Medeiros Alves Pedrosa. – 2021.
292 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Renato Pinto.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2021.
Inclui referências e anexo.

1. Brasil - História. 2. Brasil – História – Palmares, 1630-1695. 3. Cinema e História. 4. Cinema brasileiro. 5. Historiografia. I. Pinto, Renato (Orientador). II. Título.

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2021-030)



GABRIEL MEDEIROS ALVES PEDROSA

CINEMA, HISTORIOGRAFIA E USOS DO PASSADO: uma análise da representação da história e de questões étnico-raciais em Ganga Zumba (1964) e Quilombo (1984)

Dissertação apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Aprovada em: **08/02/2021**

BANCA EXAMINADORA

[Participação por videoconferência](#)

Prof. Dr. Renato Pinto

Orientador (Universidade Federal de Pernambuco)

[Participação por videoconferência](#)

Prof. Dr. José Bento Rosa da Silva

Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco)

[Participação por videoconferência](#)

Prof. Dr. Bruno Augusto Dornelas Câmara

Membro Titular Externo (UPE)

*Para Aline,
mulher, negra, historiadora, companheira*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPE que recebeu a mim e a minha pesquisa. Espero ter retribuído oportuna e satisfatoriamente a confiança dos meus pares.

Ao professor Dr. Renato Pinto, pela orientação, pelas trocas de informação e pelos apontamentos feitos em cada leitura produtiva, essas que contribuíram muito no adensamento da escrita.

Ao membros das bancas de qualificação e defesa que me ajudaram com suas intervenções pertinentes e provocações acuradas e necessárias.

A minha família pelo suporte material de tantos anos. Sou o primeiro da minha estirpe a receber um título de mestre, integrando uma geração de brasileiros pobres que encontraram alguns caminhos abertos para o ensino superior.

Aos amigos que – por um tempo tão de perto e depois tão de longe (passamos e ainda estamos passando por uma pandemia) – foram fundamentais para me segurar no chão com saúde. Bruno Alves, com quem morei durante o primeiro ano e conversei muito sobre minhas pesquisas e as dele. Rafael Felipe, grande parceiro que a vida me deu. Emanuel Oliveira, Yali Vanessa, Deylla Barros, Damião Monteiro. E outros mais. Obrigado.

Aos professores do PPGH da UFPE, em especial José Bento, Antônio Paulo Rezende, Antônio Torres Montenegro, Pablo Porfírio e Isabel Guillen.

A Bruno Câmara que me deu muitos empurrões e incentivos para que eu chegasse onde estou.

A Aline, minha companheira, minha luz. Obrigado pelo amor, paciência e respeito.

Ao CNPq pelo financiamento.

E aos meus pares historiadores que dedicam suas vidas à produção do conhecimento. Mais uma vez, estou no ombro de gigantes.

Foi a retórica do quilombo, a análise deste como sistema alternativo, que serviu de símbolo principal para a trajetória deste movimento [movimento negro a partir da década de 1970]. Chamamos isto de correção da nacionalidade. A ausência de cidadania plena, de canais reivindicatórios eficazes, a fragilidade de uma consciência brasileira do povo, implicou numa rejeição do que era considerado nacional e dirigiu este movimento para a identificação da historicidade heróica do passado. Como antes tinha servido de manifestação reativa ao colonialismo de fato, em 70 o quilombo volta-se como código que reage ao colonialismo cultural, reafirma a herança africana e busca um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica.

(Beatriz Nascimento, 1985)

RESUMO

A presente pesquisa, cuja abordagem situa-se no campo da “escrita fílmica da história”, tem como objetivo realizar uma interpretação histórica dos filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), do cineasta Carlos Diegues. Além de considerar as obras fílmicas como fontes, as observo como sendo formas específicas de narrar o tempo histórico e de construir representações do passado. Analiso os filmes situando-os em um lugar social, partindo da premissa de que, como obras artísticas e intelectuais, eles são perpassados por um conjunto de práticas e representações. Nessa relação entre cinema e história, um dos cerne da pesquisa está em compreender como os filmes históricos se apropriam da história e fazem uso do passado, como constroem determinados enquadramentos e significados através da mobilização de recursos cognitivos e simbólicos. Tendo em vista os temas que os filmes retratam – além das questões estéticas –, a pesquisa se estende a uma abordagem ampliada: serão discutidos não apenas os filmes em questão, mas também a historiografia do Quilombo dos Palmares, os usos do passado em torno da história da resistência negra e a representação do negro no cinema brasileiro. A opção por essa abordagem decorre fundamentalmente da necessidade de análise sincrônica e diacrônica dos objetos fílmicos e de suas representações, não sendo necessariamente uma metodologia incontornável na análise de filmes históricos.

Palavras-chave: Cinema. Historiografia. Representações. Usos do passado. Palmares.

ABSTRACT

This research, whose approach is located in the field of “filmic writing of history”, aims to carry out a historical interpretation of the films *Ganga Zumba* (1964) and *Quilombo* (1984), by filmmaker Carlos Diegues. In addition to considering film works as historical sources, I observe them as being specific forms of narrating historical time and constructing representations of the past. I analyze the films by placing them in a social place, starting from the premise that, as artistic and intellectual works, they are permeated by a set of practices and representations. In this relationship between cinema and history, one of the principal points of the research is to understand how historical films appropriate history and make use of the past, how they construct certain frames and meanings through the mobilization of cognitive and symbolic resources. In view of the themes that the films portray - in addition to aesthetic issues - the research extends itself to a broader approach: not only the films in question will be discussed, but also the historiography of Quilombo dos Palmares, the uses of the past about the history of black resistance and the representation of black people in Brazilian cinema. The choice for this approach arises fundamentally from the need for synchronic and diachronic analysis of the film objects and their representations, not necessarily being an indispensable methodology in the analysis of historical films.

Keywords: Cinema. Historiography. Representations. Uses of the past. Palmares.

LISTA DE IMAGENS

| | |
|---|-----|
| Figura 1. Gerônimo (interpretado por Ferreira Castro) em <i>A Filha do Advogado</i> (1926) | 42 |
| Figura 2. Grande Otelo e a equipe da Atlântida na época da gravação de <i>Moleque Tião</i> (1943), primeiro filme da companhia | 45 |
| Figura 3. O negro como moldura para a branquitude em <i>Rio Fantasia</i> (1957) | 47 |
| Figura 4. Cena de <i>Orfeu Negro</i> (1959) | 50 |
| Figura 5. Milton Ribeiro em <i>O Cangaceiro</i> (1953) | 54 |
| Figura 6. Ruth de Souza em <i>Sinhá Moça</i> (1953) | 56 |
| Figura 7. <i>Rio, 40 Graus</i> (1955) | 64 |
| Figura 8. <i>Zumbi</i> , 1927, de Antônio Parreiras | 115 |
| Figura 9. Pôster de divulgação de <i>Ganga Zumba</i> | 136 |
| Figura 10. Pôster de divulgação de <i>Ganga Zumba</i> (2) | 137 |
| Figura 11. Pôster de divulgação de <i>Ganga Zumba</i> (3) | 137 |
| Figura 12. Mercado da Rua do Valongo (Jean-Baptiste Debret, 1835) | 141 |
| Figura 13. Engenho de Açúcar | 141 |
| Figura 14. Capitão do Mato (Johann Moritz Rugendas, 1823) | 142 |
| Figura 15. O trabalho nos canaviais | 146 |
| Figura 16. Momentos de afetividade (I) | 151 |
| Figura 17. Momentos de afetividade (II) | 151 |
| Figura 18. A chegada do capitão do mato | 153 |
| Figura 19. A visita do senhor de outra fazenda | 160 |
| Figura 20. Retorno de um proprietário (Jean-Baptiste Debret, 1816) | 160 |
| Figura 21. Um fazendeiro e sua esposa em viagem | 160 |
| Figura 22. Homem africano (Albert Eckhout, 1641) | 162 |
| Figura 23. Pôster do filme <i>Ganga Zumba</i> | 162 |
| Figura 24. Antão (<i>Ganga Zumba</i>), o guia de Palmares e Aroroba | 164 |
| Figura 25. Banzo | 170 |
| Figura 26. A perseguição aos fugitivos | 172 |
| Figura 27. Os guerreiros palmaristas | 174 |
| Figura 28. Celebração pela chegada de <i>Ganga Zumba</i> | 175 |
| Figura 29. Quilombo na primeira página | 184 |
| Figura 30. Pôster de divulgação de <i>Quilombo</i> | 185 |
| Figura 31. Banner de divulgação de Quilombo | 186 |

| | |
|--|-----|
| Figura 32. Pôster de divulgação de Quilombo (2)..... | 186 |
| Figura 33. Pôster de divulgação de Quilombo (3)..... | 187 |
| Figura 34. Ganga Zumba/Xangô | 197 |
| Figura 35. Grande Otelo em Quilombo..... | 199 |
| Figura 36. Jácome Bezerra e Acaiúba | 202 |
| Figura 37. Storybord de Quilombo..... | 202 |
| Figura 38. O espaço de Palmares | 203 |
| Figura 39. Fernão Carrilho e os senhores de engenho..... | 208 |
| Figura 40. As expedições vingativas de Zumbi..... | 210 |
| Figura 41. A cruz-espada..... | 212 |
| Figura 42. A ascensão de Zumbi | 215 |
| Figura 43. Domingos Jorge Velho e o Frei Anunciação | 220 |
| Figura 44. Domingos Jorge Velho (Benedito Calixto, 1903)..... | 220 |
| Figura 45. Os estrepes | 222 |
| Figura 46. A fortaleza dos palmaristas | 222 |
| Figura 47. O último momento de Dandara | 226 |

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|--|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 | O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO | 34 |
| 2.1 | Filmes “com interiores bem decorados habitados por gente bonita” | 38 |
| 2.2 | A “democracia racial” em imagens e sons | 43 |
| 2.3 | Estereótipos como marcadores de representação | 50 |
| 2.4 | O cinema moderno brasileiro e as representações do negro | 56 |
| 3 | HISTORIOGRAFIA E USOS DO PASSADO EM TORNO DO QUILOMBO DOS PALMARES | 75 |
| 3.1 | Uma história da historiografia do Quilombo dos Palmares | 76 |
| 3.1.1 | <i>De Tróia Negra a sociedade multiétnica: a invenção de um percurso historiográfico</i> | 78 |
| 3.1.2 | <i>Comentários sobre a historiografia da escravidão</i> | 91 |
| 3.2 | Ressignificações e usos do passado em torno da escravidão e da resistência negra | 94 |
| 3.2.1 | <i>Sobre a memória da escravidão e da resistência negra</i> | 95 |
| 3.2.2 | <i>Breve comentário sobre os movimentos negros</i> | 97 |
| 3.2.3 | <i>Ressignificações do “quilombo”</i> | 101 |
| 3.2.4 | <i>Usos do passado</i> | 103 |
| 4 | GANGA ZUMBA | 119 |
| 4.1 | O livro de João Felício dos Santos | 120 |
| 4.2 | A produção e a divulgação de <i>Ganga Zumba</i> | 128 |
| 4.3 | Análise do filme | 137 |
| 4.3.1 | <i>Prelúdio: a apresentação do tempo e do espaço</i> | 139 |
| 4.3.2 | <i>A música de Moacir Santos</i> | 144 |
| 4.3.3 | <i>Primeiro Bloco: a vida no engenho e a expectativa da fuga</i> | 146 |
| 4.3.4 | <i>Segundo Bloco: a fuga para Palmares</i> | 162 |
| 5 | QUILOMBO | 176 |
| 5.1 | A gênese de <i>Quilombo</i> | 176 |
| 5.2 | O início de uma epopeia: apresentação dos elementos do filme | 188 |
| 5.3 | O governo de Ganga Zumba | 197 |
| 5.4 | O governo de Zumbi dos Palmares | 216 |
| 5.5 | A questão da utopia na concepção de <i>Quilombo</i> e em sua representação | 229 |

| | | |
|------------|---|------------|
| 6 | A RECEPÇÃO CRÍTICA DOS FILMES | 234 |
| 6.1 | A recepção de <i>Ganga Zumba</i>..... | 235 |
| 6.2 | Interlúdio: a polêmica na recepção de <i>Xica da Silva</i> (1976) e os desentendimentos com personalidades ligadas aos movimentos negros | 249 |
| 6.3 | A recepção de <i>Quilombo</i> | 255 |
| 7 | ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES..... | 266 |
| | REFERÊNCIAS..... | 272 |
| | ANEXO A - FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES | 289 |

1 INTRODUÇÃO

Em 1963, quando entrou em contato com o livro *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, Carlos Diegues ainda era um nome pouco conhecido. Havia dirigido apenas três curtas-metragens experimentais, dois feitos de forma independente entre 1960 e 1961 e outro que marcou sua participação no filme-coletânea *Cinco Vezes Favela* (1962), um dos marcos iniciais do Cinema Novo. Diegues nasceu em 1940, em Maceió e sua família era toda alagoana. Mas logo cedo se mudou com seus pais e irmãos para a capital carioca – na época também capital do Brasil. Tinha apenas seis anos. Com frequência voltava a visitar sua terra natal, mas criou-se mesmo no Rio de Janeiro. Estudou Direito na PUC, porém seu interesse era o cinema. Já no final da década de 1950 passou a frequentar cineclubes e a escrever para jornais e revistas. Logo se aproximou da União Nacional dos Estudantes (UNE) e tornou-se um membro ativo do Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio. Foi para o CPC que dirigiu seu curta *Escola de Samba, Alegria de Viver*, integrante do já citado *Cinco Vezes Favela*. O seu trabalho não foi muito bem recebido pela crítica da época,¹ mas ainda assim o jovem diretor persistiu no que achava que deveria fazer. O momento era de entusiasmo e ele mesmo diz sobre essa época que “quando começamos tínhamos 18 ou 20 anos e éramos ‘modestíssimos’. Queríamos mudar a história do cinema brasileiro, a história do cinema mundial e se fosse possível todo o planeta”.² Não sei se mudaram o mundo, mas de fato, a geração de Diegues mudou a história do cinema brasileiro e marcou a cinematografia mundial.

Ganga Zumba (1964) foi o primeiro longa-metragem de Carlos Diegues, um filme histórico sobre a escravidão e a resistência dos negros. O cineasta fazia uso da história para empreender sua militância pela necessidade de superação da opressão e pela luta por um projeto de utopia. De acordo com Fernão Ramos e Luiz Miranda, “foi o primeiro filme brasileiro com protagonistas negros, cuja história é o centro narrativo”.³ O longa foi lançado em março de 1964, poucos dias antes do golpe de Estado que instauraria no país uma ditadura militar. Por mais que os cinemanovistas tivessem continuado a produzir, ficou no ar a sensação de uma interrupção na história. Pouco a pouco, aqueles jovens tiveram cada vez mais dificuldades para

¹ O conjunto de todos os curtas de *Cinco Vezes Favela* (1962) não foi bem recebido criticamente, mas o trabalho de Diegues foi um dos mais reprovados. Uma matéria de 1964 dizia: “Diegues vinha de um fracasso parcial em ‘Favela’ onde, dirigindo um dos episódios, foi duramente castigado pela crítica” (NOGUEIRA, Gil. “Cinema novo atinge maioria – 64 começa com filme negro”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 6 [2º Caderno]). Em alguns casos, apenas um dos curtas era elogiado, o intitulado *Couro de Gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade.

² RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 170.

³ RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 170.

se reunir e, principalmente depois do final de 1968, muitos tiveram de deixar o país. O próprio Diegues passou dois anos no exílio em Paris entre 1969 e 1971. Antes disso, havia dirigido *A Grande Cidade* (1965), um filme bastante inspirado no neorealismo italiano, e *Os Herdeiros* (1970), um ensaio sobre a história do Brasil República do anos 1930 até o pós-Golpe de 1964 ou, como diz o subtítulo esquecido, “de Carmem Miranda à Brasília, de Getúlio Vargas à televisão”. A versão final de *Os Herdeiros* foi, em partes, uma experiência surgida a partir da censura, já que Diegues teve que optar por um filme recheado de metáforas, pois o regime jamais permitiria que as coisas fossem ditas de forma direta.

Ao voltar do exílio, em 1971, Diegues tenta sobreviver artística e intelectualmente em meio ao clima de perseguição instaurado no país. Nessa época, dirige dois filmes que só viriam a ser valorizados criticamente anos depois: *Quando o Carnaval Chegar* (1972) e *Joanna Francesa* (1973). A partir de então, pode-se dizer que o diretor entrou em uma nova fase de sua carreira, mudando muitos de seus traços autorais e estilísticos. Seu filme seguinte retornou à representação do negro: *Xica da Silva* (1976) foi um sucesso estrondoso, certamente uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro dos anos 1970.⁴ Antes de voltar ao tema do Quilombo dos Palmares vinte anos após *Ganga Zumba* – uma dívida consigo mesmo, conforme ele ressaltava constantemente –, Diegues ainda dirigiu *Chuvas de Verão* (1978) e *Bye, Bye, Brasil* (1979). Quando realizou *Quilombo* (1984), ele não era o mesmo jovem de 1963-64, assim como o Brasil e o mundo também se encontravam em outro contexto. Este último filme – que não foi o derradeiro do diretor, é claro – finalmente fez a representação de Palmares.

Ganga Zumba, filmado em 1963 e lançado em março de 1964, baseado no romance homônimo de João Felício dos Santos, tem seu enredo ambientado no século XVII e narra a fuga de um grupo de escravizados de um engenho de cana-de-açúcar em direção ao Quilombo dos Palmares. Entre os cativos fugidos encontra-se Antão – como no filme é chamado o futuro líder de Palmares, Ganga Zumba. O foco da narrativa é o percurso tortuoso da fuga e o anseio por uma vida fora da escravidão. O filme realiza a representação do negro escravizado como um agente histórico consciente de sua condição e não como um “ser coisificado”. *Ganga Zumba* retrata uma escravidão que é opressiva e violenta, mas que não suplanta os anseios de liberdade dos cativos e nem a autonomia de seus pensamentos e ações. O filme mostra o escravizado como sujeito e agente histórico inserido nas relações de poder do sistema escravista.

⁴ *Xica da Silva* alcançou um total de 3.183.582 espectadores. Ver: “Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019” em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Último acesso: 17/11/2020.

Já o filme *Quilombo* (1984) – produzido aos moldes de um épico histórico e baseado tanto no romance de João Felício quanto no livro historiográfico *Palmares: a guerra dos escravos*, de Décio Freitas – aborda o auge e o declínio dos mocambos de Palmares. A narrativa tem início com uma fuga coletiva de cativos de uma fazenda de cana-de-açúcar por volta de 1650 (no final do domínio holandês) e finaliza com a morte de Zumbi, em 20 de novembro de 1695. Apesar dos ares de épico, *Quilombo* apresenta uma história narrada de modo não-realista. Os cenários, os figurinos, a maquiagem, a iluminação: tudo construído de modo fantástico, mitológico. A presença de músicas extradiegéticas contemporâneas são parte essencial, construindo uma ponte explícita entre o passado e o presente. Trata-se uma representação mítica da resistência e da luta negra pela liberdade, não restrita unicamente ao século XVII. Se Ganga Zumba, Zumbi e o Quilombo dos Palmares foram tomados como símbolos do movimento negro, o filme de Diegues caminha justamente nessa direção.

O objetivo do presente trabalho é estudar *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984) enquanto obras de escrita fílmica da história sobre o Quilombo dos Palmares, a escravidão e a resistência negra. Esses dois filmes de Carlos Diegues, vinte anos distantes um do outro, dialogam com tradições historiográficas acerca do tema que representam, além de influenciarem e fazerem parte das memórias sobre a resistência escrava. Ambos são obras de usos do passado e participam da construção de uma narrativa heroica sobre os vencidos da história: homens e mulheres que lutaram por sua liberdade no século XVII e cujos atos permanecem sendo apropriados e ressignificados desde então. Nesse texto introdutório, além de apresentar o conteúdo do trabalho, quero trazer à tona algumas das principais noções teóricas e metodológicas que orientaram essa pesquisa, esclarecendo os princípios da chamada relação cinema-história e, mais especificamente, da escrita fílmica do passado.

Desde o mais longo princípio do cinematógrafo, a história foi um dos temas preferidos da encenação cinematográfica. Muito antes de Marc Ferro cunhar a expressão “cinema-história”,⁵ que definiria campos de estudo e pesquisa histórica, essa relação entre Clio e a sétima arte já era um fato. O passado era tema frequente na ficção. Assim, foi uma questão de aproveitar o surgimento de um novo meio de representação para ensaiar como seria produzir uma encenação da história por meio de imagens em movimento. A literatura, o teatro e a pintura já eram utilizados para narrar acontecimentos, contextos e vidas passadas. O que o cinema trazia de novidade então? De início, o que mais impressionava era a possibilidade de uma reconstituição

⁵ Ver: FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

supostamente “objetiva”: *ver* e *ouvir* a história talvez fosse mais poderoso do que apenas lê-la. Tratava-se de uma nova forma de *contar* e *narrar* os eventos históricos diferentemente do texto escrito ou de outros meios iconográficos. A ilusão do movimento e a impressão de realidade poderiam ser impactantes, provocando uma nova forma de apreensão da história. Conforme bem escreveu Mônica Kornis, nos primórdios da sétima arte “a cuidadosa invenção de uma linguagem ajustada à máxima ‘impressão de realidade’ nas cenas logo se desdobrou num discurso sobre a vocação do cinema para produzir a verdadeira e impactante imagem do passado”.⁶ Na esteira da fotografia, o cinema surgiu como uma forma inédita de registro mecânico e químico (depois digital) da realidade.

A possibilidade de representar a história em imagens em movimento foi revolucionária para as formas de inteligibilidade histórica no mundo contemporâneo. É certo que a apreciação da história através de filmes (e do audiovisual em geral) se transformou em algo naturalizado, corriqueiro. No entanto, o cinema criou a possibilidade de *ver*, *ouvir* e *sentir* a história de um modo como nunca foi possível antes – ainda que esse ver, ouvir e sentir sejam invenções. Essa profunda transformação talvez seja comparável – guardando-se as devidas proporções – a outra ocorrida no século XV: a invenção da imprensa. Roger Chartier diz que “nas sociedades do Antigo Regime, entre os séculos XVI e XVIII, a circulação multiplicada do escrito impresso modificou as formas de sociabilidade, autorizou novos pensamentos, transformou as relações com o poder”.⁷ Adaptando-se essas conclusões, pode-se dizer que, de forma análoga, o cinema e a difusão dos audiovisuais alteraram o mundo contemporâneo. Toda uma “cultura histórica” foi criada em torno da sétima arte, pois os filmes adquiriram um considerável potencial pedagógico, já que são “consumidos” de forma massificada.

Em suas diversas “modalidades”, o audiovisual se tornou o maior difusor de discursos sobre a história no mundo contemporâneo. Difícil é encontrar algum período, tema ou personagem histórico que não tenha sido representado em tela, seja em filmes dramáticos, documentários ou em seriados. Como disse assertivamente a historiadora Michèle Lagny, “um dos maiores gêneros da produção cinematográfica é o ‘gênero histórico’”.⁸ Filmes históricos também lembram que o conhecimento produzido pelo historiador é apenas uma parcela do ato de conhecer e representar o passado. Ficção e memória também produzem história e organizam percepções coletivas sobre o passado e o tempo. Assim como o teatro no século XVI e a literatura no XIX,

⁶ KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008, p. 42.

⁷ CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. In: *Revista Estudos Avançados*, 11(5), 1991, p. 178 [Retirado de: *Annales*, nov-dez de 1989, nº 6, pp. 1505-1520.].

⁸ LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte de história”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009, p. 114.

o cinema tem inventado e difundido não apenas fatos históricos, mas cotidianos, costumes, contextos e práticas sociais. O escritor e roteirista Jean-Claude Carrière afirmou que “gostando disso ou não, aceitando-o ou não, nossa visão do passado e talvez até nosso sentido de história nos chegam agora, principalmente, através do cinema [...]. Imagens cinematográficas se gravam em nós sem que percebamos, como máscaras fixadas sobre os séculos passados”.⁹

Sendo vetor e agente de memória, o cinema já foi inúmeras vezes pensado como meio de transmissão e difusão do conhecimento. Como dito por Christian-Marc Bosséno, citado por Eduardo Morettin,¹⁰ o cinema foi visto como veículo de memória antes de ser veículo de ficção, o que fez com que ele fosse pensado desde cedo como uma forma de constituir os arquivos futuros da história humana. Ainda no final do século XIX, o fotógrafo polonês Boleslas Matuszewski, impressionado com a invenção do cinematógrafo, passou a defender o valor da imagem em movimento como a melhor forma de registro histórico, pois seria uma evidência objetiva, autêntica e incontestável, mostrando a realidade como “ela realmente aconteceu”.¹¹ Como disse Jean-Claude Bernardet, aquela novidade de captação da imagem em movimento adquirira o *status* de “registro neutro”, no qual o ser humano não interfere.¹²

Porém, há muitas décadas essa armadilha da “ilusão de objetividade” da fonte audiovisual já foi alvo de escrutínio.¹³ Na virada das décadas de 1960 e 1970, no contexto acadêmico francês da abertura da história para novos campos, as imagens passaram a ser objetos cada vez mais instigantes nos trabalhos de pesquisa histórica. Na Nova História, ou *Nouvelle Histoire*, Marc Ferro despontou como referência na defesa do cinema como fonte, sendo responsável por apontar formulações teórico-metodológicas que serviriam de trilha para muitos trabalhos posteriores. Um dos textos mais famosos do historiador nessa área foi *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, publicado em 1974 na coletânea *História: novos objetos*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora.¹⁴ Posteriormente, Ferro reuniria esse e vários outros de seus ensaios em um livro intitulado *Cinema e História*, editado em 1977.¹⁵ É célebre entre os estudiosos da relação cinema-história a sua seguinte frase: “O filme, imagem ou não da realidade, documento

⁹ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 53.

¹⁰ MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 22.

¹¹ Sobre Boleslas Matuszewski, ver: COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 50 e KORNIS, *Cinema, televisão e história*, pp. 16-18.

¹² BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 16.

¹³ Parfraseio Marcos Napolitano quando este diz que “a maior armadilha reside na ilusão de objetividade do documento audiovisual” (NAPOLITANO, Marcos. “A História depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011, p. 239).

¹⁴ FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. pp. 199-215.

¹⁵ FERRO, 1992.

ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”.¹⁶ Com suas teorias, Ferro lançou o filme no campo de discussão dos historiadores profissionais. Certamente não foi o primeiro a pensar que filmes poderiam ser fontes históricas, mas quiçá foi o mais famoso, justamente por buscar sistematizar uma tese. O cinema seria, para ele, uma contra-análise da sociedade. Assim, o historiador deveria não tratar o filme como ilustração ou confirmação de uma tradição escrita, mas buscar nas imagens e sons o “não-visível” e o “não-dito”. Ainda assim, posteriormente, Ferro foi criticado por fazer justamente o oposto de seu método: empreendia a análise tendo em vista resultados pré-determinados.¹⁷ Mas o historiador francês também foi importante por apontar que uma análise histórica do filme não pode levar em conta apenas o seu conteúdo, mas também a sua forma, sua estética, seu estilo, sua linguagem.

Algo que caracteriza a relação cinema-história é a sua multiplicidade, pois os estudos realizados dentro dessa “área” de pesquisa são largamente plurais. Diversas coletâneas de artigos organizadas em dossiês de revistas ou em antologias em forma de livro apontam para inúmeras possibilidades de trabalho com fontes audiovisuais.¹⁸ Na tentativa de esquematizar os diversos tipos de relação entre a história e o cinema, José D’Assunção Barros apontou que o filme pode ser “agente histórico”, fonte, meio de representação da história, instrumento didático para o ensino, tecnologia de apoio à pesquisa, entre outras “modalidades”.¹⁹ Diante das várias possibilidades de estudo no amplo campo das relações entre cinema e história, o interesse do presente trabalho é o filme enquanto representação do passado. Como diz Marcos Napolitano, “trata-se de um outro olhar sobre o cinema, como fonte e veículo de disseminação de uma cultura histórica, com todas as implicações ideológicas e culturais que isso representa”.²⁰ No entanto, é importante deixar claro que, em meu trabalho, os múltiplos aspectos da relação cinema-história se conjugam, se entrelaçam; acima de tudo porque não os vejo de forma isolada ou fragmentada. O foco está na abordagem de filmes históricos, mas o estudo também passa pela análise destes enquanto fontes e pela reflexão sobre a própria história do cinema, neste caso, do brasileiro. Não é apenas um trabalho sobre a representação cinematográfica da história,

¹⁶ FERRO, 1995, p. 203.

¹⁷ Sobre essas críticas, ver: MORETTIN, Eduardo Victorio. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003, Editora UFPR, pp. 11-42.

¹⁸ Ver: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (orgs.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012; MORETTIN, Eduardo [et. al.] (orgs.). *Cinema e história: circulações, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017; CAPELATO, Maria Helena [et. al] (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

¹⁹ BARROS, José D’Assunção. “Cinema e história: entre expressões e representações”. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (orgs.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, pp. 55-105.

²⁰ NAPOLITANO, “A História depois do papel”, 2011, p. 246.

mas principalmente a respeito de *como* essa categoria de representação de relaciona com a historiografia. Este é um trabalho sobre a chamada “escrita fílmica da história”.

Filmes históricos constituem representações do passado na convergência entre as temporalidades: o passado representado e o presente de produção material. Partem dos diálogos entre tradições historiográficas, memórias, ideologias políticas e formas variadas de usos do passado. Quando estudo a escrita fílmica da história não estou interessado em acurar qual o grau de fidelidade dos eventos representados, apesar de reconhecer que esta é uma atitude comum entre os historiadores quando estão diante de filmes históricos. Como esclareceu Marcos Napolitano, a premissa dessa análise independe do suposto grau de fidelidade, pois importa antes observar que o filme é sempre representação, carregado “não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção”.²¹

Segundo Cristiane Nova, as perspectivas teóricas que visam relacionar as narrativas históricas e cinematográficas partem de um debate mais amplo sobre a própria escrita da história, sua epistemologia e relação com o verdadeiro, o falso e o ficcional.²² Trata-se de um posicionamento que considera os filmes históricos como discursos válidos sobre o passado, discursos que devem ser observados conforme as especificidades de sua forma, tendo em vista as limitações e as potencialidades do audiovisual para a “escrita” da história. Robert Rosenstone alerta precisamente para esse problema de equivalência: não é possível avaliar um filme histórico conforme os mesmos critérios de análise de uma obra escrita, pois “palavras e imagens trabalham de maneiras diferentes para expressar e explicar o mundo”.²³ Para Rosenstone o que importa é observar *como* e *o que* o filme representa e quais os *significados* que ele cria.²⁴

Os debates sobre a validade das representações fílmicas da história começaram a ganhar mais visibilidade nos anos 1980, principalmente com autores estadunidenses – tal é o caso de Robert Rosenstone. Foi justamente no final dessa década que Hayden White sugeriu a expressão “historiofotia” (*historiophoty*) para se referir a “representação da história e nosso

²¹ NAPOLITANO, Marcos. “A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*”. In: CAPELATO, Maria Helena [et. al] (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011, p. 65.

²² NOVA, Cristiane. “Narrativas históricas e cinematográficas”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009, pp. 133-145.

²³ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 21.

²⁴ Baseando-se em Rosenstone, Vitória Fonseca diz que, “O processo de elaboração do filme é um processo de invenção e de criação. Mas o importante, na sua análise, é compreender qual o significado proposto e os objetivos com tais invenções” (FONSECA, Vitória Azevedo da. “Filmes históricos e o ensino de História: diálogos e controvérsias”. In: *Revista de História*, Juiz de Fora, vol. 22, nº 2, 2016, p. 432).

pensamento sobre ela em imagens visuais e discursos filmicos”.²⁵ O texto de White foi escrito a partir de uma discussão levantada por Rosenstone em um ensaio publicado na mesma revista.²⁶ White partia de duas questões: seria possível “traduzir” um relato histórico escrito para o audiovisual sem que haja uma considerável perda de conteúdo? E seria a “historiofotia” adequada para compreender a complexidade dos fenômenos históricos e empreender um discurso crítico sobre o passado?

O próprio Rosenstone alegava que certas coisas só poderiam ser representadas por meio de imagens e, mais propriamente, pelo audiovisual: paisagens, emoções, sons, multidões, batalhas. Outras coisas melhor expressadas no audiovisual seriam o cotidiano e os múltiplos significados do que chamamos de “processos históricos”. Esboçando as ideias desses e outros autores, Cristiane Nova diz que: “Só os filmes, capazes de mostrar imagens e sons, de acelerar e reduzir o tempo e de criar elipses, poderiam aproximar as pessoas da vida *real*, da experiência cotidiana das ideias, palavras, preocupações, distrações, ilusões, motivações conscientes, inconscientes e emocionais”.²⁷ Discutir sobre a relação entre narrativas históricas e cinematográficas não implica em desconsiderar suas idiossincrasias. O mesmo Rosenstone diz que, apesar dos audiovisuais criarem representações desconhecidas para a narração verbal, “em termo de conteúdo informativo, densidade intelectual ou revelações teóricas, os filmes serão menos complexos do que a história escrita”.²⁸

Porém, mesmo guardando as devidas especificidades, Hayden White dirá que a história, escrita, visual ou audiovisual, é sempre representação, é um produto de significações, condensações e deslocamentos (ou enquadramentos).²⁹ O que White afirma é que o filme histórico desafia os profissionais de história lembrando-os do espectro de ficcionalidade que ronda seus próprios discursos sobre o passado.³⁰ Filme histórico é, pois, representação do passado, fonte histórica e agente de intervenção no conhecimento e na memória.

²⁵ “The representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse” – tradução minha (WHITE, Hayden. “Historiography and historiophoty”. In: *The American Historical Review*, Chicago, vol. 93, n. 5, dec. 1988, p. 1193).

²⁶ O referido texto de Rosenstone é “History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film”.

²⁷ NOVA, 2009, p. 141.

²⁸ ROSENSTONE, 2015, p. 233.

²⁹ WHITE, 1988, p. 1194.

³⁰ Também devo ressaltar que todas essas considerações acerca da escrita fílmica da história se aplicam a qualquer forma de filme histórico. Não vou incorrer aqui no antiquado isolamento entre o que se costuma chamar de filme ficcional e filme documentário, pois, no final, ambos são ficcionais. Por mais que sua forma, linguagem ou estética tenham uma potência consideravelmente maior de “efeito de real”, é errôneo pensar que o documentário possui uma relação mais direta com a realidade. Prefiro a definição do documentarista britânico John Grierson (1898-1972) quando disse que esse tipo de filme é “um tratamento criativo da realidade”. O mesmo se aplica ao “documentário histórico”. Ainda que se argumente pelo viés uma estética realista, é preciso lembrar que o realismo é só mais uma forma de representação.

A representação fílmica da história também constitui formas diversas de usos do passado, pois os cineastas, inseridos em um lugar social, precisam operar determinados recortes e enquadramentos para a produção do filme. Escolhas são tomadas tendo em vista a apropriação de eventos, personagens e contextos do passado. Apenas a opção por determinada estética ou forma narrativa já influencia em como a história será apropriada e significada pelo filme. No final da década de 1980, num curto livro sobre cinema e história do Brasil, Jean-Claude Bernardet e Alcides Ramos quiseram estabelecer justamente uma relação direta entre a estética fílmica e a ideologia dos filmes históricos.³¹ Diziam os autores que, sendo o filme um produto do cinema narrativo clássico (de inspiração hollywoodiana) ele estaria obrigatoriamente ligado aos interesses ideológicos da classe dominante. Esse tipo de filme adotaria uma visão “positivista” da história e construiria uma narrativa interessada no ocultamento das contradições históricas e da dominação: “Na verdade, há um complexo mecanismo através do qual se impõem tanto a visão histórica quanto a visão estética presentes nos filmes”.³² A estética naturalista, que de acordo com Ismail Xavier passa a ideia de um dispositivo cinematográfico transparente onde o espectador está “em contato direto com o mundo representado”,³³ apresentaria a história por um viés singular, como se este representasse a única interpretação dos acontecimentos. Segundo os autores, essa concepção de filme histórico está amplamente presente na cinematografia brasileira, tendo sido posta em xeque apenas com o advento do Cinema Novo nos anos 1960 que, ao romper com o cinema narrativo clássico e com a ideologia de dominação, proporcionou o surgimento de outras formas de escrita fílmica da história. Na leitura de Rosenstone, os filmes desse último caso seriam classificados como “inovadores” ou “de oposição”, entre os quais estariam *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984). Nos seus escritos, o historiador estadunidense chega a citar este último como exemplo de “filme histórico de oposição”.

Realizado em oposição consciente aos códigos, convenções e práticas hollywoodianas, tais obras são criadas para contestar as narrativas perfeitas de heróis e vítimas que constituem o longa-metragem comercial [...]. Também é possível ver os filmes históricos inovadores como parte de uma busca por um novo vocabulário para representar o passado na tela, um esforço para tornar a história (dependendo do filme) mais complexa, interrogativa e autoconsciente.³⁴

³¹ A tese central do livro já havia sido esboçada por Bernardet no final dos anos 1970: BERNARDET, Jean-Claude. “Que história é essa?”. In: BERNARDET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa Empresa, 1979-1980, pp. 49-60.

³² BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1988, p. 14.

³³ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 42.

³⁴ ROSENSTONE, 2015, pp. 81 e 82.

A leitura de Bernardet e Ramos tem fundamento, mas deve ser observada com cautela. Eduardo Morettin já mostrou em suas pesquisas como um filme não é necessariamente um mero produto de sua construção estética. Ao estudar *O Descobrimento do Brasil* (1936) e *Os Bandeirantes* (1940), filmes dirigidos por Humberto Mauro, Morettin ressaltou que a materialização do trabalho do cineasta apresenta divergências e tensões em relação ao seu suporte histórico, ideológico e estético, e não apenas pontos de convergência. Conforme bem observado por Ismail Xavier, o trabalho de análise empreendido por Morettin não trata os filmes como “confirmação do projeto ideológico, ou ilustração dos conceitos”; antes os trata como estruturas específicas observando cada um dos seus canais narrativos em suas singularidades.³⁵ No caso do filme histórico, o seu referencial não é dominante, pois isso implicaria em tratá-lo como ilustração ou confirmação de uma tradição historiográfica simplesmente. Os referenciais e as diretrizes prévias não são determinantes. Em último caso, o filme “acabado” será sempre um produto inesperado.

Filmes históricos fazem usos do passado de várias formas. Eles podem servir tanto para monumentalizar o passado quanto para desconstruir monumentos já erguidos. Seria também o cinema um lugar de memória, no sentido de materialização do imaterial? Provavelmente, isso seria uma inflação do conceito pensado por Pierre Nora,³⁶ mas a atitude é proposital. Como diz Morettin, filmes podem ser atos de monumentalização do passado, mostrando-se justamente como uma tentativa de impedir o esquecimento por meio da criação simbólica de vínculos entre o passado e o presente, justificando este último pela projeção iluminadora do primeiro e garantindo, assim, uma imagem para o futuro.³⁷ Mesmo quando propõem produzirem ressignificações por meio da ruptura com essa visão monumental da história, os filmes ainda lidam com a memória e fazem uso do passado. E sendo não apenas obras da razão, eles atuam nos sentimentos e afetividades individuais e coletivas.

O presente é o *locus* de toda representação histórica. É a partir do presente que o historiador atua como um mediador entre as temporalidades, entre as sociedades e as culturas. Da mesma forma, os filmes históricos, ao fazerem seus usos do passado, partem de um lugar no presente, de uma inquietação contemporânea, do contexto (político, cultural, social e econômico) de seus realizadores. É certo que os objetivos da representação variam: propaganda,

³⁵ XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: MORETTIN, Humberto Mauro, *cinema, história*, p. 10.

³⁶ Ver: NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 10, 1993, pp. 7-28.

³⁷ MORETTIN, 2013, p. 23.

comércio e entretenimento, militância política, contestação do discurso oficial, afirmação de uma nacionalidade, entre tantos outros. Uma obra como *Ganga Zumba* (1964) – assim como *Quilombo* (1984) – estava inserida num movimento político e cultural (o Cinema Novo) que lhe foi bastante significativo e que, por isso, perpassa seu discurso histórico-fílmico. Desde a “história-problema” dos primeiros *Annales*, a relação entre passado e presente passou a ser vista em sentido duplo: o presente interpela o passado e vice-versa. Já dizia Marc Bloch, a respeito desse sentido duplo dos vínculos de inteligibilidade, que “a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente”.³⁸ Os citados filmes históricos de Diegues, assim como os de seus pares do Cinema Novo, partem das perturbações de seu presente, da necessidade de revisitar o passado com novos olhares, da vontade de entender o Brasil contemporâneo. Por outro lado, trata-se também do desejo de compreender um passado ainda vivo, do imperativo de ouvir os mortos que ainda assombram os vivos. O passado é parte do próprio presente. Mas como exercer o trabalho de mediação entre os tempos? Como representar o próprio tempo para torna-lo inteligível? Através do recurso à narrativa, à linguagem, pois, como diz Albuquerque, “não existe evento humano e humanizado que não passe pelo conceito, pelo significado, pela significação”.³⁹

A racionalização do tempo histórico se dá por meio da narrativa, esta que é um ato de representação – “representação historiadora”, diria Ricoeur.⁴⁰ Mas a representação não vem apenas na forma da escrita, já que existem outras formas de construir um discurso sobre a história. Os filmes que aqui coloco em pauta, assim como quaisquer outros filmes históricos, são representações (cinematográficas) da história. Resta, então, discutir o que se entende por representação.

Antes de delimitar um conceito, é preciso saber que a palavra representação é polissêmica; há, pois, significados diversos – mas que, convenhamos, guardam aproximações – na filosofia, na fenomenologia, na psicologia, na história, no direito, nas artes, etc. Não é meu objetivo discutir a etimologia do termo, mas sua inserção no campo da história, principalmente em suas ligações subterrâneas com as artes. O conceito teórico de representação que adoto nesse trabalho é aquele oriundo da noção de *práticas e representações* em história. Quero situá-lo em dois autores: Roger Chartier e Paul Ricoeur – ciente das rupturas que existem entre eles.

³⁸ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 65.

³⁹ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru: Edusc, 2007, pp. 33-34.

⁴⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, pp. 247-296.

A ideia de práticas e representações surge como uma proposta colocada frente à insatisfação tanto com o estruturalismo francês (marxista ou não) quanto com a herança dos *Annales* no tocante à história das mentalidades, esta sustentada por uma história serial quantitativa. O livro *A história cultural: entre práticas e representações* – coletânea de artigos escritos por Chartier entre 1982 e 1986 – tem sido considerado, desde então, uma das obras mais expressivas desse quadro.⁴¹ Nesses textos, a ideia de representação perpassa os objetivos do que Chartier delineou como sendo a história cultural: “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.⁴² As práticas e as representações podem ser ontologicamente diferentes, mas estão interligadas no mundo social. Chartier entende que tanto as estruturas do mundo social quanto as categorias intelectuais e psicológicas “são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras”.⁴³ Esse é o cerne do mundo como representação. A realidade não é evidente, mas depende das leituras que, enquanto sujeitos e sociedades, fazemos dela, depende dos significados que a preenchem.

De acordo com Paul Ricoeur, a ideia de representação – erguida em oposição a uma noção unilateral de mentalidades ou de estruturas de longa duração – expressaria melhor a heterogeneidade e as múltiplas temporalidades dos fenômenos sociais.⁴⁴ Esse conceito indica o que pode ser chamado de uma dialética do presente e do ausente que perpassa toda a operação historiográfica, desde a investida aos arquivos até a fase da apresentação de uma narrativa, passando pelos procedimentos de explicação/compreensão da metodologia historiadora.⁴⁵ Na composição de uma narrativa histórica, a representação atua justamente no jogo da substituição e da visibilidade: seja em um livro ou em um filme de história, o passado como ele realmente aconteceu não é repetível ou reproduzível, mas representado, isto é, substituído por algo que lhe outorga uma visibilidade equivalente. Seria então a representação o “relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme”.⁴⁶ No caso dos filmes históricos (mais: da imagem cinematográfica em geral) pode-se dizer que há uma situação de justaposição entre a coisa representada e a sua representação.⁴⁷ A condição de verossimilhança não é a mesma que a da escrita. Por exemplo: o personagem histórico Zumbi

⁴¹ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: Difusão Editorial S.A. 1988, p. 13.

⁴² *Ibid.*, pp. 16-17.

⁴³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁴ RICOEUR, 2007, p. 239.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁶ CHARTIER, op. cit., p. 21.

⁴⁷ ROSSINI, Miriam de Souza. “As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história”. In: *Anos 90*, vol. 7, n. 12, dez. de 1999, p. 123.

ou o Domingos Jorge Velho, no filme *Quilombo* (1984), coincidem com os atores que os interpretam – no caso, Antônio Pompêo e Maurício do Valle, respectivamente. Além disso, a narração fílmica precisa executar uma encenação que depende de uma polifonia de canais narrativos para além da palavra: o som, os planos, a montagem, etc. Na representação de determinado acontecimento, personagem ou cotidiano o filme não descreve apenas, ele precisa encenar.

Tanto o discurso histórico quanto o discurso ficcional compartilham da narrativa enquanto forma de representação. São inegáveis as relações entre os discursos históricos e os discursos ficcionais, pois, ambos “*pertencem à mesma classe quanto à estrutura narrativa*”.⁴⁸ Em *Apologia da história*, Marc Bloch já chamava a atenção para tal constatação: a história é uma ciência que guarda em suas profundezas uma parte de poesia.⁴⁹ Todavia, a história não é uma literatura; ela possui uma fase literária.⁵⁰ Afastou-se da ficção por pretender, através de suas operações técnicas e de um efeito de real, ser a reconstituição de um passado que existiu.⁵¹ Como escreveu Aristóteles há milênios atrás, o historiador “diz as coisas que sucederam” e o poeta “as que poderiam suceder”.⁵²

Lembro que *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), apesar de serem obras que tratam de temas históricos, são também obras de ficção e que, como tais, não mantêm um compromisso obrigatório com um discurso de verdade. Como produtos ficcionais, o que importa aos filmes é a verossimilhança, isto é, sua lógica interna enquanto obras de arte. Mas, como diria o filósofo grego, se “não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa”, como diferem no caso da produção de discursos ficcionais sobre coisas que sucederam? É nítido que uma narrativa histórica – mesmo quando faz uso de uma “imaginação controlada” – não pode entregar-se à liberdade poética da narrativa ficcional. Mas como proceder quando ambas se misturam? Algumas obras de ficção podem moldar as representações coletivas do passado mais do que os escritos dos próprios historiadores, como o romance no século XIX ou o cinema no século XX.⁵³ Esse tipo de discurso ficcional – que está para além do falso e do verdadeiro – coloca a sua maneira e segundo suas regras internas de possibilidade e verossimilhança

⁴⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (1º tomo). São Paulo: Papyrus, 1994, p. 231.

⁴⁹ “Resguardemo-nos de retirar de nossa ciência sua parte de poesia. Resguardemo-nos sobretudo, já surpreendi essa sensação em alguns, de enrubescer por isso. Seria uma espantosa tolice acreditar que, por exercer sobre a sensibilidade um apelo tão poderoso, ela devesse ser menos capaz de satisfazer também nossa inteligência” (BLOCH, 2001, p. 44).

⁵⁰ Ver: CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica”. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. pp. 65-119.

⁵¹ CHARTIER, 1988, p. 84.

⁵² ARISTÓTELES, *Poética*. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 115.

⁵³ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 25.

personagens, acontecimentos e cotidianos históricos que existiram. Em síntese, ambos os tipos discursivos estão baseados em um referente real.

Filmes históricos não constroem suas representações do passado a partir do nada, mas se apropriam de discursos já existentes, seja por meio da consulta aos trabalhos de história, seja por intermédio da aproximação com a memória. Como escreveu Vitória Fonseca, o filme com temática histórica dialoga com tradições historiográficas, isto é, ele também existe enquanto discurso baseado em um saber já existente e em um determinado modo de entendimento e “consciência” histórica.⁵⁴ De acordo com a autora, “qualquer filme histórico, principalmente aqueles para os quais são feitas pesquisas históricas, dialogam com tradições de interpretações sobre o tema abordado”.⁵⁵ Assim, o trabalho com filmes históricos suscita o debate sobre a inserção da representação fílmica em tradições historiográficas mais amplas. Esse tipo de estudo comparativo já foi empreendido de formas diversas por autores como Eduardo Morettin,⁵⁶ Alcides Freire Ramos,⁵⁷ Vitória Fonseca,⁵⁸ entre outros.

É importante ressaltar que, quando falo em tradições historiográficas, não me refiro a um conjunto homogêneo de obras nem a uma escola de interpretação. Refiro-me sim a campos de estudos produtores de determinados temas, por exemplo: a história da historiografia sobre os mocambos de Palmares. Faço alusão a um *conjunto referencial* dentro do qual os filmes puderam ser pensados, produzidos e recebidos: é o chamado suporte histórico do roteiro fílmico. Longe de ser um quadro homogêneo, trata-se de um conjunto muito diversificado e amplo, pois não envolve apenas obras historiográficas. Tendo isso em observação, é preciso evitar um estudo do cinema como ilustração de um quadro referencial, como se a busca fosse por confirmar no filme uma determinada bibliografia já conhecida (tradição escrita) – é o alerta feito por Morettin.⁵⁹ A discussão historiográfica é feita de modo a observar como os filmes se inserem nela. No caso dos usos do passado, tanto os filmes quanto o conjunto referencial são tomados como apropriações históricas ou usos do passado. Em síntese, o propósito desse esforço

Reside em desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado

⁵⁴ FONSECA, 2016, p. 422.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 424.

⁵⁶ MORETTIN, 2013.

⁵⁷ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2002.

⁵⁸ FONSECA, Vitória Azevedo da. *A monarquia no cinema brasileiro: metodologia e análise de filmes históricos*. São Paulo: Paco Editorial, 2017 e FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas (Departamento de História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

⁵⁹ MORETTIN, *op. cit.*, pp. 25 e 31.

como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o fílmico antecipado pelo estudo erudito.⁶⁰

Assim, dentro da dialética das representações, as imagens em movimento seguem produzindo encenações do passado. Em *Ganga Zumba* e *Quilombo*, as imagens da escravidão, da opressão senhorial, das resistências, das fugas, de Ganga Zumba, de Zumbi, das expedições punitivas contra os mocambos de Palmares são, pois, representações que produzem encenações presentes de um passado que foi e já não é; representações que são possibilidades, que partem de um conjunto referente e que pertencem a um lugar social.

Esse lugar social de onde se produz o filme delimita os tipos possíveis de representação da história e as formas fílmicas utilizadas para tal; delinea uma estética, um tipo de linguagem e maneiras específicas de dar sentido à fotografia, à montagem, ao som; tudo isso enquanto “proíbe” outras formas e outros estilos. O que é um “bom” filme senão aquele que é considerado como tal pelos cineastas, pelos críticos e pelo público? Cada lugar se organiza hierarquizando formas e temas, traçando fronteiras entre os objetos históricos que são “válidos” para aquele momento e os que não o são.⁶¹ Isso é observado na própria cinematografia brasileira de gênero histórico. Os épicos da companhia Vera Cruz, como *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953) e *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), inspirados nos clássicos hollywoodianos, tecem representações muito diferentes da estética moderna dos longas do Cinema Novo, como *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1970) e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971). Assim como as visões e intencionalidades políticas são distintas – situadas em conjunturas diversas – o olhar cinematográfico é outro. As perspectivas históricas também apresentam rupturas: enquanto os do primeiro exemplo trabalham com narrativas tradicionais, esses últimos buscam romper com elas.

Outro exemplo pode ser retirado das opções temáticas. Dentro do lugar social do Cinema Novo não se encontram filmes históricos aclamando os mitos da história nacional, mas desconstruindo-os e, por vezes, reformulando-os. Apesar de tratar do mesmo acontecimento histórico, o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Inconfidentes* (1972), é diametralmente oposto ao de Geraldo Vietri, *O Mártir da Independência, Tiradentes* (1977). Enquanto o primeiro desmistifica a figura de Tiradentes construída desde o final do século XIX, o segundo insiste em apresentá-la à luz do nacionalismo das histórias oficiais. Ambos realizados na mesma década, lançados com apenas cinco anos de distância, mas provenientes de lugares sociais distintos.

⁶⁰ MORETTIN, 2013, p. 26.

⁶¹ CHARTIER, 2009, p. 18.

Dessa forma, para entender as representações, os enquadramentos, as rupturas e as narrativas históricas presentes em *Ganga Zumba* e *Quilombo*, como funcionam e como foram possíveis, é preciso buscar seus referentes e situar os filmes em seus contextos, em seus conjuntos de práticas e representações e em uma série de regras (não-ditas) para a escrita fílmica da história.

Assim, a análise dos dois filmes que tomei como objetos históricos será feita sincrônica e diacronicamente, afinal é preciso compreendê-los temporalmente. Analisar sincronicamente significa situar o filme em seu tempo, observando quais elementos daquele momento histórico se interligam e dialogam com ele simultaneamente. Por outro lado, a análise diacrônica implica em compreender o processo, isto é, os fios que, através do tempo, ligam-se ao objeto histórico e ao seu contexto. Tudo isso sem cair na simplicidade da relação de causa e efeito que foca mais nos fins e nas consequências das coisas do que nos processos, nos contextos, no “como” e no “por quê”. Esse trato metodológico também se mostra necessário porque os citados objetos históricos encontram-se separados no tempo por um período de vinte anos. *Ganga Zumba*, idealizado, pesquisado, roteirizado, filmado, editado e posto em circulação na primeira metade dos anos 1960 está ligado a um contexto específico que é diferente do da primeira metade da década de 1980, quando *Quilombo* passou pelo mesmo processo. Além do mais, entender as mudanças que ocorreram nesse intervalo de duas décadas é um exercício de leitura do tempo para a compreensão de como o mesmo tema histórico é tratado de forma diferente e com outras intencionalidades pelo mesmo cineasta. Quais essas mudanças e como elas afetaram os enquadramentos operados por Carlos Diegues?

Ganga Zumba e *Quilombo* fazem parte do conjunto de filmes históricos do Cinema Novo. Este movimento cinematográfico mudou efetivamente o quadro das representações fílmicas da história do Brasil, trazendo uma renovação ao mesmo tempo estética e ideológica, e provocando transformações significativas na forma de concepção dos filmes com temática histórica. No contexto do movimento, tratou-se de uma renovação à nível mundial, ocorrida no âmbito do cinema moderno. Buscava-se situar as representações fora do campo da reconstituição naturalista e “ilusória” para apresentar um discurso de contestação e de rejeição da chamada “história oficial”. Se o cinema clássico costumava ter uma visão monumental e suntuosa da história, muitas produções a partir dos anos 1960 e 1970 vão adquirir novas feições, com um aumento daquele tipo de filme histórico que Rosenstone chamou de “inovador ou de oposição”.

Os filmes históricos do Cinema Novo também assumem seu lugar social e buscam o estabelecimento de um diálogo entre o passado e o presente. Trata-se de um passado retomado no

presente para tornar-se um “passado significante”. Pode-se dizer que esses filmes trabalhavam com o “tropos da ironia”,⁶² evidenciando o discurso historiador na construção da realidade histórica por ele narrada, explicitando que a invenção dos acontecimentos, dos objetos e dos sujeitos históricos também ocorre no presente.

Além disso, tais filmes representaram a busca por um tipo de “história vista de baixo”. Muitas das obras históricas fílmicas produzidas pelos cinemanovistas voltaram sua atenção para personagens marginalizados pela história. *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Uirá, um Índio em Busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1973), *Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia* (Oswaldo Caldeira, 1977) e *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1978), por exemplo, retratam o indígena em diferentes períodos da história do Brasil e sem a visão romântica do indigenismo oitocentista. A história da população negra também foi encenada por esse cinema, sendo que o diretor Carlos Diegues foi quem mais se preocupou com essa temática, levando às telas filmes como *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984).

Ganga Zumba e *Quilombo* são filmes que contam com a lembrança de que a história permanece sendo atualizada a cada presente. O que Carlos Diegues opera em seus filmes é essa ligação passado-presente que não precisa ser escamoteada, nem esconder os seus sujeitos do conhecimento. Diegues, enquanto cineasta interessado na história opera uma ressignificação do tema em diálogo com tradições historiográficas e com os usos do passado de Palmares. Seus filmes não trabalham com verdades literais ou factuais, mas com representações. No caso de *Quilombo*, apesar da inspiração no livro de Décio Freitas e do apoio de toda uma consultoria histórica, Diegues não se referia a sua obra como um filme histórico, mas como um estudo hipotético. Durante o Festival de Cannes de 1984, ele falava do filme como “uma hipótese histórica, uma possibilidade antropológica, [e] uma narração correta do ponto de vista poético”.⁶³ *Ganga Zumba* e *Quilombo* são filmes que se assumem como representação; obras históricas que se apresentam como invenção, que não escondem seu aspecto discursivo-narrativo ficcional e imaginativo.

Sobre a análise fílmica

⁶² ALBUQUERQUE JR, 2007, p. 26.

⁶³ “Festival de Cannes: as imagens de Diegues e a música de Gil na alegoria de Quilombo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/05/1984, p. 6 – destaque meu.

No trabalho prático com a relação cinema-história, faz-se indispensável a execução de uma análise fílmica, não importa se a intenção é uma leitura histórica do cinema ou uma leitura cinematográfica da história.⁶⁴ A justificativa básica para tal está na necessidade de compreensão do funcionamento interno do objeto de estudo, seja sua estética, sua plasticidade, sua linguagem e semântica ou seus mecanismos específicos de representação.⁶⁵ A própria análise histórica – baseada numa perspectiva intertextual, como mostrarei mais adiante – já é um tipo de análise do filme.⁶⁶

Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, a análise fílmica é uma atividade de decodificação, de “desmontagem”, isto é, um ato de decompor o filme em seus elementos constitutivos, para depois, através de algum procedimento metodológico, relacionar as suas partes.⁶⁷ Essa é uma definição sucinta, nítida e abrangente, mas insuficiente quando se leva em conta a pluralidade dos meios, ferramentas e objetivos da análise de filmes. Primeiramente, a análise fílmica pode assentar-se em diversos suportes metodológicos, pois não existe um método universal para o trabalho analítico. Dentre muitos outros, alguns dos objetivos da análise são: 1) diferenciar a forma fílmica da história contada, 2) possibilitar uma “apreciação racionalizada” do filme, 3) descrever e interpretar, 4) compreender uma estética, 5) revelar uma ideologia, etc. A análise não é, necessariamente, o mesmo que a atividade crítica; os propósitos são outros e, apesar de haver aspectos interpretativos, evitam-se os juízos de valor. Ela sempre está ligada à problemática da estética e jamais pode ser encerrada em um significado final, mas ressaltar a polissemia dos sentidos adquiridos, afinal o seu objeto nunca é esgotado. A análise é interminável.⁶⁸

Contudo o trabalho analítico ainda pode ir além, tomando emprestado conceitos, métodos e teorias de outros campos do saber, como as ciências humanas, a literatura e a filosofia. Há várias décadas, muitos historiadores passaram a empreender trabalhos de análise fílmica numa perspectiva histórica, deslocando a investigação “de problemas estéticos, ‘da linguagem’ e teóricos da representação, para problemas mais sociológicos, ou ideológicos, ligados às

⁶⁴ A expressão “leitura histórica do cinema e leitura cinematográfica da história” foi criada por Marc Ferro. Ver: FERRO, 1992.

⁶⁵ “A questão, no entanto, é perceber as fontes audiovisuais [...] em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. Tanto a visão ‘objetivista’ quanto o estigma ‘subjetivista’ falham em perceber tais problemas” (NAPOLITANO, “A História depois do papel”, 2011, p. 236).

⁶⁶ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, pp. 161-178.

⁶⁷ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2ª ed. São Paulo: Papirus, 2002, p. 15.

⁶⁸ Essas considerações sobre a análise fílmica, suas definições e objetivos, foram adaptadas de: AUMONT; MARIE, op. cit.

representações”.⁶⁹ Como pontuei acima, a análise histórica é baseada numa perspectiva intertextual – segundo as considerações de Jacques Aumont e Michel Marie.⁷⁰ Isto quer dizer que o filme, enquanto “texto”, existe como intertexto, em correlação com outros textos (fílmicos ou não). Um filme não é um produto isolado, porque se encontra dentro de um conjunto estético, de um movimento, de um momento na história do cinema e das artes em geral. Para a historiadora Michèle Lagny, é de importância fundamental saber ler e interpretar os filmes quando os analisamos do ponto de vista histórico. Isso significa ter conhecimento da história do cinema e o mínimo de domínio da leitura da imagem; apreender a significação do filme no seu contexto socioeconômico, cultural, político, localizado e datado; e tratar o filme no contexto de suas relações com outros filmes.⁷¹

É pensando assim que os filmes estudados nesse trabalho serão analisados. Dessa forma, na análise fílmica é importante conhecer o contexto de realização do filme e consultar fontes sobre a sua produção, além de pesquisar os discursos críticos contemporâneo à sua distribuição e exibição. Seguindo a mesma lógica, os já citados Vanoye e Goliot-Lété lembram que

Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas. Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em “escolas” estéticas, ou nelas se inspiram a *posteriori*.⁷²

É preciso esclarecer que, por um lado, o que fiz nesse trabalho foi um tipo de análise temática à medida que a pesquisa se voltou para o estudo dos conteúdos históricos retratados pelos filmes. Entretanto, não significa que abandonei qualquer problemática propriamente filológica, uma vez que no cinema, ou em qualquer outro meio de produção de significados, “não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido”. Além do mais, o próprio conteúdo do filme “nunca é um dado imediato, mas deve, em qualquer caso, construir-se”.⁷³

Por que escolhi *Ganga Zumba* e *Quilombo*? Não vou aqui estabelecer uma ordem dos fatores que motivaram a escolha pelo risco de idealizar o percurso de pesquisa. Apenas quero revelar alguns pontos pertinentes. Ambos os filmes se identificam pela questão temática: retratam o “Brasil” do século XVII, a escravidão, a resistência escrava e a história dos mocambos

⁶⁹ AUMONT; MARIE, 2009, p. 170.

⁷⁰ Ibid., pp. 161-165.

⁷¹ LAGNY, 2009, pp. 120-126.

⁷² VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2007, p. 23.

⁷³ AUMONT; MARIE, op. cit., pp. 84-85.

de Palmares. Mas outros filmes brasileiros também têm como tema a escravidão, filmes como *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), *João Negrinho* (Osvaldo Censoni, 1958), *A Marcha* (Oswaldo Sampaio, 1972), *Chico Rei* (Walter Lima Jr., 1985), *Quanto Vale ou É Por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), entre outros. Assim, devo acrescentar que a escolha pelos filmes de Diegues se deu também pela identificação ideológica, isto é: não se trata apenas do tema que os filmes abordam, mas de *como* eles abordam. Claro que há também o fato de ambos serem dirigidos pelo mesmo cineasta e estarem ligados ao movimento do Cinema Novo. Além do mais, à medida que a pesquisa sobre os filmes foi avançando, tornou-se inevitável a discussão sobre temas relacionados às questões raciais. Uma coisa se mostrava com frequência: os longas-metragens não são apenas obras de representação histórica, mas também operam enquadramentos raciais.

Assim, no primeiro capítulo, discuto justamente sobre a representação do negro no cinema brasileiro. A invisibilidade, a exclusão, a marginalização e os estereótipos são dados constantes na forma de tratar a população negra na história do cinema brasileiro. Discutir essas questões se fez fundamental não apenas por compreender esses fatores, mas pela necessidade de inserir os filmes de Carlos Diegues nas diversas conjunturas da cinematografia nacional, contextualizando-os diacronicamente no que se refere às representações do negro. Conforme irei discutir, trata-se de uma história de ausências e presenças de representatividade.

O segundo capítulo trata, em linhas gerais, da memória sobre a escravidão e a resistência negra no Brasil. Frente a necessidade de situar o filme nas tradições historiográficas sobre o tema que ele representa, realizei uma discussão sobre a historiografia de Palmares. Foi a partir dessas questões historiográficas que apontei as conexões e os distanciamentos do filme com relação a outros discursos históricos. Além disso, a discussão também reside nos usos do passado de Palmares, tendo como objetivo observar as apropriações e ressignificações feitas sobre o tema, tratando sobre a memória pública da escravidão e a trajetória de invenções e representações desse passado ao longo do tempo.

Esses dois primeiros capítulos ampliam a abordagem da pesquisa ao propor discutir não apenas os filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), mas os temas históricos que eles representam e as questões relacionadas às representações raciais no cinema. A opção por essa abordagem decorre fundamentalmente da necessidade de análise sincrônica e diacrônica dos objetos fílmicos e de suas representações, não sendo necessariamente uma metodologia incontornável na análise de filmes históricos. Não significa que, ao analisar um filme hollywoodiano sobre as Cruzadas, fosse obrigatório discorrer longamente sobre a historiografia desse tema nem empreender um estudo sobre as formas estéticas do cinema narrativo clássico – tais questões poderiam aparecer apenas superficialmente. Além disso, outros espaços – como um artigo

limitado a poucas páginas – demandariam análises mais concisas, não permitindo ir muito além em discussões que poderiam soar como desligadas ao estudo dos filmes em si. De certa forma, a proposta desses dois primeiros capítulos só foi possível devido à maior abertura que o espaço de uma dissertação permite. O objetivo desse trabalho é discutir os filmes, mas também historiografia e usos do passado. Por último, principalmente no que diz respeito a proposta de discutir questões historiográficas, a opção por esse caminho de pesquisa e escrita surgiu a partir da inspiração do trabalho de outros autores que se dedicaram ao estudo da “escrita fílmica da história”, como Eduardo Morettin em seu *Humberto Mauro, cinema, história*⁷⁴ ou Vitória Fonseca em seu *A monarquia no cinema brasileiro*.⁷⁵

Os capítulos 3 e 4 concentram a análise interna dos filmes, sendo o terceiro com *Ganga Zumba* e o quarto com *Quilombo*. A partir da combinação entre análise fílmica e análise histórica, busco observar como os longas constroem suas representações da história e fazem uso do passado, evidenciando as especificidades do discurso fílmico em seu diálogo com as tradições historiográficas.

O último capítulo, além de fazer um balanço de algumas das principais questões levantadas, tratou do processo de recepção dos filmes em seus contextos. A partir de materiais coletados nos jornais e revistas da época, examinei os discursos de críticos e outros comentaristas que escreveram sobre os filmes. A recepção de uma obra faz parte do seu circuito de circulação e é o momento onde diversas interpretações surgem reiterando significados ou dando novos sentidos não-previstos pelos autores do filme. O objetivo é recolher os primeiros discursos produzidos sobre os filmes a fim de apreender de que forma a sociedade para o qual eles foram feitos os receberam e os interpretaram.

⁷⁴ MORETTIN, 2013.

⁷⁵ FONSECA, 2017.

2 O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO

Padrões estéticos podem atuar como formas de projeção de determinados tipos esperados de representação. A forma de operar o enquadramento – um recorte que, ao mesmo tempo, inclui e exclui – interfere do modo de lidar com o conteúdo representado: como ideias, coisas, pessoas e grupos são enquadrados, como os recortes são produzidos, de que modo os significados são inferidos. Sendo o cinema um fruto da sociedade que o produz, suas imagens circulam entre as práticas e as representações que perpassam o corpo social. O enquadramento é uma manifestação do poder: o poder de delinear uma representação, de atribuir uma imagem. Os estereótipos são exemplos comuns disso já que “constituem um instrumento pelo qual as pessoas caracterizam, de maneira necessariamente esquemática, outro grupo com o qual estão apenas parcialmente familiarizadas”.⁷⁶ Além do mais, determinados padrões estéticos implicam em desejos de representação. Joel Zito Araújo ressaltou que na história do audiovisual brasileiro há a persistência de um desejo de branqueamento, fruto de ideologias racistas e de preconceitos étnicos.⁷⁷ O cinema é uma forma de projeção social, mas também de invisibilização. Por muito tempo, essa falta de visibilidade, associada à estereotipagem e ao racismo, foi uma marca da cinematografia nacional referente à representação do negro.

É certo que o Brasil não é um caso isolado. Ele apenas reserva suas particularidades. No contexto estadunidense, é comum que as análises desse tema comecem citando o clássico *O Nascimento de uma Nação*, dirigido por David W. Griffith e lançado em 1915. O filme era sobre a Guerra Civil nos Estados Unidos e misturava uma história épica com o desenvolvimento íntimo dos personagens, algo que já o diferenciava dos épicos italianos⁷⁸ feitos na mesma década. Griffith era hábil em explorar e aprimorar as técnicas cinematográficas.⁷⁹ Talvez por isso o

⁷⁶ STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 456.

⁷⁷ ARAÚJO, Joel Zito. “A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual”. In: *Revista USP*, n. 69, março/maio de 2006, pp. 72-79.

⁷⁸ Nas primeiras décadas do século XX, a Itália notabilizou-se pela produção de grandes filmes épicos geralmente relacionados ao passado romano da península. O mais famoso desses dramas históricos é *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), sobre as guerras púnicas entre os séculos III e II a.C. Outros exemplares mais conhecidos são: *La Caduta di Troia* (Luigi R. Borgnetto e Giovanni Pastrone, 1910) e *Gerusalemme Liberata* (Enrico Guazzoni, 1910).

⁷⁹ Tradicionalmente, Griffith é apontado como o criador do chamado cinema narrativo clássico por ter desenvolvido um estilo de montagem cinematográfica invisível, isto é, um naturalismo na composição fílmica que potencializa o efeito de real ao ocultar a figura de qualquer narrador. Griffith aprendeu a usar as técnicas de montagem para dar potência dramática as imagens em movimento e estimular sensações específicas nos espectadores. Lembre o leitor que estou falando do mais tenro início do cinema. Muito do que é comum hoje, estava sendo inventado e experimentado na época (Sobre Griffith e outras questões relacionadas a história do cinema entre as décadas de 1900 e 1910, ver: COSTA, Flávia Cesarino. “Primeiro cinema”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, pp. 37-50).

racismo presente no filme tenha ganhado ainda mais potência. Além do uso generalizado de *blackface*,⁸⁰ todos os personagens negros são repreensíveis: senadores negros dos estados do norte aparecem bêbados em plena assembleia; soldados negros são cruéis e abusam de jovens mulheres brancas; um personagem mestiço é mostrado como o mais desprezível de todos. Os heróis da história são os “cavaleiros” da Ku Klux Klan que aparecem, ao som de Richard Wagner, para salvar a pobre família branca em perigo. O filme racista de Griffith mostrou ao mundo o grande poder do cinema. Seu sucesso e influência foram enormes, tendo feito do longa um dos responsáveis por reativar a Ku Klux Klan nos Estados Unidos e incentivar os linchamentos de pessoas negras que ocorriam desde o século XIX.

Numa comparação do contexto do cinema mudo brasileiro com o estadunidense, Noel Carvalho destacou que o desenvolvimento da linguagem cinematográfica no Brasil excluiu os negros e mestiços do quadro de representações devido à busca pelo “embranquecimento das imagens do país”. No caso estadunidense, “a invenção da linguagem cinematográfica esteve, desde o início, intrinsecamente ligada à representação dos negros e das relações raciais”.⁸¹ *O Nascimento de uma Nação* é um grande exemplo disso, pois sua forma fílmica racista foi explicitamente baseada em relações raciais. Em resumo: “aqui a exclusão, lá os estereótipos”.⁸²

Nos Estados Unidos, a segregação dos espaços públicos e a ausência dos direitos civis para a população afro-americana, acabou provocando o surgimento de uma produção fílmica feita pelos negros (mas nem sempre) e destinada para eles próprios. Só no período do cinema mudo, especula-se que os chamados *race movies* (“filmes étnicos”) contabilizaram a marca de 400 realizações, sendo que quase todas estão desaparecidas.⁸³ A diferença é expressiva em relação ao cinema brasileiro. No caso dos EUA, mesmo com produções independentes (fora de Hollywood), periféricas e de baixíssimo orçamento, a população afro-americana ocupou um lugar atrás das câmeras. O cineasta Oscar Micheaux, que inclusive dirigiu um filme chamado *Within Our Gates* (1920) em resposta ao *Nascimento de uma Nação*, foi responsável pela realização de aproximadamente quarenta longas-metragens entre 1919 e 1948 (cobrindo

⁸⁰ *Blackface* refere-se a prática de pintar o rosto de preto afim de satirizar pessoas negras. A prática começou no teatro e ganhou muita popularidade nos Estados Unidos a partir do século XIX. Atores brancos pintavam os rostos com carvão e interpretavam personagens afro-americanos de forma grotesca, exagerada, cômica e explicitamente racista. Do teatro passou para o cinema. Mesmo sendo um ato socialmente condenável e até criminoso em alguns casos, vez ou outra ainda é praticado. Recentemente (setembro de 2019), Justin Trudeau, primeiro-ministro do Canadá, pediu desculpas publicamente – admitindo o racismo – após a divulgação de fotos antigas onde ele aparece fazendo *blackface*.

⁸¹ CARVALHO, Noel dos Santos. “Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro”. In: DE, Jefferson. *Dogma feijoadá: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial e Fundação Padre Anchieta, 2005, p. 20.

⁸² *Ibid.*, p. 20.

⁸³ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 157.

praticamente todo o período de existência dos *race movies*). Por terem criado uma tradição de cinema negro desde cedo, os afro-americanos conseguiram manter – ainda que fora do *mainstream* – uma produção constante que, aos poucos, foi sendo incorporada pela própria indústria hollywoodiana.⁸⁴

Durante os anos 1960, no mesmo período em que o Cinema Novo se organizava e se consolidava no Brasil, alguns cinemas africanos começaram a surgir acompanhando os movimentos de descolonização de países como o Senegal, Burkina Fasso, Argélia, Costa do Marfim, entre tantos outros. Era um cinema que dava seus primeiros passos em independência. Para se ter ideia, o primeiro filme dirigido por um negro africano data de 1955: *Afrique sur Sene* (Paulin Vieyra), produzido pelo *Groupe Africain du Cinéma*, uma organização de estudantes africanos sediada na França. Ao falar de “cinema africano” é preciso levar em consideração de que se trata de um continente inteiro e extremamente diverso. Em muitos países da África subsaariana a produção audiovisual ainda é incipiente, tendo que enfrentar historicamente governos ditatoriais ou superar os problemas étnicos internos, além das questões econômicas e da carência de políticas públicas de financiamento à cultura.⁸⁵ Os países que alcançaram maior destaque foram a Nigéria e o Senegal, este último tendo lançado o primeiro sucesso internacional do cinema africano: *La Noire de...* (1966), dirigido por Ousmane Sembène. Numa coprodução com o Brasil, o diretor nigeriano Ola Balogun realizou seu filme *A Deusa Negra* (1979), cuja história trata de um negro africano que visita o Rio de Janeiro e Salvador em busca da família dos seus antepassados que foram escravizados. Trata-se de uma história que retrata a ligação histórica entre o Brasil e o país africano.

Falando nesse intercâmbio cultural entre a África e o Brasil, trago o seguinte caso: em 1965, na cidade de Gênova, Itália, ocorreu a V Resenha do Cinema Latino-Americano, evento

⁸⁴ Nessa comparação com o caso brasileiro, também é preciso levar em conta outros fatores, como aqueles que já foram apontados por Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (2ª ed. Paz e Terra: São Paulo-SP, 2001). Enquanto país periférico, o Brasil sempre teve dificuldades na importação dos materiais mais básicos para se fazer um filme. O problema da falta de investimentos (sejam estatais ou privados) também é marcante. Tudo isso junto ao fato de o mercado cinematográfico aqui ser hegemonicamente dominado pelo cinema estadunidense.

⁸⁵ As cinematografias africanas estão entre as mais jovens do planeta. O primeiro filme africano foi realizado em 1924 (*Ain el Ghezal [A Moça de Cartagena]*, Chemama Chikly), na Tunísia. As pesquisas sobre o cinema feito no continente costumam focar a partir dos períodos correlatos aos movimentos de descolonização. De fato, muitos países só começaram a produzir seus próprios filmes entre as décadas de 1950 e 1960, já que antes o que havia eram os filmes de propaganda coloniais feitos pelas potências ocupantes (Sobre essas e outras questões mencionadas no parágrafo, ver: BAMBA, Mahomed. “O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural”. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2008, pp. 215-231 e LIMA JR., David Marinho de. “O cinema africano”. In: *Descolonizando as mentes: Ousame Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Sociais (Departamento de História), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2014, pp. 43-72).

que contou com a participação de diversos cineastas e intelectuais brasileiros, como Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni, Alex Viany, Glauber Rocha, Antônio Cândido e João Guimarães Rosa. Também marcaram presença intelectuais africanos que, segundo contou Gustavo Dahl, mostraram-se bastante interessados pelo cinema brasileiro:

Uma coisa que também me pareceu muito boa é o interesse dos africanos pelo cinema brasileiro. O colóquio sobre o cinema africano era um pouco um colóquio sobre as possibilidades do cinema negro, sobre um cinema que ainda não existe. Em verdade, em matéria de cinema negro, o que se pôde discutir foi o cinema brasileiro. E isso de tal modo que os africanos, quando queriam discutir seus problemas, se referiam frequentemente aos filmes brasileiros e mais especialmente a *Ganga Zumba*, que estava muito perto das coisas que eles queriam fazer. A partir de *Ganga Zumba*, criou-se um grande intercâmbio entre brasileiros e africanos, tivemos inúmeros encontros, conversamos e trocamos informações – mais sobre os problemas [referentes ao cinema] deles do que sobre os nossos, já que os nossos, perto dos deles, são mínimos.⁸⁶

Glauber Rocha, que realizaria o seu primeiro filme do exílio na República do Congo – *O Leão de Sete Cabeças* (1970) –, também diz que *Ganga Zumba* foi recebido com entusiasmo pelas delegações africanas em Gênova.⁸⁷

Ganga Zumba (1964) e *Quilombo* (1984) são marcos na cinematografia nacional por, entre tantas outras coisas, serem filmes com elenco majoritariamente negro. O longa-metragem de 1964 talvez seja ainda mais marcante por estar entre as obras pioneiras de representatividade negra no cinema brasileiro. Até aquela época havia pouquíssimos filmes protagonizados por atores negros e atrizes negras. E aqui reforço mais uma vez: a exclusão e a invisibilidade da população afro-brasileira são uma constante na história. O racismo, os estereótipos e a marginalização dessa população atuam de maneira profunda nesse meio artístico e industrial. Assim como outros setores da vida social, cultural, política e econômica do Brasil produzem segregações de espaço, de representatividade e de atuação, relegando posições de alto status e remuneração para brancos, o cinema também mostra uma maioria de protagonistas brancos em lugar de destaque. Por trás das câmaras os números são ainda mais díspares, aumentando conforme observam-se também os problemas de gênero. Repare que uso os verbos no tempo presente. Sim, esses problemas não ficaram no passado com *Ganga Zumba*, em 1964, ou com *Quilombo*, em 1984. Em muitos aspectos, eles apontam permanências na história cinematográfica do Brasil.

Uma pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), do Instituto de Estudos Sociais e Políticos, da Universidade Estadual do Rio de

⁸⁶ VIANY, Alex; DAHL, Gustavo; DIEGUES, Carlos; NEVES, David; SARACENI, Paulo César. “Vitória do cinema novo: Gênova, 1965”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, 1965, p. 231.

⁸⁷ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 111.

Janeiro (UERJ) aponta para um cinema brasileiro ainda majoritariamente branco e masculino. Intitulada “A cara do cinema nacional”, a pesquisa selecionou os 218 filmes de maior bilheteria lançados entre 2002 e 2012. O resultado: na composição do elenco, apenas 14% dos atores são negros e 4% das atrizes são negras (quase sempre em papéis associados à pobreza e à criminalidade). Por trás das câmeras os números apontam para ainda mais desigualdade: 2% dos diretores e 4% dos roteiristas são homens negros. Não há nenhuma diretora ou roteirista negra.⁸⁸ O lugar do negro no cinema acaba sendo fruto de seu lugar social. É no cinema experimental, independente ou *underground* que as disparidades se arrefecem um pouco mais.⁸⁹

Tendo em vista essas questões, insisto na necessidade de contextualizar os filmes de Carlos Diegues em perspectiva diacrônica dentro da história do cinema brasileiro no que se refere à representação do negro. Assim, passo a essa história de ausências e presenças de representatividade.

2.1 Filmes “*com interiores bem decorados habitados por gente bonita*”

O cinema chegou ao Brasil uma década após a abolição da escravidão no país. Naquele final de século, quando a monarquia deposta era substituída por um regime republicano, a população afro-brasileira entrava em um processo de acentuação da marginalização econômica. Mas desde antes, a partir da segunda metade do século XIX, as instituições de saber do país vinham formulando práticas e teorias hostis aos negros e mestiços, promovendo teses para o branqueamento da população brasileira.⁹⁰ As escolas de direito e medicina, os museus e os institutos históricos foram âmbito de muita discussão sobre o que os “homens da *sciencia*” entendiam como o “problema de raças no Brasil”.⁹¹ O branqueamento era apresentado como a solução para os problemas de uma nação mestiça que, na visão de muitos intelectuais da época (médicos, juristas, cientistas sociais), representava a desordem nacional e a degeneração racial. Intelectuais como Silvio Romero (1851-1914) e Nina Rodrigues (1862-1906) se baseavam em

⁸⁸ TOSTE, Verônica; CANDIDO, Marcia Rangel. “A cara do cinema nacional”. Disponível em: <http://ge-maa.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/>. Acesso em: 18/09/2019.

⁸⁹ Como sugestão e exemplo, indico que o leitor busque pelos nomes dos cineastas ligados ao chamado manifesto Dogma Feijoada, uma provocação do diretor Jefferson De como proposta para a constituição de um cinema negro no Brasil. O manifesto foi apresentado no início dos anos 2000 e nos anos seguintes alguns realizadores negros passaram a dialogar e fazer filmes sob a etiqueta do “Cinema Feijoada”. Para saber mais sobre o movimento, há o livro DE, Jefferson. *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial e Fundação Padre Anchieta, 2005.

⁹⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁹¹ Além de Lilia Schwarcz, ver também: NAPOLITANO, Marcos. *História do Brasil República: da queda da monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016, pp. 41-70.

teorias de “racismo científico” para dizer que, entre tantas outras coisas, o principal problema do Brasil era a “mistura de raças”. Este último guardava uma visão bastante pessimista sobre a herança africana, pois a considerava um dado explicativo de tudo de mais nocivo que constituía o brasileiro: criminalidade, indolência e doenças.⁹²

Segundo Lilia Schwarcz, a questão racial tornou-se, nessa época, fundamental para o entendimento dos destinos do país que era observado como um lugar de “cruzamento de raças”.⁹³ Se no darwinismo social, por exemplo, a miscigenação – vista como “erro” biológico – era sinônimo de degeneração racial e social, a solução para um país já miscigenado seria o seu progressivo embranquecimento. Esse ideário importado tanto da Europa quanto dos Estados Unidos – muitas vezes utilizado para justificar práticas imperialistas – adentraram no Brasil, onde foram relidos e adaptados para o contexto nacional. Como diz Schwarcz, se a aceitação desses modelos deterministas (evolucionistas e social-darwinistas)⁹⁴ por parte das elites brasileiras proporcionava a “sensação de proximidade com o mundo europeu e de confiança na inevitabilidade do progresso e da civilização, isso implicava, no entanto, certo mal-estar quando se tratava de aplicar tais teorias em suas considerações sobre as raças”.⁹⁵

Em vista disso, Lilia Schwarcz, em *O Espetáculo das Raças*, conta que as elites intelectuais adotaram esse ideário científico estrangeiro de forma original para o cenário brasileiro, adaptando as teorias na formulação de um “modelo teórico viável na justificação do complicado jogo de interesses que se montava”. Tudo isso num contexto de enfraquecimento e fim da escravidão, onde parecia necessário o estabelecimento de “critérios diferenciados de cidadania” e de distinção social.⁹⁶

Longe de qualquer ingenuidade, aqueles “homens da *sciencia*” combinavam as teorias que lhes eram convenientes e descartavam aquilo que, como diz Schwarcz, “soava estranho”. Assim, o pensamento racial europeu “introduzido de forma crítica e seletiva, transforma-se em instrumento conservador e mesmo autoritário na definição de uma identidade nacional e no respaldo a hierarquias sociais já bastante cristalizadas”.⁹⁷ Um filme no qual essas ideias foram bem delineadas é *O Progresso da Ciência Médica* (Octávio de Farias, 1927), um documentário

⁹² Ver: RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Virtual de Ciências Humanas, 2010.

⁹³ SCHWARCZ, 1993, pp. 15-18.

⁹⁴ Para saber o que diferencia o evolucionismo social do darwinismo social, segue um exemplo de como essas duas correntes pensavam a desigualdade: “Segundo os evolucionistas sociais, os homens seriam ‘desiguais’ entre si, ou melhor, hierarquicamente desiguais, em seu desenvolvimento global. Já para os darwinistas sociais, a humanidade estaria dividida entre espécies para sempre marcadas pela ‘diferença’, em raças cujo potencial seria ontologicamente diverso” (Ibid., p. 81).

⁹⁵ Ibid., p. 46.

⁹⁶ Ibid., p. 24.

⁹⁷ Ibid., p. 55

sobre o ideário racista da ciência da época, da eugenia e da inferiorização racial dos negros e mestiços, pois os mostram como se fossem naturalmente mais propensos a doenças. As ideias higienistas da época levaram a crença de que a ausência de saúde era também um “produto da mistura de raças” que enfraquecia a sociedade como um todo.⁹⁸

A construção de uma identidade para a nação foi, então, bastante balizada pelas discussões raciais. Nem todos mereciam um lugar nos projetos nacionais, já que nem todos eram tidos como naturalmente dignos de fazer parte da “civilização”. Um artigo publicado em 1884 pela *Revista do IHGB* dizia: “as populações negras vivem no estado mais baixo de civilização humana”. Outro, de 1891, acrescentava: “Os negros representam um exemplo de grupo incivilizável”.⁹⁹ Assim, a população negra era vista como um empecilho ao progresso do Brasil. O branco, este sim, era o elemento civilizador. Além daqueles que enxergavam de forma fatalista a miscigenação como o grande mal do Brasil e daqueles que buscavam uma “boa miscigenação”, havia também os eugenistas propriamente ditos. Estes que se viam na incumbência de “cuidar da raça”, procuravam reverter ou regenerar aquilo que consideravam como a grande miséria nacional: a “hibridização racial”. A *Gazeta Médica Brasileira*, em 1923, publicava em suas páginas um alerta: “É preciso mudar as raças”.¹⁰⁰ Nelson Pereira dos Santos tratou de forma bastante complexa dessas questões em seu filme de 1977, *Tenda dos Milagres*. O filme conta a história de um intelectual negro fictício chamado Pedro Arcanjo que tem de lidar com o racismo dos outros membros da faculdade da qual ele fazia parte.

Com o advento da República, muito desse conjunto de teorias raciais foi adotado como forma de condução política do país. A imigração, por exemplo, era administrada como uma forma de promover o branqueamento e, conseqüentemente, a marginalização dos negros. Essa vontade de projetar a imagem de um país branco afetou intensamente a atividade cinematográfica no Brasil.

O cinema mudo brasileiro tratou de diversos temas e produziu várias representações do campo, da cidade e até do passado histórico. Entretanto, seus assuntos foram hegemonicamente brancos. Índios e negros receberam enquadramentos ambíguos e fortuitos. Os primeiros foram representados em adaptações de romances indigenistas do século XIX. Com raras exceções de

⁹⁸ NAPOLITANO, 2016, p. 42.

⁹⁹ Apud: SCHWARCZ, 1993, p. 145.

¹⁰⁰ “A mestiçagem deve ser até certo ponto encarada psicologicamente como factor de degeneração. Entre nós, é constituída de elementos de várias procedências portadores de caracteres etnicos diversos e condições especiaes que sob as influências mesológicas devem trazer uma perturbação innevitavel na organização do equilibrio inobstavel. A mestiçagem extremada aqui encontrada... retarda ou difficuta a unificação dos typos, ora perturbando traços essenciaes, ora fazendo reviver nas populações caracteres atavicos de individuos mergulhados na noite dos tempos. É preciso mudar as raças” (Apud: SCHWARCZ, op. cit., p. 283).

documentários, a exemplo dos de Silvino Santos,¹⁰¹ é como se a existência de indígenas no Brasil se restringisse unicamente ao passado. Em relação ao negro, “a diluição é absoluta” – diz assertivamente Orlando Senna.¹⁰² O Brasil filmado nesses tempos da Primeira República é um país branco por onde circulam, no fundo da cena, alguns negros.

A população afro-brasileira pouco aparecia no cinema nacional das primeiras décadas do século XX. Suas representações e aparições são “marginais”, de segundo plano.¹⁰³ Robert Stam diz que, “no Brasil, a tendência era projetar o país como um simples apêndice tropical da Europa, onde os não-europeus poderiam desempenhar apenas um papel menor ou subalterno”.¹⁰⁴ O cinema era (e ainda é) uma forma de projeção nacional, uma “janela da nação”, uma vitrine para a imagem do país no mundo. Assim, não era interessante exibir um Brasil negro ou mestiço, ainda mais quando as próprias políticas de Estado buscavam o branqueamento populacional. Inspirando-se também nas fitas estadunidenses que aqui chegavam, “havia a celebração de um mal disfarçado racismo ao exaltar a hegemonia de um padrão de beleza branco em que fotogenia era sinônimo de ambientes luxuosos e higiênicos por onde circulavam de preferência corpos jovens e saudáveis”.¹⁰⁵

O primeiro filme brasileiro a sofrer censura política oficial foi *A Vida de João Cândido* (Carlos Lambertini, 1912), uma dramatização da vida do marinheiro negro que, em 1910, liderou uma rebelião contra o tratamento violento que os marujos (negros e mestiços na sua maioria) sofriam por parte dos oficiais da Marinha, evento que ficou conhecido como A Revolta da Chibata.¹⁰⁶

O filme *A Cabana do Pai Tomás* (1909), feito em homenagem a alguns personagens do abolicionismo brasileiro, trazia atores brancos fazendo *blackface*. Já a adaptação de *A Escrava Isaura*, lançada em 1929, trazia apenas uma atriz negra (Maria Lúcia), mas apenas em um papel

¹⁰¹ Ver como exemplo o filme *No País das Amazonas* (1922).

¹⁰² SENNA, Orlando. “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro”. In: *Revista de Cultura Vozes*, ano 73, vol. 73, n. 3, 1979, p. 213.

¹⁰³ É preciso ressaltar que a pesquisa sobre o cinema mudo brasileiro é repleta de ausências devido à inexistência da grande maioria dos filmes realizados no período (1898-1930). Entre incêndios, má-conservação e outros desastrosos, menos de 10% das películas sobreviveu. Assim, as pesquisas sobre esse período são feitas através da utilização de fotogramas, cartazes e artigos em jornais e revistas da época (Ver: SOUZA, Carlos Roberto de. “Estratégias de sobrevivência”. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, pp. 14-28; e MORETTIN, Eduardo. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”. In: *Revista Esboços*, vol. 21, n. 31, ago de 2014, pp. 50-67).

¹⁰⁴ STAM, 2008, p. 103.

¹⁰⁵ VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1950)”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro* (Vol. 1). São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 349.

¹⁰⁶ *A Vida de João Cândido* não foi o primeiro filme a sofrer censura, mas foi o primeiro por motivos políticos. Antes, houve casos de censura a filmes por motivações religiosas e moralistas (ver o verbete “Censura” em Ver: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 113). O filme foi proibido por ordem do Chefe de Polícia do Rio de Janeiro (SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo, 2002, p. 845).

coadjuvante. A ausência de autorrepresentação é notável, assim como a inexistência de realizadores negros em meio a uma atividade ocupada pela burguesia e, ao menos inicialmente, por imigrantes portugueses e italianos. Poucos sujeitos conseguiam algum destaque, como foi o caso de Benjamin Oliveira que talvez tenha sido “o primeiro ator negro a participar de um filme de ficção no Brasil” quando, em 1908, interpretou o índio Peri no filme *Os Guaranis*, dirigido por Antônio Leal.¹⁰⁷

O preconceito, o paternalismo e a infantilização dos negros podem ser vistos em *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926), uma das poucas obras ainda existentes desse período. No filme, o personagem negro Gerônimo (interpretado por Ferreira Castro) é criado de um rico advogado. Quando este viaja para a Europa, pede para que um amigo cuide de sua filha (Helôísa) e de seu filho (Helvéquio). O filho, que não sabe da existência da irmã, acaba se apaixonando pela moça. Convencido por Helvéquio, o criado lhe facilita a entrada no quarto de Helôísa. Por fim, o rapaz tenta estuprar a moça, mas acaba sendo baleado e morto por ela. Arrepentido e atormentado por alucinações, Gerônimo decide confessar tudo que sabia e acaba preso, culpado pelo crime. Ao final, o criado acaba saindo como o vilão do filme, pois sua ação é posta como desencadeadora do assassinato de Helvéquio. O personagem não é representado como necessariamente mal, e sim, segundo Noel Carvalho, como “a personificação de uma amoralidade que pode ser facilmente corrompida e utilizada para o mal”.¹⁰⁸



Figura 1. Gerônimo (interpretado por Ferreira Castro) em *A Filha do Advogado* (1926)

Muitos desses discursos racistas eram vinculados também nas páginas de revistas e jornais especializados em cinema da época. A revista *Cinearte*, âmbito de admiradores das

¹⁰⁷ STAM, 2008, p. 99.

¹⁰⁸ CARVALHO, Noel dos Santos. “O negro no cinema brasileiro: o período silencioso”. In: *Revista Plural*, USP, n. 10, 2003, p. 169.

produções hollywoodianas, veiculava pensamentos elitistas e preconceituosos, destilando também o desejo de esconder a pobreza, a desigualdade e tudo aquilo que não fosse branco. Um artigo publicado em abril de 1926 dizia o seguinte:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual a Angola, ao Congo ou cousa que o valha. Ora vejam se até tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc., para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa e um porunga, acolá, um bando de negrões se banhando num rio, e cousas deste jaez.¹⁰⁹

Nesse anseio por representar o urbano junto com o que era considerado moderno, o componente não-branco passava a ser associado ao atraso e a tudo mais que fosse indesejável. Nota-se também o branqueamento na preocupação com a imagem que o país divulgava para o exterior. Pensando nessas questões de imagem, outro texto da Cinearte aconselhava que fosse dada preferência aos filmes de ficção, evitando os documentários já que “eles não permitem um controle total sobre o que é mostrado e, portanto, podem permitir a infiltração de elementos indesejáveis”. O sonho do autor do texto era o de um “cinema de estúdio, como o de Hollywood, com interiores bem decorados habitados por gente bonita”.¹¹⁰

2.2 A “democracia racial” em imagens e sons

Foi a partir da década de 1930 que o cenário ideológico começou a ser modificado, com muitos dos modelos raciais deterministas tendo sua cientificidade contestada. As teses e a imagem positiva do Brasil enquanto país miscigenado racial e culturalmente – principalmente a partir das obras de Gilberto Freyre – passaram a “vigorar como uma espécie de ideologia não-oficial do Estado, mantida acima das clivagens de raça e classe e dos conflitos sociais que se precipitam na época”.¹¹¹ Esse momento acabou sendo o marco da difusão da imagem do Brasil como uma “democracia racial”. Além de produzir um enquadramento do país como um espaço de convivência racial pacífica e harmoniosa, a mestiçagem passou de uma imagem negativa para uma representação exótica.

¹⁰⁹ BIRCK, Jack. “Cartas para o operador”. *Revista Cinearte*, 28/04/1926, p. 2.

¹¹⁰ Apud: STAM, 2008, p. 107.

¹¹¹ SCHWARCZ, 1993, p. 325.

Esse outro olhar para a questão racial no Brasil também teve influência sobre os filmes produzidos a partir da década de 1930. Para Orlando Senna, o cinema, enquanto veículo difusor da ideologia das classes dominantes, serviu como meio para a propagação da ideia do Brasil como um país da integração racial e da harmonia étnica, minando a vontade dos oprimidos e discriminados de “tomarem consciência da discriminação”. A política conciliatória do Estado brasileiro pós-1930 fazia uso disso para promover o discurso da integração nacional e da “democracia racial”.¹¹²

Todavia, apesar da mudança no modo de enxergar a miscigenação, o branqueamento, os estereótipos e o racismo ainda subsistem nas práticas e representações do país. O cinema e a televisão são lugares marcantes da presença desses enquadramentos. Em grande medida, o discurso da mestiçagem e da democracia racial serve e ainda pode servir como uma forma de escamotear a intenção do branqueamento. Acontece que, no Brasil e em outros países latino-americanos, a miscigenação foi configurada como um mito fundador nacional que indicava a superação da “heterogeneidade racial, étnica e cultural” formadora dessas nações. “Em todas essas construções, a existência de negros e índios foi progressivamente apagada ou, no mínimo, diluída a partir da apropriação das suas culturas como parte integrante de uma nova cultura nacional original”.¹¹³ Mesmo que trate a miscigenação de forma positiva, a “democracia racial” permanece sendo um mito fundador do Brasil enquanto nação, podendo ser utilizada inclusive para a deslegitimação de movimentos antirracistas (afinal não haveria ou então quase não haveria racismo em um país racialmente integrado).

O luso-tropicalismo freyriano descartava as teorias racistas, mas dava lugar a um “culturalismo paternalista”¹¹⁴ que insistia na persistência da cultura afro-brasileira na formação do país ao mesmo tempo que deixava de lado os problemas da exclusão política e econômica. No cinema, as chanchadas – gênero original brasileiro de comédias carnavalescas – incorporaram diversos aspectos dessa cultura negra.¹¹⁵ O advento do cinema sonoro possibilitou, por exemplo, a incorporação da música feita na favela. O samba, antes socialmente desprezado e às vezes até proibido, passava a interessar à burguesia branca e a ser explorado por uma nascente indústria cultural (no rádio e no cinema).¹¹⁶ O primeiro filme a lançar o olhar para essas questões foi *Favela dos Meus Amores* (1935), de Humberto Mauro, obra que tece uma representação que se

¹¹² SENNA, 1979, p. 214.

¹¹³ ARAÚJO, 2006, p. 76.

¹¹⁴ STAM, 2008, p. 126.

¹¹⁵ Sobre as chanchadas, ver: VIEIRA, 2018, pp. 344-391.

¹¹⁶ NAPOLITANO, 2016, pp. 63-64.

tornaria bastante comum: mostra, ao mesmo tempo, a miséria e a pobreza dos morros, mas insiste na alegria descontraída de seus moradores.

As chanchadas tiveram seu momento de auge nas décadas de 1940 e 1950, tendo existido companhias produtoras que se especializaram na realização desse tipo de filme popular, como a Cinédia e, principalmente, a Atlântida. A estrutura narrativa dessas comédias populares trabalhava basicamente com personagens caricaturais (tanto brancos quanto negros) e, como ressaltou Stam,¹¹⁷ mantém uma ligação com o universo cultural do carnaval. A presença negra nesses filmes era discreta e reservada ao segundo plano, com exceção de alguns atores que alcançaram destaque, como Grande Otelo (1915-1993). Como escreve João Vieira, “Otelo era uma notável exceção à hegemonia de atores e atrizes brancos no cinema brasileiro até os anos 1960”.¹¹⁸ No geral, as estrelas desses filmes ainda eram atores e atrizes brancos.



Figura 2. Grande Otelo e a equipe da Atlântida na época da gravação de *Moleque Tião* (1943), primeiro filme da companhia.

Fonte: *Multiculturalismo Tropical*, de Robert Stam

As chanchadas eram vistas de forma pejorativa pela crítica já naquela época, visto que elas denotavam um tipo de comédia “tosca”, vulgar e caricata.¹¹⁹ Entretanto, os seus filmes

¹¹⁷ STAM, 2008, p. 130.

¹¹⁸ VIEIRA, 2018, p. 373.

¹¹⁹ João Luiz Vieira diz que, de forma geral, nem a crítica carioca nem a paulista viam as chanchadas de forma positiva. A crítica paulista, principalmente, “vislumbrava a possibilidade de se fazer um cinema ‘verdadeiro’, distanciado da ‘indigência’ em que havia se transformado o cinema brasileiro visto do Rio de Janeiro” (VIEIRA, op. cit., p. 378).

eram o que havia de mais popular no cinema brasileiro, marcando presença em um mercado cinematográfico dominado pela produção de origem hollywoodiana.¹²⁰ Por meio da possibilidade de fazer cinema sonoro, os sons da música afro-brasileira adentraram esse gênero. Filmes como *Alô, Alô, Brasil* (Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935) e *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936) mostram esse interesse pela divulgação e exploração popular do samba, mas também revelam a invisibilidade dos artistas negros, já que os sambas são interpretados por atores brancos.

Em ocasiões diversas, as chanchadas carregaram e expressaram a ideologia do branqueamento, seja através da invisibilização dos sujeitos negros, dos estereótipos, da hierarquização social ou do racismo estrutural. O próprio samba, elemento afro-brasileiro essencial para essas comédias musicais, é apropriado e embranquecido. Em *Samba em Berlim* (Luiz de Barros, 1943), um entre tantos exemplos, a porta-bandeira negra da escola de samba é substituída por uma jovem branca. Em *Rio Fantasia* (Watson Macedo, 1957), a atriz branca Eliana Macedo dança e canta no centro do enquadramento enquanto mulheres negras vestidas de baianas dançam emoldurando o segundo plano, figurando como parte dos elementos de composição do cenário (Figura 2). Como escreveu Noel Carvalho, “as referências à cultura negra aparecem na figuração, na música, na cenografia, formando uma espécie de moldura que envolve toda a representação”.¹²¹

¹²⁰ “O investimento em produções baratas, filmadas rapidamente, com equipes e elenco que recebiam baixos salários, aliado à enorme aceitação popular desses filmes, fez das chanchadas um empreendimento seguro e ideal. A exibição ditava, dessa forma, a ‘solução’ ideal para o cinema brasileiro, celebrando a repetição contínua de um gênero de inquestionável resposta de público, que, por isso mesmo, num mercado inundado de filmes estrangeiros, garantia a visibilidade de um cinema nacional para um público de massa” (Ver: RAMOS; MIRANDA, 2004, pp. 117-119).

¹²¹ CARVALHO, 2005, p. 27.



Figura 3. O negro como moldura para a branquitude em *Rio Fantasia* (1957). Fonte: *Multiculturalismo Tropical*, de Robert Stam

Em *Rio, Zona Norte* (1957), Nelson Pereira dos Santos representa justamente esse processo da cultura popular negra que, para ser aceita nos espaços elitizados do “mundo branco”, precisa ser assimilada e embranquecida. Tudo isso passa pelo escanteio dos sujeitos negros que, a exemplo do sambista Espírito da Luz (Grande Otelo), no filme de Nelson Pereira, precisam trilhar um caminho longo e sofrido em busca de reconhecimento e aceitação.

Em diversas chanchadas, personagens negros aparecem como figurantes, em segundo plano, emoldurando cenários específicos. No filme *Samba em Berlim*, as sequências que se passam nos morros cariocas mostram figurantes negros encenando músicas em ensaios improvisados de escolas de samba. Os atores que fazem a voz solo e aparecem em destaque são todos brancos. Alguns personagens negros ganham uns poucos segundos ou minutos de tela, como o jovem que acompanha o turista estadunidense em visita ao Brasil. O jovem negro inclusive tem uma cena na qual conversa em sonho com uma representação cômica de Hitler que lhe fala amarguradamente sobre o esfacelamento do Eixo e de sua provável derrota na Guerra.

As chanchadas incorporaram as transformações nas práticas e nos discursos em relação à cultura afro-brasileira pós-1930, principalmente no tocante ao samba e ao carnaval. Segundo

Stam, assim como nos Estados Unidos, também no Brasil o cinema sonoro abriu “novas possibilidades para a participação do negro; sons negros abriram caminho para imagens negras”.¹²²

O filme *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle e Carlos Manga, 1952), por exemplo, apesar de ser uma auto-homenagem da Atlântida, traz em seu elenco apenas dois atores negros (Grande Otelo e Blecaute). Não há outros negros sequer entre os figurantes. E se a pequena presença de homens negros é uma constante, a participação de mulheres negras é ainda mais rara nesses filmes. Entretanto, elementos da cultura negra estavam presentes na chanchada, sendo, muitas vezes, atribuídos a personagens brancos.

A conclusão a que chegou Robert Stam aponta que uma das tendências mais sintomáticas da invisibilidade do sujeito negro a partir dos anos 1930 (portanto, do cinema sonoro) é o corte entre a cultura negra e os seus autores. Vários elementos da cultura afro-brasileira são incorporados aos filmes, porém os atores principais e os realizadores das películas são brancos. Havia pouquíssimo espaço para atores, diretores, roteiristas e produtores negros.¹²³ Exibia-se a cultura negra “sem precisar lidar com as pessoas que a produziam”.¹²⁴

Dois filmes que não fizeram esse corte foram realizados por cineastas estrangeiros: o inacabado *It's All True* (1942), de Orson Welles, e o sucesso internacional *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus. Em 1942, Welles veio ao Brasil realizar um filme para a Política de Boa Vizinhaça dos EUA. O projeto do diretor foi cercado de perseguições políticas, publicidade negativa e hostilidades tanto por parte de Hollywood quanto da ditadura Vargas. No filme de Welles a cultura afro-brasileira teria presença marcante, sendo permeada por um subtexto de discussão racial. Nos Estados Unidos, o Departamento de Estado e a produtora RKO reclamavam e recomendavam que o filme omitisse as sequências onde os negros aparecessem em destaque, afinal o trabalho também seria exibido para o público estadunidense.¹²⁵ No Brasil, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) reclamava que o filme estava “mostrando muito negro e muita pobreza”.¹²⁶ Parte da imprensa ficou em alvoroço, indignada por Welles preferir mostrar um Brasil negro e mestiço. O teor de certos comentários lembra até mesmo as teorias raciais do início do século, revelando as permanências do racismo brasileiro. Em 20 de maio de 1942, no Cine-Rádio Jornal, um artigo assinado por um tal Gatinha Angorá dizia o seguinte:

¹²² STAM, 2008, p. 127.

¹²³ Como exceções, podem ser citados os diretores Cajado Filho (1912-1966) e Haroldo Costa (1930-). O primeiro trabalhou com vários diretores de chanchadas, como Watson Macedo e José Carlos Burle. Foi roteirista de chanchadas, como *O Petróleo é Nosso* (Watson Macedo, 1954), e dirigiu cinco longas-metragens entre 1948 e 1959. Haroldo Costa dirigiu dois longas, ambos em 1958.

¹²⁴ STAM, op. cit., p. 157.

¹²⁵ Ibid., p. 192.

¹²⁶ RODRIGUES, 2011, p. 117.

Cada vez que o robusto e charmoso noivo “del Rio” [Welles] aponta suas câmeras para os chamados pontos “pitorescos” da cidade [Rio de Janeiro] sentimos um leve desconforto [...]. Deveríamos aproveitar o prestígio de Orson Welles para nos mostrar ao mundo como uma nação civilizada [...] mas o que seus conselheiros brasileiros fazem? Em vez de lhe mostrarem nossas possibilidades, deixam-no filmar, para seu prazer, cenas de mestiços imprestáveis [...] e os barracos imundos da favela que infestam a bela margem da lagoa, onde existe tanta beleza e tantos ângulos maravilhosos para filmar; danças de negros cobertos com penas de maracatu, reminiscentes dos templos da selva africana, como se nosso nem sempre edificante carnaval de rua já não fosse ruim o bastante.¹²⁷

O caso de *Orfeu Negro* (1959) esteve inserido em outro contexto e é diferente do projeto inacabado de Welles. O filme dirigido pelo cineasta francês Marcel Camus é uma coprodução franco-brasileira. Foi todo filmado na cidade do Rio de Janeiro e contou com material técnico dos estúdios falidos da Vera Cruz, de São Paulo. A atriz que interpreta a mocinha do filme é estadunidense, porém todo o restante do elenco é brasileiro. O longa é uma adaptação da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.¹²⁸ Mistura de drama, tragédia, musical e fantasia, o filme produz uma representação idealizada da favela, da situação da população negra e do Brasil em si. A película lembra as produções carnavalescas das chanchadas, mas há diferenças. Se os filmes da Atlântida absorviam muito da cultura afro-brasileira invisibilizando e marginalizando seus sujeitos, *Orfeu Negro* dá o protagonismo da ação para esses sujeitos. Por outro lado, tanto *Orfeu* quanto as chanchadas trabalham com arquétipos e estereótipos, ainda que no primeiro caso eles não existam para difamar, precarizar ou diminuir os sujeitos que representam. Os estereótipos do filme de Camus, assim como sua diegese e estética, são representações idealizadas. Essas representações ainda compõem um olhar estrangeiro sobre o Brasil e sobre a identidade brasileira (alegria, samba e sensualidade). Para o mundo, *Orfeu* exportou uma imagem estereotipada e fantástica do povo brasileiro: um país pobre, feliz e alienado. O próprio Vinícius de Moraes detestou o filme e abandonou a sala de cinema no meio da projeção. Tinha achado que Camus havia feito um filme exótico e superficial sobre o Brasil.¹²⁹

¹²⁷ Apud: STAM, 2008, p. 197.

¹²⁸ A peça *Orfeu da Conceição* foi primeiro encenada pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento, em 25 de setembro de 1956 no prédio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Para informações sobre a produção e os bastidores, ver: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao>. Último acesso em: 25/11/2020. Nesse endereço, também está disponível na íntegra o texto da peça. “Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos”.

¹²⁹ STAM, op. cit., p. 255.



Figura 4. Cena de *Orfeu Negro* (1959)

2.3 Estereótipos como marcadores de representação

Os estereótipos fazem parte da história das representações do negro no cinema brasileiro.¹³⁰ Em diversos momentos, esses enquadramentos caricaturais impossibilitaram a existência de personagens negros complexos, com personalidade e desenvolvimento narrativo. Personagens caricatos acabavam servindo para figuração, alívio cômico, escada para atores brancos, entre outras coisas.

No filme *A Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1953) há uma dramatização sobre o lugar secundário dos atores negros. O personagem Tião (Grande Otelo) questiona seu lugar de escada para o seu parceiro branco Tônico (Oscarito): “Estou cansado de ser explorado. Porque não quero mais ser escada de ninguém. Estou farto dessa dupla Tônico e Tião. Grande Tônico e Tião! Por que não Tião e Tônico?”.

Grande Otelo fez inúmeros filmes nos quais fazia dupla com algum personagem branco. Seus principais parceiros foram os atores Oscarito (1906-1970) e Ankito (1924-2009). Ele tinha plena consciência do lugar secundário em que era posto para ocupar com relação aos seus

¹³⁰ Não apenas do negro, mas das pessoas consideradas não-brancas em geral. Indígenas e nordestinos também têm uma longa história de representações estereotipadas no cinema.

parceiros brancos.¹³¹ Um dos atores negros mais populares da história do cinema brasileiro, Otelo reclamava por ganhar salários inferiores ao de Oscarito, por exemplo.¹³²

No livro *O negro brasileiro e o cinema*, José Carlos Rodrigues fez um inventário dos principais tipos de estereótipos presentes nas representações cinematográficas do negro, os quais ele classificou como caricaturas ou arquétipos. Os diversos tipos caricaturais que Rodrigues catalogou vêm, segundo ele, “da imaginação do branco, forjada por medo, solidariedade, amor ou ódio”, muitos oriundos do tempo da escravidão.¹³³ O preto velho, o malandro, o negro de alma branca, a mulata boazuda, o crioulo doido são alguns exemplos. O trabalho de Rodrigues foi pioneiro nesse sentido, porém sua abordagem semiótica de construção de tipologias acabou conformando todo um universo de representações em possibilidades restritas de análise.¹³⁴

Rodrigues afirma que, embora nem todas as caricaturas sejam pejorativas, “na ficção brasileira ou fora dela, todos os personagens negros pertencem” a alguma das representações caricaturais que ele classificou, “ou são uma mistura de várias delas”.¹³⁵ Por vezes, certos tipos são apresentados simplesmente como representações sintéticas de indivíduos, grupos, comportamentos, ideias e afetos. Essa afirmação é problemática. Primeiramente, como definir o que são caricaturas e arquétipos e o que são símbolos e alegorias? Afinal nem sempre são a mesma coisa. Rodrigues diz, por exemplo, que os personagens dos filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984) são arquétipos ou caricaturas do que ele chama de “negro revoltado”.¹³⁶ Dentro dessa tese proposta pelo autor, não haveria margem para desvios já que todos os personagens precisariam ser, obrigatoriamente, encaixados nesse modelo pré-determinado. Se tudo é arquétipo ou caricatura, o que não o é? O modelo acaba sendo esvaziado pelo excesso de generalização.

Entretanto, o esforço do autor contribuiu para os estudos da representação cinematográfica do negro. É inegável que o audiovisual brasileiro foi e, em diversos casos, continua a ser um produtor e difusor de estereótipos sobre a população afro-brasileira. Estereótipos são oriundos de estigmas sociais, mas também são responsáveis por perpetuá-los. Em geral, acabam

¹³¹ STAM, 2008, pp. 144-145.

¹³² Sobre a trajetória artística de Grande Otelo, ver: HIRANO, Luis Felipe Kojima. “O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística”. In: *Revista Afro-Ásia*, 48, 2013. pp. 77-125.

¹³³ RODRIGUES, 2011, p. 22.

¹³⁴ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2012, p. 12.

¹³⁵ RODRIGUES, op. cit., p. 22.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 30-32.

produzindo representações depreciativas que provocam a degradação da identidade étnica, cultural e social de determinado grupo. Os estereótipos são práticas discursivas do poder, criando imagens que despertam sentidos e significados.

É importante ressaltar que, por outro lado, os sujeitos dessas representações não podem ser vistos meramente como passivos. Num filme, apesar das imposições do roteiro, da direção e da produção, os atores também participam na construção dos personagens. Noel Carvalho resume muito bem essa questão ao escrever que

Os filmes são sistemas abertos onde ocorrem disputas pela representação. Disputas essas que escapam ao controle dos produtores. Os atores negros não são passivos diante dos estereótipos, e resistem subvertendo esses personagens a seu favor, diminuindo assim os prejuízos raciais que deles possam decorrer. É como se, em determinadas situações, atores negros atuassem contra o roteiro, subvertendo-o. Ou seja, um ator negro como Grande Otelo ou Mussum, mesmo fazendo papéis subalternos ou cômicos podem roubar a cena e somar ao estereótipo seu talento, ultrapassando-o.¹³⁷

Como talvez já tenha ficado subentendido, as representações estereotipadas não se restringiram aos filmes do período silencioso nem as chanchadas. Aproveitando então o ensejo, quero discorrer sobre os ditos “filmes sérios”¹³⁸ das produtoras paulistas dos anos 1950, especialmente a Vera Cruz.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi fundada em 1949 como um complexo industrial cinematográfico construído em São Bernardo do Campo. O projeto era o de criar no Brasil um sistema de estúdios semelhantes aos de Hollywood. Foram contratados diversos profissionais estrangeiros para compor esse empreendimento que seria financiado pela burguesia paulista ao mesmo tempo que serviria para representar seus anseios pelo “mecenato cultural” no estado. Entre 1949 e 1954, a produtora realizou 18 longas-metragens de ficção e alguns documentários. Depois disso, rapidamente entrou em falência. A Vera Cruz buscava conciliar a estética e o modo de produção do cinema narrativo clássico com temas brasileiros, misturando tanto o nacionalismo das iniciativas culturais da elite paulista quanto o mimetismo do cinema estrangeiro.

Entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1950, cerca de vinte companhias de cinema foram criadas em São Paulo, muitas seguindo o exemplo da Vera Cruz. Dessas, apenas três prosseguiram: a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes.¹³⁹ Objetivando uma “produção

¹³⁷ CARVALHO, 2005, pp. 29-30.

¹³⁸ A expressão “filmes sérios” seria uma forma das iniciativas industriais paulistas para o cinema estabelecerem um critério de diferenciação com relação às chanchadas, feitas majoritariamente no Rio de Janeiro.

¹³⁹ Para uma análise sobre a Vera Cruz e outras companhias paulistas dessa época, assim como as tentativas gerais de criar uma “indústria cinematográfica” no Brasil, ver: CATANI, Afrânio Mendes. “A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema*

brasileira de padrão internacional”¹⁴⁰ – como dizia o lema da companhia –, a Vera Cruz construiu grandes e caros estúdios, importou os melhores equipamentos, contratou um quadro de técnicos em acordo de exclusividade e criou seu próprio *star system*¹⁴¹. Mas, apesar da Vera Cruz ter tido uma ótima articulação com os meios de propaganda e o melhor esquema publicitário para o cinema brasileiro até aquele momento, a companhia rapidamente entrou em declínio. Filmes com altos orçamentos (além dos custos de manutenção de todo o aparato humano e material dos estúdios), falta de apoio governamental (na verdade, pode-se dizer que o governo trabalhava à favor do cinema estrangeiro) e a ausência de uma rede de distribuição e exibição que não estivesse submetida aos interesses das companhias estadunidenses: essas e outras causas levaram ao fim desse e de vários outros projetos ambiciosos de industrialização cinematográfica.¹⁴²

Os dois filmes mais famosos e mais lucrativos para a companhia foram *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953). O primeiro foi um grande acontecimento para a Vera Cruz e para o cinema brasileiro em geral. Além de ter sido um enorme sucesso internacional, chegando a ser premiado no Festival de Cannes como o melhor filme de aventura com menção especial para a trilha musical, o filme arregimentou um grande público interno. Segundo Catani, *O Cangaceiro* ficou cerca de dez semanas em cartaz em incontáveis cinemas ao mesmo tempo. Foi visto por mais de 800 mil pessoas: “um recorde absoluto de bilheteira para o país”.¹⁴³ A obra inaugurou um filão de filmes sobre o cangaço e marcou a carreira do ator negro Milton Ribeiro que fizera o papel do capitão Galdino, líder dos cangaceiros. O ator passou a ser uma figura constante nesses filmes, geralmente interpretando o papel de vilão. Ribeiro ficou marcado pela interpretação desse personagem. Seus traços físicos ficaram associados a essa representação genérica e preconceituosa do “nordestino mestiço”: sertanejo marcado pelo sol, pela violência e pela ignorância. A carreira do ator é algo que mereceria um trabalho à parte.

brasileiro (Vol. 1). São Paulo: Edições Sesc, 2018, pp. 422-453; e CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp. 203-233.

¹⁴⁰ CATANI, 2018, p. 437.

¹⁴¹ O *star system* (“sistema de estrelas”, em tradução literal) foi um “método” criado em Hollywood para a promoção de atores e atrizes junto ao público. O estúdio criava uma persona em torno do sujeito enfatizando uma imagem com a qual o público criaria uma relação. Inventar e promover uma carreira era uma forma de impulsionar o apelo dos filmes.

¹⁴² Para o aprofundamento dessas causas, ver: CATANI, op. cit., pp. 440-442.

¹⁴³ CATANI, 1987, p. 220.



Figura 5. Milton Ribeiro em *O Cangaceiro* (1953)

Mas é sobre *Sinhá Moça* que quero dedicar um pouco mais de atenção, justamente pelo tema que aborda, a escravidão. O filme foi baseado no romance homônimo escrito por Maria Dezonne Pacheco Fernandes. O recorte temporal da narrativa situa-se entre os anos de 1886 e 1888 e trata dos momentos finais da luta abolicionista no Brasil. O enredo é um melodrama centrado na história de um romance que é atrapalhado pelo momento político do país, que encontrava-se dividido entre abolicionistas e escravocratas. Esteticamente, o filme segue as lições do cinema narrativo clássico com uma decupagem naturalista. O par romântico é formado por uma jovem filha de um fazendeiro senhor de escravos e por um advogado. As semelhanças entre *Sinhá Moça* e o clássico estadunidense *...E o Vento Levou* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939) não são desprezíveis tanto na composição do enredo quanto na concepção estética. Porém, ideologicamente são filmes distintos. A perspectiva de *...E o Vento Levou* ressalta a “tragédia do Sul” destruído pela Guerra Civil, além de idealizar a instituição da escravidão. Já no filme brasileiro, o fim da escravatura é representado como um benefício amplo, garantidor da felicidade geral. Se em *...E o Vento Levou* os escravizados rezam pelas tropas confederadas, em *Sinhá Moça* nem todos os negros são representados como dóceis. Os cativos da senzala se rebelam e são severamente castigados por isso.

Apesar dessas rupturas com uma perspectiva idealizada da escravidão, o filme brasileiro ainda possui uma visão paternalista do negro. Mesmo mostrando que os negros resistiam ao cativo, o filme conclui que as suas ações de resistência careciam de racionalidade, de direcionamento. E essa racionalidade vem justamente dos personagens brancos abolicionistas. Os escravos são como crianças que necessitam da orientação de líderes brancos. Segundo Stam, “embora as comparações entre *...E o Vento Levou* e *Sinhá Moça* revelem que o último apresenta

uma visão menos idealizada da escravidão, o título *Sinhá Moça* nos previne de que o foco será sobre uma protagonista branca, e não sobre as vítimas negras da escravidão”.¹⁴⁴

Em extensão, a afirmação de uma condição de infantilidade por parte dos escravizados é posta constantemente ao longo da película, com momentos reservados até para repreensões. É como se os escravizados não possuíssem autonomia de pensamento, de ação e de consciência. Suas atitudes são inconsequentes. Os brancos são aqueles que devem assumir o lugar de heróis em luta pelo fim da escravidão, afinal, os negros não conseguem se organizar sozinhos. Por outro lado, os personagens negros não são apresentados como homogêneos. O filme exibe uma distinção entre os cativos domésticos e os cativos do campo. Nessa representação, os escravizados da Casa Grande estariam mais próximos dos senhores e seriam, portanto, mais submissos; enquanto os escravizados da senzala seriam mais rebeldes. Ainda no início do filme, a sinhá pergunta para uma negra escrava idosa se ela sabe o que é abolição. A negra, então, meneia a cabeça em sinal de negação e chega mesmo a dizer que “não está certo branco *trabaiã*”.

Em *Sinhá Moça*, a maldade não está em nenhum personagem branco, seja abolicionista ou não. No final do filme, quando a abolição é declarada, o pai da sinhá se arrepende e todos comemoram fraternalmente, como se mais de 350 anos de um passado escravista fossem instantaneamente apagados, sem necessidades de responsabilização ou reparação, restando apenas um futuro de progresso e democracia racial pela frente. A violência da escravidão acaba sendo representada na figura do feitor mestiço. É ele quem tortura os cativos e quem abusa sexualmente das mulheres negras.

Apesar de tratar da escravidão e da luta contra tal instituição, o núcleo dos personagens negros foi posto em segundo plano. Ainda assim, a crítica reservou diversos elogios às interpretações dos atores negros. A atriz negra Ruth de Souza (Figura 6), por exemplo, em um papel quase sem falas, chegou a ser indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza.

Sabe-se que, ao longo de mais de 350 anos, aqueles que mais lutaram pelo fim do cativeiro foram os próprios escravizados,¹⁴⁵ mas tal filme acaba insistindo no contrário. Nesse sentido, *Sinhá Moça* lembra a ideologia presente num filme produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo durante o Estado Novo: *O Despertar da Redentora* (Humberto Mauro, 1942). O curta-metragem sobre a princesa Isabel passa a ideia do negro passivo perante a escravidão,

¹⁴⁴ STAM, 2018, p. 213.

¹⁴⁵ “Nenhuma categoria social lutou de forma mais veemente e consequente contra a escravidão que a dos próprios escravos” (FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 172).

cuja libertação se deu como um ato de bondade dos brancos. Em linhas gerais, pois, *Sinhá Moça* é a antítese do que seriam os filmes de Carlos Diegues.



Figura 6. Ruth de Souza em *Sinhá Moça* (1953)

2.4 O cinema moderno brasileiro e as representações do negro

A partir dos anos 1950, surgiu no cinema brasileiro uma maior variedade de representações da população negra, marcando a busca por distanciamento dos enquadramentos caricaturais feitos pelas chanchadas e pelos filmes dramáticos. É claro que essas novas representações também criariam os seus próprios arquétipos para os personagens negros, mas o que se observou a partir daqueles anos foi uma crescente vontade de discutir temas raciais de forma mais explícita. Ainda assim, deve ficar claro que não houve uma “virada” imediata, como se os cineastas tivessem passado a focar em questões étnicas da noite para o dia. As discussões sobre raça e etnicidade foram surgindo aos poucos e o aumento de sua relevância trilhou um caminho de vários anos entre as décadas de 1950 e 1980. Como bem pontuado por Pedro Lapera, esse moderno cinema brasileiro que surgia tinha como pontos centrais “a construção de um povo e de uma identidade nacional [...], ao passo que as ideias sobre raça ocupam um lugar muito periférico”.¹⁴⁶ Mas reforço que, apesar desse lugar periférico, tais questões eram iminentes e não apareciam nos filmes de forma homogênea. Antes de seguir tratando sobre o negro no moderno cinema brasileiro, quero citar dois filmes anteriores produzidos pela Atlântida.

A Atlântida não começou como uma produtora de chanchadas. As primeiras pretensões da companhia fundada em 1941 no Rio de Janeiro eram de realizar “filmes sérios”, dramas

¹⁴⁶ LAPERA, 2012, p. 47.

urbanos com certo apelo artístico. O primeiro longa-metragem da Atlântida foi *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), hoje um filme desaparecido. O enredo era baseado na própria história de vida do ator Grande Otelo, narrando a trajetória de um jovem negro que, ainda criança, sai de sua casa em Minas Gerais em direção ao Rio de Janeiro, onde tinha o sonho de se tornar artista. O filme foi bastante popular entre o público e a crítica, porém Robert Stam conta que “na época foi considerada uma empreitada bastante arriscada a escolha de um ator negro para o papel principal do primeiro filme do estúdio, especialmente porque Grande Otelo ainda não era uma estrela”.¹⁴⁷ A história de um jovem negro, neto de escravizados, em busca de se encontrar como pessoa livre através da arte era o assunto do filme de José Carlos Burle. Com exceção do caso de Benjamim de Oliveira que, maquiado de índio, interpretou Peri em *Os Guaranis* (1908), *Moleque Tião* talvez seja o primeiro filme brasileiro com um protagonista negro.

Em 1949, com a produção já direcionada às chanchadas, a companhia carioca fez mais uma incursão no cinema dramático com o filme *Também Somos Irmãos* (1949). Dirigido por José Carlos Burle e escrito por Alinor Azevedo, a obra delineou uma discussão explícita a respeito do racismo no Brasil. O acontecimento era inédito no cinema nacional. Nenhum filme havia feito aquilo de forma tão direta e o cinema que veio posteriormente, nos anos 1950 e 1960, não aprofundou a questão por ter incorporado a ideia do povo brasileiro enquanto unidade na composição étnica, onde o negro seria tomado como alegoria e símbolo.

O filme conta a história de dois irmãos negros, Renato (Aguinaldo Camargo) e Miro (Grande Otelo), adotados por uma rica família branca na cidade do Rio de Janeiro. Depois de crescidos, ambos passam a morar em uma pequena casa no morro. Enquanto Renato buscou encontrar um lugar para si naquela sociedade através dos estudos e do bacharelado em Direito, Miro – apelidado de Moleque Miro – opta por levar uma vida descompromissada com os objetivos que seu irmão tentava atingir, preferindo o samba e a “malandragem”. Seria incorreto dizer que apenas Miro faz a figura do marginal, pois ambos os personagens são marginais. Eles apenas procuram certo de tipo de visibilidade através de meios distintos. A marginalização vem pela cor. Os dois personagens negros, apesar de criados no seio de uma família rica, nunca deixaram de carregar o peso do racismo que lhes atinge.

Quanto a essas questões, é importante tornar a ressaltar que o discurso artístico e intelectual dos anos 1930 e 1940 estava marcado pela noção de “democracia racial”. A mestiçagem passara a receber um tratamento positivo e idealizado que apontava o Brasil como um país etnicamente harmônico fundado na comunhão entre as “três raças”: brancos, negros e índios.

¹⁴⁷ STAM, 2008, p. 141.

Essa narrativa – que, muitas vezes, entendia a mestiçagem como um “branqueamento paulatino” – acabou por colocar nas sombras os conflitos (do passado e do presente) existentes nas relações raciais. O cinema absorvia esses ideários. Por que discutir desigualdade racial em um país mestiço como o Brasil? Dessa forma, *Também Somos Irmãos* pode ser considerado um filme pioneiro. Antes de mais nada, há a presença de dois protagonistas negros (caso raro). Depois, o roteiro de Alinor Azevedo se debruça sobre questões sociais e raciais sem vestir o manto do discurso do Brasil como lugar de “harmonia racial”.

Renato é o personagem que busca quebrar sua situação marginal através da autoafirmação e integração, da absorção dos valores da sociedade branca,¹⁴⁸ enquanto Miro investe na negação desses valores e no reconhecimento de sua própria marginalidade – mas sem nunca se pôr como vítima. Assim, observa-se que o filme não trata a população negra como um grupo homogêneo, unido em torno das mesmas pautas e com os mesmos objetivos. Diante dos sermões do irmão, Miro o acusa de ser subserviente, de baixar a cabeça, de ter adotado seu padrasto branco como um novo senhor: “Pode te mandar para o tronco que você vai beijar a mão dele”. O filme explora essas tensões.

Também Somos Irmãos busca afirmar a existência de hierarquizações raciais no Brasil. Os espaços do filme representam justamente isso. Quando os personagens negros ultrapassam certas “fronteiras étnicas” eles geram incômodo nos outros e neles mesmos. Ao ir até a mansão de Requião, Miro pergunta se não seria melhor entrar pela porta dos fundos. Pedro Lapera resumiu bem essa questão:

A ambientação do filme em uma favela pode ser lida como o entrecruzamento dos lugares de raça e de classe nas quais as práticas destes intelectuais localizam os negros. Ao ligar negros e pobreza e, por oposição melodramática, brancos e riqueza, Burle e Azevedo sinalizam que as barreiras à inserção do negro operam no plano simbólico (discriminação racial) e no econômico (restrição ao acesso a bens).¹⁴⁹

Para Lapera, as trajetórias de Renato e Miro são postas na narrativa como “tipos ideais” que representam a “ação dos homens negros em busca de ascensão social”. Ambos os personagens procuram, cada um ao seu modo, racionalizar o espaço em que estão colocados tendo em vista atingir seus objetivos traduzidos em “dois tipos de projetos coletivos possíveis: a

¹⁴⁸ Em um dos diálogos entre os dois irmãos, Renato diz: “Eu não estou defendendo-o [Requião, o padrasto branco que os adotara]. Reconheço que ele cometeu grandes erros conosco. Foi injusto. Estabelecia diferenças. Humilhava. Isso contribuiu muito para nos prevenir contra a vida. Você se tornou um revoltado, mas sem nenhum sentido. Prejuízo de você mesmo. Uma revolta negativa. Eu procurei compreender. Vi que o velho era apenas um reflexo. A luta era muito maior. Que é que se pode esperar de homens iguais a ele, cheios de defeitos e preconceitos? Preferi lutar com outras armas. Uma luta de resistência e de honra, que exige um esforço redobrado, que exige muita vontade. Mas é a única maneira de nos podermos afirmar, nos elevar”.

¹⁴⁹ LAPERA, 2012, p. 58.

integração social (Renato) ou a insubordinação racialmente motivada (Miro)”.¹⁵⁰ Vale lembrar que a integração social era parte do pensamento dos movimentos negros da época.

Como foi bem apontado por Noel Carvalho, esse filme foi realizado em comunicação com o Teatro Experimental do Negro (TEN), pois alguns de seus principais atores participaram do longa-metragem, como Agnaldo Camargo e Ruth de Souza. Além disso, o tema abordado por José Carlos Burle e Alinor Azevedo se assemelhava aos enredos encenados pelo grupo de Abdias do Nascimento.¹⁵¹ O TEN foi uma organização de vanguarda na busca por representatividade dos negros e negras no teatro e, entre as décadas de 1940 e 1950, abriu as portas para o protagonismo negro – o que muito raramente ocorria no cinema. Foi, inclusive, responsável por formar vários atores e atrizes para a carreira no cinema.

Esta organização nasceu da necessidade de formar um grupo de atores negros e contestar práticas racistas e excludentes no teatro, como o uso de *blackface* e a subalternidade dos personagens. Abdias do Nascimento (1914-2011), ator e principal liderança do TEN, tornou-se um dos nomes mais conhecidos dos movimentos negros durante o resto de sua vida. No Brasil, o TEN foi pioneiro ao “trazer para o país as propostas do movimento da negritude francesa” que vinham chamando a atenção do movimento negro internacional.¹⁵² A organização batia de frente com a difundida “democracia racial” ao questionar porque, num país que supostamente havia resolvido seus problemas de convivência entre negros e brancos, a presença de personagens negros em papéis de destaque não era algo comum ou “normal”. Abdias do Nascimento dizia que – e sua colocação também se aplica ao cinema e a televisão – “intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas”.¹⁵³ Assim, segundo seu fundador, o TEN

Se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.¹⁵⁴

O TEN recrutava, alfabetizava (quando necessário) e dava formação aos seus quadros. Estes eram em sua maioria operários, empregadas domésticas, trabalhadores e trabalhadoras informais, pequenos funcionários públicos, entre outros. Por propor um posicionamento

¹⁵⁰ LAPERA, 2012, p. 65.

¹⁵¹ CARVALHO, 2005, pp. 33-34.

¹⁵² DOMINGUES, Petrônio. “Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos”. In: *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, UFF, vol. 12, n. 23, julho de 2007, pp. 109-110.

¹⁵³ NASCIMENTO, Abdias do. “Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões”. In: *Estudos Avançados*, 18 (50), 2004, p. 209.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 210.

próximo ao discurso da negritude, foi rotulado pelos defensores da democracia racial como um “promotor de racismo às avessas”.¹⁵⁵ Em diversas ocasiões, suas apresentações foram censuradas por autoridades receosas de que elas criassem conflitos raciais.¹⁵⁶

Enfim, *Também Somos Irmãos* foi um fracasso de bilheteria, pois o público não lhe foi muito receptivo. Em entrevista anos mais tarde, José Carlos Burle diria:

O filme não foi um sucesso de bilheteria por um simples motivo: os brancos se sentiam inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar a sua mensagem. Os militantes, como Abdias do Nascimento e a Ruth de Souza, me parabenizaram efusivamente. Lamento que tenham se absterido de manifestações públicas. Quanto à crítica, a Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos lhe outorgou o prêmio de melhor filme nacional de 1949.¹⁵⁷

Segundo Robert Stam, o filme se assemelha aos chamados *social problem films*, um gênero popular nos Estados Unidos nessa mesma época, a exemplo de *Pinky* (Elia Kazan, 1949), que discute o racismo, ou *Gentleman's Agreement* (Elia Kazan, 1947), sobre o antissemitismo. Porém, para o autor, *Também Somos Irmãos* é ainda mais corajoso do que qualquer filme hollywoodiano da época.¹⁵⁸ Assim, termino aqui as considerações sobre este filme precursor para retomar o fio da discussão sobre as representações do negro no moderno cinema brasileiro.

Na década de 1950, em meio à crise das tentativas de industrialização do cinema feito no Brasil, diversos intelectuais – principalmente a partir da realização do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, ambos em 1952 – passaram a se engajar publicamente nos problemas do cinema nacional. Adotando o ideal político, cultural e estético do “nacional-popular”, os militantes discutiam sobre sua insatisfação com o *status-quo* da produção cinematográfica que, segundo eles, não expressava a realidade do Brasil. A ideia era a de realizar um cinema engajado, de valorização do “povo” e de denúncia social. Na ausência de referências fílmicas nacionais, chegava-se a citar como exemplo correlato a literatura dos anos 1930 (Graciliano Ramos, Jorge Amado, etc.).¹⁵⁹

Os filmes produzidos nessa década e que dialogavam com algum tipo de realismo cinematográfico foram depois aglutinados no que se convencionou chamar de “cinema independente”, de onde se destacam nomes como Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos. Tratavam-se de filmes desligados tanto do cinema industrial paulista quanto das

¹⁵⁵ NASCIMENTO, 2004, p. 218.

¹⁵⁶ Sobre o Teatro Experimental do Negro, ver: NASCIMENTO, op. cit.

¹⁵⁷ Apud: CARVALHO, 2005, pp. 34-35.

¹⁵⁸ STAM, 2008, pp. 148-149.

¹⁵⁹ LAPERA, 2012, pp. 44-45.

chanchadas cariocas. Inspirados pelo neorealismo italiano, tais filmes se lançaram na busca por um conteúdo que aproveitasse os temas nacionais, que mostrasse ao público a representação dele mesmo em tela. Esse dito “conteúdo nacional”, como foi proposto pelo próprio Nelson Pereira dos Santos em uma tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro,¹⁶⁰ deveria focar no universo das manifestações populares, delineando uma representação do “povo”. Segundo Fernão Ramos, “é justamente a poesia deste humanismo da vida cotidiana, voltado em direção à representação da camada mais pobre da população, que vai caracterizar o primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus* (1955)”.¹⁶¹ Tendo em vista esse olhar direcionado para os setores menos favorecidos da população, a figura do negro acabou sendo tomada como a representação ideal do povo e do popular.

Nos anos 1950 e, em certa medida, também na década seguinte, os cineastas independentes e depois os cinemanovistas pensavam e representavam a imagem do povo como uma substância homogênea, valorizando suas práticas de cultura e sua composição étnico-racial. Muito influenciados pela tese das “três raças”, esses cineastas compreendiam a cultura brasileira como produto de uma integração que, apesar de não ser pacífica e de não suplantare preconceitos, ainda assim estava na base dessa entidade que eles chamavam de “povo brasileiro”. Também por esse motivo as discussões raciais nesse primeiro momento foram, em grande parte, incipientes e relegadas a um plano secundário.

Para Senna, os filmes do cinema independente a partir de *Rio, 40 Graus* (1955) e posteriormente os do Cinema Novo nos anos 1960 surgiram em correspondência com as “tendências da abertura liberal juscelinista e da posterior radicalização janguista”.¹⁶² Na base das propostas políticas gerais desses cineastas de esquerda estava a questão da luta de classes e da dependência política e cultural do Terceiro Mundo. Na interpretação de Senna, outros problemas – como o racial – poderiam obscurecer aquelas questões essenciais. Tomando *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) como exemplo, o autor afirma que “o fato dos espoliados serem negros, brancos ou amarelos é contingencial, não é determinante”.¹⁶³ Em contrapartida, o Cinema Novo não pode ser interpretado de forma tão generalizante. As práticas e representações do movimento não eram homogêneas, mesmo que partissem de ideais artísticos e vontades políticas em comum.

É inegável o aumento da presença de personagens negros nas produções cinematográficas a partir desses anos. Filmes como *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *Bahia de*

¹⁶⁰ RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 303.

¹⁶¹ Ibid., p. 304.

¹⁶² SENNA, 1979, p. 216.

¹⁶³ Ibid., p. 217.

Todos os Santos (Trigueirinho Neto, 1960) e *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) são exemplos disso. E não é possível dissociar esse crescente de produções audiovisuais sobre questões referentes ao negro brasileiro do contexto político e das reivindicações dos movimentos negros da época. Ainda assim, é razoável observar – ao menos num primeiro momento – que muitas das produções dessas décadas, realizadas por cineastas ligados ao nacionalismo de esquerda, representavam o negro como o emblema ideal do nacional-popular,¹⁶⁴ como veículo de politização e resistência.

O nacional-popular foi um projeto político e cultural com fins de articular ideais progressistas em torno de uma tese elaborada por artistas das classes médias urbanas. Tratava-se de uma vontade de identificação com os brasileiros explorados e oprimidos pela ordem instituída no país. Esse projeto que visava a conscientização política possuía uma delimitada noção de “povo”. As bases teóricas dessa tese vinham da influência do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e depois do Centro Popular de Cultura (CPC), este último ligado ao Partido Comunista Brasileiro. Na lógica dessas instituições, o artista ou o intelectual deveria partir do interior da realidade social com o objetivo de promover a sua transformação.¹⁶⁵ O Cinema Novo partiu de pressupostos semelhantes, já que os jovens cineastas eram influenciados por essas discussões. Numa perspectiva totalizante, a arte popular revolucionária defendida pelo CPC pressupunha que o “povo” tinha uma “essência” passível de ser captada pelo artista, o qual teria a responsabilidade de tomar a vanguarda das transformações sociais. Sendo assim, “o artista-intelectual de esquerda seria necessário para tutelar um povo que não teria condições de legitimar por si próprio suas criações nem de postular transformações sociais”.¹⁶⁶

Quando Glauber Rocha apresentou, em 1963, o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*,¹⁶⁷ seu esforço estava concentrado em legitimar a existência do Cinema Novo, atribuindo ao movimento cinematográfico uma lógica dentro da história do cinema brasileiro. Como escreveu Ismail Xavier no prefácio da edição de 2003, para Glauber, “O cinema novo é já uma realidade, e ele quer declarar quem a ele pertence e quem, estando fora, quer se apropriar de

¹⁶⁴ AGUIAR, Antônio Barros de. “O negro no cinema brasileiro: uma reflexão sobre as possibilidades metodológicas da incorporação do cinema no ensino de história e cultura afro-brasileira”. *EBR – Educação Básica Revista*, vol. 3, n.1, 2017, p. 31.

¹⁶⁵ SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2013, p. 165.

¹⁶⁶ LAPERA, 2012, p. 118.

¹⁶⁷ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

sua energia”.¹⁶⁸ O sentido histórico buscado era teleológico, pois Glauber selecionou no passado as manifestações que ele considerava como prefigurações do Cinema Novo. Este necessitava de precursores que, sendo incompletos em suas iniciativas, alcançariam a completude no contexto vivido pelos cinemanovistas. Humberto Mauro, apesar de seus problemas, foi tomado como o ponto de partida por sua autenticidade e sua incipiente busca por mostrar uma realidade brasileira. O grande salto, porém, teria vindo nos anos 1950, com os filmes de Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Trigueirinho Neto. Dentre todos, Nelson Pereira seria o mais destacado.

Rio, 40 Graus (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), dirigidos por Nelson e considerados os filmes precursores do Cinema Novo, marcam um momento de mudança nos enquadramentos que o personagem negro vinha recebendo no cinema brasileiro. O primeiro trata do cotidiano na cidade do Rio de Janeiro e utiliza como fio condutor da narrativa a história de um grupo de meninos negros pobres que descem a favela para vender amendoins em diferentes áreas da Zona Sul da capital (Figura. Juntos, eles combinam de unirem esforços para adquirir uma bola de futebol. Os pais das crianças mal aparecem e uma delas tem até que trabalhar para cuidar da mãe doente. O ambiente da favela ou quaisquer cenários do filme não são construídos em estúdio, mas fazem uso de locação ao ar livre, contando com a participação de atores não profissionais (os meninos, por exemplo). Com o passar da narrativa, o longa vai mostrando o núcleo de outros personagens: um jogador de futebol decadente, uma migrante nordestina, uma família bajuladora de um deputado, entre outros. O filme aborda os personagens negros de forma não paternalista, dotando-os de personalidades próprias e tratando-os com empatia.

Esses personagens e a forma como o filme representava a pobreza incomodavam certos setores da sociedade brasileira. O filme foi, então, proibido pelo chefe do Departamento Federal de Segurança Pública que tinha o sugestivo nome de Dr. Cortes, o coronel Geraldo de Menezes Cortes. Sob alegação de que só mostrava o lado negativo da cidade e de que no Rio a temperatura nunca chegara a 40° C, o filme foi censurado. Pedro Lapera conta que, em decorrência desse ato, diversos intelectuais foram a público através da imprensa para denunciar a censura e atestar a importância da obra, justificando-a como uma imagem realista do povo brasileiro. Este “povo”, representado pelos “personagens-símbolos” dos meninos negros, é visto como oprimido e explorado unicamente por questões de classe social.¹⁶⁹ É como se o próprio Nelson Pereira não percebesse o recorte de cor que faz em seu filme. Em sua ortodoxia marxista,

¹⁶⁸ XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 8.

¹⁶⁹ LAPERA, 2012, pp. 71-74.

diferenças étnicas estariam mais no passado do que no presente. O problema do Brasil era de classes.¹⁷⁰



Figura 7. *Rio, 40 Graus* (1955)

Rio, Zona Norte (1957) foi o segundo longa de Nelson Pereira dos Santos. Seu enredo é sobre um compositor de samba chamado Espírito da Luz (Grande Otelo).¹⁷¹ Residente dos morros da Zona Norte do Rio, caridoso, talentoso e um pouco ingênuo, o sambista sonha em ter suas composições reconhecidas. Entretanto, ele acaba sendo frustrado frente a exploração do seu talento. Em certo momento sua euforia se converte em desgosto quando ouve tocar no rádio a sua música, mas se dá conta de que seu nome não foi incluído como compositor. Acontece que Espírito é dependente de intermediários para levar suas canções às gravadoras, o que faz com que seu trabalho seja explorado sem que ele receba qualquer crédito. Um personagem branco (Maurício, interpretado por Jece Valadão) finge ser seu amigo enquanto se aproveita dele. Outro (Moacyr/Paulo Goulart), que também admira seu talento, pensa em utilizar as composições de Espírito em suas óperas – uma representação da apropriação do popular pela elite (algo que pode ser lido como uma crítica do autor a si mesmo e ao papel dos intelectuais).

Uma denúncia da exploração dos músicos negros pela indústria cultural, *Rio, Zona Norte* “mostra os negros como pessoas social e economicamente marginalizadas”.¹⁷² Há uma passagem significativa que resume bem essa marginalização. Após descobrir pelo rádio que Maurício

¹⁷⁰ Há em *Rio, 40 Graus* uma passagem que resume bem essa questão. Em um ensaio de escola de samba, onde músicos tocam, cantam e dançam, ouve-se a seguinte letra: “Uma voz de Norte ao Sul se ouvia/ liberdade era o que o negro queria/ Em mil oitocentos e oitenta e oito a Princesa Isabel a Lei Áurea assinou/ e a escravidão no Brasil acabou”.

¹⁷¹ O personagem foi parcialmente inspirado no compositor negro Zé Kéti. Este tem uma pequena participação no filme interpretando o cantor chamado Alaor da Costa.

¹⁷² STAM, 2008, p. 245.

não incluíra seu nome como compositor do samba que seria gravado, Espírito desce o morro para tomar satisfação. Maurício desconversa e diz, como desculpa, que pretendia avisá-lo, mas “você mora longe pra burro”. Espírito insiste em assinar o contrato, mas o que acaba assinando mesmo é um documento desistindo dos direitos autorais da música em troca de mil cruzeiros. De fato, o compositor estava longe física e metaforicamente. Apesar de ter seu trabalho cobijado, ele permanecia distante do reconhecimento.

O início do filme mostra o personagem caído nos trilhos da Central do Brasil após escorregar acidentalmente de um trem lotado. A narrativa é estruturada em *flashbacks*. O espectador vai descobrindo sobre o cotidiano de Espírito, sobre sua moradia precária, sobre seus desejos por reconhecimento e até sobre como ele não teve condições de criar o filho após a morte da esposa. Aliás, esse último ponto era um dado novo e raríssimo. Atentei para isso após ler a análise de Robert Stam em *Multiculturalismo tropical*: Espírito tem um papel social “frequentemente negado aos negros tanto no cinema brasileiro como no cinema norte-americano: o de pai”.¹⁷³

Outro filme considerado precursor do Cinema Novo por Glauber foi *Bahia de Todos os Santos* (1960), dirigido por Trigueirinho Neto. A trama é ambientada nos anos 1930 e acompanha um grupo de jovens desempregados no cotidiano de Salvador. O personagem principal é Tônio (Jurandir Pimentel), um jovem filho de pai branco e mãe negra que não consegue se encaixar em lugar nenhum da sociedade. Entre a família de sua mãe – moradores de uma vila de pescadores negros – ele não é visto como negro; e entre os brancos ele não é visto como branco. Ao discutir essas questões, Trigueirinho colocava em xeque a idealização do Brasil como um paraíso da democracia racial e da mestiçagem. Além disso, o filme representa Salvador como uma cidade negra, diferentemente de muitos filmes cariocas que mostravam o Rio de Janeiro como uma cidade branca.

Bahia de Todos os Santos inspira-se muito nos filmes do neorealismo italiano, principalmente nos primeiros filmes do Roberto Rossellini. De forma simples, ele opta por um enredo de personagens comuns oprimidos pela desigualdade social, pela exploração, pelos preconceitos e pela violência do Estado. Assim como os filmes do Cinema Novo, os personagens negros são tomados como a representação do povo e o problema da desigualdade é visto também em termos de classe social. Entretanto, a obra toma corpo mesmo em uma discussão racial. Afinal, se a representação fosse apenas sobre os problemas de classe, os personagens negros poderiam ser simplesmente substituídos por atores brancos – o que não é possível dentro do enredo. Ainda

¹⁷³ STAM, 2008, pp. 243-244.

nos primeiros minutos do longa, há uma sequência onde a polícia invade a vila de pescadores para destruir um terreiro de candomblé e dispersar os negros. Após a repressão, uma personagem negra idosa fala: “Eles pensam que a gente vive como eles querem. Querem acabar com tudo, mas aqui dentro [coloca a mão no peito] eles não tocam”.

Em *Bahia de Todos os Santos* a desigualdade social é apresentada em termos raciais. E de certa forma, essa não-dissociação está presente em todos os filmes do Cinema Novo. No caso de *Barravento* (1962), por exemplo, Glauber usa uma vila de pescadores negros como alegoria do “povo”, porém faz toda a diferença que os personagens sejam negros.

No já citado livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha buscava na história da cinematografia nacional por realizadores que preconizassem o que ele estava tentando delimitar como Cinema Novo. O fio condutor de sua análise do cinema brasileiro enquanto expressão cultural é aquilo que ele chamou de “método do autor”. Em oposição ao cinema comercial, Glauber estava à procura dos precursores de um cinema moderno e revolucionário.¹⁷⁴ Sendo este cinema autoral, livre, não-conformista, engajado politicamente e preocupado com uma estética e uma ética realistas, ele deveria se opor à cultura cinematográfica do capitalismo. “O autor é inimigo desta cultura” – diz Glauber.¹⁷⁵ Esses autores no cinema brasileiro surgiram em “tempos inesperados” e, incapazes de criar uma tradição, permaneceram culturalmente marginalizados.¹⁷⁶

O Cinema Novo surgiu no início dos anos 1960 preconizando não apenas a necessidade de novos temas. Para além disso, o que fez desse movimento um marco revolucionário na arte cinematográfica foi sua preocupação com novas formas. Glauber, por exemplo, colocava esse impulso formalista como fundamental para a consolidação de uma nova cinematografia. Ao delimitar o que eram o Cinema Novo e os seus precursores, Glauber também demarcava aquilo que estava de fora desse cinema moderno. Tanto as chanchadas quanto os filmes da Vera Cruz foram posicionados como o oposto daquilo que os cinemanovistas pensavam e faziam.

As discussões sobre subdesenvolvimento e descolonização ganharam cada vez mais atenção a partir dos anos 1950, sendo incluídas na retórica de cineastas e pensadores do cinema. Se o cinema brasileiro se comportava como uma extensão do cinema estrangeiro (estadunidense), era preciso apontar e se direcionar para outros caminhos e referenciais. As teses apresentadas

¹⁷⁴ ROCHA, 2003, p. 36.

¹⁷⁵ Ibid., p. 37.

¹⁷⁶ Ibid., p. 47.

por Paulo Emílio em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*¹⁷⁷ apontavam para uma necessidade de reconfiguração do campo cinematográfico relacionada a uma cultura política de contestação e reformulação dos paradigmas eurocêntricos para o cinema, desembocando também na afirmação de uma indústria cinematográfica brasileira.

O Cinema Novo surgiu, assim, influenciado pela geração do “cinema independente” dos anos 1950 e por uma ideologia de esquerda nacionalista oriunda dos congressos de cinema em 1952.¹⁷⁸ Foi entusiasmado por críticos como Alex Viary e Paulo Emílio Salles Gomes, educado pelo cinema revolucionário soviético e pelo neorrealismo italiano e tinha em Nelson Pereira dos Santos um exemplo de autor livre e engajado.¹⁷⁹ Como foi bem colocado por Laurent Desbois o termo Cinema Novo é uma etiqueta usada para designar um movimento, assim como a *Nouvelle Vague* ou o neorrealismo italiano.¹⁸⁰ Um movimento de uma juventude burguesa branca que se deslocava do seu meio de origem em busca de uma identificação com aquilo que não era burguês (proletários, índios, descendentes de negros escravizados, pobres, etc.). Segundo Paulo Emílio, “os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada”.¹⁸¹

Glauber conta que durante a agitação ocorrida entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960, quando diversos diretores se lançaram na realização de um cinema autoral – casos como o de Roberto Pires (*A Grande Feira*, 1961), de Ruy Guerra (*Os Cafajestes*, 1962), de Paulo Cesar Saraceni (*Porto das Caixas*, 1962), da equipe do CPC (*Cinco Vezes Favela*, 1962) e do próprio Glauber (*Barravento*, 1962) –, a crítica passara a exigir a delimitação de uma escola que legitimasse o termo “cinema novo”. Em um primeiro momento, o “cinema novo” passou a ser tudo o que não era chanchada já que lutava contra ela. Porém, diversos filmes passaram a ser indevidamente vestidos com a etiqueta do movimento, que é o caso de *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962).¹⁸²

Para Wolney Vianna Malafaia, que trabalha com a noção de que o cinema é “a invenção que melhor expressa o sentido de modernidade”, o Cinema Novo é fruto do processo de modernização iniciado no Brasil a partir da década de 1930. No momento em que o Cinema Novo

¹⁷⁷ GOMES, 2001.

¹⁷⁸ Essa afirmação quanto a ideologia de esquerda nacionalista foi colocada por Fernão Ramos em: RAMOS, 1987, p. 302.

¹⁷⁹ Glauber diz que ele próprio decidiu ser diretor de cinema enquanto assistia a *Rio, 40 Graus* (ROCHA, 2003, pp. 105-106).

¹⁸⁰ DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida à Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 117.

¹⁸¹ GOMES, op. cit., p. 102.

¹⁸² ROCHA, op. cit., pp. 130-131.

surgia, na virada dos anos 1950-60, o Brasil vivia sob a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Segundo o autor, “os jovens cineastas apresentavam-se, ao mesmo tempo, como observadores entusiasmados do desenvolvimento econômico e críticos contundentes das contradições geradas por esse mesmo movimento”.¹⁸³

Alguns autores defendem que o movimento cinemanovista foi encerrado no final da década de 1960, por ocasião das pressões advindas do regime militar instaurado em 1964.¹⁸⁴ Porém, o movimento apenas se diversificou passando por novas fases. É claro que o advento do regime militar acabou transformando o Cinema Novo. Primeiramente – na faceta mais óbvia – pela ascensão de um regime autoritário e repressor de qualquer movimento de crítica às suas decisões políticas. Em segundo lugar, o desenvolvimento econômico acentuado a partir do final dos anos 1960 mobilizou os cinemanovistas para repensar o cinema autoral e a sua inserção mercadológica. Concordo com Wolney Malafaia, quando diz que a proposta cinemanovista não foi esgotada no final dos anos 1960, mas sobreviveu até o início da década de 1980, quando o grupo se desarticula completa e definitivamente.¹⁸⁵

Desde o início, muitos personagens marginalizados social, cultural e economicamente passaram a integrar o quadro de representações do Cinema Novo. Os cinemanovistas buscaram novas formas de tratar cinematograficamente o negro, tanto a sua condição no presente quanto a sua história. Sobre isso, Carvalho e Domingues escrevem que,

Com efeito, a problemática racial não foi negligenciada pelo contexto de revisões críticas, inflexões e demarcações de fronteiras instituídas pelo Cinema Novo. Os cineastas e críticos ligados ao movimento rejeitavam a maneira como as chanchadas encenavam as relações raciais no Brasil: os artistas brancos ocupavam o primeiro plano e o ator negro (como Grande Otelo, Colé, Blecaute) assumia um papel secundário e não raras vezes estereotipado. Os cinemanovistas também abominavam a forma como as produções da Vera Cruz enfocavam as relações raciais, já que os negros amiúde ficavam ausentes das películas ou somente atuavam em pontos subalternos.¹⁸⁶

Os filmes da Atlântida eram considerados disseminadores de estereótipos, os da Vera Cruz eram tidos como racistas. Restava então buscar outras formas de representação. Nessa primeira fase do Cinema Novo, filmes como *Barravento* (1962), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *Ganga Zumba* (1964) são exemplos dessa diversificação nas formas de representar a população negra brasileira. Enquanto o primeiro trata da vida de uma comunidade de

¹⁸³ MALAFAIA, Wolney Vianna. “O Mal-Estar na Modernidade: o Cinema Novo Diante da Modernização Autoritária (1964-1984)”. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, pp. 209-211.

¹⁸⁴ Sobre essa tese, ver: GOMES, 2001, p. 103 e DESBOIS, 2016, p. 119.

¹⁸⁵ MALAFAIA, op. cit.

¹⁸⁶ CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES; Petrônio. “A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro”. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, 2017, p. 378.

pescadores negros no litoral da Bahia, os dois últimos abordam – ainda que de formas distintas – a temática do quilombo no Brasil. *Aruanda*, curta-metragem precursor do Cinema Novo, inicia-se com uma encenação ficcional para narrar as origens de uma comunidade quilombola formada por uma família de ex-escravos em meados do século XIX na Paraíba, localizada nos arredores do município de Santa Luzia e conhecida como Serra do Talhado. A segunda parte do curta, feita em estilo documentário, mostra a comunidade na atualidade (1960), e o cotidiano de sua população. Além dessas primeiras questões, é importante ressaltar que todos os filmes possuem um elenco majoritariamente negro – algo que até aquele momento era raríssimo no cinema nacional.

Um dos primeiros filmes do movimento cinemanovista foi produzido pelo CPC do Rio de Janeiro. A obra foi uma realização conjunta que contava com cinco curtas-metragens diferentes. *Cinco Vezes Favela* (1962) tinha episódios dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges e Leon Hirszman. Os curtas partiam de muitas ideias defendidas pelo CPC, mas não sem divergências. Mesmo que o CPC possuísse sua cartilha com orientações para a produção artística, os cineastas tinham, cada um, suas próprias ideias autorais de cinema. Como escreveu Caroline da Silva, os jovens cineastas que se aglutinaram no movimento defendiam um cinema de autor, independente e livre “para que cada cineasta pudesse dizer o que quisesse e à sua maneira”.¹⁸⁷

Embora cada curta-metragem presente em *Cinco Vezes Favela* aborde um tema diferente – muitas vezes, utilizando também linguagens distintas –, certos argumentos são compartilhados por todos. Os filmes tomam como ambiente a favela e falam a respeito da exploração a que seus moradores são submetidos. Nem todo favelado é representado por personagens negros, mas todos os exploradores são brancos. Ainda assim, como já comentei em casos anteriores, o filme não mostra o conflito social em termos raciais.

Em matéria de denúncia social e proposta revolucionária, o primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha permanece sendo um marco do início do Cinema Novo. *Barravento* (1962) encena o cotidiano de uma vila de pescadores que tem o seu trabalho explorado pelo dono da rede de pesca, já que ele fica com a maior parte dos lucros em troca do aluguel da rede. O projeto inicial do filme produzido por Rex Schindler seria dirigido por Luís Paulino dos Santos. Devido a uma série de complicações que não cabe mencionar aqui, a direção foi substituída por Glauber. Este teria reescrito o roteiro do filme,¹⁸⁸ com o objetivo de torna-lo uma alegoria da exploração econômica e da consciência de classe em termos marxistas. O elenco do

¹⁸⁷ SILVA, 2013, p. 168.

¹⁸⁸ ROCHA, 1981, p. 306.

filme é majoritariamente negro e sua *mise-en-scène* é toda baseada em práticas culturais afro-brasileiras e em aspectos religiosos do candomblé. Desde a abertura, *Barravento* é preenchido por sons afro-brasileiros: ouvem-se os batuques e as melodias do terreiro, o toque percussivo do berimbau com cantos de capoeira, entre outros sons. É um filme sonora e visualmente negro.

Entretanto, o materialismo histórico de Glauber retira muito de sua empatia pelas práticas culturais que ele representa. O letreiro de abertura já deixa explícita a sua intenção: o autor diz que irá falar dos negros cujos antepassados foram trazidos da África e que, através do culto aos seus deuses, permanecem até hoje dominados por um “misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino”. Essa é a ambiguidade de *Barravento*. Apesar de sua comentada *mise-en-scène*, Glauber não é tão condescendente com o candomblé, já que o trata pelo ponto de vista materialista. Segundo ele mesmo, “Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião/economia. Religião opium do povo. Abaixo o Pai. Abaixo o folclore. Abaixo a Macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo”.¹⁸⁹

Em outro momento, Glauber escreve que “em *Barravento* encontramos o início de um gênero, “o filme negro”: como Trigueirinho Netto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística”.¹⁹⁰ O diretor associa indiscriminadamente o candomblé a passividade dos negros, tratando a sua religiosidade como um entrave a sua libertação. Por outro lado, como bem apontou Stam, o filme também “afirma o poder e a beleza do candomblé”.¹⁹¹ *Barravento* parece ser, assim, dois filmes em um: visual e sonoramente é um filme de tema negro, mas ideologicamente parece combater sua própria representação.

Barravento fez uma ruptura dramática com as convenções raciais de elenco e trama no cinema brasileiro: os afro-brasileiros dominam o filme, enquanto os euro-brasileiros são “visitantes”, como Naina [a única branca na vila dos pescadores], ou opressores, como o dono da rede, e a estrutura do filme está impregnada de valores afro-religiosos.¹⁹²

Essa “ruptura dramática” manifesta no filme de Glauber Rocha foi incorporada por diversas outras produções posteriores do Cinema Novo. *Ganga Zumba* (1964) talvez seja o exemplar mais significativo dos anos 1960 – tanto no que se refere à vontade de representação histórica quanto racial. Para Orlando Senna, o filme de Diegues compõe e completa junto a

¹⁸⁹ ROCHA, 1987, p. 307.

¹⁹⁰ ROCHA, 2003, p. 160.

¹⁹¹ STAM, 2008, p. 319.

¹⁹² *Ibid.*, p. 325.

Barravento “a indicação ideológica básica do Cinema Novo no que diz respeito ao Negro Brasileiro”. Segundo ele, *Ganga Zumba* dispensa o tratamento que foi dado ao negro durante toda a história do cinema brasileiro até aquele momento, pois ressalta a importância “da projeção histórica do negro na formação do país”.¹⁹³

O próprio Diegues inseriu discussões ou referências à questão racial em outros momentos de sua cinematografia. Seu segundo longa-metragem, *A Grande Cidade* (1965), apresenta o protagonista negro Calunga (interpretado por Antônio Pitanga) como um personagem pobre, marginalizado, mas consciente a respeito dos poderes que o cercam e o perturbam. Trata-se de um personagem complexo que tem sua subjetividade desenvolvida em tela e ainda é posto como narrador do filme (esse tipo de personagem negro era quase inexistente). Outros longas de Diegues que cito como exemplo são *Joanna Francesa* (1973), *Xica da Silva* (1976), *Bye, Bye, Brasil* (1979), entre outros.

Na história do Cinema Novo, a fase que vai do Golpe Militar de 1964 até o final da década de 1960 caracterizou-se como um período de inflexão, um momento autocrítico no qual os cineastas voltaram-se para si mesmos a fim de reorganizar seus projetos e refletir sobre a frustração de seus ideais progressistas e revolucionários. As temáticas dos filmes antes voltadas para a representação do rural, da favela, do migrante, do flagelado, do negro e dos marginalizados em geral passaram a focar no mundo urbano e na crise dos próprios intelectuais de esquerda. Segundo Stam, foi um momento onde a esquerda procurou se auto-representar aceitando-se “como branca e como elite [de classe média], em vez de se apresentar simplesmente como porta-voz automeada do povo”.¹⁹⁴ Os exemplos de filmes mais conhecidos são *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). Porém, há um filme que não se encaixa nesse quadro, pois continua a representar personagens favelados, migrantes e negros: *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1965) é um desvio que confirma a heterogeneidade do Cinema Novo.¹⁹⁵

A partir do lançamento de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), entretanto, o movimento entrou em uma nova fase bastante marcada por produções alegóricas e por uma crescente de discussões sobre a questão racial nos anos 1970 e 1980. De acordo com Lopera, “a apropriação e o diálogo com as práticas da Tropicália” fizeram com que os cineastas e outros intelectuais ligados a essa atividade se deslocassem de modo mais efetivo do discurso do

¹⁹³ SENNA, 1979, p. 218.

¹⁹⁴ STAM, 2008, p. 334.

¹⁹⁵ Para uma análise do filme *A Grande Cidade*, ver: SILVA, 2013.

nacional-popular para as representações mais explícitas de questões relacionadas a identidades raciais e étnicas.¹⁹⁶ Na ideia do nacional-popular, essas “novas” identidades antes apareciam homogeneizadas pela categoria “povo”. A partir dos anos 1970 elas passaram a ser discutidas em suas especificidades.

Macunaíma (1969) conjurou não apenas as influências antropofágicas da Tropicália, mas também a herança das chanchadas. Joaquim Pedro de Andrade convidou Grande Otelo para interpretar o protagonista junto com Paulo José, e escreveu o roteiro adaptado da obra de Mário de Andrade acrescentando o tom cômico das chanchadas e a roupagem de uma crítica social contemporânea. O filme não aceita o discurso da democracia racial e não concorda com a ideia da mestiçagem como uma forma de apaziguamento das diferenças étnicas no Brasil. Macunaíma nasce negro (Grande Otelo), mas ao banhar-se numa fonte acaba convertido em branco (Paulo José): “Fiquei branco! Fiquei lindo!”. Seu irmão branco tenta molhar-se com a mesma água, mas é impedido por Macunaíma que diz: “E se você, que já é branco, virar um preto?”. Já seu irmão negro não alcança as águas a tempo e cai em lamento dizendo que só conseguiu embranquecer as palmas das mãos. Poucos dias se passam e Macunaíma, agora branco, torna-se racista e maltrata o próprio irmão. Quando vira pai, rejeita a criança concebida por ela ser negra.

Na segunda metade dos anos 1970, em paralelo ao crescimento dos movimentos negros, houve um aumento de produções voltadas para temas de representatividade étnica. Não só os personagens negros ganharam mais visibilidade, mas também as práticas culturais e religiões afro-brasileiras. Aliás, essas práticas foram apresentadas pelos cineastas como uma fonte primordial para suas representações do Brasil.¹⁹⁷ Stam considera que essa mudança de visão se caracterizava por um grande “entusiasmo antropológico”.¹⁹⁸ Temas relacionados a representação dos indígenas também cresceram em torno desse entusiasmo, afastando-se da perspectiva indigenista dos filmes da primeira metade do século para focar na alegoria e na denúncia do genocídio a que os índios do Brasil eram submetidos ininterruptamente.¹⁹⁹ Também foi uma época onde alguns atores negros assumiram posições de diretores e fizeram seus próprios

¹⁹⁶ LAPERA, 2012, pp. 158-159.

¹⁹⁷ Dentro do conjunto de produções que se voltaram para a representação da cultura afro-brasileira, é possível citar o exemplo de *O Amuleto de Ogum* (1974) e *A Tenda dos Milagres* (1977), dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, *Samba da Criação do Mundo* (1979), de Vera de Figueiredo, e *A Força de Xangô* (1979), de Iberê Cavalcanti.

¹⁹⁸ STAM, 2008, p. 372.

¹⁹⁹ Como exemplo, cito os filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Uirá, um Índio em Busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1973), *Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia* (Oswaldo Caldeira, 1977) e *Iracema, uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1976) – este último sendo lançado apenas em 1981 após anos de proibição pela censura do regime militar.

filmes, como Waldyr Onofre (*As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, 1975), Antônio Pitanga (*Na Boca do Mundo*, 1977) e Odilon Lopes (*Um é Pouco, Dois é Bom*, 1977). Entretanto, esses atores que se lançaram na realização acabaram sendo diretores de um filme só. Alguns poucos conseguiram ter um mínimo de continuidade de produção, tal o caso de Zózimo Bulbul que dirigiu curtas-metragens e documentários.

Em ocasião do lançamento do filme *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973), que discute as formas do racismo brasileiro, Pedro Lapera diz que o ator Antônio Pitanga, em entrevista, declarou que se fazia necessária a ocupação dos espaços de produção por intelectuais negros. Referindo-se aos intelectuais brancos, Pitanga alegou que apesar deles tentarem abordar o problema racial brasileiro, “por mais que eles possam sentir e compreender o nosso sofrimento e queiram ser honestos em suas exposições, o máximo que eles fazem é o mínimo que nós poderíamos oferecer como contribuição para solução do problema”.²⁰⁰ A questão levantada referia-se a necessidade de auto-representação e sobre a quase total ausência dos negros atrás das câmeras assumindo papéis técnicos importantes como o de diretor, montador, roteirista, diretor de fotografia, etc.

Foi no âmbito do Cinema Novo que surgiram duas primeiras análises importantes sobre a representação do negro no cinema brasileiro. O primeiro texto foi apresentado por David Neves na V Resenha do Cinema Latino-Americano. A tese, que recebeu o título de *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*, já apresentava o movimento cinemanovista como um desvio nas práticas de representação cinematográfica do negro, como um instante de inflexão. Para o crítico e cineasta, o Cinema Novo buscou representar o negro por meio de um viés antirracista e promover a identificação entre os realizadores brancos e os personagens negros.²⁰¹ Neves buscou confirmar a sua tese contrapondo os filmes cinemanovistas com outras produções anteriores que, segundo ele, enquadravam o negro de forma indiferente, preconceituosa e exótica. Segundo Caroline Silva, o crítico e cineasta estava preocupado em “marcar a emergência do negro no cinema brasileiro em uma proposta de cinema de autor, que envolvia uma pesquisa sobre sua história e sua cultura e uma valorização para tais temáticas”.²⁰² Nessa perspectiva,

²⁰⁰ LAPERA, 2012, p. 211. É interessante que esse posicionamento do ator contradiz completamente uma outra declaração sua que encontrei no *Jornal do Brasil*, em 1964. Na época do lançamento de *Ganga Zumba* ele teria dito que “no cinema não existe o problema racial, pois do contrário não teria atuado em 12 filmes” (“Herói de ‘Ganga Zumba’ chega à Guanabara para assistir à pré-estreia”. *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 05/03/1964, p. 13 [1º Caderno]). Essa não é uma fala direta de Pitanga, e sim o que o autor da matéria escreveu alegando a declaração do ator. Não quero afirmar se a declaração é verdadeira ou não. Mas não é incerto que seja. Minha impressão é de que o ator passou esse momento sem olhar a situação a sua volta por estar em um momento de euforia, pois, entre 1960 e 1964, já havia participado de mais de uma dezena de filmes. Talvez naquele momento não percebesse que era uma das exceções no cinema.

²⁰¹ CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p. 383.

²⁰² SILVA, 2013, p. 33.

Neves escreveu que o cinema de autor negro ainda era desconhecido no Brasil, enquanto que o cinema de “assunto negro” era lugar comum. Assim, ele apontaria o Cinema Novo justamente como um momento-chave de onde poderia surgir um cinema negro.²⁰³ Já a análise publicada por Orlando Senna em 1979 – cujo texto já citei anteriormente – trouxe uma perspectiva diferente, mais alinhada com os movimentos negros da época. Assim como Neves, Senna também situava o Cinema Novo como um momento de ruptura, porém ressaltava que a temática racial não era a problemática central do movimento. Como Noel Carvalho já pontuou, “o texto de Senna está distante dos românticos dos anos 1960, seu contexto é o do final da década de 1970 em que se articulam lutas políticas gerais por democracia às demandas específicas dos movimentos sociais e das minorias em luta por representação”.²⁰⁴

Os filmes voltados a representação de “temas negros” lançados no final da década de 1970 e nos anos 1980 se aproximaram ainda mais dos movimentos negros. A influência desses movimentos no filme *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues, foi significativa em seu tratamento histórico e estético. Os anacronismos e as liberdades artísticas do filme mantinham estreita relação com a ressignificação que os movimentos demandavam em torno dos símbolos que eram o Quilombo dos Palmares, Zumbi e a resistência negra. A consultoria histórica de *Quilombo* teve a participação de intelectuais ligados ao próprio movimento negro, como Beatriz do Nascimento, Lélia Gonzalez e Joel Rufino dos Santos.

Ganga Zumba e *Quilombo*, portanto, fazem parte dessa história do cinema brasileiro. Para entende-los diacronicamente é necessário tanto observar onde eles se localizam como filmes históricos quanto discutir os enquadramentos que fazem do negro. Tratam-se de dois filmes distintos realizados por um mesmo autor e marcados por dois contextos diferentes.

²⁰³ SILVA, 2013, p. 32.

²⁰⁴ CARVALHO, Noel dos Santos. “Racismo e anti-racismo no Cinema Novo”. In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico (org.). *Estudos de Cinema (Socine, IX)*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008, p. 59.

3 HISTORIOGRAFIA E USOS DO PASSADO EM TORNO DO QUILOMBO DOS PALMARES

Lançados respectivamente em 1964 e em 1984, os filmes *Ganga Zumba* e *Quilombo* estiveram inseridos numa longa trajetória de apropriações, ressignificações e reformulações da história do Quilombo dos Palmares, de seus principais personagens, como Ganga Zumba e Zumbi, e do próprio conceito de quilombo. O objetivo deste capítulo é justamente analisar como esse passado foi abordado pela historiografia e apropriado pela militância política e social. Essa forma de abordagem parte da premissa de que os filmes não são meros produtos isolados, mas têm sua historicidade entrelaçada com a história do tema que encenam. José d'Assunção Barros já escreveu que, com os filmes históricos, é possível estudar não apenas história, mas historiografia.²⁰⁵ Como acréscimo, diria que não apenas a historiografia, mas os usos do passado em geral.

Com base nessa justificativa, quero discorrer no primeiro tópico deste capítulo sobre a história da historiografia de Palmares e seus principais problemas teóricos, metodológicos e ideológicos. O princípio adotado é o de que filmes históricos dialogam com tradições historiográficas. *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984) são obras fílmicas ficcionais que tecem representações sobre a história. Porém, mesmo sendo invenções, os filmes não partem de uma estaca zero e não são discursos isolados. Eles fazem uso do passado, um passado que já foi enquadrado pelas pesquisas e pelos textos históricos e por outros interesses sociais a quem esse passado interessa. Robert Rosenstone, em sua defesa dos filmes de história como representações válidas do tempo histórico, postulou que o filme histórico estabelece “uma relação e acrescenta algo ao discurso histórico do qual nasce e ao qual necessariamente se refere”.²⁰⁶ Saber como essa relação se estabelece, entendendo os modos como os autores dos filmes dialogam com os discursos históricos, será tema das análises específicas dos filmes nos próximos capítulos. Aqui quero focar em entender como a história dos mocambos de Palmares foi sendo construída nos textos historiográficos. As obras que analisei não vão além das que foram editadas após a realização do filme *Quilombo* (1984). Assim, além de observar os filmes no contexto das representações do negro no cinema brasileiro – o que foi feito no capítulo anterior –, também considero necessário situá-los enquanto representações da história dentro de um conjunto

²⁰⁵ BARROS, José D'Assunção. “Cinema e história: entre expressões e representações”. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, pp. 59 e 101.

²⁰⁶ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 82.

de discursos históricos. Por isso, o texto desse primeiro tópico segue uma abordagem de diferentes estudos que foram feitos sobre a história dos mocambos de Palmares, finalizando com uma discussão sobre a historiografia da escravidão e da resistência escrava.

Para o segundo tópico reservei uma discussão mais direcionada a ideia de usos do passado. Busquei observar as muitas apropriações e ressignificações históricas em torno de Palmares e Zumbi, discutindo a memória pública da escravidão e a trajetória de invenções e representações desse passado ao longo do tempo. No século XX, especificamente, esse passado passou a ser colocado em pauta diversas vezes no âmbito da história pública, em certos momentos pelo Estado, mas principalmente pelos movimentos sociais negros. É dentro dessas temporalidades, no sincrônico e no diacrônico, que os filmes de Diegues se encontram inseridos. Por outro lado, os filmes também são agentes criadores de memórias, pois suas imagens podem perpetuar certos passados, influenciando os enquadramentos das representações sociais acerca da história e atuando na construção ou desconstrução de identidades. Assim, a história narrada nos dois filmes é, em grande parte, fruto desses diálogos com os caminhos da memória sobre a escravidão e a resistência negra no Brasil.

3.1 Uma história da historiografia do Quilombo dos Palmares²⁰⁷

Não podendo ser reduzida a um rápido episódio de rebelião escrava na América portuguesa, a história do “Quilombo dos Palmares”²⁰⁸ faz parte de um fenômeno Atlântico marcado por processos de guerra entre autoridades coloniais e gente escravizada que escapara do cativo em busca de uma vida em liberdade fora daquele sistema instaurado pelas potências europeias nas Américas. Esse fenômeno foi nomeado por Clovis Moura com o termo de “Quilombagem”.²⁰⁹ Trata-se de observar que essa história de resistência faz parte de todo o

²⁰⁷ Parte desse tópico foi publicada em: PEDROSA, Gabriel Medeiros Alves. “Reflexões historiográficas sobre o Quilombo dos Palmares”. In: *Histórias Atlânticas: Conexões/Reconexões (Séculos XVI-XIX)*, Recife: Anais do IV Encontro Nacional no Núcleo de Estudos do Mundo Atlântico, Recife: Editora UFPE, 2019, pp. 332-348.

²⁰⁸ Falar em um “Quilombo dos Palmares” é apenas uma convenção didática para se referir a história dos mocambos palmaristas. Não existiu um “Quilombo”, mas dezenas de comunidades interdependentes que habitaram por mais de um século uma extensa região de serras e florestas que, na documentação, aparece como Palmares. Da mesma forma, como mostrou Flávio Gomes, seria mais correto falar em mocambos de Palmares, pois é assim que as fontes da época registraram. Apenas a partir do final do século XVII e principalmente no século XVIII é que a palavra quilombo passou a ser a mais utilizada (GOMES, Flávio. *Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico Sul*. 2ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2018, pp. 10-11).

²⁰⁹ “Se o quilombo foi um módulo de resistência radical ao escravismo, a quilombagem – o continuum dos quilombos através da história social da escravidão – foi um processo de desgaste permanente do sistema. Não queremos dizer, com isto, que houve uma articulação consciente da parte dos seus agentes sociais, mas a sua existência e a sua permanência no tempo, a sua imanência contínua constitui um processo social o qual, atuando no centro da contradição fundamental do sistema escravista desarticulou a sua estabilidade e o desempenho econômico do seu projeto. A quilombagem deve, por isto, ser vista como um processo permanente e radical entre

continente americano após o dito “descobrimento”, tendo acompanhado os séculos de exploração e sujeição de pessoas trazidas à força da África para serem escravizadas no Novo Mundo. A história dos quilombos é indissociável da história da escravidão, pois, onde quer que esse sistema tenha sido instaurado, houve resistência por parte dos escravizados. As formas de resistir eram várias: rebeliões individuais e coletivas, morosidade na execução dos trabalhos, quebra de ferramentas, incêndio de plantações, agressão e assassinato de feitores e senhores, entre tantas outras. A fuga e formação de quilombos apenas se tornaram as mais conhecidas formas de resistência porque eram, de fato, as mais típicas. Como diz Richard Price, “enquanto essas comunidades quilombolas eram, de certa forma, a antítese de tudo o que a escravidão representava, elas eram ao mesmo tempo, em todo lugar, uma parte embaraçosamente visível desses sistemas”.²¹⁰ Desde cedo, os quilombos passaram a ser grandes desafios para o sistema colonial europeu nas Américas, proliferando-se rapidamente e constituindo-se na forma mais efetiva de se opor diretamente à escravidão.²¹¹

O conceito de “quilombagem” serve para lembrar que essas comunidades de cativos fugidos não foram exclusivas do Brasil. Elas existiram ao longo de toda a América, desde as Treze Colônias Inglesas até o sul das colônias hispânicas, adquirindo diferentes denominações nos vários locais onde se formaram.²¹² Esses agrupamentos eram sinônimos de rebeldia contra o poder senhorial e também uma “prova eloquente da existência de uma consciência escrava que recusava ser limitada e manipulada pelos brancos”.²¹³ Na América Portuguesa, os quilombos causavam medo e preocupação aos senhores e à administração colonial, pois minavam a força de trabalho servindo como atração para o aumento das tentativas de fuga. “Quilombos eram sinônimos de transgressão à ordem escravista”.²¹⁴

aquelas forças que impulsionaram o dinamismo social na direção da negação do trabalho escravo” (MOURA, Clovis. “A quilombagem como expressão de protesto radical”. In: MOURA, Clovis (org.). *Os quilombos na dinâmica social do Brasil*. Maceió: EDUFAL, 2001, pp. 108-109.

²¹⁰ PRICE, Richard. “Palmares como poderia ter sido”. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 59.

²¹¹ FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. “A arqueologia de Palmares: sua contribuição para o conhecimento da história da cultura afro-americana”. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 32.

²¹² No sul dos Estados Unidos e no Caribe inglês eram conhecidas como *maroons*; no Caribe francês eram chamadas de *maronage*; no Caribe espanhol, *cimaronaje*; na Venezuela, *cumbes*; na Colômbia, *palenques*; na Guiana Holandesa (atual Suriname), foram denominadas de *bush negroes*. (Ver: GOMES, Flávio. *Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015, pp. 9-10; CARVALHO, José Jorge de. “A experiência histórica dos quilombos nas Américas e no Brasil”. In: CARVALHO, José Jorge de (org.). *O quilombo do Rio das Rãs: histórias, tradições, lutas*. Salvador: EDUFBA, 1996, pp. 13-73; REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. “Introdução – uma história da liberdade”. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 9-25, p. 10).

²¹³ PRICE, op. cit., p. 59.

²¹⁴ GOMES, op. cit., p. 16.

Dentre todos os mocambos e quilombos que existiram no Brasil escravista, Palmares é o mais famoso, tanto pelas dimensões que atingiu quanto pela longa existência que alcançou. Os mocambos palmaristas perturbaram agudamente o projeto escravista do Império Português por mais de um século. Décio Freitas diz que foi “um dos mais sérios problemas que a administração colonial lusitana teve de enfrentar no Brasil”.²¹⁵ Uma carta datada de 1597, de autoria do padre Pero Rodrigues, colocava como os três grandes inimigos dos colonos portugueses (nessa ordem) os negros fugitivos que se agrupavam nas serras, os índios não-aliados e os piratas franceses nas costas marítimas.²¹⁶ A guerra aos mocambos era diversas vezes comparada com a expulsão dos holandeses.

Adentrar na história e na historiografia de Palmares e de seus líderes requer o conhecimento de que se trata um passado repleto de lacunas e que foi, muitas vezes, reconstruído em narrativas heroicas e ressignificado como símbolo identitário. Flávio Gomes lembra que desde a constituição de um acervo documental até o ativismo dos movimentos sociais contemporâneos, “passando por um estrondoso silêncio, Palmares, Ganga-Zumba e mais ainda Zumbi foram reinventados. Não apenas como falsas verdades, mas como ressignificações da memória e como símbolos étnicos”.²¹⁷

3.1.1. De Tróia Negra a sociedade multiétnica: a invenção de um percurso historiográfico

Pode-se dizer que o primeiro livro a abordar os mocambos palmaristas foi *História da América Portuguesa*, publicado em 1730 sob a autoria do cronista português Sebastião da Rocha Pitta. Essa obra que, entre outras coisas, difundiu a lenda heroica do suicídio de Zumbi, apresentava Palmares como uma “República rústica, e a seu modo bem ordenada”.²¹⁸ Além de Rocha Pitta, outros cronistas escreveram a respeito de Palmares ainda nos séculos XVII e XVIII, como Francisco Brito Freire e Domingos Loreto de Couto.

Já a historiografia brasileira do século XIX, com nomes como Francisco Varnhagem, não deu muita atenção a esse assunto. “Paradoxalmente, nas revistas dos institutos históricos foram publicados pequenos artigos e, principalmente, considerável documentação manuscrita sobre Palmares”.²¹⁹ Entre os documentos mais conhecidos encontram-se o *Diário da viagem do*

²¹⁵ FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 173.

²¹⁶ Carta do padre Pero Rodrigues enviada ao padre João Álvares, em 01/05/1597. Esta fonte pode ser consultada em GOMES, 2018, pp. 48-49.

²¹⁷ GOMES, Flávio. *De olho em Zumbi dos Palmares: histórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011, p. 8.

²¹⁸ ROCHA PITTA, Sebastião da. *História da América Portuguesa*. Bahia: Imprensa Econômica, 1878, p. 325.

²¹⁹ GOMES, op. cit., p. 33.

capitão João Blaer aos Palmares em 1645, traduzido por Alfredo de Carvalho e publicado na Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico de Pernambuco, em 1902, e a *Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco no tempo do governador d. Pedro de Almeida, de 1675 a 1678*, manuscrito encontrado na Torre do Tombo (Lisboa) e publicado na Revista do IHGB, em 1859.

Já na virada do século XIX para o XX, Raymundo Nina Rodrigues, médico e intelectual brasileiro bastante inspirado pelas teorias raciais da época (baseadas em fundamentos de cunho racista), foi um exemplo da busca e do esforço por uma suposta “pureza” e “autenticidade” negra no Brasil. Segundo Carlos Vogt e Peter Fry, “é como se Nina Rodrigues utilizasse os princípios de pureza racial para subverte-los pela sua aplicação extrema e contrária: o elogio da pureza negra”.²²⁰ Isso explica, por exemplo, o porquê do estudo de Nina Rodrigues ter buscado em Palmares um pedaço da África no Brasil, enxergando o Quilombo como uma forma de preservação da autenticidade cultural africana.

Segundo o intelectual, Palmares nasceu como ajuntamentos onde “nem todos eram negros”.²²¹ Essa constatação, aliada à condição dos negros africanos ou nascidos na Colônia, poderia fazer pressupor que os palmaristas tivessem misturado tradições africanas com os “tons das regras e hábitos a que estiveram submetidos”, tendo o governo de Palmares importado práticas e costumes da colônia portuguesa.²²² Entretanto, na busca por enquadrar Palmares como um Estado negro, Nina Rodrigues segue afirmando que os palmaristas organizaram um governo equivalente aos encontrados em uma África que ele considera inculta e selvagem.²²³

No enquadramento do autor, a guerra de Palmares foi uma luta entre a civilização e a barbárie. Para ele, a destruição do “formidável quilombo de Palmares” foi um fato digno de honrarias e louvor para as armas portuguesas e coloniais, pois deu-se fim “de uma vez a maior das ameaças à civilização do futuro povo brasileiro”, que instauraria o que ele chama de “novo Haiti, refratário ao progresso e inacessível à civilização”. As perspectivas evolucionistas de

²²⁰ VOGT, Carlos; FRY, Peter. *Cafundó: a África no Brasil: linguagem e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 30.

²²¹ Tal constatação já foi diversas vezes atestada e reafirmada pela historiografia: além de uma população majoritariamente negra, os quilombos palmaristas chegaram a contar com índios, mestiços e brancos que, por motivos de não-integração na sociedade colonial, buscaram refúgio nos Palmares.

²²² RODRIGUES, Raymundo Nina. “As sublevações de negros no Brasil anteriores ao século XIX – Palmares”. In: _____. *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Virtual de Ciências Humanas, 2010, p. 84.

²²³ Essa análise dos estudos de Nina Rodrigues sobre Palmares foi feita a partir do texto *As sublevações de negros no Brasil anteriores ao século XIX – Palmares*, contido no livro *Os africanos no Brasil*, publicado postumamente, em 1933. O referido texto fora publicado anteriormente na Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, em 1904, com o título de *A Troya Negra: erros e lacunas da história de Palmares*. Também teve outras publicações: no *Diário da Bahia*, em 1905, e na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1912.

hierarquização racial e de “racismo científico” implicam na inferiorização que Nina Rodrigues faz dos povos bantos que, conforme ele próprio indicou pioneiramente, constituíam o corpo étnico de Palmares.²²⁴ Para o autor, os grupos bantos eram inferiores política, social, econômica e culturalmente. Assim, ao observar o quilombo como uma organização banto, ele o define como um espaço racialmente inferior. O que Nina Rodrigues faz é traçar hierarquias raciais e evolutivas não apenas entre brancos e negros, mas entre os próprios negros. “No pensamento de Rodrigues, a luta e a sublevação palmarina, que é antes de tudo a luta e a sublevação de um grupo banto, é resultado da inadequação dessas raças ao espaço da civilização branca ocidental”,²²⁵ o que faz da “Troya Negra” do autor se constituir como um espaço de ameaça à civilização e à ordem social.

A obra de Nina Rodrigues seria revisitada diversas vezes pelos historiadores que vieram depois, considerando seu trabalho um marco historiográfico, mas abandonando sua teoria de lógica racista para se inspirar apenas em sua perspectiva culturalista. O seu estudo sobre Palmares reuniu grande parte das discussões fragmentadas feitas antes dele, além da documentação que estava a seu alcance.

Na primeira metade do século XX, uma das obras mais importantes certamente foi a do historiador português Ernesto Ennes, publicada em 1938 com o título de *As Guerras nos Palmares*. O livro não apresenta análises aprofundadas sobre a questão, porém sua maior relevância esteve no trabalho de compilação de dezenas de documentos que foram localizados e transcritos pelo próprio autor no Arquivo Histórico Ultramarino, em Lisboa, na época chamado de Arquivo Histórico Colonial; isso em uma época onde o acervo de fontes disponível sobre Palmares era bastante reduzido. Ennes era arquivista, o que lhe dava a possibilidade de passar bastante tempo dedicado à identificação e transcrição de material documental. Segundo informou Ennes na edição do livro, ele estava preparando um segundo volume com documentos mais antigos. Essa

²²⁴ A discussão sobre que etnias africanas compunham a população palmarina é longa e, de certa forma, inconclusiva. Porém, é bem provável que Palmares fosse constituído por negros oriundos da região da África Central (Angola e Congo), onde habitavam diversos povos do grupo linguístico banto. Entre outros fatores, chegou-se a essa provável conclusão devido ao fato da maioria dos escravizados trazidos para a capitania de Pernambuco nos séculos XVI e XVII ser oriunda da África Central. (Ver: THORNTON, John K.. “Angola e as origens de Palmares”. In: GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Mocambos de Palmares: história e fontes (séculos XVI-XIX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996, pp. 48-60; MUNANGA, Kabengele. “Origem e histórico do quilombo na África”. *Revista USP*, n. 28, 1996 (Dossiê Povo Negro – 300 Anos), pp. 57-63; NASCIMENTO, Beatriz. “O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira”. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008 (SANKOFA 2: matrizes africanas da cultura brasileira), pp. 78-79; e GOMES, 2011, pp. 32-40).

²²⁵ SOUZA, Thyago Ruzemberg Gonzaga. “A Troya Negra de Nina Rodrigues: o Quilombo dos Palmares, um espaço do racismo científico”. *Quipus*, Natal, Ano II, n. 2, jun./nov., 2013, p. 106.

segunda publicação não ocorreu e ficou inédita até 1994, quando foi localizada pela historiadora Sílvia Lara na biblioteca particular de Hélio Viana.²²⁶ Segundo Ennes, seu objetivo em divulgar os documentos – “mal estudados uns, errados muitos e mal interpretados a maioria” – veio da constatação de que “a questão dos Palmares é das mais mal estudadas e, até agora, desconhecida de eruditos e investigadores”.²²⁷

Uma das primeiras chaves interpretativas para entender o trabalho de Ennes é teórico-metodológica. O paradigma histórico que envolve o funcionamento da obra é aquele que genericamente é chamado de positivismo. Trata-se de uma operação historiográfica que assenta-se no “culto ao documento”: “o documento [que] substitui o verbalismo literário e convencional, a verdade histórica [que] sobrepõe-se às lucubrações mais ou menos fantásticas”.²²⁸ Sua busca por documentos é uma busca por “verdades rigorosamente apuradas”, “verificadas”, “exatas” e que não incutem “ideias falsas e fatos errôneos”. Isso faz com que o autor estruture sua narrativa a partir da ideia de que *o documento fala por si só*. Bastaria identificar, coletar, verificar a autenticidade e transcrever as fontes (fontes oficiais, é importante ressaltar): “Estes são os fatos, tal como os documentos os apresentam, inegáveis e indiscutíveis. Autógrafos os firmam, e selos de armas os autenticam”.²²⁹

Outra chave interpretativa está na forma como Ennes reproduz o enquadramento colonizador. Nessa história, o herói é o “gênio colonizador”, o qual, para conquistar os vastos territórios do Novo Mundo, “que prodigiosas faculdades soube desenvolver, que inenarráveis sacrifícios, que estupendos heroísmos, que lutas homéricas não foram precisas realizar!”.²³⁰ Bandeirantes e portugueses são homenageados, enquanto os colonos são “aqueles que tantos anos viveram oprimidos” pelos negros de Palmares.²³¹ O enquadramento construído por Ennes é uma extensão do enquadramento dos documentos produzidos pelas autoridades coloniais. Em certos momentos, o autor escreve como se fosse um cronista de Sua Majestade ou algum potentado colonial. Sua intencionalidade é mostrar o “quanto os portugueses se esforçaram em contribuir para a monumental obra da Civilização e do Progresso”.²³² Os brancos são civilizados enquanto os palmaristas, os “inimigos de porta adentro”, são os negros “bárbaros e ferozes”, os empecilhos para o pleno andamento de um suposto processo civilizador.

²²⁶ GOMES, 2018, p. 35.

²²⁷ ENNES, Ernesto. *As guerras nos Palmares: subsídios para a sua história*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938, pp. 13-14.

²²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²²⁹ *Ibid.*, p. 106.

²³⁰ *Ibid.*, p. 17.

²³¹ *Ibid.*, p. 107.

²³² *Ibid.*, p. 129.

É preciso ressaltar que Ennes reconhece a violência cometida pelos europeus em nome da civilização,²³³ porém a ameniza por meio de uma justificativa civilizatória. Para ele o tráfico de gente escravizada é algo que “causa vertigens a sua descrição”, e a vida no cativeiro um caso terrível de “disciplina feroz”, castigos cruéis e atrocidades. Todavia, o autor enquadra tudo isso como uma espécie de “mal necessário”. Apesar dos horrores,

[...] devemos reconhecer que a escravatura foi o duro preço por que todas as sociedades modernas puderam entrar no grêmio dos povos cultos, e que, se realmente praticamos em larga escala o comércio da escravatura, não devemos nem podemos esquecer que sem negros o Brasil não teria existido; sem escravos nação alguma começou.²³⁴

O autor naturaliza o processo histórico da escravidão, deixando de historicizar e contextualizar o conceito. É como se a instituição da escravidão fosse uma lei da história, um fundamento natural daquilo que também é lido por ele como um conceito naturalizado: a civilização. Nesse enquadramento, a fuga e a formação de quilombos seria, então, um desvio de um processo inevitável. Ennes faz, assim, mais um uso do passado – agora da Antiguidade – como argumento para sua justificativa “civilizatória”.

Orgulhar-se de um projeto de civilização assentado em mais 350 anos de escravidão e de extermínio de redutos de resistência, como foi o caso de Palmares, pode parecer estranho, mas isso é aquilo que o enquadramento colonizador – a luz ofuscante do “Império redentor” que impõe a “civilização” aos bárbaros – produziu. Na verdade, são muito mais do que 350 anos: são milênios, já que o autor justifica e naturaliza a escravidão na história da humanidade como um todo, desde a Antiguidade. Essa é uma história dos vencedores. Os heróis dessa narrativa não são os palmaristas ou Zumbi, mas Fernão Carrilho, Domingos Jorge Velho, Bernardo Vieira de Melo, o “gênio português”, a “raça paulista”, etc.²³⁵ Ao pesquisar sobre Palmares, se o historiador se permite ser enquadrado pelas fontes, não lhe resta outro fim a não ser corroborar com a história dos vencedores.

Para além desses enquadramentos e perspectivas, o livro de Ernesto Ennes atualizou diversas questões, por exemplo: contestando a lenda do suicídio de Zumbi, cruzando documentos e pondo em xeque a narrativa de Rocha Pitta, reiterada por Nina Rodrigues. Também abordou a questão da necessidade de ocupação sistemática dos territórios palmaristas pós-1695 como a saída que as autoridades buscaram para evitar o ressurgimento dos mocambos, além de mostrar a história de Palmares como uma guerra praticamente ininterrupta: “não seja admitida a paz

²³³ ENNES, 1938, p. 18.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 20-21.

²³⁵ Essas são expressões que o próprio Ernesto Ennes utiliza durante toda a sua narrativa.

com estes negros” – escrevia um ex-governador de Pernambuco para alertar seu sucessor no cargo, em 1685.²³⁶

Também na primeira metade do século XX, outra obra de fundamental relevância, pela profundidade dos estudos realizados, foi *O Quilombo dos Palmares*, de Edison Carneiro. O livro foi publicado pela primeira vez no México, em 1946, tendo sido editado no Brasil no ano seguinte. Devido a densidade das pesquisas – nas quais o historiador e antropólogo “tentaria identificar os ‘significados’ culturais africanos” de Palmares²³⁷ –, o livro permaneceria por um bom tempo como a obra mais completa sobre o tema. Em 1958, Carneiro apresentou uma edição revista de sua obra, contando com a transcrição de novos documentos.

O trabalho de Edison Carneiro, seguindo um pouco a linha dos estudos afro-brasileiros a partir dos anos 1930 e dialogando com alguns dos caminhos apontados por Nina Rodrigues, apresentou uma interpretação de cunho mais culturalista. O mesmo pode ser observado nos estudos de Arthur Ramos em *O negro na civilização brasileira*, de 1939. Segundo Reis e Gomes, esses estudos, assim como os de R. K. Kent, procuraram descobrir em Palmares um Estado africano no Brasil. “É a visão do quilombo como um projeto restauracionista, no sentido de que os fugitivos almejavam restaurar a África neste lado do Atlântico”. Esses autores levaram adiante – nem sempre intencionalmente – a ideia do quilombo como uma sociedade isolada e “alternativa à sociedade escravocrata, onde todos seriam livres e possivelmente iguais, tal como teriam sido na África, uma África consideravelmente romantizada”.²³⁸ Esses tempos foram, segundo Vogt e Fry, “a fase heroica [ou romântica] dos estudos do negro no Brasil”.²³⁹ O momento era de refazer e reinventar a identidade do negro brasileiro, livrando-o do estigma da escravidão e buscando inseri-lo numa sociedade de homens livres através da justificação de sua pureza e de suas origens.

Para Edison Carneiro, o quilombo era um espaço de resistência cultural, de reafirmação do estilo de vida africano, de “restauração dos valores antigos”. Ele escreve que “o movimento de fuga era, em si mesmo, uma negação da sociedade oficial, que oprimia os negros escravos, eliminando a sua língua, a sua religião, os seus estilos de vida”.²⁴⁰ Em seus estudos, o quilombo

²³⁶ “Parecer do ex-governador de Pernambuco dom João de Sousa [1685]”. O documento completo pode ser consultado em GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Mocambos de Palmares: história e fontes (séculos XVI-XIX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996, pp. 266-267.

²³⁷ GOMES, 2018, p. 35.

²³⁸ REIS; GOMES, 1996, p. 11.

²³⁹ VOGT; FRY, 1996, p. 32.

²⁴⁰ CARNEIRO, Edison. *O Quilombo dos Palmares*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, pp. 13-14.

seria um movimento coletivo, de massa, marcado pela “fraternidade racial” e que ocorria em momentos de afrouxamento da vigilância senhorial, de crise econômica e em regiões de maior concentração de escravizados. Segundo o autor, esses ajuntamentos de negros fugidos mantinham, em geral, uma relação amistosa com os moradores que lhes estavam próximos, realizando um comércio reciprocamente benéfico. Para ele, embora os documentos insistam nas violências, nas “insolências” e nos perigos absurdos que os quilombolas representavam, “tudo indica que sob essas palavras se escondiam pretextos inconfessáveis para as expedições de captura de negros – e de terras”.²⁴¹ Observa-se que, diferentemente de Ennes, a operação metodológica de Carneiro interpela o enquadramento dos documentos, interpela as fontes, reconhece o seu contexto de produção e as relações de poder que as circunscrevem.

O “Estado negro de Palmares”, conhecido pela longevidade que atingiu, mesmo sob as armas de dezenas de expedições para destruí-lo, representava uma ameaça à ordem escravista, pois era “uma bandeira para os negros escravos das vizinhanças – um constante apelo à rebelião, à fuga para o mato, à luta pela liberdade”.²⁴² O medo que os palmaristas provocavam nas autoridades e nos senhores de engenho era tão pujante, ao ponto daquela ameaça ser equiparada ou colocada em maior grau de perigo do que as invasões holandesas: “Não está menos perigoso este Estado com o atrevimento destes negros, do que esteve com os holandeses” – escrevia o governador de Pernambuco Fernão de Souza Coutinho ao rei de Portugal, em 1671.²⁴³ Inclusive, isso fazia com que, em determinados momentos, as autoridades optassem por lançar fora da capitania os negros capturados nas expedições de entrada, pois percebiam que os prisioneiros trazidos de Palmares fugiam novamente e ainda davam jeito de levarem consigo outros escravizados. Em março de 1669, por exemplo, o governador Bernardo de Miranda Rodrigues baixou uma ordem para que todos os moradores da vila de Alagoas, dentro de trinta dias, levassem os escravos que tivessem vindo de Palmares para serem vendidos no Recife para outras regiões.²⁴⁴

A abrangente pesquisa de Carneiro discorre sobre um século de história. O autor contextualiza o período, fala sobre a região dos Palmares como as melhores terras da capitania de Pernambuco, disserta sobre os rigores da escravidão e acerca dos primeiros mocambos na região, escreve a respeito da situação no período holandês e traça uma história das expedições punitivas enviadas contra os palmaristas após a expulsão dos flamengos. O autor mostra como,

²⁴¹ CARNEIRO, 1958, p. 17.

²⁴² Ibid., p. 34.

²⁴³ Documento disponível em: GOMES, 2010, pp. 186-187.

²⁴⁴ CARNEIRO, op. cit., p. 100.

após o fracasso do tratado de paz entre os quilombolas e o governo, em 1678, o “enérgico, resoluto, obstinado Zumbi” inaugurou uma nova fase na história de Palmares – mais combativa, de “caráter heroico”.²⁴⁵ Também foi mérito do historiador revelar como a destruição do mocambo do Macaco, em 1694, não foi uma ação isolada de Domingos Jorge Velho, mas o resultado de uma grande ação conjunta, na qual os homens do bandeirante compunham apenas cerca de 20% das tropas.²⁴⁶ As forças que destruíram Palmares na expedição de 1694 eram compostas por mais de seis mil homens. Para fins de comparação e de dimensão do empreendimento, lembremos que os holandeses invadiram Pernambuco com uma tropa de três mil soldados, em 1630.

Assim, Carneiro produz um enquadramento que representa Palmares como um reduto de liberdade, de reação e de restauração de um modo de vida africano no Brasil. Segundo ele, em linhas gerais,

O quilombo foi, portanto, um acontecimento singular na vida nacional, seja qual for o ângulo por que o encaremos. Como forma de luta contra a escravidão, como estabelecimento humano, como organização social, como reafirmação dos valores das culturas africanas, sob todos estes aspectos o quilombo revela-se como um fato novo, único, peculiar – uma síntese dialética. Movimento contra o estilo de vida que os brancos lhe queriam impor, o quilombo mantinha a sua independência à custa das lavouras que os ex-escravos haviam aprendido com os seus senhores e a defendia, quando necessário, com as armas de fogo dos brancos e os arcos e flechas dos índios. E, embora em geral contra a sociedade que oprimira os seus componentes, o quilombo aceitava muito dessa sociedade e foi, sem dúvida, um passo importante para a nacionalização da massa escrava.²⁴⁷

Um outro livro publicado em 1954 com o objetivo de apresentar mais uma interpretação da história palmarista foi *Reino Negro de Palmares*, de Mário Martins de Freitas. Apesar da data da primeira edição, ideologicamente o livro se aproxima mais dos trabalhos de Ernesto Ennes e Nina Rodrigues do que dos estudos de Edison Carneiro. O livro trouxe extensas citações de documentos e relatos de cronistas da época correlacionando-os com outras obras sobre Palmares, constituindo uma nova tentativa de produzir uma história abrangente sobre os mocambos palmaristas. Entretanto, o autor apresenta uma narrativa unilateral muito marcada pela sua maior simpatia com a obra colonizadora portuguesa. Até a “vida livre” dos africanos o autor trata como uma forma de barbárie e primitivismo.²⁴⁸

²⁴⁵ CARNEIRO, 1958, p. 119.

²⁴⁶ Ibid., p. 42.

²⁴⁷ Ibid., pp. 24-25.

²⁴⁸ FREITAS, Mário Martins de. *Reino Negro de Palmares*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1988, p. 55.

O estudo de Mário Freitas está marcado por um determinismo geográfico já fora de moda na época de sua publicação.²⁴⁹ Quando trata do continente africano, fala que seus habitantes passaram por uma involução física, moral, social e política, o que justificaria a missão civilizatória dos europeus. Por causa desse determinismo, o autor acaba voltando-se para uma visão fatalista sem respaldo histórico que o aproxima das ideias do darwinismo social.²⁵⁰ A obra adota um etnocentrismo cristão, já que tudo aquilo com que o autor não se identifica é tratado como fetichista, retrógrado, selvagem e primitivo. Mesmo chegando a justificar as violências da colonização em certos momentos, Freitas condena a escravidão dos africanos pelos europeus.²⁵¹ Assim como Ennes, ele dá ênfase aos castigos e as condições extremas as quais os cativos eram submetidos, colocando essas situações como fatores que levavam os negros a fugirem e formarem as comunidades quilombolas.

O livro dignifica os esforços palmaristas de rebelião e resistência e já coaduna com a transformação de Zumbi em herói nacional: “Saibamos, ao menos, render generoso culto àqueles que foram o baluarte de nossa grandeza econômica no passado e que nos ajudaram na formação da nacionalidade, a dar ao Brasil bravos e heróis, a engrandecer nossas letras e artes com as mais belas obras do pensamento”.²⁵² Zumbi fora um mártir nessa narrativa. Porém, como exalta o “gênio lusitano colonizador”, a obra ainda abre espaço para ora dizer que a destruição de Palmares foi “uma das mais belas páginas da história colonial brasileira”²⁵³, ora para dizer que foi “o mais sangrento e mais longo evento social que se verificou durante o período colonial”²⁵⁴. Em outro momento, Freitas diz que o sacrifício de Zumbi precisa ser lembrado, “mesmo em se pensando que a raça negra no Brasil está em vias de desaparecimento pelo cruzamento com a raça branca e outros fatores etnológicos e naturais”.²⁵⁵ Assim, o autor endossa a ideia da miscigenação como fator de desaparecimento gradual do negro no Brasil pelo branqueamento.

Reino Negro de Palmares carrega pontos de vista conflitantes dentro de um mesmo autor. Ao mesmo tempo que narra a história palmarista como atos heroicos de resistência, também relata que a destruição dos mocambos foi importante para livrar a formação do Brasil de querelas raciais já que este seria o país da “integração”, a pátria “sem preconceitos de raças”. Com

²⁴⁹ FREITAS, 1988, p. 23, 29, 37, 64, 69, 75, 148.

²⁵⁰ Ibid., pp. 40-47.

²⁵¹ Ibid., p. 87.

²⁵² Ibid., p. 194.

²⁵³ Ibid., p. 327.

²⁵⁴ Ibid., p. 373.

²⁵⁵ Ibid., p. 418.

os mocambos destruídos, teria a nação lusitana prestado “relevantes serviços à própria raça negra transplantada para o Brasil”. Essa é a conclusão deste estudo fatalista e racista.

Desde as suas primeiras organizações, os movimentos negros buscaram algum tipo de inspiração nas lutas escravas – ainda que de forma um pouco tímida. Foi a partir do final da década de 1950 que os estudos sobre a rebeldia escrava ganharam novo impulso e popularidade, “paralelamente à ascensão dos movimentos de esquerda, num primeiro momento, e dos movimentos negros, num segundo”.²⁵⁶ Esses estudos, muito ligados a uma militância social e política, observavam as revoltas escravas como exemplos de luta de classes,²⁵⁷ centrando as análises nas relações de conflito entre senhor e escravo, em muitos casos homogeneizando e engessando essas categorias. Edison Carneiro, por exemplo, era ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), além de ter sido alguém empenhado na luta contra o racismo e a perseguição sofrida pelas religiões afro-brasileiras. O caso de Clovis Moura é ainda mais exemplar. No seu livro *Rebeliões da senzala*, publicado em 1959 pela Editora Zumbi, o historiador e sociólogo faz uma leitura da resistência escrava e dos quilombos estritamente pelo viés marxista. Assim como a “Escola Paulista” no mesmo período, Moura buscou combater a ideia de que houve no Brasil um tipo de relação escravista em geral harmoniosa, tal como foi sistematizado por Gilberto Freyre no início dos anos 1930.²⁵⁸ Na chamada “Escola Sociológica Paulista” – com os trabalhos de Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni, entre outros – e nos estudos de demais pesquisadores nas décadas de 1950 e 1960, a África passa a não ter a mesma importância epistemológica que tivera antes para os estudos afro-brasileiros. O que toma o seu lugar, adquirindo maior relevância, são as estruturas de classes no Brasil e a história particular da população negra. Substitui-se um romantismo por “um realismo de inspiração sociológica, de fundo social e de aspiração socialista”.²⁵⁹

Porém, diferentemente do revisionismo proposto pelos estudiosos da Escola Paulista, os trabalhos de Clovis Moura, assim como de outros que vieram depois, estavam centrados na história da resistência escrava. Na introdução à segunda edição de seu livro, em 1972, Moura

²⁵⁶ REIS; GOMES, 1996, p. 12.

²⁵⁷ A ideia de representar as revoltas escravas como lutas de classes não era uma novidade. Em um outro uso do passado, por exemplo, a figura de Spartacus, líder trácio de uma revolta escrava contra a República Romana no século I a.C., foi apropriada por movimentos socialistas e comunistas como uma luta de classes. Em 1914, na Alemanha, uma ala do Partido Social-Democrata Independente (USPD) liderada por Rosa Luxemburgo e outros foi nomeada de Liga Spartakista (*Spartakusbund*), tendo promovido, entre 1918 e 1919 uma insurreição conhecida como “Revolução Spartakista” (HEALY, Barry. “Spartacus: a symbol of struggle that still resonates”. *Green Left*, 27/01/2014. Disponível em: <https://www.greenleft.org.au/content/spartacus-symbol-struggle-still-resonates>. Último acesso: 02/09/2020).

²⁵⁸ REIS; GOMES, op. cit., p. 13.

²⁵⁹ VOGT; FRY, 1996, p. 35.

fala a respeito das barreiras que encontrou até mesmo para conseguir a publicação dos seus escritos. Segundo ele, suas pesquisas foram iniciadas em 1948, mas o livro foi editado apenas em 1959. Para o autor, uma das barreiras encontradas, “talvez a mais arraigada e difundida mesmo entre historiadores empenhados em conhecer a nossa verdade histórica, e sociólogos era a de que os escravos negros, por uma série de razões psicológicas, não lutaram contra a escravidão”.²⁶⁰ Ele critica aqueles que, ao invés de buscarem nos arquivos, apenas repetem os estereótipos de que a escravidão submeteu os negros a um processo de acomodação. Em um texto introdutório da terceira edição do livro, em 1981, Moura relembra o contexto da primeira publicação de *Rebeliões da senzala*. Ele mesmo destaca o pioneirismo de sua obra frente a situação dos estudos sobre a escravidão naquele período. Critica tanto Gilberto Freyre e sua ideia do Brasil como o “paraíso da democracia racial” quanto F. H. Cardoso que, “apesar da sua contribuição à análise do sistema escravista no Brasil, afirmava que os escravos foram ‘testemunhos mudos de uma história para a qual não existem senão como uma espécie de instrumento passivo’”.²⁶¹

Clovis Moura reveste as lutas raciais com roupagens de lutas de classes. Em sua concepção, a sociedade colonial e imperial era marcada pela dicotomia entre senhores e escravos. As relações escravistas geravam movimentos de reação por parte dos cativos, “que iam desde os suicídios [às vezes até mesmo em alto-mar durante a travessia do Atlântico], fugas individuais ou coletivas, até à formação de quilombos, às guerrilhas, às insurreições cidadinas e a sua participação em movimentos organizados por outras classes e camadas sociais”.²⁶² O quilombola surge como o exemplo mais evidente desse processo de resistência. Trata-se do escravizado que se nega como escravo. Ainda que a fuga para os quilombos e mocambos fosse, por vezes, motivada por uma vontade individual de libertação das correntes, essa e outras formas de resistência ajudaram a quebrar a imagem dócil, conservadora e passiva dos escravizados.

É preciso ressaltar que o livro *Rebeliões da senzala* não é uma obra sobre o Quilombo dos Palmares. Ele apenas guarda um capítulo sobre esse assunto. Não se trata de um estudo denso, mas que adquire relevância por seu deslocamento ideológico e teórico na forma de analisar a questão. As referências de Moura eram o livro do Edison Carneiro, a crônica escrita por Rocha Pitta, em 1730, além de alguns documentos, como o famoso *Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco no tempo do governador d. Pedro de Almeida, de 1675 a 1678*.

²⁶⁰ MOURA, Clovis. *Rebeliões da senzala*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, p. 13.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

²⁶² *Ibid.*, p. 14.

A história de Palmares contada por Clovis Moura segue a cronologia das principais expedições punitivas dirigidas aos mocambos entre 1644, com os holandeses, até 1694, com Domingos Jorge Velho. Nessa história, os palmaristas teriam formado “naquele lugar a maior tentativa de autogoverno dos negros fora do Continente Africano”.²⁶³ Dentro do enquadramento do autor e do enquadramento de sua época, Zumbi “passou à História como líder incontestável e herói de Palmares”.²⁶⁴

Segundo Flávio Gomes, “a grande revisão sobre o tema surgiria no final dos anos 70, com os estudos de Décio Freitas”. Com suas extensas pesquisas em arquivos portugueses e brasileiros, além das rupturas epistemológicas, Freitas “foi, sem dúvida, o historiador que mais se aprofundou sobre Palmares”.²⁶⁵ Junto com o romance *Ganga Zumba*, publicado em 1962 por João Felício dos Santos, o livro de Décio Freitas foi a base para o roteiro do filme *Quilombo* (1984).

Freitas publicou seu livro sobre Palmares pela primeira vez no ano de 1971 em Montevideu, Uruguai, durante seu exílio político. O estudo, feito com base em fontes impressas e manuscritas em acervos de Maceió, Recife e Rio de Janeiro que ele havia frequentado anteriormente, foi publicado com o título de *Palmares: la guerilla negra*. No final de 1972, por decisão do Supremo Tribunal Federal, Freitas pode retornar ao Brasil. Um ano depois, ele publica a primeira edição brasileira de seu livro, agora intitulado *Palmares: a guerra dos escravos*. Ao longo das várias edições que a obra teve, o autor foi modificando-a e ampliando o seu conteúdo com novas pesquisas. As edições utilizadas por Carlos Diegues foram, provavelmente, as de 1981 e 1983, que continham informações atualizadas com base em novas pesquisas documentais que Freitas realizou na década de 1970 em arquivos portugueses.²⁶⁶ Em nota bibliográfica, o autor fala dos arquivos, das fontes que consultou e dos problemas teóricos e metodológicos enfrentados. Ele é assertivo quando diz que “a leitura que o investigador fizer desta documentação, dependerá da sua posição metodológica e teórica”.²⁶⁷ Acrescente-se a isso também os fatores de motivação política, o posicionamento intelectual e a própria influência do lugar social e das práticas institucionais. Freitas ainda alerta sobre os perigos do “culto ao documento”, que toma ao “pé-da-letra tudo que está escrito” na documentação, aceitando o seu conteúdo como “verdade histórica indiscutível”.²⁶⁸

²⁶³ MOURA, 1981, p. 185.

²⁶⁴ Ibid., p. 186.

²⁶⁵ GOMES, 2018, p. 37.

²⁶⁶ É curioso que a quinta edição de *Palmares: a guerra dos escravos* tenha sido publicada com uma foto de *Quilombo* na capa, em 1984. Seria uma forma de aproveitar-se do grande sucesso do filme?

²⁶⁷ FREITAS, 1984, p. 175.

²⁶⁸ Ibid., p. 176.

Os trabalhos de Freitas, revisados a cada nova edição do livro (1973, 1978, 1981, 1983), surgiram em um momento marcado ao mesmo tempo pela repressão política da Ditadura Militar e pela rearticulação dos movimentos negros. As suas abordagens partiram de teorias marxistas e interpretaram Palmares como um lugar onde os negros estabeleceram vínculos de classe pela condição compartilhada de escravizados, deixando de lado as possíveis diferenças étnicas. Ao tratar das origens africanas dos palmaristas, Décio Freitas se afasta das interpretações culturalistas de um Edison Carneiro, por exemplo, pois buscou explicar Palmares como um lugar de criação de novas práticas de cultura, religião e linguagem e não de preservação ou restauração de valores africanos. Diz o autor que os negros se misturaram entre si e também “com índios, mulatos e mesmo brancos. A massa palmarina, portanto, longe de constituir um todo compacto e homogêneo, formava um complexo composto étnico. A mescla desvaneceu ou enfraqueceu muitos traços étnicos originários dos negros”.²⁶⁹ Dessa forma, os estudos de Freitas representam Palmares como uma sociedade multiétnica tanto em relação a presença indígena e branca quanto em relação aos próprios africanos e negros nascidos na Colônia portuguesa.

Assim como Edison Carneiro entendeu que os mocambos de Palmares assentavam-se na propriedade coletiva da terra, Freitas também fala que a economia palmarista se baseava “num sistema de propriedade social”.²⁷⁰ Através do modo como interpreta os documentos, o historiador observa em Palmares um espaço coletivo de igualdade civil e política e – para usar uma expressão sua – de um “socialismo infuso”.²⁷¹ Além de sociedade multiétnica, representava-se Palmares como um recanto libertário para todos os oprimidos: “de fato, Palmares se constituía em asilo aberto a todos os perseguidos e deserdados da sociedade colonial”.²⁷² Essa idealização de Palmares como um projeto derrotado de “socialismo utópico” já vinha sendo construída desde o início do século XX, mas tomaria bastante fôlego a partir do final dos anos 1970 devido à maior proximidade dos movimentos negros com o marxismo.

O livro de Décio Freitas aborda mais de um século de história, desde as origens dos primeiros mocambos de Palmares no final do século XVI até a morte de Zumbi em 1695. Há uma constante preocupação em contextualizar o período colonial em questão, o que faz o autor discorrer acerca das características sociais e econômicas da capitania de Pernambuco, sobre o período da ocupação holandesa (1630-1654), e sobre a crise do açúcar em fins do século XVII. O

²⁶⁹ FREITAS, 1984, p. 41.

²⁷⁰ Ibid., p. 37.

²⁷¹ Freitas diz que em Palmares os frutos do trabalho (incluindo os excedentes) pertenciam ao coletivo, que não havia “produção de mais valia” e que produzia-se apenas “valor-de-uso” (Ibid., p. 37).

²⁷² Ibid., p. 65.

autor mostra como os palmaristas representaram para as autoridades coloniais, para os senhores de engenho e para a coroa lusitana uma grande fonte de medo, irritações e preocupações.

Apesar de ter realizado a mais extensa pesquisa documental até aquele momento, Freitas ressalta que o passado relativo à Palmares é lacunar e sujeito a hipóteses e especulações. Em certos momentos, o autor admite que teve de simplesmente mobilizar a imaginação. O maior problema da obra de Décio Freitas é a não indicação da localização das referências e citações que ele fez, algo que acabou lhe proporcionando diversas críticas até hoje. Mesmo assim, Flávio Gomes diz que os estudos do autor ainda são “um dos esforços de pesquisa mais completo sobre Palmares”:

Realizando um amplo levantamento de fontes em arquivos portugueses e brasileiros, suas análises trouxeram novos enfoques. Nos escritos e nas polêmicas travadas em debates com os historiadores e os movimentos sociais, Freitas enterrou definitivamente a tese do suicídio de Zumbi, abordou a existência de “escravidão” no interior de Palmares e divulgou uma versão da biografia de Zumbi.²⁷³

3.1.2. *Comentários sobre a historiografia da escravidão*²⁷⁴

Com o começo da exploração do Novo Mundo, teve início um fluxo transatlântico de pessoas retiradas à força de diversas regiões do continente africano, fazendo do tráfico de gente um dos negócios mais lucrativos e rentáveis por quase três séculos. A instauração de uma economia colonial, escravista e mercantil fez o negro tornar-se uma parte essencial da sustentação desse mesmo sistema, este que “se nutria cada vez mais de mão de obra escrava, para trabalhar na terra e na agricultura voltada para o mercado mundial”.²⁷⁵ A intensidade do trabalho voltado para a produção de riquezas submetia essas pessoas a situações de opressão humilhante. Se eles foram os braços que exploraram a terra e produziram prosperidade, morreram sem receber nada do que ajudaram a construir. Entretanto, o peso da opressão senhorial, do trabalho intenso, das chicotadas, dos troncos, da brutalidade dos castigos e dos açoites não condicionou o escravo a uma situação de passividade. A resistência ao cativeiro foi uma prática constante. Segundo Flávio Gomes, “as sociedades escravistas conheceram várias formas de protesto. Insurreições,

²⁷³ GOMES, 2011, pp. 69-70.

²⁷⁴ Alguns fragmentos desse tópico estão em: PEDROSA, Gabriel Medeiros Alves. “Escravidão e Resistência em Dois Filmes Brasileiros: *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984)”. In: *Revista História e Cultura*, UNESP, Vol. 9, n. 2, 2020, pp. 379-403

²⁷⁵ GOMES, 2015, p. 8.

rebeliões, assassinatos, fugas e morosidade na execução das tarefas se misturavam com a intolerância dos senhores e a brutalidade dos feitores”.²⁷⁶

Por muito tempo, a historiografia brasileira sobre a escravidão tratou os cativos negros como objetos silenciosos dentro de um sistema do qual eles eram parte crucial. O escravizado foi visto como um ser passivo e sempre subordinado ao patrimonialismo senhorial. Mesmo com os esforços empreendidos pelos historiadores das décadas de 1950-60 para “deselitizar” a história, o escravo permaneceu afastado de sua condição de sujeito histórico.

Nessas décadas, enquanto a historiografia brasileira tinha em seu horizonte teórico os modelos econômicos marxistas ortodoxos ou até mesmo as tradições herdadas do positivismo, a historiografia estrangeira encontrava-se em uma efervescência na busca por renovação e ampliação de suas áreas de pesquisa. A chamada “escola neomarxista inglesa” se reinventava e expandia o seu campo de observação em busca de uma história social “vista de baixo”. Personagens antes marginalizados pela história passaram ao centro de interesses de muitos estudos históricos: camponeses, mulheres, operários, crianças, soldados, escravos, entre tantos outros. E não se tratava mais de estudar esses grupos sociais enquanto “massa”, mas como sujeitos que fazem parte dos processos históricos. Posteriormente, a Nova História francesa e a micro-história italiana dariam novos impulsos a essa expansão do campo historiográfico.²⁷⁷ Essas novidades causaram bastante impacto nos historiadores brasileiros a partir do final dos anos 1970.

Nos anos 1980 e 1990,²⁷⁸ a chamada “nova historiografia da escravidão” apresentou outros esquemas interpretativos para a escrita de uma história onde o escravizado deixa de ser um objeto “coisificado” (reificado) e passa a ser visto como sujeito ativo e força dinâmica dentro do sistema escravista. Ao mesmo tempo fruto da expansão dos cursos de pós-graduação e da chegada de novas correntes historiográficas, esses anos conheceram um momento de grande renovação dos quadros teóricos e metodológicos nos modos de fazer história no Brasil.²⁷⁹ É nesse contexto que floresce a chamada “nova historiografia da escravidão”.²⁸⁰ Esses estudos a

²⁷⁶ GOMES, 2015, p. 9.

²⁷⁷ Sobre a ampliação das áreas de pesquisa e das formas de abordagem proporcionadas pela Nova História francesa, ver a coletânea em três volumes de *Faire de l'histoire*, publicada no Brasil com os títulos de *História: novos problemas*, *História: novos objetos* e *História: novas abordagens*.

²⁷⁸ Há ainda que se considerar o impacto da efeméride do centenário da Abolição, em 1988, na produção historiográfica: grandes congressos, seminários e outros eventos foram realizados em âmbito nacional e internacional. Inúmeros livros, artigos e outras produções acadêmicas foram lançadas aproveitando a efervescência de discussões impulsionada pelo centenário.

²⁷⁹ Para uma descrição panorâmica desse quadro, ver: RAGO, Margareth. A “nova” historiografia brasileira. In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 7, n. 11, 1999, pp. 73-96.

²⁸⁰ Sobre a “nova historiografia da escravidão”, ver: MARQUESE, Rafael; SALLES, Ricardo. “A escravidão no Brasil oitocentista: história e historiografia”. In: MARQUESE, Rafael; SALLES, Ricardo (orgs.). *Escravidão e capitalismo histórico no século XIX: Cuba, Brasil e Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, pp. 99-161.

respeito do regime escravista brasileiro (principalmente da escravidão oitocentista), baseados em intensas investigações em arquivos e no encontro entre história social, história econômica e história demográfica, além de renovarem o retrato histórico da escravidão brasileira, traziam à tona os próprios escravizados como agentes históricos e não apenas como objetos. Rafael Marquese e Ricardo Salles dizem que “esses estudos revelavam o papel ativo dos escravos no cotidiano da escravidão, as constantes rebeliões, lutas, desobediências, contestações ao cativo”.²⁸¹

Apesar do caráter extremamente violento da escravidão brasileira, o cativo não perdia sua humanidade, sua consciência e sua capacidade de lidar com a situação na qual se encontrava usando das táticas que estavam a seu dispor.²⁸² Em *Negociação e conflito*,²⁸³ João José Reis e Eduardo Silva explicam como o cotidiano da escravidão estava marcado por pequenas negociações entre os escravizados e seus senhores. Nem sempre a rebelião e a fuga eram as opções mais viáveis e essa micropolítica de negociações demonstra como os cativos tinham outras formas de resistir àquele cotidiano violento. É importante ressaltar que esse aspecto não serve como confirmação de relações harmoniosas entre senhores e escravizados como quiseram certos autores de descendência freyriana. Segundo os historiadores, as negociações entre senhor e escravizado, assim como a existência de uma brecha para a economia própria do cativo, foi bastante negligenciada pela historiografia brasileira da escravidão. De um lado, as correntes mais tradicionais viam esse fenômeno como um indício do paternalismo e da liberalidade dos senhores. De outro lado, vertentes historiográficas distintas desconsideraram esses indicativos por entenderem que o escravizado seria um mero instrumento de produção, uma mercadoria, uma propriedade.²⁸⁴

Esses novos estudos sobre a escravidão investiram no combate à ideia do caráter não-violento do sistema escravista brasileiro (crítica que já havia sido apontada pela historiografia dos anos 1960-70) e, principalmente contra o mito do “escravo-coisa”. Sidney Chalhoub, em *Visões da liberdade*, diz que esse mito também foi construído a partir da esfera jurídica, quer dizer: a possibilidade de comprar e vender outro ser humano sob jurisdição da lei faria deste ser

²⁸¹ MARQUESE; SALLES, 2016, p. 112.

²⁸² Segundo Clovis Moura, “Por mais desumana que fosse a escravidão, ele [o escravo] não perdia, pelo menos totalmente, a sua interioridade humana. E isto era suficiente para que ao querer negar-se como escravo, criasse movimentos e atitudes de negação ao sistema” (MOURA, Clovis. *Os quilombos e a rebelião negra*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p. 8).

²⁸³ REIS,; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.

uma “coisa”, um objeto, uma mercadoria.²⁸⁵ As perspectivas de análise de Chalhoub, assim como a dos historiadores de sua geração, condenaram veementemente esses paradigmas interpretativos que, segundo Marquese e Salles, foram genericamente rotulados como “a historiografia da teoria do escravo-coisa”.²⁸⁶ Segundo essa interpretação, a opressão da escravidão seria tão intensa que destituiria o cativo das suas capacidades de consciência, de resistência e de ação. Mas, segundo Chalhoub, “a violência da escravidão não transformava os negros em seres ‘incapazes de ação autônoma’, nem passivos receptores de valores senhoriais, e nem tampouco em rebeldes valorosos e indomáveis”.²⁸⁷ A opção de Carlos Diegues em seus filmes por retratar as lutas quilombolas dentro do cotidiano escravista é uma escolha pela representação da manifestação mais explícita da resistência negra. Os quilombos eram os fatores mais incômodos da escravidão. Eram rupturas “quando a negociação falhava, ou nem chegava a se realizar”.²⁸⁸ Segundo Reis e Silva, “a unidade básica de resistência no sistema escravista, seu aspecto típico, foram as fugas. Para um produtor direto definido como ‘cativo’, o abandono do trabalho é um desafio radical, um ataque frontal e deliberado ao direito de propriedade”.²⁸⁹

Ganga Zumba (1964) e *Quilombo* (1984) dialogam com os caminhos que foram seguidos por essa historiografia. Eles retratam uma escravidão que é opressiva e violenta, mas que não suplanta os anseios de liberdade dos cativos e nem a autonomia de seus pensamentos. É claro que a escolha de Carlos Diegues por tratar do Quilombo dos Palmares também vem do fato deste ter sido um dos maiores símbolos da resistência negra ao cativo. O que importa nesse ponto é que os filmes mostram escravizados que não baixam a cabeça e que não desviam o olhar diante do chicote do feitor, que têm autonomia de pensamento e que negam a condição a que foram impostos. Não há harmonia entre a casa grande e a senzala. O negro não é dócil e a bondade patriarcal do senhor é dissimulada.

Os filmes de Diegues estão mais próximos dessa perspectiva historiográfica que combateu a ideia do “escravo-coisa”. Quanto as interpretações sobre Palmares, os longas-metragens apresentam mais semelhanças com as obras de Edison Carneiro, Clovis Moura e Décio Freitas.

3.2 Ressignificações e usos do passado em torno da escravidão e da resistência negra

²⁸⁵ CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 36-43

²⁸⁶ MARQUESE; SALLES, 2016, p. 117.

²⁸⁷ CHALHOUB, op. cit., p. 42.

²⁸⁸ REIS; SILVA, 1989, p. 9.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 62.

3.2.1 Sobre a memória da escravidão e da resistência negra

No Brasil, as discussões em torno da memória pública da escravidão e da história da população negra em geral (que, é preciso deixar claro, não se limita à escravidão) tiveram e têm tido seu clímax a partir dos anos 1980, mas principalmente após 1988, até adentrar o século XXI. Não significa que, antes disso, não tivessem existido inúmeras ações para lançar no debate público as várias questões que perpassam a história das populações negras no Brasil, assim como diversas mobilizações por políticas afirmativas. Os próprios filmes de Diegues foram obras de divulgação dessa história – uma história muito mais de luta do que de apenas vitimação e sofrimento.

Segundo François Hartog, como sintoma de uma crise no tempo e da passagem para o regime presentista de historicidade, os anos 1980 conheceram o início de uma grande onda de atenção dos historiadores para com a memória e a criação de “lugares de memória”: o anseio pela patrimonialização, a reivindicação de políticas afirmativas pelas “minorias” e o crescente “dever de memória” que atinge o espaço da chamada história pública – aquela que excede os muros da Academia. Para Hartog, os regimes de historicidade indicam a maneira como os indivíduos e a coletividade se localizam, enxergam-se, relacionam-se e se desenvolvem no tempo; eles se referem ao modo como o passado, o presente e o futuro são organizados, levando em conta que uma dessas três categorias será dominante sobre as outras. Presentismo, por exemplo, é um regime de historicidade onde domina a categoria do presente.²⁹⁰ Pensar a memória no presentismo seria, então, falar de mecanismos de rememoração que têm no presente o seu próprio fim.

A febre de memória seria consequência do medo do esquecimento? Segundo Andreas Huyssen, apesar do esquecimento ser parte constituinte da memória e até mesmo um fator de importância para o aprendizado e para a vivência, a cultura contemporânea ainda o considera malvisto.²⁹¹ O “dever de memória” é, precisamente, marcado pela proibição do esquecimento, num mundo onde, segundo a conclusão pessimista de Pierre Nora, “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais”.²⁹² Com tudo isso, o que se alcança é um paradoxo: o excesso de memória traz consigo uma apatia geral pelo passado, uma amnésia social? Ou seria mesmo o

²⁹⁰ Ver: HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

²⁹¹ HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014, p. 155.

²⁹² NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 10, 1993, p. 7.

medo de esquecer que dá partida ao desejo desenfreado por lembrar?²⁹³ Todas essas questões são muito mais características do mundo mediatizado, globalizado e marcado pela aceleração do tempo a partir dos anos 1990 do que dos contextos específicos em que os filmes de Carlos Diegues, *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), foram idealizados e realizados. Entretanto, quero lançar mão dessas discussões para situar os dois longas-metragens nos processos de reinvenção da memória da escravidão e da resistência negra.

É claro que todas essas questões discutidas por Hartog, Huyssen e Nora remetem mais especificamente ao contexto francês, europeu ou, quem sabe, ao do hemisfério norte – apesar desses autores insistirem em aplica-las a todo o mundo dito ocidental. Entretanto, certas reverberações podem ser observadas no Brasil. Para Luciana Heymann, ao invés do “dever de memória” (*devoir de mémoire*) francês, a discussão de passados sensíveis, no Brasil, está mais próxima de expressões como “‘resgate’ de memória” ou “dever de justiça”.²⁹⁴ Desde os anos 1970, por exemplo, os movimentos negros – que se reorganizaram justamente nessa década – vêm discutindo sobre a inserção da história negra no debate público e nas reivindicações por uma memória que foi por muito tempo negada ou silenciada. A memória da escravidão no Brasil tem relação com uma luta por reparação e contra o esquecimento, este que foi encampado pelo próprio Estado desde a Abolição, em 13 de março de 1888: as políticas de branqueamento, a criminalização, a segregação espacial e econômica, a marginalização cultural e política, entre tantos outros exemplos. Poucas vezes, antes da Constituição de 1988, o Estado brasileiro atuou em reconhecimento da população negra, como quando foi aprovada no Congresso Nacional, em 1951, a primeira lei de caráter antidiscriminatório do país, batizada de Lei Afonso Arinos; isso após um escândalo de racismo, em São Paulo, envolvendo a bailarina negra estadunidense Katherine Dunham que foi impedida de se hospedar num hotel.²⁹⁵

Segundo Luciana Heymann e Maurício Arruti, é entre o final da década de 1970 e a promulgação da Constituição de 1988 que pode ser localizado um momento de inflexão no trato público das questões das populações negras e indígenas, quando ocorreram alguns eventos que podem ser considerados “marcadores de uma mudança de postura da sociedade e do Estado brasileiros com relação à *memória nacional*”.²⁹⁶ Um desses eventos foi a Missa dos Quilombos,

²⁹³ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 18-19.

²⁹⁴ HEYMANN, Luciana Quillet. “O “devoir de mémoire” na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006, pp. 16-17.

²⁹⁵ Ainda assim, a lei era “tímida”, pois não criminalizava o racismo. Na verdade, considerava o ato de discriminação racial apenas como contravenção penal. O racismo tornou-se crime no Brasil apenas em 1988.

²⁹⁶ HEYMANN, Luciana Quillet; ARRUTI, José Maurício. “Memória e reconhecimento: notas sobre as disputas contemporâneas pela gestão da memória na França e no Brasil”. In: GONÇALVES, Márcia de Almeida;

realizada em 1981, na praça da Igreja do Carmo, em Recife – local onde, supostamente, a cabeça de Zumbi dos Palmares teria sido exposta. A Missa fora apresentada como “fruto de dois anos de pesquisa sobre a escravidão e sobre o ‘silêncio teológico’ da Igreja católica a respeito da violência perpetrada contra as populações negras nas Américas”. Tal evento pode ser visto não apenas como um marco brasileiro, mas um marco internacional, pois foi, provavelmente, a primeira vez que altos representantes da Igreja (em caráter não-oficial, pois o Vaticano proibiu a celebração por quase uma década) pediram perdão, publicamente, pela posição histórica desta instituição em relação aos negros “e, em especial, dos negros aquilombados, reconhecidos como os maiores inimigos da empresa cristã durante séculos”.²⁹⁷

A historiadora Ana Lúcia Araújo escreveu que, apesar de todos os esforços e iniciativas que proliferaram desde os anos 1980 para o impulso da memória pública da escravidão, o Brasil ainda está longe das ações tomadas em outros países da América, da Europa e da África. Mesmo que a “democracia racial” seja descartada da maioria dos trabalhos acadêmicos desde os anos 1950, essa ideia – que foi adotada como ideologia de Estado pelo regime militar – ainda permeia o “discurso público” até a atualidade como forma de minimizar ou escamotar o racismo e as desigualdades sociais.²⁹⁸ O fato de os movimentos negros procurarem trazer à tona essa memória da escravidão através da memória das lutas e da resistência dos escravizados, tem como objetivo quebrar qualquer imagem de passividade sobre a população negra e identificar as lutas do passado com as reivindicações por justiça social no presente.

3.2.2 Breve comentário sobre os movimentos negros

O surgimento dos movimentos negros, segundo Petrônio Domingues, é imediatamente posterior a Abolição da escravidão e a Proclamação da República, em 1888 e 1889, respectivamente. Já nesse final do século XIX e início do XX surgiu uma imprensa negra feita para circular entre a própria população afro-brasileira. Segundo observou João Baptista Borges Pereira ao estudar o caso de São Paulo, a imprensa negra de meados da década de 1910 revela “um grupo à busca de um estilo de vida considerado mais compatível com o mundo urbano dos

ROCHA, Helenice; REZNIK, Luís; MONTEIRO, Ana Maria (Orgs.). *Qual o valor da História hoje?*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, vol. 1, p. 107.

²⁹⁷ HEYMANN; ARRUTI, 2012, p. 108.

²⁹⁸ ARAÚJO, Ana Lucia. “Zumbi and the voices of the emergente public memory os slavery and resistance in Brazil”. In: *Comparativ: Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*, vol. 22, n. 2, 2012, p. 110.

brancos”.²⁹⁹ O tom geral dos discursos era de assimilação, indicando uma busca por participação na cultura branca urbana e burguesa. Instigava-se a valorização do trabalho como forma de encontrar espaço numa sociedade pós-escravidão. Porém não demorou para que começassem surgir jornais que combatiam o “preconceito de cor” e a segregação racial.³⁰⁰ Como a presença dos negros nos espaços burgueses era vetada, esses indivíduos se organizaram em seus próprios clubes e agremiações. Petrônio Domingues cita vários deles, como a Sociedade União Cívica dos Homens de Cor (1915), em São Paulo, e a Sociedade Progresso da Raça Africana (1891), em Pelotas/RS, entre tantas outras, dentre as quais associações formadas exclusivamente por mulheres negras.³⁰¹

Na década de 1930, a militância organizada constituiu a organização negra de maior alcance da primeira metade do século XX, a Frente Negra Brasileira (FNB), fundada em 1931. A entidade teve delegações (filiais) em vários estados do Brasil e chegou a contar com mais de 20 mil associados, segundo a própria organização. Tinha jornal (*A Voz da Raça*), escola, time de futebol, grupos artísticos, departamento jurídico e prestava serviços sociais.³⁰² Em 1936, no contexto da ascensão do nazi-fascismo na Europa, a FNB tornou-se um partido político influenciado pelo autoritarismo, pelo nacionalismo chauvinista e por um catolicismo ferrenho, aproximando-se ideologicamente da extrema-direita brasileira. Adotou para si o lema integralista com uma significativa alteração: “Deus, Pátria, Raça e Família”. “Sua principal liderança, Arlindo Veiga dos Santos, elogiava publicamente o governo de Benedito Mussolini, na Itália, e Adolf Hitler, na Alemanha”.³⁰³

A África não era tema para a FNB que rejeitava ideias pan-africanistas. Rejeitava até mesmo aspectos da cultura e religiosidade afro-brasileiras. A integração da chamada Gente Negra viria sim através da prática de “costumes brancos”, tidos como civilizados e voltados ao progresso nacional. A FNB tinha uma agenda antirracista, mas não criticava a ideia da democracia racial, muito pelo contrário, a endossava. Tudo isso encontrava-se enraizado na “ideologia do trabalho”, vista como a forma com que o negro ascenderia social e economicamente,

²⁹⁹ PEREIRA, João Baptista Borges Pereira. “Trajetória e identidade do negro em São Paulo”. In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (org.). *Por que “raça”? Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007, p. 88.

³⁰⁰ É importante lembrar que os termos “racismo” e “racista” surgiram apenas nas décadas de 1930, momento no qual as teorias raciais tinham sua cientificidade questionada com mais veemência (SANTOS, Miriam de Oliveira. “Um breve painel dos estudos sobre raça no Brasil”. In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (org.). *Por que “raça”? Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007, p. 190).

³⁰¹ DOMINGUES, Petrônio. “Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos”. *Revista Tempo*, v. 12, n. 23, 2007, pp. 103-104.

³⁰² *Ibid.*, p. 106.

³⁰³ *Ibid.*, p. 107.

superando, por fim, o preconceito racial.³⁰⁴ A organização se esvaziou a partir de 1937, quando a FNB foi banida com a instauração do Estado Novo.

Petrônio Domingues dividiu a história do movimento negro no período republicano em três fases que, apesar das generalizações inevitáveis, auxilia em uma visualização macroscópica das principais mudanças que ocorreram ao longo do século XX. A primeira fase seria esta que vai do final dos Oitocentos até a década de 1930. Esta e a segunda fase (1945-1964) se caracterizaram por uma crítica assistemática da democracia racial, pois assumiam um discurso assimilacionista ou integracionista, tendo uma visão positiva da mestiçagem. Até a década de 1960, os grupos que ganharam maior visibilidade no cenário da luta antirracista – apesar de não serem os únicos – foram a União do Homem de Cor (UHC) e o Teatro Experimental do Negro (TEN).³⁰⁵

Com o Golpe de 1964, os movimentos negros, assim como todos os movimentos sociais, entraram em um momento de dispersão e de impossibilidade de organização. Foi uma desarticulação temporária das lutas políticas desses movimentos. Como disse Domingues, “a discussão pública da questão racial foi praticamente banida”.³⁰⁶ Mas, mesmo que não publicamente, foi precisamente durante a Ditadura Militar que a ideia de democracia racial passou a receber críticas cada vez mais efusivas da Academia e da militância. Porém, como o regime adotara como discurso oficial a democracia racial, qualquer crítica era vista como um ato de subversão. Nesse momento, fazer a defesa das pautas antirracistas dos movimentos negros seria um ato antipatriótico. Aqueles que denunciavam o racismo eram acusados de inventar algo que não existia no país.

A partir dos anos 1970, em um outro contexto nacional e internacional, os movimentos negros passaram a dedicar mais energia na denúncia do “mito da democracia racial” enquanto discurso e ideologia “que inibe, se não impede, a articulação de movimentos antirracistas”.³⁰⁷ Nesse momento, assim como no contexto da abertura política nos anos 1980, a militância antirracista se uniu às questões identitárias. Ganham espaço as ideias de “resgate” de uma identidade negra, de luta por visibilidade e representatividade. Muitas das influências desse contexto vieram do ativismo negro estadunidense, do pan-africanismo e da negritude. Oliveira Silveira conta que essas influências formavam um bloco de motivações para a continuidade das lutas.

³⁰⁴ HOFBAUER, Andreas. “Branqueamento e democracia racial: sobre as entranhas do racismo no Brasil”. In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (org.). *Por que “raça”? Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007, pp. 176-180.

³⁰⁵ DOMINGUES, 2007, p. 109.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 111.

³⁰⁷ HOFBAUER, *op. cit.*, p. 182.

Ideias socialistas também circulavam e os movimentos de descolonização e independência na África chamavam a atenção.³⁰⁸

Foi em 1971 que surgiu a ideia de dar maior relevância ao 20 de novembro – data da morte de Zumbi – ao invés do 13 de maio. A proposta de fazer dessa data um símbolo veio de uma pequena organização de Porto Alegre e do poeta gaúcho Oliveira Silveira.³⁰⁹ Em novembro de 1974, a organização, chamada Grupo Palmares, publica um artigo no *Jornal do Brasil* propondo que o dia 20 de novembro fosse celebrado como data nacional. O argumento era de que a memória de Zumbi dos Palmares seria mais positiva do que a da Abolição da escravatura, pois esta passara a ser vista “como uma dádiva de cima para baixo, do sistema escravagista e de Sua Alteza Imperial”.³¹⁰ Para o grupo não haveria motivos para comemorar o 13 de maio, pois a data passava a ser considerada uma “farsa”, indicando um evento incompleto e carente de justiça.

Segundo lembrou o próprio Oliveira Silveira, na busca por encontrar outras datas ele se deparou com a do assassinato de Zumbi. A ideia lhe sobreveio através da leitura do fascículo *Zumbi*, publicado pela editora Abril na coleção *Grandes Personagens da Nossa História*, em 1969, coleção esta que era muito popular na época (voltarei a falar sobre ela mais adiante). Ele também teve contato com os livros de Edison Carneiro (1947) e Ernesto Ennes (1938). O primeiro evento de comemoração, ainda em 1971, foi um ato tímido devido a conjuntura de um governo ditatorial. Silveira afirma que o próprio Décio Freitas assistiu as apresentações (certamente em uma de suas vindas ao Brasil de forma clandestina) e, ao final, entregara uma cópia do seu livro *Palmares: la guerrilla negra* ao poeta gaúcho.³¹¹ Os atos públicos e na imprensa continuaram ao longo da década, crescendo na amplitude do alcance. O 20 de novembro passou a ser cada vez mais difundido até tornar-se Dia Nacional da Consciência Negra, uma proposta feita pelo Movimento Negro Unificado (MNU), fundado em 1978. Toda essa movimentação acabou por incentivar um crescente contexto de pesquisas, debates, aulas e discussões públicas sobre a resistência negra, contexto esse que provocou amplas ressignificações da palavra e do conceito de quilombo. Como escreveu Beatriz Nascimento:

Quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, de comportamento do africano e de seus descendentes e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Tudo,

³⁰⁸ SILVEIRA, Oliveira. “A evocação do 20 de novembro: origens”. In: GOMES, Flávio (org.). *Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015, p. 149.

³⁰⁹ DOMINGUES, 2007, p. 112; GOMES, 2011, p. 8.

³¹⁰ NASCIMENTO, Beatriz. “O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira”. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008 (SANKOFA 2: matrizes africanas da cultura brasileira), p. 89.

³¹¹ SILVEIRA, op. cit., p. 150.

da atitude à associação, seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra.³¹²

Junto com essa resignificação do conceito de quilombo, Palmares e Zumbi passaram a integrar o campo de representações simbólicas de uma memória que foi tanto uma construção idealizada e mitificada da história quanto uma leitura presentista do passado. Ao mesmo tempo, também converteram-se em patrimônio da luta das populações negras do Brasil. Segundo o próprio Oliveira Silveira, a sua proposta de evocar o 20 de novembro tinha analogia com o caso de Tiradentes,³¹³ inconfidente que fora enforcado e esquartejado por ordem da Coroa portuguesa em 1792 e, quase um século depois, foi apropriado pelos movimentos republicanos e, posteriormente, pelo discurso oficial da República, sendo transformado num herói nacional. O historiador Flávio Gomes afirma que desde o pós-emancipação até os dias de hoje, toda uma memória social de mitos e símbolos foi construída em torno de Palmares e de seus líderes (principalmente Zumbi), que foram reinventados “não apenas como falsas verdades, mas como resignificações da memória e como símbolos étnicos”.³¹⁴

Em decorrência dos movimentos, em 1980 foi criado o Memorial Zumbi dos Palmares, na Serra da Barriga (Alagoas), marcando, desde então, um aumento de visitas ao local, e, em 1985 a localidade foi finalmente incorporada ao livro de tombamento do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

3.2.3 Resignificações do “quilombo”

Ganga Zumba (1964) e *Quilombo* (1984), assim como outros filmes históricos do Cinema Novo, apresentam uma visão de contestação das narrativas oficiais do passado, mas ainda carregam em si certos tradicionalismos. Um deles é a ideia da história como produtora de identidades, de essencialismos e até de ideais de nacionalidade – ainda que sejam ideais alternativos com relação à história nacional oficial. Alternativos porque eram colocados à margem das normatividades e enquadramentos que foram dominantes por muito tempo nas historiografias dos séculos XIX e XX. Por outro lado, não há apreensão das “grandes explicações” da história, com um paradigma, uma metanarrativa ou uma história totalizante. Primeiramente, porque filmes históricos não costumam construir modelos explicativos ou paradigmas teóricos. Em segundo lugar porque, tendo como referente uma concepção de história que contesta o *status quo* dos

³¹² NASCIMENTO, 2008, p. 89.

³¹³ GOMES, 2011, p. 88.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

discursos vigentes, os filmes cinemanovistas se afastam da totalidade e fixam suas narrativas nos desvios – apesar de paradoxalmente continuarem produzindo identidade. No caso de *Ganga Zumba* e, principalmente, de *Quilombo* essa necessidade de identidade era uma reivindicação do presente, um fruto das lutas pelo reconhecimento de uma memória que fora por muito tempo negada à população negra brasileira.

O que seriam, então, esses ideais alternativos de nacionalidade? Em 1985, fora publicado na revista *Afrodíaspóra* um artigo intitulado *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*.³¹⁵ Nele, a historiadora Beatriz Nascimento dava ao conceito de quilombo a ideia de um *continuum*, não como algo homogêneo, mas como uma concepção muito mais ampla de significados. A questão quilombola, para a autora, é territorial, comunitária e identitária, ultrapassando a sua história enquanto resistência ao escravismo nos períodos colonial e imperial. O quilombo sempre representara um modelo de sistema social alternativo marcado pela fuga de qualquer forma de opressão e pela busca de uma vida digna e em liberdade.³¹⁶ Nascimento escreve que, no final do século XIX – muito por causa da retórica abolicionista –, os quilombos adquiriram significado de instrumento ideológico contra a sujeição e a opressão. Mas seria no século XX que, de instituição, o quilombo torna-se, de vez, símbolo de resistência. “Justamente por ter sido concretamente durante três séculos uma instituição livre e paralela ao sistema dominante, sua mística passa a alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional”.³¹⁷ Durante o século XX, em momentos de debates sobre os conteúdos e as formas da nacionalidade brasileira, a produção intelectual e artística evocou diversas vezes o fenômeno histórico e cultural do quilombo. Nessa invenção de uma identidade histórica, o quilombo também é “relembrado como desejo de uma utopia”;³¹⁸ ele é abraçado pelos ideais de resistência, libertação popular, fraternidade e igualdade, mas também de combate e revolução. A figura de Zumbi subiu ao panteão dos heróis nacionais. Os filmes de Diegues não deixam de ser expressões desse contexto, *Ganga Zumba* enquanto um conto sobre o ato de libertação e *Quilombo* enquanto uma fabulação da história. Invariavelmente, participam da construção de ideais de nacionalidade que, apesar dos referentes históricos, também possuem muitos elementos imaginados e míticos.

Nascimento chamou essa retórica do quilombo – revestida de novo impulso na década de 1970 – de “correção da nacionalidade”, que, entre outras coisas, dirige-se para “a identificação da historicidade heroica do passado”. Diz ela: “Como antes tinha servido de manifestação

³¹⁵ NASCIMENTO, 2008, pp. 71-91.

³¹⁶ “Sistema social alternativo” é uma expressão utilizada por: NASCIMENTO, op. cit., p. 80.

³¹⁷ Ibid., p. 87.

³¹⁸ Ibid., p. 87.

reativa ao colonialismo de fato, na década de 1970 o quilombo volta-se como código de reação ao colonialismo cultural, reafirma a herança africana e busca um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica”.³¹⁹ O citado trabalho de Beatriz Nascimento é, ao mesmo tempo, uma expressão e uma leitura do que os movimentos negros vinham empreendendo na ressignificação do quilombo enquanto conceito e também da história de Palmares.

Foi também entre os anos 1970 e 1980 que Abdias do Nascimento divulgou suas ideias em torno do conceito de “quilombismo”. Como bem observou Flávio Gomes, tratava-se de “um movimento intelectual muito importante e de dimensões transnacionais”.³²⁰ Como visto no artigo de Nascimento, criava-se a ideia de um *continuum* entre os quilombos da era da escravidão e as lutas do presente. Era um legado de “prática quilombista”, isto é, de resistência ao extermínio físico e cultural do negro, e de afirmação de uma concepção de mundo e de existência, garantindo uma condição humana digna.

3.2.4 Usos do passado

O passado não pertence aos historiadores. As autoridades, as instituições, todos são tentados a mobilizar recursos cognitivos e simbólicos do passado,³²¹ cujo o interesse é característico de todo e qualquer grupo humano, independentemente das várias formas de lidar com o tempo. Não há sociedade sem nenhum tipo de relação com seu passado, ainda que ele seja inventado. Os usos do passado indicam intencionalidades que implicam relações de poder, afinal, o interesse pela história sempre parte de um lugar no presente; nenhuma narrativa histórica é neutra. Como bem pontuou Vitória Fonseca, “representar o passado, pensar sobre ele, construir memórias, é característica e necessidade da nossa sociedade. O cinema, ao abordar uma temática histórica, se insere nesse amplo movimento social de construção de memórias”.³²²

Para François Hartog e Jacques Revel, qualquer discurso histórico é suscetível de usos políticos, tanto por seu autor quanto pelos seus destinatários. Os exemplos vão desde as clássicas histórias de origem, passando pelas de fundação ou de ruptura – que cravam no tempo um

³¹⁹ NASCIMENTO, 2008, p. 88.

³²⁰ GOMES, 2018, p. 39.

³²¹ HARTOG, François; REVEL, Jacques. “Note de conjoncture historiographique”. In: HARTOG, François; REVEL, Jacques (orgs.). *Les usages politiques du passé*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, p. 13.

³²² FONSECA, Vitória Azevedo da. “O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990”. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas (Departamento de História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008, p. 25.

início absoluto (revoluções são ótimos exemplos) – e as que reivindicam legitimação, até as que amenizam passados sensíveis seja para evitar ou para tentar esquecer.³²³

Os usos do passado indicam as apropriações e ressignificações que as sociedades fazem do tempo, abrindo margem para uma instrumentalização com fins políticos. Esses usos vão desde a mobilização de passados míticos para dar base a discursos chauvinistas e/ou fundamentalistas,³²⁴ até uma ressignificação empreendida por “minorias” sociais em busca de reivindicar um espaço historicamente negado pelas grandes histórias nacionais. Como escreveu Heymann, “os ‘usos’ feitos da memória, portanto, diferem de forma significativa de acordo com cada formação social e política, com suas características históricas e culturais”.³²⁵ O presente dá a si mesmo as suas memórias, inventando e reinventando o passado. Esses “usos” indicam construções feitas no presente. Como afirma Beatriz Sarlo, o tempo passado não pode ser eliminado, pois ele continua a perseguir o hoje, seja para aprisioná-lo ou libertá-lo; “a sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos de narrativa e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo”.³²⁶

O trabalho historiográfico fabrica práticas e representações à medida em que se encontra inserido em um lugar social específico. Conforme escreveu Glaydson José da Silva, enquanto “instância do atual, do agora, o presente é o espaço/tempo em que a História é desenvolvida, constituindo-se lugar de referência do trabalho histórico”.³²⁷ Glaydson estudou como a antiguidade gaulesa/romana foi apropriada pelo Regime de Vichy, entre 1940 e 1944, para justificar a ocupação alemã e o colaboracionismo do governo francês com os nazistas. O autor mostra como a história antiga deve ser observada em seus usos no presente, ou seja, como cada época teceu suas próprias representações desse passado e se apropriou dele de maneira interessada. Via de regra, isso deve ser levado em conta no estudo de qualquer discurso histórico.

Segundo Glaydson, ao falar-se em Antiguidade é preciso identificar a qual Antiguidade se quer referir. Seria a Antiguidade renascentista dos séculos XV e XVI que buscava uma continuidade no pensamento clássico? Ou seria aquela comparativista dos séculos XVII e XVIII que, à luz da descoberta do Novo Mundo e de suas populações, buscava construir um paradigma de etnocentrismo? Seria também aquela disputada pelos interesses de jacobinos e girondinos na

³²³ HARTOG; REVEL, 2001, p. 14.

³²⁴ Sobre a mobilização de passados míticos, ver: HUYSSSEN, 2000, p. 16.

³²⁵ HEYMANN, 2006, p. 16.

³²⁶ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 12.

³²⁷ SILVA, Glaydson José da. *História antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007, p. 18.

Revolução Francesa? Ou aquela que, no século XIX, ajudou a forjar e inventar ideias de nacionalidade, comunidade e identidade para os Estados-nações que se consolidavam? E aquela do século XX que foi incorporada ao discurso político de regimes autocráticos baseados em ideais de superioridade?³²⁸

As identidades nacionais precisam de uma história que as fomentem. E como diz Glaydson, “mito e invenção são instâncias essenciais à construção das identidades nacionais”.³²⁹ Os mitos de origem lançam mão de inúmeras abstrações no intuito de projetar estruturas de fundação e continuidade que cimentem simbolicamente o Estado-nação. Trata-se de uma dinâmica que envolve mito, memória e história. Da mesma forma, as identidades étnicas também precisam de uma história que as alimente. Se o ideal das “três raças” serve como mito da fundação de uma democracia racial brasileira, Zumbi e Palmares podem servir como mitos de origem de uma etnicidade afro-brasileira. E esse é apenas um dos usos do passado feitos sobre Palmares. A finalidade pode ser a de estabelecer um vínculo de continuidade com o passado, onde são evocadas ancestralidades, valores, permanências, propósitos, etc.

A memória é crucial para a formação das identidades individuais ou coletivas, diria Jacques Le Goff.³³⁰ No campo das histórias nacionais, Glaydson diz que as memórias

Visam, de certo modo, uma espécie de controle do passado (e, conseqüentemente, do presente). É aí o espaço onde identidades étnicas, políticas, religiosas, culturais, sexuais etc. são (re)elaboradas e (re)definidas pelas gestões da memória, uma memória por vezes mítica, que não constrói, necessariamente, vínculos de *verdade* com a História.³³¹

Assim, as nações e quaisquer outros grupos identitários dependem de um vínculo com a memória e com a história, pois a identificação coletiva usa de referenciais passados que são justificadores do presente.³³² A figura do herói tem um peso significativo nessas narrativas nacionais, pois seu destino individual se confunde com o destino coletivo da pátria ou do segmento que dele se apropria.

Incrustadas na memória nacional ao longo da História, a vida e trajetória desses heróis míticos, representantes da nação, podem ser lidas como uma imensa epopeia de invenções, embustes, usos e abusos da História, enfim, um repertório gigantesco de contradições. Figuras heroicas perpetuadas na memória por meio de monumentos, obras historiográficas e presentes na vida cotidiana e no imaginário nacional, em uma espécie de celebração constante da História da Nação, reproduzida e afirmada pela História e ao longo dele.³³³

³²⁸ SILVA, 2007, p. 30.

³²⁹ Ibid., p. 34.

³³⁰ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 6ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 455.

³³¹ SILVA, op. cit., p. 57.

³³² Ibid., p. 60.

³³³ LE GOFF, op. cit., p. 61.

Tendo essas questões em torno dos usos do passado, quero agora observar como e por que Palmares e Zumbi foram construídos ao longo do tempo, passando por diferentes enquadramentos e representações.

Incluindo a produção historiográfica acadêmica, o passado de Palmares e de seu líder Zumbi passou por diferentes construções desde os tempos coloniais. Através dos séculos, ele foi inventado pelos sujeitos letrados de cada época, incidindo na atribuição de diversos significados e interpretações. As muitas imagens já feitas sobre Palmares surgem, em parte, da necessidade de preencher os espaços vazios dessa história muito lacunar. Em um documentário sobre os bastidores do filme *Quilombo*,³³⁴ o ator Antônio Pompêo (que fez o papel de Zumbi) resumiu de forma bastante simples esse problema: “Historicamente sabe-se muito pouco sobre Palmares, e isso dá margem a cada pessoa ter uma visão de Palmares e uma visão de Zumbi”. É certo que isso não explica as muitas construções desse passado nem como elas ocorrem, mas ao menos explicitam essa abertura para a ficção. Não é possível escrever uma biografia de Zumbi, por exemplo. O mínimo de informações conseguidas deu a Décio Freitas a possibilidade de anotar apenas umas poucas páginas. Mesmo assim, esse personagem ganhou importância, transformou-se em símbolo e ascendeu à galeria dos heróis nacionais. Os usos políticos de Palmares são tão expressivos que, como bem pontuou Flávio Gomes, o seu fenômeno foi inúmeras vezes desqualificado como evento histórico para acabar sendo “ressignificado como símbolo de identidade”.³³⁵

No livro *Três vezes Zumbi*, Jean Marcel Carvalho França e Ricardo Alexandre Ferreira buscam traçar a história da construção da “verdade” acerca de Palmares e Zumbi. Os autores não usam o termo usos do passado, mas se orientam basicamente pelo estudo das apropriações históricas. O que eles contam no livro não é uma história do personagem ou do evento histórico, mas de como eles foram sendo construídos ao longo do tempo. Três grandes momentos são tomados como recortes: o primeiro ainda durante a existência dos mocambos e pouco depois (entre os séculos XVII e XVIII); o segundo no período oitocentista já no cenário de um Brasil independente, mas que pode ser estendido até as primeiras décadas do século XX; e o terceiro que ganha corpo principalmente a partir da década de 1930 e, com algumas mudanças, chega até o século XXI. A periodização proposta pelos autores é genérica, como não poderia deixar de ser, mas serve como indicativo das mudanças de enquadramento e de usos que se têm feito a respeito desse passado. As imagens de Palmares, além de serem um esforço de representação

³³⁴ O documentário é intitulado de *Filme Sobre Filme* (Renata Almeida Magalhães, 1983).

³³⁵ GOMES, 2018, pp. 29-30.

histórica, indicam como parte significativa da sociedade brasileira, “em diferentes momentos de sua história, lidou com o expressivo contingente de negros e mulatos que a compõe”.³³⁶

As fontes produzidas sobre Palmares contêm as primeiras representações sobre os mocambos, feitas pelas autoridades coloniais. Nesse momento, Palmares recebeu muita atenção à medida que se tornara uma fonte de grande preocupação e instabilidade para o projeto colonizador e escravista lusitano (e holandês, entre 1630 e 1654). Já discuti anteriormente como os documentos produzidos nos séculos XVII e XVIII devem ser lidos como instrumentos de poder e narrativas unilaterais sobre a história palmarista. As narrativas presentes nesses documentos são de homens cujo todo interesse em compreender os mocambos reservava o objetivo último de destruí-los. Todo o engrandecimento do Quilombo dos Palmares parece conter a finalidade de exaltar os próprios esforços dos colonos para aniquilá-lo. Zumbi surge pela primeira vez numa fonte famosa chamada *Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco no tempo do governador dom Pedro de Almeida (1675-1678)*. No texto, o cronista escreve que, em 1675, durante uma expedição punitiva contra os palmaristas dirigida por um sargento-mor de nome Manoel Lopes, “se feriu com uma bala o general das armas, que se chamava Zumbi, que quer dizer Deus das guerras, negro de singular valor, grande ânimo e constância rara. Este é o espectador dos mais, porque a sua indústria, juízo e fortaleza aos nossos serve de embaraço, aos seus de exemplo”. Diz o cronista que, apesar de ter ficado “aleijado de uma perna”, o tal Zumbi teria sobrevivido.³³⁷ Seria este Zumbi ainda o mesmo assassinado em 20 de novembro de 1695? Seria o nome Zumbi um erro de grafia? O nome do famoso líder palmarista seria uma indicação de título/cargo ou seria um único indivíduo? Todas essas questões e outras mais já foram aviltadas pela historiografia e nem todas têm resposta.³³⁸ Fato é que Zumbi aparece pouco na documentação disponível.

Foi o cronista Sebastião da Rocha Pitta que, em 1730, mais de trinta anos após a morte do famoso personagem, lhe deu ares mais heroicos. Zumbi já era visto como um guerreiro pelas autoridades no século XVII, mas Rocha Pitta, na busca por dar notícia “da origem do Povo, ou Republica, que [os palmaristas] estabeleceram, das leis com que se governaram, e dos danos, que pelo curso de mais de sessenta anos nos fizeram nas Vilas (...)”,³³⁹ se refere a Zumbi (Zombi) como um príncipe escolhido por ser o mais apto, justo e forte, reservando para

³³⁶ FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; FERREIRA, Ricardo Alexandre. *Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro*. São Paulo: Três Estrelas, 2012, pp. 39-40.

³³⁷ O referido documento pode ser consultado em: GOMES, 2010, pp. 220-233.

³³⁸ Para uma discursão sobre as biografias de Zumbi, ver: GOMES, 2011, pp. 60-71.

³³⁹ ROCHA PITTA, 1878, p. 323.

Palmares a imagem de uma fortaleza imponente.³⁴⁰ Foi Rocha Pitta quem apregoou que Zumbi teria cometido suicídio saltando de um despenhadeiro logo após ter sua fortaleza rompida em 1694, assim mostrando “não amar a vida na escravidão e não querer perde-la aos nossos golpes”.³⁴¹ Construía-se assim a imagem de um inimigo poderoso, mas que, por persistência, foi finalmente derrotado pelos luso-brasileiros. A narrativa de Rocha Pitta resume essa imagem colonial de Palmares: ali estava o exemplo de como agrupamentos de negros fugitivos poderiam ser extremamente perigosos para a empreitada da América Portuguesa.

Palmares deve ter sido um símbolo para os negros nas senzalas que podiam ver ali uma oportunidade de escapar da escravidão. Mas Palmares também foi um símbolo para as autoridades coloniais e para os senhores de engenho. A historiadora Silvia Lara levantou a hipótese de que o espectro de Palmares influenciara nas modificações das políticas senhoriais em relação ao controle sobre a fugas dos cativos. “No passado, aos olhos senhoriais e metropolitanos, a força simbólica de Palmares, apresentada quase sempre em tom laudatório, fez reacender constantemente a superioridade do colonizador e também seu medo das revoltas escravas”.³⁴² Palmares virou um ponto de referência e chegou a ser associado mesmo a Revolução Haitiana. Algumas fontes mostram o temor de uma insurreição escrava generalizada,³⁴³ outras revelam ainda o receio de que revoltas indígenas se aliassem aos palmaristas.³⁴⁴ Mesmo “em 1763, em Minas Gerais, o conde de Assumar falava ainda do perigo de Palmares” e, em 1792, as autoridades do Rio de Janeiro temiam que os mocambos locais constituíssem um “novo Palmares”.³⁴⁵ Dito tudo isso, ainda é preciso ressaltar que é bem provável que Palmares já tenha começado a ser idealizado nas fontes do século XVII. Frequentemente, os cronistas, viajantes e autoridades descreviam os mocambos a partir de imagens preconcebidas.

Já no século XIX, no longo período de construção de uma “comunidade imaginada”³⁴⁶ pós-independência, um silêncio gritante pairou sobre o passado de Palmares. Não um silêncio

³⁴⁰ ROCHA PITTA, 1878, p. 325.

³⁴¹ Ibid., p. 333.

³⁴² LARA, Silvia. “Do singular ao plural: Palmares, capitães do mato e o governo dos escravos”. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 100.

³⁴³ “É importantíssimo mandar Sua Majestade que Deus guarde dar forma a guerra dos Palmares pelas danosas consequências que dela nascem assim a estas capitânias, como as suas frotas, por estarem os negros muito absolutos e desaforados tanto, que mandaram este ano negros, fingindo-se dos moradores, a persuadir os nossos escravos que se levantassem e nos matassem, que eles os viriam socorrer (...)” (“Cópia de uma carta que se escreveu de Pernambuco sobre os negros dos Palmares [1687]”. Documento disponível em: GOMES, 2010, pp. 281-283).

³⁴⁴ FREITAS, 1988, p. 295.

³⁴⁵ GOMES, 2018, pp. 159-160.

³⁴⁶ O conceito de “comunidade imaginada” foi desenvolvido por ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

total, é claro. Já comentei anteriormente como neste século começou-se a publicação de diversos documentos nas revistas dos institutos históricos, principalmente no instituto de Alagoas. Entretanto, Palmares e Zumbi encontraram pouco ou quase nenhum espaço nas narrativas históricas sobre o Brasil. Ao mapearem as produções desse período, Jean Marcel Carvalho França e Ricardo Alexandre Ferreira escreveram que os homens letrados dos Oitocentos, no ímpeto de construir o que consideravam uma cultura nacional, não encontraram um lugar para os negros. Na verdade, com o passar das décadas a população negra do país passava a ser cada vez mais vista como um fator de atraso e empecilho à civilização e ao progresso nacional. Onde encaixar os negros nessa sociedade europeizada que se buscava implantar?

Entre os mitos fundadores do Brasil não havia espaço para essa população, ainda mais para qualquer revolta escrava ou guerreiro negro. Palmares seria visto, em linhas gerais, como um incidente no passado colonial que teve fim graças ao poder senhorial. Domingos Jorge Velho seria elevado à categoria de herói como o homem que destruiu aquele antro de barbárie chamado Palmares. Foi o que fez Varnhagen na sua *História Geral do Brasil*. Os mocambos palmaristas e o líder Zumbi também fizeram suas primeiras aparições em manuais didáticos, em 1861 e 1880, escritos por Joaquim Manuel de Macedo e Luís de Queirós Mattoso Maia, respectivamente. Ambos os livros foram planejados para o Colégio Pedro II, por onde passava boa parte da elite política do país. As obras, que sistematizavam a história do Brasil para fins didáticos, traziam alguns poucos parágrafos sobre Palmares enfatizando sua destruição e o heroísmo de Domingos Jorge Velho.³⁴⁷

No quadro dessa “série pobre e repetitiva”,³⁴⁸ a exceção veio pela mão de um intelectual português. Joaquim Pedro de Oliveira Martins em seu livro *O Brasil e as colônias portuguesas*, publicado no ano de 1880, em Lisboa, dedica pouco mais de duas páginas a Palmares. Seu rápido comentário ainda se refere as rebeliões escravas como revoltas contra a civilização, mas o que chama a atenção é o caráter épico que ele atribui a luta palmarista. “De todos os exemplos históricos do protesto do escravo, Palmares é o mais belo, o mais heroico. É uma Troya negra, e a sua história uma *Ilíada*”³⁴⁹ – diz o autor que, com essa colocação, inspiraria, anos mais tarde, o título de um estudo de Nina Rodrigues. Mesmo partindo de uma escola de pensamento que considerava os negros como uma raça inferior em relação aos brancos, Oliveira Martins compara Palmares às rebeliões de escravos na Roma antiga, contando como os palmaristas

³⁴⁷ Os livros em questão são *Lições de história do Brasil* (1861) e *Lições de história do Brasil proferidas no internato do Imperial Colégio Pedro II* (1880). Para saber mais, ver: FRANÇA; FERREIRA, 2012, pp. 74-78.

³⁴⁸ FRANÇA; FERREIRA, 2012, p. 82.

³⁴⁹ MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. *O Brasil e as colônias portuguesas*. 5ª ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira – Livraria Editora, 1920, p. 64.

constituíram uma sociedade com governo, religião e leis.³⁵⁰ O autor português finaliza assim seu breve comentário: “A Troia dos negros foi arrasada, mas a memória dos seus heróis ficou e ficará como um nobre protesto da liberdade humana contra a dura fatalidade da natureza, cujas ordens impuseram a exploração da América a condição do trabalho escravo”.³⁵¹

Esses enquadramentos de Palmares como uma ameaça à civilização que se instalava nos trópicos ultrapassariam os oitocentos e adentrariam nas primeiras décadas do século XX, podendo serem encontrados nos estudos de autores como Nina Rodrigues (1904), Ernesto Ennes (1938) e, mais tardiamente, Mário Martins de Freitas (1954), estudos esses que já analisei anteriormente ao falar sobre a historiografia acerca do Quilombo dos Palmares.

Nas décadas de 1930 e 1940, trabalhos como o de Arthur Ramos e de Edison Carneiro fariam interpretações diferentes daquelas que concebiam Palmares como um empecilho civilizatório. Pelo contrário, Arthur Ramos ressaltava “as potencialidades civilizatórias do ‘negro brasileiro’”.³⁵² Através de seus estudos, principalmente com o livro *O negro na civilização brasileira*, publicado em 1938, Ramos contribuiu para que fosse difundida mundo à fora a ideia do Brasil como um “laboratório racial”, onde, devido à mestiçagem, não haveria racismo nem desigualdades raciais. Segundo Ana Lúcia Araújo, em 1949, ele tornou-se diretor do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO – acontecimento que mostra o alcance da influência dessas ideias que eram divulgadas para o exterior. No mundo pós-Guerra, diversas nações olhavam para o Brasil como um ideal, um exemplo bem sucedido de harmonia racial. A UNESCO chegou a aprovar um estudo sobre as relações raciais no país na década de 1950. Como as pesquisas desnudaram as aparências, os estudos – dos quais participaram intelectuais como Florestan Fernandes e Roger Bastide – acabaram mostrando um Brasil marcado justamente por aquilo que se fingia não existir: racismo e desigualdade racial.³⁵³

No que se refere a Palmares, Arthur Ramos assumia uma perspectiva culturalista e, vendo o famoso quilombo como a criação de um Estado africano na América portuguesa, elogiava as habilidades dos palmaristas na criação de uma ordem social sem a necessidade de auxílios ou influências externas. Edison Carneiro seguiria essa interpretação culturalista, ressaltando que o quilombo fora “um passo importante para a nacionalização da massa escrava”.³⁵⁴ Carneiro marcou a construção de Zumbi como herói libertário e de Palmares como exemplo de resistência. E à medida que exaltava o líder negro, retirava as glórias atribuídas ao bandeirante Domingos

³⁵⁰ MARTINS, 1920, p. 65.

³⁵¹ Ibid., p. 66.

³⁵² FRANÇA; FERREIRA, 2012, p. 99.

³⁵³ ARAÚJO, 2012, p. 97.

³⁵⁴ CARNEIRO, 1958, p. 25.

Jorge Velho. O paulista entrava na narrativa como um “vilão sem bravura, movido por razões inconfessáveis e corrompido moralmente, um contraexemplo que mais não faz do que ressaltar o brilho de Zumbi e a grandeza dos seus ideais”.³⁵⁵

A partir dessa mudança de enquadramento, Zumbi e Palmares consolidaram uma outra imagem, de heroísmo, de liberdade e de resistência às formas de opressão. Carvalho e Ferreira dizem que Zumbi ascendeu ao panteão dos grandes nomes da história nacional de uma forma que nem mesmo a Ditadura Militar conseguiria removê-lo.³⁵⁶ Nesse sentido, quero abrir espaço para examinar uma publicação de divulgação histórica que se deu justamente nesse momento. Trata-se de uma coleção intitulada *Grandes personagens da nossa história*, publicada em 1969 pela Editora Abril, via selo da Abril Cultural. A coleção contava com 56 fascículos vendidos semanalmente e destinados a serem reunidos em quatro volumes (ou cadernos). Os fascículos eram dedicados aos grandes vultos da história do Brasil, dentre os quais encontra-se um sobre o Zumbi dos Palmares.

Após o Golpe Militar, a indústria cultural brasileira passou por uma fase de expansão para tornar-se, em grande medida, o destino de consumo das classes médias urbanas. Nesse contexto, o mercado editorial crescia como nunca antes, o que incluía a publicação de livros, coleções, revistas e fascículos. “Entre 1969 e 1973, a produção de livros aumentou em três vezes e o País entrou no *ranking* dos dez maiores produtores de livros”.³⁵⁷ De certa forma, mesmo em plena Ditadura Militar – marcada pela censura à produção cultural –, a venda de fascículos tornou-se um fenômeno, possibilitando alguma ampliação na divulgação do conhecimento. A coleção *Grandes personagens da nossa história*, levando em conta as duas reedições que teve, chegou a vender mais de 17 milhões de exemplares.³⁵⁸

O objetivo da coleção – que estava sob a supervisão do Sérgio Buarque de Holanda – era divulgar a história brasileira por um viés nitidamente nacionalista, tomando algumas personalidades históricas como exemplos necessários para o presente e para o futuro da nação. Esse enquadramento implicava em uma concepção de *historia magistra*, isto é, a história como provedora de lições do passado. Esse também é o caso do enquadramento de Zumbi no fascículo que a ele foi dedicado. Logo na apresentação da cronologia há o reconhecimento da ausência de fontes para reconstituir a vida em Palmares e para possibilitar a escrita de uma biografia de

³⁵⁵ FRANÇA; FERREIRA, 2012, p. 104.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 108.

³⁵⁷ PEREIRA, Mateus H. F. “A trajetória da Abril Cultural (1968-1982)”. *Em Questão*, Porto Alegre, vol. 11, n. 2, 2005, p. 244.

³⁵⁸ “Isso se deve também a grande estrutura de distribuição da Editora Abril e as massivas campanhas publicitárias que a empresa era capaz de fazer. Além disso, ela foi “uma das empresas de comunicações mais beneficiadas pelas políticas econômicas dos militares” (Ver: PEREIRA, op. cit., p. 243).

Zumbi. Entretanto, apesar dessas e de outras dificuldades, justifica-se que “uma História do Brasil estaria incompleta se Zumbi, herói popular, não fosse incluído”. Não um herói oficial, mas popular.

O pequeno fascículo não é um trabalho acadêmico, mas uma obra de divulgação da história. Sua narrativa assenta-se numa noção de totalidade típica das histórias nacionais, além de apresentar um relato teleológico. O texto inicia falando sobre a morte de Zumbi e de como ele era considerado por muitos – na sua época – um “herói imortal”. Com fins de contextualização, a narrativa traz algumas informações sobre o processo de transporte, venda e escravização dos africanos. Provavelmente baseando-se em trabalhos como os de Nina Rodrigues e Edison Carneiro, o fascículo fala em africanos provenientes da costa ocidental da África. A narrativa também descreve os “rigores da escravidão”: o trabalho forçado nas instalações dos engenhos, a vida na senzala e os castigos físicos. Diante desse horizonte, a obra passa a falar sobre as fugas e a formação dos primeiros aglomerados palmaristas. Os dados são muito semelhantes aos apresentados por Ennes (1938) e, principalmente, por Carneiro (1958). No que tange ao período holandês, a narrativa reitera o que já havia sido ressaltado por essa historiografia: “Com a guerra, desorganiza-se por momentos a produção de açúcar, relaxa-se a vigilância sobre os escravos. E estes fogem às centenas”,³⁵⁹ fazendo aumentarem os mocambos de Palmares.

No quesito formação étnica, o fascículo se distancia das análises que buscavam reafirmar uma certa “pureza racial” nas origens de Palmares. Pelo contrário, o seu discurso fala em uma “mistura” de diferentes povos. Mesmo que a organização social se assemelhasse a de algumas etnias africanas, ela se encontrava modificada “pela influência dos palmarinos oriundos de outros grupos”.

Viviam ali negros nascidos de diversas tribos africanas, com costumes e dialetos diferentes, ao lado de outros, que – chegados crianças ou tendo nascido no Brasil – traziam já a marca da cultura dos brancos. E não só: em Palmares moravam também índios, muitos deles também ex-escravos, mulatos e até brancos, provavelmente fugitivos da Justiça.³⁶⁰

É bem provável que o fascículo tenha buscado referências em Carneiro, Nina Rodrigues e outros autores que observaram Palmares como um projeto restauracionista e de conservação de uma autenticidade cultural africana, mas seu enquadramento produz outro recorte, o de uma sociedade multiétnica, quem sabe até de uma “democracia racial”.

Dentro da interpretação da narrativa, os palmaristas passaram a representar uma ameaça cada vez mais significativa ao *establishment* da Colônia: “De simples refúgio de escravos

³⁵⁹ ZUMBI (fascículo nº 6). *Grandes personagens da nossa história*. São Paulo: Abril Cultural, 1969, p. 146.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 146.

fugidos, Palmares transformava-se num centro de resistência contra todo o sistema escravocrata”.³⁶¹ Note-se que não se fala em uma comunidade de escravizados fugidos em simples luta pela liberdade do grupo, mas de um combate ao sistema colonial escravista em seu âmago. Nessa história, ascendia Zumbi: “Seu nome e sua coragem começavam a virar lenda”; “Zumbi, neto de Aquilino, era – para o seu povo – o maior dos heróis”.³⁶² É curioso que uma coleção de história de cunho nacionalista, em pleno período do regime militar, produza um enquadramento de Zumbi como herói de uma resistência.

A presença do líder negro na coleção é dissonante em relação a composição dos outros “grandes personagens”, pois dividia espaço com personalidades que foram inimigos dos palmaristas. Uma dessas é a figura do padre Antônio Vieira, que era terminantemente contra qualquer forma de acordo de paz com os negros, já que, segundo ele, “esta mesma liberdade assim considerada seria a total destruição do Brasil”, pois incentivaria a formação de “outros tantos Palmares”. Vieira chegou a enumerar cinco motivos pelos quais seria inútil fazer os acordos ou tentar enviar padres aos mocambos. Para ele, as coisas só seriam resolvidas pela sujeição dos negros e a aceitação do domínio dos senhores.³⁶³ A confecção de uma galeria de heróis esbarra no problema do ocultamento das contradições da história nacional. Tiradentes, por exemplo, acaba sendo posto ao lado de Dom João VI, representante da monarquia portuguesa da qual os inconformes queriam independência e filho da rainha que o sentenciara ao enforcamento e esquartejamento. Os exemplos são vários e, claro, só há uma mulher – Maria Quitéria – entre 55 nomes masculinos.

Durante o regime militar, outra representação de Zumbi e Palmares ganharia cada vez mais espaço; uma interpretação libertária e revolucionária do quilombo levada a cabo por intelectuais de tendência marxista. Na verdade, essa representação não era uma novidade, pois já vinha sendo feita desde o início do século XX. O caso mais conhecido é o do militante comunista Astrojildo Pereira que, num artigo do jornal *A Classe Operária*, em 1929, escreveu que Palmares foi um ápice da história das lutas de classe no Brasil, um episódio marcado por “heroísmo e grandeza”. A luta dos negros na defesa da “República dos Palmares” era tomada como exemplo para as lutas do presente. Zumbi seria um exemplo revolucionário épico, “o nosso

³⁶¹ ZUMBI (fascículo nº 6), 1969, p. 148.

³⁶² Ibid., pp. 150 e 152.

³⁶³ “Carta de padre Vieira a Roque Monteiro Paim [1691]”. O documento completo pode ser consultado em: GOMES, 2010, pp. 319-321. Para saber sobre a relação entre a cristandade e os palmaristas, ver: VAINFAS, Ronaldo. “Deus contra Palmares: representações e ideias jesuíticas”. REIS, João José; GOMES, Flávio (orgs.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 60-80.

Spartacus Negro”.³⁶⁴ Três décadas depois, Clovis Moura, também um militante do PCB, teceu uma interpretação marxista sobre a luta de classes no sistema escravista. Em seu livro *Rebeliões da senzala*, o autor narrou a resistência palmarista como uma obra de luta revolucionária que fora derrotada. Zumbi seria o “líder incontestável e herói de Palmares”.³⁶⁵

Essa imagem de Zumbi como líder revolucionário e de Palmares como uma experiência de sociedade libertária ou até de socialismo utópico ganharia mais difusão nas décadas de 1970 e 1980. Joel Rufino dos Santos chegou a falar em uma sociedade “quase socialista”.³⁶⁶ Os filmes de Carlos Diegues, tanto *Ganga Zumba* (1964) quanto *Quilombo* (1984), são ideologicamente próximos desses usos políticos do passado. A história e suas personagens eram apropriadas e ressignificadas como símbolos de um processo contínuo: a luta ininterrupta contra todas as formas de opressão. Palmares foi apropriado como ideal de liberdade. Décio Freitas, em *Palmares: a guerra dos escravos*, publicado e reeditado diversas vezes entre 1971 e 1984, observa o quilombo como espaço multiétnico, livre e igualitário não apenas para os negros fugidos, mas para qualquer um que quisesse escapar do sistema dominante. “Mais do que desordem e prejuízo, no entanto, o que exportava o quilombo construído por Freitas era o ideal de liberdade”.³⁶⁷ Freitas foi o primeiro a escrever uma narrativa biográfica para Zumbi. Até hoje, existem dúvidas sobre a validade dos escritos, já que os documentos que o autor cita não foram encontrados. Entretanto, a pequena biografia ganhou validade e é a mais aceita até hoje. Freitas influenciou e foi influenciado pelos movimentos negros que se rearticulavam nos anos 1970. As demandas políticas desses movimentos se conectaram com as várias edições que o livro foi recebendo do autor. Outras obras que marcaram o “auge” da interpretação marxista de Palmares foram *Zumbi*, de João Felício dos Santos, publicada em 1985, e *Memorial dos Palmares*, de Ivan Alves Filho, editado em 1988. Nos anos posteriores, outros quadros teóricos trariam novas interpretações, entretanto, a imagem de Zumbi como herói negro permaneceu como símbolo dos movimentos sociais negros e da nacionalidade brasileira.

Mas, para além das interpretações historiográficas, sociológicas, antropológicas ou arqueológicas, Palmares também foi narrado na ficção, na poesia, na oralidade, na música, no teatro e nas artes plásticas durante três séculos.³⁶⁸ Comensurar todas essas narrativas seria impossível, mas sua influência não pode ser descartada, pois nelas também habitam os usos do

³⁶⁴ FRANÇA; FERREIRA, 2012, p. 96.

³⁶⁵ MOURA, 1981, p. 186.

³⁶⁶ SANTOS, Joel Rufino. *Zumbi*. São Paulo: Editora Moderna, 1985.

³⁶⁷ FRANÇA; FERREIRA, op. cit., p. 121.

³⁶⁸ ANDERSON, Robert. “O mito de Zumbi: implicações para o Brasil e para a Diáspora Africana”. *Afro-Ásia*, n. 17, 1996, p. 100.

passado. Um quadro como o de Antônio Parreiras (Figura 8), pintado em 1927, só poderia partir de um ato de imaginação já que não há registros da aparência física do líder palmarista.³⁶⁹ Ainda assim, essas pinturas e desenhos aparecem com frequência nos livros didáticos.

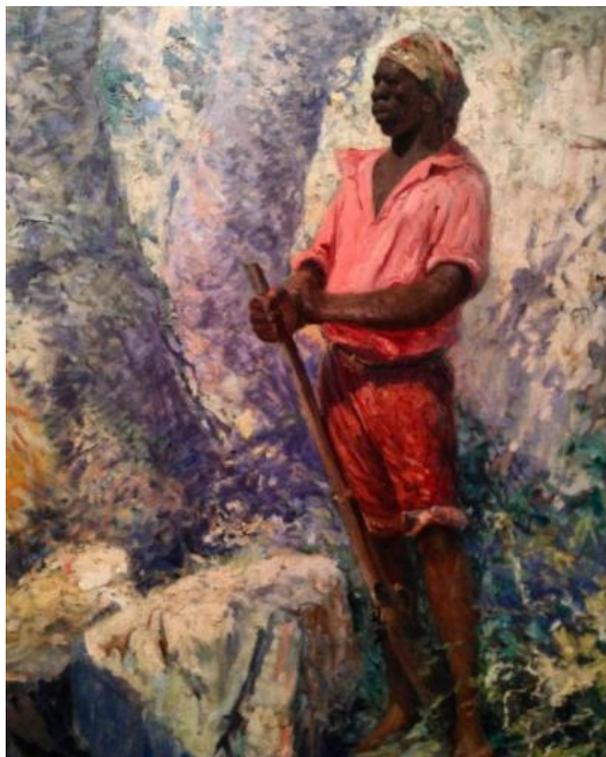


Figura 8. *Zumbi*, 1927, de Antônio Parreiras

Palmares já foi tema de samba-enredo em desfiles de carnaval, como em 1988 – centenário da Abolição – quando a Vila Isabel apresentou “Kizomba, Festa da Raça”. A letra dizia, ou melhor, cantava: “Valeu Zumbi/O grito forte dos Palmares/Que correu terras, céus e mares/Influenciando a abolição”. Como já pontuei, o 13 de maio foi preterido em relação ao 20 de novembro e Zumbi passava a ser diretamente ligado a Abolição da escravidão. O personagem também foi tema de músicas populares, como a canção “Zumbi”, de Jorge Ben Jor, cuja letra fala em um Zumbi “senhor das guerras” e exalta a luta contra o cativo. Já foi também tema de livros literários, onde ganhou a primeira publicação em romance em 1925, intitulada *O Quilombo dos Palmares* e escrita por Jaime de Altavilla. No teatro, um momento marcante foi o da peça *Arena conta Zumbi*, escrita e montada por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, em 1965. A peça era uma alegoria na qual a história de Palmares era apropriada para dar significado aos problemas que a esquerda enfrentava naquele momento. Conforme observou Richard

³⁶⁹ O caso de Zumbi não é excepcional. Não conhecemos o rosto e os traços físicos de inúmeros personagens históricos.

Marin, a derrota palmarista era posta em correlação com a derrota de 1964 e o “perigo negro” da peça passava a simbolizar o “perigo vermelho”.³⁷⁰

Esses usos do passado em torno de Palmares e Zumbi possuem suas especificidades, mas têm em comum a característica de serem reapropriações de uma história que foi unicamente registrada por aqueles que queriam destruir os mocambos palmaristas. Zumbi passou a ter um aspecto mítico, pois representaria um tempo primordial, uma origem que liga o presente e o futuro ao passado. Origem da luta anticolonial, da luta antirracista, da luta pela liberdade e contra toda forma de opressão. E esse mito passa a existir apesar de seus significados anteriores e apesar dos dados da pesquisa histórica. Diferentemente da historiografia que trabalha com verdades verificáveis, o mito precisa da suspensão da descrença pois não deve haver muita distinção entre “fato” e “ficção”. Assim, o que é “histórico” e o que é “mítico” na construção de Zumbi? Diria que na formulação desse mito para a identidade afro-brasileira esse questionamento talvez nem seja pertinente. O esforço de criação de Palmares e de Zumbi como símbolos existe apesar da pesquisa historiográfica. Esta só será relevante à medida que contribuir na formação do mito.

Como abordado por Robert Anderson, Zumbi tornou-se uma figura ancestral, como um espectro que continua vivo, opondo-se a imagem do pai João, o negro passivo e “domesticado”. Zumbi passa a ser associado a Ogum e a Exu. Esses “dois aspectos míticos são próprios para um Zumbi tido como perpetuador de uma sociedade alternativa”.³⁷¹ Anderson levanta a tese de que “grande parte da literatura sobre Zumbi se enquadra dentro de um corpus de discurso que podemos chamar de discurso afro-brasileiro”. Acrescentaria que não apenas a literatura, mas também outras formas de representação. Segundo ele, essa tese não se justifica apenas por critérios de autoria, mas “à medida em que as obras participam de um jogo de significados referentes a etnia negra no Brasil”.³⁷²

Além disso, as reapropriações desse passado dando ênfase à representação heroica de Zumbi contribuíram para transformar a imagem dos negros escravizados, vistos não mais como vítimas passivas, mas como homens e mulheres que lutaram contra a escravidão.³⁷³

É nesse conjunto heterogêneo de usos do passado e de ressignificações dos acontecimentos históricos onde os filmes encontram-se localizados. Perspectivas historiográficas

³⁷⁰ MARIN, Richard. “Zumbi dos Palmares: um novo Tiradentes?”. In: *Clio Série História do Nordeste*, vol. 20, n. 1, 2002, p. 240.

³⁷¹ ANDERSON, 1996, p. 109.

³⁷² *Ibid.*, p. 104.

³⁷³ ARAÚJO, 2012, p. 109.

influenciam na construção de uma narrativa cinematográfica de história, assim como os filmes também interferem no saber histórico. O filme histórico pode ser analisado como uma fonte que revela como seus autores e parte da sociedade em determinado momento e lugar pensavam a história. Mas não falo do filme como um reflexo ou produto de um contexto apenas, mas como parte constituinte de uma história. *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984) não são compreensíveis se observados como meros produtos ou tratados como dados isolados e sem historicidade. Por isso, busquei enxergá-los entre as representações do negro no cinema brasileiro, entre a história da historiografia e entre os usos do passado.

O fenômeno cinematográfico não fica limitado unicamente à produção do filme. Durante o processo de circulação, por exemplo, a recepção imprevisível do público certamente constrói novos significados para a obra, possibilitando outras apropriações e enquadramentos. Com “público” me refiro não somente ao espectador comum, mas à crítica, à mídia, à Academia e, dependendo do contexto, aos próprios órgãos do Estado. Segundo Cristiane Freitas, “o cinema é, por excelência, um meio de socialização que tem como função produzir uma memória social compartilhada por um grande número de indivíduos. É também um fenômeno de memorização de fatos, de personagens, de ideias”. Para a autora, o filme histórico é a “história como prática de memória”, pois sua preocupação é ilustrar acontecimentos passados.³⁷⁴ O gênero histórico é, por esses motivos, o melhor exemplo das relações entre memória e cinema. Desde cedo, essa possibilidade de ter a sensação de “voltar” ao passado através das imagens em movimento fez do cinema um tipo de “arte da memória”. Isso ocorre devido a capacidade do cinema para “expressar um acontecimento, um estilo de época ou de vida”.³⁷⁵ Também é importante ressaltar que, em várias ocasiões e em diversas cinematografias pelo mundo, as representações históricas nos filmes guardam certas ligações com a história do Estado-nação, mesmo que operem um distanciamento dos discursos e políticas estatais. De acordo com Cristiane Freitas,

No Brasil, a história do cinema e a história contada pelo cinema estão completamente vinculadas à história política do país [...]. Quanto à nossa história, ela foi apresentada na tela de quase todas as formas: dirigidas pelo próprio Estado, em que o caráter ideológico da história era ocultado; como alegorias; como revalorização de personagens místicos e religiosos; com preocupações ideológicas de caráter indianista convencional; como conhecimento e compreensão do passado, marcado por anos de repressão; como confrontação entre passado e presente; entre outras.³⁷⁶

Os filmes também podem ser pensados enquanto narrativas históricas de grande circulação. Essas narrativas são, segundo Beatriz Sarlo, histórias não-acadêmicas (mas que têm sim

³⁷⁴ FREITAS, Cristiane. “Da memória ao cinema”. In: *Revista Logos*, vol. 4, n. 2, 1997, p. 18.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

alguma influência oriunda do meio acadêmico) feitas para um público composto por não-especialistas. Elas sempre pressupõem uma síntese, ou seja, as suas interpretações propõem visões globais que há muito têm sido postas de lado pelos historiadores profissionais.³⁷⁷ Além disso, as narrativas históricas de grande circulação precisam encontrar eco na esfera pública do presente; caso o contrário, elas não alcançam impacto, não provocam interesse, não atraem identificação. Isso faz com que o filme de história, por exemplo, seja sensível ao seu tempo, pois ele necessita de elementos que produzam efeitos no público que lhe é contemporâneo. Por isso o filme é sempre “anacrônico”. Essa é uma exigência para que sua narrativa funcione e consiga dialogar com o público no presente. Como escreve Sarlo,

A modalidade não acadêmica (ainda que praticada por um historiador de formação acadêmica) escuta os sentidos comuns do presente, atende às crenças de seu público e orienta-se em função delas. Isso não a torna pura e simplesmente falsa, mas ligada ao imaginário contemporâneo, cujas pressões ela recebe e aceita mais como vantagem do que como limite.³⁷⁸

A base explicativa de grande parte dessas histórias não acadêmicas – entre as quais estão as narrativas ficcionais – é um “princípio organizador simples”, teleológico e causal. Um princípio que impõe uma unidade sobre aquilo que é descontínuo e contraditório. Mesmo que haja um trabalho de pesquisa documental e/ou bibliográfica, essas narrativas não são reguladas pelos métodos da disciplina histórica. A elas, interessa mais organizar-se “em função das necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas”.³⁷⁹ Todas essas questões são importantes para o entendimento da escrita fílmica da história.

³⁷⁷ SARLO, 2007, p. 13.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

4 GANGA ZUMBA

Quando Carlos Diegues resolveu levar para as telas uma história de Palmares, o cinema brasileiro vivia um momento de euforia criativa. Os cinemanovistas se sentiam na vanguarda de um movimento cultural revolucionário. Antes do Golpe de 1964, a sensação do progresso irrefreável motivava aqueles jovens a pensarem o passado, o presente e o futuro do Brasil por meio da sétima arte. Muito se falava em fazer cinema de arte, rejeitando a chanchada e os projetos de mimetização do cinema hollywoodiano pela Vera Cruz e outros estúdios paulistas já falidos. No entanto, a situação material permanecia precária e o processo de fazer um filme requeria disposição para embarcar numa verdadeira aventura. Foi nesse contexto mais imediato que Diegues conheceu o livro *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, e resolveu ingressar num projeto ainda mais arriscado: fazer um filme histórico.

Nos capítulos anteriores, apresentei os contextos diacrônicos nos quais *Ganga Zumba* (1964) se insere. Quis situá-lo tanto na história das representações do negro no cinema brasileiro quanto nas tradições historiográficas do tema que ele apresenta. O mesmo valendo para *Qui-lombo* (1984) que será analisado no próximo capítulo. Agora quero empreender a análise interna do filme, não esquecendo de mostrar, como bem apontado por Morettin, “a especificidade da obra fílmica em relação aos materiais que lhe serviram de suporte”.³⁸⁰

Assim, o objetivo desse capítulo é analisar o filme em seus aspectos (1) estéticos, (2) de representação histórica e (3) de usos do passado. Não se trata apenas de uma análise fílmica, mas desta associada a uma análise historiográfica. O filme histórico é uma obra ficcional, porém, em diversos momentos da análise, farei uso de suas imagens como ponto de partida para discussões históricas.

No primeiro tópico discuto o romance *Ganga Zumba*, tendo em vista de que se trata da principal inspiração para o roteiro do filme homônimo de Diegues. Para o segundo tópico realizei uma pesquisa sobre a história da produção e divulgação do filme com o objetivo de compreender a gênese do projeto e as estratégias para sua publicidade na época. Finalmente, no último tópico, faço a análise fílmica e historiográfica do filme a partir de certos critérios que serão explicados mais adiante.

O estudo do filme histórico parte da concepção de que as representações do passado não são um monopólio da operação historiográfica. “Compreender, explicar, interpretar e elaborar a preteridade do passado, no jogo entre apagamentos e permanências”, constituem uma

³⁸⁰ MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 185.

necessidade de organizar o tempo, construindo sentidos entre os horizontes da experiência e da expectativa. A história fílmica é uma entre outras formas de pensar e representar o passado, revelando a multiplicidade das experiências no tempo.³⁸¹

4.1 O livro de João Felício dos Santos

O romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, foi publicado pela primeira vez em 1962 pela editora Civilização Brasileira. De acordo com Jean França e Ricardo Ferreira, a obra foi bem recebida pela crítica e logo escolhida para ser o ponto de partida para o roteiro do filme de Carlos Diegues.³⁸² Era o segundo livro literário escrito sobre o tema. O primeiro havia sido publicado quase quarenta anos antes.³⁸³ A nova abordagem ficcional do passado quilombola já incorporava uma representação heroica de Palmares como forma de dar visibilidade a edificação de heróis negros na galeria de “grandes personagens” da história nacional. João Felício dos Santos (1911-1989) foi um escritor especializado em romances históricos, tendo dedicado quase toda sua obra a esse gênero. Antes de *Ganga Zumba* ele já havia escrito um romance sobre João Abade (um dos líderes de Canudos) e outro sobre Domingos Fernandes Calabar (conhecido por colaborar com os holandeses na invasão da América portuguesa, na década de 1630). Posteriormente ao livro de 1962, ele ainda escreveria sobre Aleijadinho, Chica da Silva, Carlota Joaquina e outros personagens e eventos históricos.³⁸⁴ João era sobrinho-neto de Joaquim Felício dos Santos (1822-1895), primeiro presidente do Senado Federal após a instauração da República e autor de *Memórias do Distrito Diamantino* (1868), uma das principais fontes sobre a história de Chica da Silva.

Segundo o próprio autor, o romance foi escrito entre 1959 e 1961 no Rio de Janeiro. A história dos “quilombos de Palmares e os quilombolas do rei Zumbi” foi tomada como pano de fundo e motivação para a narrativa. Nessa época, apesar da publicação de várias fontes e dos clássicos estudos de Ernesto Ennes e Edison Carneiro, as pesquisas sobre Palmares ainda eram

³⁸¹ “Dialogar com outras formas de pensar e escrever a história pode ser uma forma, como sugere, por exemplo, Ricoeur, de mostrar, demonstrar e pensar o tempo como ‘folheado’, ‘múltiplo’ e ‘multidirecionado’” (NICODEMO, Thiago Lima; SANTOS, Pedro Afonso Cristovão dos; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. *Uma introdução à história da historiografia brasileira (1870-1970)*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018, p. 193).

³⁸² FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; FERREIRA, Ricardo Alexandre. *Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro*. São Paulo: Três Estrelas, 2012, p. 114.

³⁸³ Trata-se de *O Quilombo dos Palmares*, de Jaime de Altavilla, publicado em 1925.

³⁸⁴ Os romances sobre Aleijadinho (*Cristo de Lama*, 1964) e Chica da Silva (*Xica da Silva*, 1976) também foram adaptados para o cinema com títulos homônimos: o primeiro em 1966 por Wilson Silva e o segundo em 1976 por Carlos Diegues. Também há um filme sobre Carlota (*Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, Carla Camurati, 1995) que, muito provavelmente, também se inspirou num livro de João Felício (*Carlota Joaquina: a rainha da devassa*, 1968).

bastante reduzidas em comparação aos avanços conseguidos a partir dos anos 1980. De qualquer forma, no prefácio do livro, João Felício já escrevia que aquilo que se costuma chamar de Quilombo dos Palmares era composto por inúmeras comunidades distribuídas estrategicamente “e ligadas entre si por uma rede de caminhos ocultos na floresta”.³⁸⁵ Apenas após algumas décadas de existência – diz o romancista – essas comunidades independentes constituíram um governo: um rei banto de nome Zambi “principiou por usurpar o poder dentro da mais crua violência”. Esse rei dominara os negros que já habitavam a região e fundara um governo centralizado que seria destruído apenas em 1694 já sob a liderança de seu sucessor, “o fabuloso Zumbi”.³⁸⁶ É preciso não deixar dúvidas de que essa narrativa é uma invenção do autor para o seu romance. Porém, é interessante notar como o romancista separa esses dois nomes (Zambi e Zumbi) em dois personagens diferentes. Para ficar ainda mais confuso, ao longo do romance o personagem Ganga Zumba simplesmente torna-se Zumbi, ou seja, a narrativa diz que ambos são o mesmo indivíduo. Não irei aqui me deter em questões de veracidade da narrativa de João Felício, afinal trata-se de uma obra ficcional.

Além da narrativa que toma como cenário a resistência negra à escravidão, o romance é repleto de palavras originárias de diversas línguas africanas com o intuito de provocar maior imersão no leitor. O livro chegou a contar com um apêndice para indicar os significados ou os possíveis significados de dezenas de termos. A ideia era mesmo de buscar uma história que tivesse uma aparência de “africanidade”. Talvez um paralelo possa ser feito com a música de Moacir Santos para o filme de Diegues. É justamente ela que assume o principal papel – enquanto canal narrativo – de delinear essa aparência. A referência à música já tinha vez durante a divulgação do filme. Após uma sessão especial de pré-estreia, um crítico do *Jornal do Brasil* – que fez questão de enfatizar que Moacir também era negro – disse que o compositor “aproveitou temas africanos nas suas composições”, além de contar com a participação musical de grupos de candomblé.³⁸⁷ Mais adiante tornarei a comentar tais questões em uma análise da presença musical no filme.

Na interpretação de França e Ferreira, o romance não tinha nem tem nada de muito inovador, principalmente na maneira de tratar o tema, já que se constituía como “uma versão romanceada e mais encarnada da construção heroica de Palmares e de Zumbi”.³⁸⁸ De fato, o livro assume esse ponto de vista, apesar de não o fazer de forma inerte, pois possui suas

³⁸⁵ SANTOS, João Felício dos. *Ganga Zumba*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 7.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

³⁸⁷ *Jornal do Brasil* (sem autor). Rio de Janeiro, 23/06/1963, p. 15 (Revista de Domingo).

³⁸⁸ FRANÇA; FERREIRA, 2012, p. 114.

especificidades criativas. Porém, os autores vão além e afirmam que, enquanto romance histórico, *Ganga Zumba* “não passa de uma tentativa de dar carne, voz e cotidiano aos habitantes de um Palmares libertário”.³⁸⁹ Essa interpretação é inadequada para ser usada como crítica a qualquer forma de ficção histórica, pois é justamente isso que a ficção opera, possibilitando outras formas de representação do passado.

A narrativa do romance de João Felício é dividida em três partes e segue a vida de Antão desde a sua infância até o momento em que se torna Ganga Zumba em Palmares e depois o próprio Zumbi. A primeira parte – intitulada “O vento que vem do mar” – tem como cenário um engenho em Pernambuco em meados do século XVII. A narrativa acompanha o crescimento de Antão e sua convivência com os outros escravizados na fazenda. Conforme os anos passavam, aumentava a expectativa da fuga para Palmares: a serra é apresentada como o horizonte de liberdade. O enredo alterna entre diversos *flashbacks* sobre a chegada de um tal Zumbi em Palmares e os sofrimentos impostos aos cativos na fazenda. Segundo o livro, a mãe de Antão, trazida da África, já chegara grávida em Pernambuco. No engenho de nome Santa Rita, a mulher sofre com inúmeros castigos perpetrados pelo feitor à mando da esposa do proprietário: “Quanto mais crescia a barriga da negra, mais a dona mandava açoitar a coitada”.³⁹⁰ Foi durante um açoitamento que a criança nasceu: “Ganga-Zumba nasceu! Nasceu rente, no tronco...”.³⁹¹ Não resistindo às torturas, a mãe do menino morre logo em seguida.

Quanto mais crescia, mais raiva Antão guardava do feitor, ao qual imputava a culpa.³⁹² No filme, essa parte do enredo é apenas sugerida na cena de abertura onde se vê uma negra já morta amarrada no pelourinho. Já o assassinato do feitor é encenado, mas sem a mesma motivação de vingança estabelecida no livro. O longa-metragem prefere focar no ato da fuga coletiva que ocupa praticamente a metade da sua duração, enquanto que, no livro, não passa de duas páginas.

A segunda parte – intitulada “Agrestes germinados” – tem início com o avistamento da Serra da Barriga. Ao chegar à comunidade livre, o jovem Antão é logo recebido com honras de realeza: “– Ganga-Zumba, prinspe da nação Palmares! [sic]”.³⁹³ Nesse entremeio, João Felício acompanha os personagens descrevendo o ambiente dos mocambos, enfatizando a fertilidade da natureza e abundância gerada pelas práticas agrícolas dos palmaristas. Descreve também os

³⁸⁹ FRANÇA; FERREIRA, 2012, p. 115-116.

³⁹⁰ SANTOS, s/d, p. 26.

³⁹¹ Ibid., p. 46.

³⁹² No livro o feitor é negro, enquanto no filme ele é interpretado por um ator branco.

³⁹³ SANTOS, op. cit., p. 87.

sistemas de defesa e as organizações militares: as armas, as paliçadas, as armadilhas, os estrepes,³⁹⁴ os vigias e guias no mato. O romancista apresenta Palmares como um reino com a presença de um líder soberano, mas que reunia um Conselho para deliberar sobre assuntos militares. É também nessa parte que surge pela primeira vez o nome de Dandara, personagem sobre a qual comentarei mais adiante.

Com o título de “Carrapinhas de ouro”, a última parte do romance dá continuidade a narrativa focando no recrudescimento das expedições punitivas contra Palmares a partir da posse de Pedro de Almeida no cargo de governador da capitania de Pernambuco. A ideia de mostrar esse momento de ampliação das expedições após o ano de 1674 provavelmente deve ter chegado a João Felício por meio da leitura de um famoso documento escrito na forma de crônica que narra os principais eventos da época.³⁹⁵ O romance aborda principalmente as expedições comandadas por Fernão Carrilho a partir de 1677, tratando o sertanista como alguém ganancioso e desonesto. Isso seria explorado por Diegues apenas em *Quilombo* (1984), já que no filme de 1964 o famoso personagem não aparece. Carrilho tenta convencer Ganga Zumba de que a “luta não prestava nem pra soldado quanto mais pra quilombola escondido em seu bem quieto” e tenta fazer um acordo com os palmaristas sem o conhecimento e aval das autoridades da capitania.³⁹⁶ Pouco tempo depois, os mocambos recebem novos ataques e Ganga Zumba é ferido na coxa, mas consegue escapar. Os negros que não foram capturados se abrigam todos na Serra da Barriga.

Após esses eventos, o líder palmarista recebeu do próprio povo um novo nome: “ficou sendo conhecido por *Rei Zumbi* em todo aquele estirão de terra, desde a volta do São Francisco até as distantes costas da província”.³⁹⁷ Tal enredo não tem base em nenhuma corrente historiográfica ou fontes históricas da época, mas se trata apenas de uma licença poética do romance. Com essa liberdade da ficção evitou-se falar, por exemplo, da existência de uma possível rivalidade entre Ganga Zumba e Zumbi após o acordo de paz de 1678. Como observarei durante a análise do filme *Quilombo*, Diegues tomaria outro caminho para resolver essa possibilidade de divergência entre as duas figuras mais conhecidas da história de Palmares.

³⁹⁴ “Armadilha cruel, os estrepes consistiam em longos fossos de três a quatro varas de fundo por oito ou dez de boca. As valas, serpenteando estrategicamente no limite dos quilombos reais e cubatas [cabanas] de mais importância, só deixavam uma passagem manhosa e, assim mesmo, tão estreita que não dava cabimento a mais de um passante de cada vez” (SANTOS, s/d, p. 90).

³⁹⁵ Trata-se da *Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco no tempo do governador d. Pedro de Almeida, de 1675 a 1678*. O manuscrito foi encontrado na Torre do Tombo (Lisboa) e publicado na Revista do IHGB pela primeira vez em 1859.

³⁹⁶ O romance não menciona o acordo de paz de 1678 entre Ganga Zumba e o governador da capitania, acordo que foi de fato firmado, apesar de ter fracassado pouco tempo depois.

³⁹⁷ SANTOS, op. cit., p. 102.

O romance encaminha-se para o final com a inserção de Domingos Jorge Velho na trama. O terço do mestre-de-campo paulista e as tropas de André Furtado e Bernardo Vieira realizam a maior investida bélica contra as fortificações dos palmaristas na Serra da Barriga. A resistência é ferrenha, mas os negros acabam derrotados. Para o final da luta, João Felício opta pela versão do suicídio de Zumbi que se joga de um penhasco, versão essa há muito já não mais aceita pela historiografia.

Na história de Palmares, poucos são os nomes de quilombolas que ficaram registrados. Além dos dois principais nomes, sabe-se de algumas outras lideranças de mocambos como Ganga-Zona, Ganga-Muiça, Acotirene, Camoanga, João Mulato, João Tapuia, entre outros. Informações sobre quem foram simplesmente não existem. Para a maioria deles, no máximo o que há é a indicação de suas prováveis funções: chefes de mocambos ou guerreiros. Até mesmo a respeito dos nomes mais conhecidos sabe-se muito pouco. Para o seu romance, João Felício dos Santos precisou criar diversos personagens ou aproveitar nomes existentes inventando para eles história e personalidade. Sem dúvidas, a personagem que mais ficou conhecida foi Dandara. Quero abrir espaço para discutir a invenção dessa personagem por dois motivos. Primeiramente, por ela aparecer nos filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984) e, em segundo lugar, porque se trata da criação de um mito na história do Brasil.

Discuti no capítulo anterior como o próprio Zumbi passou a ser revestido de um aspecto mítico, assumindo um proeminente papel de herói da resistência negra num esforço de criação que existe apesar da pesquisa historiográfica. Além do mais, como bem escreveu Flávio Gomes, há vários “Zumbis” que misturam passado e presente e “tentar apreende-los de uma só vez ou tentar separá-los pode ser uma armadilha”.³⁹⁸ Entretanto, trata-se de um personagem que existe nos registros históricos. Apesar de serem poucas, há fontes que mencionam seu nome. O caso de Dandara difere-se nesse ponto. A personagem simplesmente não existiu, mas a força de sua invenção mítica a transformou em personalidade histórica. É certo que isso não exclui de forma alguma a possibilidade de terem existido guerreiras negras que compunham as fileiras militares dos palmaristas. Muito pelo contrário: a figura heroica de Dandara tem como pilar justamente essa possibilidade. E esta é uma palavra que dita a ficção: *possibilidade*, nem mentira nem verdade.³⁹⁹

³⁹⁸ GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares: histórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011, p. 99.

³⁹⁹ Repito Aristóteles: “Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder” (*Poética*. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 115).

A primeira menção ao nome de Dandara que encontrei está no livro de João Felício dos Santos. Não pretendo aqui buscar a origem da personagem, até porque não tenho informações anteriores ao romance que indiquem como João Felício a incorporou em sua narrativa. Além disso, a personagem criada pelo escritor pode não ter nada em comum com alguma possível versão anterior e nem com as versões posteriores. Assim como Zumbi, “Dandara dos Palmares” também tem sido ressignificada ao longo do tempo. Por último, a partir do que escreveu Foucault, a origem seria também um mito.⁴⁰⁰

Dandara aparece pela primeira vez no capítulo 81 do romance. Certa feita, em uma de suas “expedições vingativas” de ataque aos engenhos, os palmaristas romperam a quietude do que parecia ser mais uma noite corriqueira e varreram um “povoado num incêndio vivo como fogo de raio em mata seca”.⁴⁰¹ Diversos donos de escravos foram mortos e fazendas e casas destruídas. No retorno aos mocambos, os palmaristas traziam Dandara entre alguns escravos capturados. Com o tempo, já integrada à comunidade dos negros fugidos, a personagem torna-se a principal esposa de Ganga-Zumba (ou Zumbi). No livro de João Felício, Dandara é descrita como mestiça,⁴⁰² filha de uma negra escravizada com um branco dono de terras. Não é a guerreira que apareceria em 1984 no filme *Quilombo*, mas tem presença marcante dentro da história. Talvez já abrindo margem para a construção de um aspecto mítico, o romancista a associa às divindades iorubás: “Nome de Dandara nasceu do fundo das eras mais profundas do que o mar [...]. Dandara, a caçadora, é a figuração dos gestos maus e bons”.⁴⁰³ Seu nome ganha, assim, uma aparência de antiguidade e ancestralidade. Como já foi dito, essa criação mítica independe da pesquisa historiográfica (ainda que possa se apropriar dela quando for conveniente), pois atribui à Palmares elementos da cultura iorubá (Dandara é um orixá), enquanto a história aponta para uma formação de maioria banto. O mesmo pode ser visto nos filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), quando Diegues opta pela caracterização iorubá.

A partir do livro a personagem foi introduzida no filme *Ganga Zumba*. Desde então, Dandara passou por muitas ressignificações e foi transformada em heroína da resistência negra e, mais especificamente, da resistência da mulher negra. A invenção de Dandara parte de uma demanda. Os vencidos de Palmares são pouquíssimos conhecidos nos registros históricos. Frequentemente, a história do Quilombo é narrada a partir dos nomes daqueles que conduziram as

⁴⁰⁰ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. (Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado) Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, pp. 15-37.

⁴⁰¹ SANTOS, s/d, pp. 120-124.

⁴⁰² O livro a chama de “mulata” e deposita sobre ela várias descrições sexualizadas, endossando justamente o estereótipo atribuído ao termo. É por esse e outros motivos que os movimentos negros rejeitam o uso dessa palavra.

⁴⁰³ SANTOS, op. cit., p. 125.

expedições para destruí-lo. Se poucos nomes masculinos são conhecidos entre os palmaristas, o que se dirá das mulheres que povoaram seus mocambos? Dandara, portanto, parte da demanda daqueles que se identificam com os vencidos da história, neste caso homens negros e mulheres negras.

Nos jornais da época, nas seções especializadas em literatura, o romance de João Felício foi anunciado como um livro “‘de febre e paixão’, que conta o esforço e a luta dos negros pela liberdade, [...] sendo simbolicamente dedicado a todos aqueles que, ‘em algum tempo da vida’, lutaram ‘por uma estrela qualquer’”.⁴⁰⁴ Esse breve anúncio – que cita palavras do próprio autor sobre sua obra – tem o mesmo teor de muitas das interpretações que seriam feitas pouco tempo depois a respeito do filme de Carlos Diegues. Isso não quer dizer que o filme e o livro sejam uma mesma obra (e de fato não são), mas talvez indique uma leitura comum feita na recepção dos dois. Ambos têm de semelhante a construção de uma representação heroica da resistência negra que se apresenta como contraponto a uma imagem de harmonia entre a casa grande e a senzala. A luta encenada não é simplesmente uma luta de classes (escravo e senhor), mas entre negro e branco.

O filme de Diegues, principalmente por limitações técnicas e orçamentárias, não cobriu todo o conteúdo do romance, limitando-se apenas à primeira parte da narrativa literária. A segunda e terceira partes, que tratam da chegada da comitiva de fugitivos em Palmares e da destruição dos mocambos, foram dispensadas. Desconsiderando-se as limitações impostas à produção, não era e nem é uma novidade que um filme apenas tenha outra obra como inspiração ou ponto de partida. É do senso comum criticar um filme com roteiro adaptado a partir de critérios pouco definidos de “fidelidade” à obra original. O problema desse tipo de juízo está em não levar em conta que um filme adaptado não pode simplesmente transpor o mesmo conteúdo sem alterá-lo, pois a transição ocorre entre formas distintas. Sendo o conteúdo indissociável da forma (aquilo que se diz do como se diz), o filme já deveria ser tratado como uma obra diferente. Além do mais, a representação cinematográfica não conta com uma voz narrativa tão bem definida como a representação literária. O filme possui diversos canais narrativos para além do verbal.

Conforme apontou Ismail Xavier, ao analisar a narração multifocal no cinema por meio do estudo de caso do filme *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), existem, na representação fílmica, outras vozes narrativas que não estão presentes no relato literário. A palavra, a *mise-*

⁴⁰⁴ *Correio da Manhã* (sem autor), Rio de Janeiro, 30/06/1962, p. 8 – 1º Caderno.

en-scène, o olhar da câmera, a montagem, a atuação dos atores, a música, etc. são instâncias narrativas do discurso cinematográfico.⁴⁰⁵ Além disso, o cinema tem formas distintas de lidar com o tempo, a sensação de ritmo e a percepção. Baseando-se na ideia do dispositivo cinematográfico como linguagem, o teórico Marcel Martin já escrevia, em uma obra clássica, sobre a multiplicidade dos meios da representação fílmica e como cada um atua na construção dos sentidos da obra.⁴⁰⁶

Nessa relação entre o discurso literário e o fílmico há até mesmo a necessidade de questionar o uso do termo *adaptação*, pois na transição entre formas diferentes o conteúdo é necessariamente modificado. Conforme pontuou Vitória Fonseca, termos como *transcrição* ou *transmutação* seriam preferíveis, já que “carregam o significado de criar algo diferente”.⁴⁰⁷ Isso serve inclusive para pensar como o filme histórico dialoga com um suporte mais amplo de referências, isto é, como um conjunto de discursos históricos é apropriado pela “escrita fílmica”.

Na época de sua realização e exibição, o filme *Ganga Zumba* motivou justamente algumas discussões sobre a relação entre cinema e literatura. Um artigo foi escrito pelo próprio pai do cineasta, Manuel Diegues Jr., antropólogo especialista em culturas afro-brasileiras. O texto comentava alguns filmes feitos naquele início de década que tomavam obras da literatura como base, elogiando de forma mais enfática o trabalho de Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* (1963), principalmente pelo que considera como “fidelidade” a obra de Graciliano Ramos. Já o filme *Ganga Zumba* não tem o mesmo critério de “fidelidade” que Diegues Jr. elogia em *Vidas Secas*. Todavia, isso não seria demérito, pois indicaria outro tipo de relação entre cinema e literatura: quando o cineasta utiliza o romance como ponto de partida. Diz ele:

Aproveitar-se-ia a ideia do romance, e o diretor de cinema a transportaria para a tela, utilizando os novos recursos técnicos que são estranhos ao romancista ou ao novelista. Não haveria a utilização *ipsis litteris* do romance ou da novela; e sim da ideia, ou, quando fosse o caso, das imagens do romancista ou do novelista. Caberia ao cinema criar movimento. Quero dizer: dar vida cinematográfica as personagens fixadas no romance aproveitado.⁴⁰⁸

A conclusão é simples, mas compreende as especificidades de cada meio. Em conversa com um colunista do jornal *Correio da Manhã*, Carlos Diegues buscava enfatizar esse mesmo problema da “fidelidade”. “Literatura é uma coisa, cinema é outra” – declarava o cineasta. Provavelmente já prevendo alguma reação negativa, Diegues procurava se justificar explicando a

⁴⁰⁵ Ver: XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz: A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, USP, 1997, pp. 126-138.

⁴⁰⁶ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005 [Primeira edição: 1955].

⁴⁰⁷ FONSECA, Vitória Azevedo da. *A monarquia no cinema brasileiro: metodologia e análise de filmes históricos*. São Paulo: Paco Editorial, 2017, p. 78.

⁴⁰⁸ DIEGUES Jr., Manuel. “Cinema e literatura”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 06/12/1963, p. 4.

impossibilidade de aproveitar toda a “magnitude do romance”.⁴⁰⁹ Sequer havia condições materiais para um empreendimento mais ousado, pois, de fato, a produção de um filme histórico costuma ser dispendiosa.

Em outra entrevista, o cinemanovista revela que “a adaptação literária do romance de João Felício dos Santos foi relativamente fácil”.⁴¹⁰ Para ele, a estrutura narrativa do livro já parecia “cinematográfica” e, mesmo que “a história tenha sofrido modificações bastante sensíveis, seu espírito permanece vivo no filme”. Em seguida reforça que optou por limitar-se à primeira parte do livro devido aos motivos já comentados, o que lhe teria proporcionado uma “maior mobilidade histórica”. O próprio autor do romance teve participação no processo de transcrição e escrita do roteiro para o filme. Por último, Diegues comenta que desejava, para o futuro, adaptar o restante da história com a representação de Palmares em si e não apenas da fuga (desejo que só se realizaria vinte anos depois).⁴¹¹

4.2 A produção e a divulgação de *Ganga Zumba*

O objetivo deste tópico é traçar a jornada de produção do filme por meio das fontes disponíveis nos jornais da época, abordando também os materiais de sua divulgação. Como bem apontou Eduardo Morettin, o material de publicidade de um filme buscar atuar na tentativa de antecipar a recepção pelo público.⁴¹² É uma forma de tentar predeterminar significados e direcionar as interpretações. Em certa medida, é um material repetitivo e pouco analítico justamente pela sua função publicitária. Os textos analisados datam de antes e durante o circuito de exibição do filme, mas quero começar por uma entrevista dada por Diegues em 2003, onde o diretor fala em retrospecto sobre a produção desse seu primeiro longa-metragem.⁴¹³ Também aproveitei as informações disponíveis na autobiografia do cineasta, publicada em 2014.⁴¹⁴

⁴⁰⁹ CONDÉ, José. “Escritores e livros: cinema e literatura”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01/03/1964, p. 2 (2º Caderno).

⁴¹⁰ Em outra ocasião, Diegues diria: “O romance de Joao Felício dos Santos é cinematográfico em todo o seu desenrolar e por isso mesmo os trabalhos de adaptação para o filme foram de pequena monta” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 04/08/1963, p. 03 [Quarta Seção]).

⁴¹¹ “Carlos Diegues fala sobre ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11/03/1964, p. 2 (Segunda Seção).

⁴¹² MORETTIN, 2013, p. 174.

⁴¹³ COUTO, José Geraldo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03/08/2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0308200307.htm>. Último acesso: 06/07/2020. A entrevista faz parte de uma matéria intitulada “Meu primeiro filme”, onde foram entrevistados diversos diretores para falar do início de suas carreiras. Além de Cacá, os outros entrevistados foram Hector Babenco, Nelson Pereira dos Santos, Walter Salles, José Mojica Marins, Carlos Reichenbach, Beto Brant, Tata Amaral, Rogério Sganzerla e Eduardo Coutinho.

⁴¹⁴ DIEGUES, Carlos. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

O primeiro ponto a levar em conta é a possibilidade de o diretor idealizar a obra junto ao conjunto de sua carreira. Por outro lado, pode indicar também uma observação mais distanciada do momento de realização. Na entrevista, que foi dada para o jornal *Folha de São Paulo*, Diegues revela que o seu interesse por realizar um filme histórico sobre Palmares surgiu ao ter contato com o livro de João Felício dos Santos. O jovem cineasta já teria algum conhecimento do tema, segundo ele, desde sua infância em Maceió. Não é improvável, já que é no território do atual estado do Alagoas que grande parte dos mocambos palmaristas se situavam. De qualquer forma é uma consideração muito vaga: de que forma o cineasta tinha contato com o tema? Por meio de manifestações populares? Por meio dos seus professores na escola? (Lembrando que Diegues morou em Alagoas apenas até os seus seis anos de idade.) Há também de se levar em conta que o próprio pai de Diegues era antropólogo e especialista justamente em culturas afro-brasileiras e “cultura popular”.⁴¹⁵

Mas foi mesmo a partir da obra ficcional de João Felício que o cineasta resolveu planejar um roteiro de cinema. Para levantar fundos, fez um empréstimo no Banco Nacional de Minas Gerais, que na época era dirigido por José Luís Magalhães. Este já tinha emprestado dinheiro a Nelson Pereira dos Santos para a realização de *Vidas Secas* (1963) e, pelo que conta Diegues, atuava como um mecenas dos cinemanovistas, pois também vinha fazendo o mesmo com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). O cineasta também teve o apoio inicial da distribuidora Tabajara (que faliu durante a produção) e depois de Jarbas Barbosa,⁴¹⁶ que ingressou como coprodutor. Entretanto, o orçamento do filme veio de inúmeros lugares e pessoas diferentes, incluindo até familiares. Era uma “vaquinha” de fato. As locações do filme foram duas: no município de Campos dos Goytacazes, no norte do estado do Rio de Janeiro, ocorreram a maior parte das filmagens. Segundo Diegues, o local foi escolhido por causa dos canaviais da região e pela presença de alguns edifícios coloniais. Já o “terço final” do filme foi filmado na floresta da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro.

Em 2003, Diegues já não dizia que adaptar o romance havia sido uma tarefa “relativamente fácil”, como tinha declarado quase quarenta anos antes, em 1964, na já mencionada entrevista para o *Diário de Notícias*. Agora, ele afirmava: “*Ganga Zumba* era um projeto de

⁴¹⁵ Manuel Diegues Jr. (1912-1991) foi autor de obras como *Histórias e folclore no Nordeste* (1953), *Etnias e culturas do Brasil* (1956) e *Folgedos populares de Alagoas* (1958), entre várias outras.

⁴¹⁶ Jarbas Barbosa foi um dos maiores produtores dos filmes do Cinema Novo. Segundo Diegues, “Jarbas era um veterano do cinema. Começara fazendo a câmera de noticiários de Herbert Richers, até se tornar produtor de chanchadas. Irmão de Chacrinha, um fenômeno da televisão brasileira, Jarbas se associara a Jece Valadão, com quem produziu filmes importantes, como *Boca de Ouro* e *Os Cafajestes*. Eu, Glauber e Ruy fomos os cinemanovistas que mais trabalharam com ele. Com Jarbas, fiz três filmes (*Ganga Zumba*, *Os Herdeiros* e *Xica da Silva*, sua última produção, de 1976) (DIEGUES, 2014, p. 147).

produção ousado demais, nós não tínhamos recursos nem infraestrutura técnica para fazer tudo o que havíamos planejado. Tive que deixar de filmar grande parte do projeto, encerrando-o com a chegada do personagem principal ao quilombo”. O filme de 1984 foi, nesse sentido, “uma espécie de quitação dessa dívida” que o cineasta afirma que tinha consigo mesmo.

Na sua autobiografia, Diegues revela que fora Ruy Guerra quem lhe havia sugerido a leitura do livro *Ganga Zumba*. “O assunto me interessava desde menino, assim como a questão negra no Brasil” – diz ele.⁴¹⁷ Já durante a escrita do roteiro, o diretor sabia que não teria condições de fazer uma adaptação aos moldes de um filme histórico de grande orçamento. Já previa, por exemplo, que seria uma obra com “cenários sem cenografia”. Mas mesmo com capacidades orçamentárias reduzidas, Diegues queria fazer um filme mais sofisticado do que os seus trabalhos anteriores no curta-metragem.⁴¹⁸ Queria um filme menos improvisado e mais formalista. Planejou tudo: como lidaria com a extensão do tempo e da ação dentro de cada plano. Na prática, quando o orçamento começou a minguar, teve que adaptar o planejamento às necessidades práticas da filmagem. E quando falo em problemas de orçamento me refiro até a causas como o dos membros da equipe, que se escondiam do dono do hotel onde se hospedaram em Campos por não terem mais dinheiro para pagar a estadia.⁴¹⁹

Quanto ao conjunto de atores do filme, uma das perguntas do entrevistador do *Folha de São Paulo* levanta um ponto marcante de *Ganga Zumba*: “foi o primeiro filme brasileiro feito com elenco quase todo negro?” Diegues diz acreditar que sim e, como já apontei no primeiro capítulo, é bem provável que tenha sido mesmo. O cineasta diz saber que outros filmes anteriores já haviam abordado a questão racial e a escravidão (cita *Moleque Tião*, de 1943 e *Sinhá Moça*, de 1953 como exemplos), “mas nenhum deles tinha um elenco totalmente negro nem pretendia falar do ponto de vista do oprimido, como o nosso. Ou seja, nenhum deles tinha o mesmo projeto político que *Ganga Zumba*”. Seria questionável afirmar que o filme fala da perspectiva do oprimido, mas o verbo no pretérito imperfeito – *pretendia* – coloca em dúvida se o intento foi atingido ou não. Poderia aqui dizer que, mesmo sendo um filme histórico que se distancia da dita história oficial e que busca dar representatividade aos afro-brasileiros, *Ganga Zumba* ainda é dirigido por um diretor branco e burguês. Mas seria demasiadamente reducionista. Mesmo considerando a película como um “filme de autor”, uma obra

⁴¹⁷ “Sempre achei um maravilhoso mistério o fato de que a parte da população mais sofrida e excluída de nossa sociedade formal, a que já fora escrava e seguia sendo tratada como tal, fosse capaz de produzir uma cultura tão poderosa, que, criada por derrotados, se tornava muitas vezes representante vitoriosa da cultura nacional, como no Carnaval, na música, na linguagem, no futebol” (DIEGUES, 2014, p. 157).

⁴¹⁸ Ele havia feito o episódio “Escola de samba, alegria de viver” para o filme *Cinco Vezes Favela* (1962). Antes tinha realizado dois curtas experimentais: *Fuga* (1960) e *Domingo* (1961).

⁴¹⁹ DIEGUES, op. cit., p. 162.

cinematográfica nunca carrega apenas a perspectiva de um único sujeito. Cair nesse reducionismo seria desconsiderar, por exemplo, o papel criador dos vários atores negros que participaram do filme.

Segundo informam os jornais da época, as filmagens de *Ganga Zumba* foram iniciadas no primeiro semestre de 1963. Um pequeno informativo de janeiro daquele ano já divulgava alguns nomes do elenco, como Luísa Maranhão e Eliezer Gomes. Curiosamente, também diz que Grande Otelo teria uma participação especial no filme, o que não se concretizou.⁴²⁰ O elenco majoritariamente negro era um fato que ganhava constante destaque: era uma novidade.⁴²¹ Uma matéria do *Jornal do Brasil* informava que o adido cultural da embaixada estadunidense no Brasil visitou as filmagens e, logo depois, fez um convite oficial a todo o elenco para um coquetel no prédio da embaixada.⁴²²

No *Correio da Manhã*, um informe do final de junho dizia que as filmagens tinham sido concluídas,⁴²³ o que não condiz com a informação encontrada no *Diário de Notícias*, no começo de agosto. Neste último jornal, uma matéria dizia que as filmagens teriam sido concluídas naquela semana e o filme já entraria em fase de montagem, podendo ser lançado ainda naquele mês, o que acabou ocorrendo apenas no ano seguinte. O filme também foi divulgado com a etiqueta do “cinema novo” e seu diretor aparece referido como um dos líderes do “movimento”.⁴²⁴ Mesmo com esse desencontro de informações, é possível afirmar que as filmagens foram concluídas entre o final de junho e o início de agosto de 1963, tendo entrado em pós-produção também entre esses meses.⁴²⁵ É possível ainda que isso fosse um sintoma dos percalços da produção, algo comum num cinema precário como o brasileiro.

A partir do segundo semestre de 1963, Diegues começa a dar suas primeiras entrevistas para falar a respeito do vindouro lançamento de seu primeiro longa-metragem. Nessas entrevistas e declarações, o cinemanovista fala de sua experiência na condução do projeto, de seus objetivos com o filme, das ideias gerais que ele acredita ter construído na obra, entre outros pontos, muitos dos quais explicados de forma repetitiva. A ideia foi, segundo ele, “realizar um filme simples, objetivo, direto, sobre um tema que sempre desejei tocar, o da liberdade, através

⁴²⁰ MÜLLER, Pedro. “Ganga Zumba”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/01/1963, p. 8 (1º Caderno).

⁴²¹ Um informativo falava no “maior elenco negro reunido num filme nacional” (*Jornal do Brasil* [sem autor], Rio de Janeiro, 24/03/1963, p. 10 [Revista de Domingo]).

⁴²² MÜLLER, Pedro. “Diplomata recebe negros”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/06/1963, p. 8 (1º Caderno).

⁴²³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25/06/1963, p. 3 (2º Caderno).

⁴²⁴ *Diário de Notícias* (sem autor), Rio de Janeiro, 04/08/1963, p.03 (Quarta Seção).

⁴²⁵ Uma outra matéria do, do começo de julho, dizia que *Ganga Zumba* “encerrou suas filmagens, entrando na fase de montagem” (*Jornal do Brasil* [sem autor], Rio de Janeiro, 07/07/1963, p. 18 (Revista de Domingo)).

de um instrumento cultural que sempre me interessou, o negro, sua cultura, sua alma”.⁴²⁶ O cineasta irá enfatizar esse tema da liberdade diversas vezes. Ele também deixa transparecer uma certa idealização preconceituosa sobre o que ele chama de “tripé fundamental do espírito [ou comportamento] do negro”: “o sexo, o ritmo e a poesia [ou lirismo]”.⁴²⁷ Segundo ele, a ideia veio através do trabalho com João Felício dos Santos. Essa visão acaba caindo numa noção estereotipada de tratamento do negro como objeto folclórico e sexualizado.

Em outra declaração, datada de setembro de 1963, Diegues fez um comentário que seria repetido diversas outras vezes por ele mesmo e também pelos textos de divulgação do filme:

Dentro do panorama do novo cinema brasileiro, creio que fizemos uma experiência inédita. Baseado na história-lenda do Zumbi dos Palmares, é um filme cuja ideia central é *a luta pela liberdade* e as perspectivas possíveis diante dela. Não se quis fazer um filme histórico – embora seja de ação. Pelo contrário, tirou-se do tema central aquilo que, analogamente, mais *serve como exemplo para um comportamento contemporâneo, face a problemas contemporâneos*. Estes problemas, entretanto, embora datados, não deixam de ser universais – luta pela liberdade, *o conflito entre oprimidos e opressores*, o conformismo, etc., são situações universais.⁴²⁸

De acordo com essas palavras do diretor, o seu objetivo foi fazer um filme alegórico, onde o tema histórico lhe era caro à medida que servia de exemplo para os problemas contemporâneos. A representação da luta por liberdade e da resistência a opressão por meio de uma narrativa sobre o passado partiria, assim, da interpretação de que “o conflito entre oprimidos e opressores” seria um dado universal. Já discuti no primeiro capítulo como os filmes cinemanovistas interpretavam a realidade brasileira por meio da luta de classes. Mas *Ganga Zumba* acrescenta a isso o tema racial. Na estrutura interna do filme, a luta não é simplesmente entre oprimidos e opressores, mas entre negros e brancos. Um texto de divulgação de outubro de 1963 não usava apenas o termo “liberdade”, mas “liberdade negra”: a narrativa do filme é apresentada como a reconstituição de um episódio de resistência negra, onde lutara Zumbi, o “primeiro herói da liberdade negra no mundo”.⁴²⁹

Mesmo o tema da liberdade sendo tomado como universal, a narrativa era inseparável da questão racial. Nesse sentido, uma matéria chegou a divulgar que os realizadores do filme acreditavam que ele poderia “servir no exterior, particularmente nos Estados Unidos, como

⁴²⁶ MORAES, Tati. “‘Ganga Zumba’ quer dizer Zumbi (dos Palmares) e liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29/08/1963, p. 10.

⁴²⁷ MORAES, Tati. “‘Ganga Zumba’ quer dizer Zumbi (dos Palmares) e liberdade” e CONDÉ, José. “Escritores e livros: cinema e literatura”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 01/03/1964, p. 2 (2º Caderno).

⁴²⁸ *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 25/09/1963, p. 3 (Caderno B) – destaques meus.

⁴²⁹ “Liberdade negra é o tema de Ganga Zumba”. *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 17/10/1963, p. 5 (Caderno B).

contribuição ao movimento antirracista”.⁴³⁰ Diegues chegou a dizer que dez países do sul da África já se mostravam interessados em comprar os direitos de exibição do filme que também seria distribuído nos Estados Unidos e em alguns países europeus.⁴³¹ A partir dessa declaração, o cineasta também quis apontar a mensagem antirracista de seu filme. Porém, foi interessante notar que a única vez em que há a menção desse aspecto é na referência ao problema do racismo no país da América do Norte. É como se não houvesse a necessidade de uma luta antirracista no Brasil. O único momento em que os textos da época discutiram o racismo foi quando o próprio filme de Diegues sofreu a acusação de ser racista, caso que discutirei no último capítulo.

Meses se passaram após o término das filmagens para que *Ganga Zumba* finalmente chegasse aos cinemas. Algumas sessões especiais para a imprensa foram realizadas antes da estreia ocorrida apenas em março de 1964. Um informe do jornal *Última Hora* dizia que numa dessas sessões, no dia cinco de março, o filme “mereceu demorados aplausos das plateias”.⁴³² Em vista do eminente lançamento comercial do longa, os artigos de divulgação insistiam em propaga-lo, de forma repetitiva, como a representação de “um dos primeiros gritos de liberdade lançados no Brasil”.⁴³³ Diversas fotografias das filmagens aparecem anexadas aos textos sempre dando destaque aos atores e atrizes negros e negras. Outras matérias insistiam no caráter artístico do filme e pontuavam de forma positiva a ligação com o Cinema Novo.⁴³⁴

Carlos Diegues anunciava seu filme como uma “fábula negra sobre a liberdade”.⁴³⁵ Esse *slogan* constantemente reforçado pelo diretor aparece em vários dos textos de divulgação. Como bem apontado na época, Diegues havia empreendido um projeto arriscado. O próprio diretor admite que teve inúmeras dificuldades na experiência de realizar um “filme de época”.⁴³⁶ Por outro lado, a divulgação reforçava que o trabalho havia sido rigoroso, tendo havido “pesquisas históricas, preparação e reconstituição de locais da época, desenho rigoroso de

⁴³⁰ “Entrevista com produtor e diretor de *Ganga Zumba*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/11/1963, p. 2 (2º Caderno).

⁴³¹ A trajetória internacional do filme é algo ainda a ser pesquisado, principalmente em termos comerciais. Já a presença do longa em festivais internacionais será abordada no último capítulo.

⁴³² *Última Hora* (sem autor), Rio de Janeiro, 07/03/1964, p. 2.

⁴³³ “Lançamentos – Brasil na tela com *Ganga Zumba* e Santo Mónico”. *Última Hora* (sem autor), Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 5 (2º Caderno).

⁴³⁴ Conforme abordarei do último capítulo, nem sempre essa referência ao Cinema Novo era positiva. Alguns críticos que eram detratores do movimento cinemanovista usavam dessa referência como forma de reprovar o filme.

⁴³⁵ NOGUEIRA, Gil. “Cinema novo atinge maioria – 64 começa com filme negro”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 6 (2º Caderno).

⁴³⁶ MORAES, Tati. “‘*Ganga Zumba*’ quer dizer Zumbi (dos Palmares) e liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29/08/1963, p. 10.

vestuários”. O filme era vendido como uma experiência inédita: “Só *Sinhá Moça* tinha pretensões semelhantes. [Mas] as de *Ganga Zumba* parecem ser mais profundas”.⁴³⁷

Após as sessões especiais de pré-estreia, o filme entrou em cartaz com o título de *Ganga Zumba: Rei dos Palmares* (o subtítulo acabou se perdendo com o passar do tempo), sendo distribuído pela Copacabana Filmes e pela Produção Cinematográfica Herbert Richers. Inicialmente, a circulação da película se deteve nos cinemas cariocas para depois ser levado a outras capitais do Brasil. Não tenho informações amplas e suficientes sobre sua difusão pelo território nacional, mas, por tudo que se sabe sobre os problemas de distribuição enfrentados pelo cinema brasileiro, é possível supor que não tenha sido tão ampla quanto o desejado por cineastas e produtores, principalmente fora das capitais. O comparecimento do público nas primeiras sessões parece ter sido razoável, principalmente se comparado a exibição de outros filmes cinematográficos. Uma matéria dizia que “o filme, contrariando todos aqueles que não acreditam em nosso cinema sob o aspecto comercial, permanece por mais uma semana em cartaz num bem distribuído circuito e sempre com a presença do público”.⁴³⁸ Pelas notícias na imprensa da época, o filme foi distribuído em São Paulo no mesmo mês de estreia no Rio de Janeiro. Segundo conta o próprio Carlos Diegues, o filme teve uma bilheteria razoável: “Na época, não havia estatísticas precisas, mas, como os filmes não custavam muito caro, com a renda obtida pagamos o Banco Nacional. Também não foi nenhum grande sucesso, seu resultado não chegou nem perto de *A Grande Cidade*, meu filme seguinte”.⁴³⁹

Também fazia parte do material de divulgação algumas estratégias de autenticação do filme enquanto obra de representação histórica. Vários artigos falam, por exemplo, de como a produção aproveitou de edifícios supostamente construídos no período colonial para levar à cabo as filmagens. Outro artifício discursivo de legitimação era o de afirmar que a cenografia havia sido “toda elaborada sob gravuras da época”,⁴⁴⁰ quadros sobre o cotidiano da escravidão pintados e desenhados por artistas da época colonial. Além disso, recorria-se a noção de documento histórico como legitimador do discurso:

Foram necessárias minuciosas consultas aos documentos sociológicos e históricos para uma perfeita caracterização da época e do ambiente de Palmares. Os costumes dos escravos-negros, suas vestes, sua música e tradição estão

⁴³⁷ NOGUEIRA, Gil. “Cinema novo atinge maioria – 64 começa com filme negro”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 6 (2º Caderno).

⁴³⁸ BARROS, Alberto de. “Filmes e Notícias”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 20/03/1964, p. 8.

⁴³⁹ DIEGUES, 2014, p. 168.

⁴⁴⁰ “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *A Noite* (sem autor). Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 6.

fielmente retratados no ambiente em que se desenrola a história da anunciada película.⁴⁴¹

Mesmo não sendo um filme de reconstituição do passado aos moldes positivistas – *Ganga Zumba* era divulgado mais como “fábula” do que como obra histórica –,⁴⁴² ainda transparecia a vontade retórica de legitimação de suas imagens. Não se tratava da adoção de princípios de objetividade e cientificidade, mas de um mínimo de autenticidade com a finalidade de legitimar a obra antes de seu contato com o público. O objetivo pode ter sido simplesmente provocar um “efeito de legitimidade” no espectador. Porém, de forma mais ampla, o filme permanecia sendo divulgado como um discurso alegórico, como obra artística e não científica:

A intensão foi a de narrar a fábula (apesar de calcada em fatos e situações históricas) que ao mesmo tempo tivesse a força remissiva de um exemplo histórico e uma possibilidade de analogia com situações do nosso mundo moderno. Um conto cuja “moral” se poderá traçar um comportamento diante de problemas bastante importantes e, o que é imprescindível, contemporâneo.⁴⁴³

Já a forma de legitimação do filme como obra cultural era buscada por meio de sua associação ao cinema moderno e, mais especificamente, ao Cinema Novo. Tratava-se de enquadrar o filme como peça artística fruto de um novo e singular momento de efervescência cultural na cinematografia nacional.⁴⁴⁴ Um dos produtores associados ao filme, Roberto Quartin,⁴⁴⁵ insistia nesse enquadramento “*Ganga Zumba*-Cinema Novo”. Em entrevista, ele declarava que o “cinema-arte” vinha adquirindo “novo e tremendo impulso”, pois o cinema nacional agora se dedicava a “produção de filmes autenticamente nacionais”. Mesmo frisando que “o chamado cinema novo não possui unidade estética, política e ideológica”, Quartin insistia numa suposta “unidade cultural”, que seria precisamente a busca por fazer filmes que retirassem seus temas e estética de assuntos “tipicamente brasileiros”. *Ganga Zumba* seria posto nesse enquadramento

⁴⁴¹ “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *A Noite* (sem autor). Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 6. Outra matéria dizia, de forma semelhante, que o roteiro escrito por Diegues, Rubem Rocha Filho e Leopoldo Serran teria sido “concluído após minuciosas consultas a documentos históricos e sociológicos para uma melhor caracterização do ambiente de Palmares, dos costumes dos negros, sua música e tradição” (*Diário de Notícias* [sem autor], Rio de Janeiro, 22/02/1964, p. 2 [Segunda Seção]).

⁴⁴² Um dos produtores do filme, Roberto Quartin, diria mesmo que *Ganga Zumba* era um filme “meio lendário, meio histórico” (“Legitimamente brasileiro é ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 03/03/1964, p. 8 [2º Caderno]).

⁴⁴³ “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *A Noite* (sem autor). Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 6.

⁴⁴⁴ Devo reforçar mais uma vez que nem sempre a associação com o Cinema Novo era lida através de uma chave positiva. O Cinema Novo não era uma unanimidade. Isso será abordado no último capítulo sobre a recepção dos filmes.

⁴⁴⁵ Diegues conta na sua autobiografia que, na época, durante a correria para finalizar a montagem do filme, acabou esquecendo de colocar o nome de Quartin nos créditos do filme, “o que gerou justificada e significativa crise entre nós, na qual Quartin se comportou civilizadamente” (DIEGUES, 2014, p. 158).

justamente por aproveitar, segundo o produtor, “a riqueza do nosso folclore e suas influências africanas”.⁴⁴⁶

Outra forma de divulgação do filme se dava pelo uso do nome dos atores e atrizes. Eliezer Gomes tinha feito um grande sucesso em *Assalto ao Trem pagador* (1962), de Roberto Farias; Antônio Pitanga vinha tornando-se um nome cada vez mais conhecido tendo trabalhado com Trigueirinho Neto (*Bahia de Todos os Santos*, 1960), Roberto Pires (*A Grande Feira*, 1961), Anselmo Duarte (*O Pagador de Promessas*, 1962) e Glauber Rocha (*Barravento*, 1962); Léa Garcia vinha do já famoso *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus. Uma matéria no *Diário de Pernambuco*, por exemplo, trazia a foto estampada de Eliezer Gomes e apresentava o filme como o retorno do ator às telas.⁴⁴⁷ Outro artigo trazia o título de “Nomes de prestígio artístico na ficha de *Ganga Zumba*” e apresentava a carreira dos principais interpretes.⁴⁴⁸

Assim, de forma geral, o filme de Diegues era oferecido como “fábula histórica” e não como épico. Apesar de buscar autenticidade para o seu discurso, era divulgado mais como representação alegórica e artística do que científica. A questão racial era raramente mencionada, mesmo com constantes referências ao elenco majoritariamente negro. Entretanto, uma discussão, ainda que incipiente, surgiria nas críticas após a exibição do filme.



Figura 9. Poster de divulgação de *Ganga Zumba* (Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/03/1964, p. 8 [1º Caderno])

⁴⁴⁶ “Legitimamente brasileiro é ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 03/03/1964, p. 8 (2º Caderno).

⁴⁴⁷ SPENCER, Fernando. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21/05/1964, p. 7 (Segundo Caderno).

⁴⁴⁸ SPENCER, Fernando. “Nomes de prestígio artístico na ficha de ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 26/05/1964, p. 7 (Segundo Caderno).



Figura 10. Poster de divulgação de *Ganga Zumba (2)* (Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15/03/1964, p. 7. [4º Caderno])



Figura 11. Poster de divulgação de *Ganga Zumba (3)* (Diário da Noite, São Paulo, 18/04/1964, p. 9 [2º Caderno])

4.3 Análise do filme

A análise de um filme parte de um processo decisório. Depende das escolhas que irão propor um enquadramento da obra desmembrando seus elementos constituintes. Não consiste em um procedimento objetivo visando desvendar uma verdade nos significados implícitos ou explícitos do filme. O tratamento analítico produz interpretações possíveis. Certamente a análise fílmica não existe sem estar fundamentada em alicerces teóricos e sem fazer o uso de um instrumental metodológico. Há, nesse sentido, diversos trabalhos que buscam justamente racionalizar a análise, tornando-a uma disciplina ligada às teorias do cinema.⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ Nesse sentido, ver: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014; VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2ª ed. São

Porém, a análise não é um instrumento capaz de abarcar toda a complexidade de um filme nem de esgotá-lo enquanto obra de arte e produto cultural. Nesse sentido, Vitória Fonseca diz que, tendo as imagens uma complexidade de sentidos, analisá-las seria “reduzi-las a algo que jamais dará conta de sua complexidade”.⁴⁵⁰ Por outro lado, a análise é uma ferramenta de potencialização do entendimento de um filme. E além disso, o objetivo aqui é empreender uma análise fílmica levando em conta as discussões historiográficas possibilitadas a partir do filme. Isto é, não está em jogo apenas uma análise estética, mas principalmente uma análise histórica.

Por que dar esse tipo de tratamento a uma obra de arte? É certo que os filmes em questão compõem um discurso sobre a história, mas ainda assim são representações artísticas. Dessa forma, racionalizar uma análise não implicaria na “morte do prazer estético”? Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu levanta a tese de que as ciências sociais aplicadas à obra de arte buscam ir além da “experiência sensível” afim de “construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis”. Os críticos dessa ideia, segundo Bourdieu, repudiavam justamente essa tentativa de racionalização de algo que seria, em tese, irreduzível, inefável ou transcendental: a obra de arte. No entanto, o sociólogo defendia que a análise intensificaria a experiência estética.⁴⁵¹

Segundo Marc Ferro, a análise de um filme seguindo os critérios da relação cinema-história implica em considera-lo um “testemunho de seu tempo”.⁴⁵² Entretanto, o filme não pode ser tratado simplesmente como reflexo de seu contexto histórico. Eduardo Morettin, apropriando-se da teoria desenvolvida por Ismail Xavier sobre a narração multifocal no cinema, observa como o filme apresenta contradições internas e também em relação ao seu contexto histórico, concluindo que ele deve ser tomado “como ponto de partida para se pensar as suas relações com o momento”.⁴⁵³

Diante de tudo isso, o objetivo da presente análise é partir do filme para entender suas relações com o seu suporte referencial e com o seu contexto de produção, sem cair na tentação de considera-lo como mero reflexo de um momento nem como obra singular irreduzível.

Ganga Zumba pode ser dividido em dois grandes blocos, além de uma curta sequência introdutória. O primeiro bloco encena o cotidiano no engenho com cenas que representam o

Paulo: Papirus, 2002; ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989; e MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

⁴⁵⁰ FONSECA, 2017, p. 9.

⁴⁵¹ Ver: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 11-16.

⁴⁵² Ver: FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁴⁵³ MORETTIN, 2013, p. 441.

trabalho nos canaviais, a situação na senzala e a relação dos escravos com a casa grande, o senhor e o feitor. O segundo bloco – o mais extenso em duração – é sobre a fuga em direção a Palmares, mostrando desde o contato entre os palmaristas e os negros das senzalas até os percalços enfrentados na mata. Para fins de análise, dividi também o filme em dezessete sequências, sendo três delas na introdução do longa (duas para o prelúdio e uma para os créditos iniciais), cinco no primeiro bloco e nove no segundo. A escolha não foi baseada na duração das sequências nem na quantidade de planos em cada uma, mas em critérios temáticos que serão expostos ao longo da análise.

4.3.1 *Prelúdio: a apresentação do tempo e do espaço*

A introdução de *Ganga Zumba* abre com uma “epígrafe”, como forma de posicionar uma citação no espaço anterior ao início da narrativa. Mas, diferentemente de um trabalho histórico escrito, o filme faz suas citações de modo audiovisual. Uma voz *over*⁴⁵⁴ recita um curto texto enquanto uma sequência de sete imagens se sobrevém na tela. O texto citado assemelha-se muito à forma de iniciar a narrativa presente em grande parte dos trabalhos históricos sobre Palmares, destacando as fugas, a formação dos quilombos e o fato de Palmares ter sido o maior e mais duradouro de todos na história do Brasil:

Durante a colonização do Brasil, alguns negros trazidos da África *como escravos*, não suportando o cativeiro, fugiam para o mato e para as montanhas distantes onde fundavam *grandes aldeias negras* chamadas quilombos. Destes, *o mais famoso foi o de Palmares*, que sobreviveu por quase um século. Por volta de 1640, governava Palmares um rei banto de nome Zambi que o transformara num *símbolo de paz e liberdade* (destaques meus).

Há algumas escolhas já nesse texto da epígrafe. A primeira é a não-naturalização da condição de escravo já que a narração aponta que os negros foram trazidos como escravos: eles não eram, mas foram submetidos a essa condição. A segunda escolha é falar em “grandes aldeias negras” e não em comunidades multiétnicas ou multirraciais. A terceira é tratar Palmares como o mais famoso de todos os quilombos, aceitando assim um consenso historiográfico. A quarta é uma mudança em relação ao texto de João Felício dos Santos. Na obra do romancista, Zambi era um príncipe banto que usurpou o poder dos quilombolas que já habitavam a serra para, por fim, unificar os palmaristas e constituir um governo centralizado e despótico. Já na epígrafe do

⁴⁵⁴ Voz *over* é um recurso cinematográfico também conhecido como “voz Deus” justamente pelo fato da figura do narrador ser onisciente, contando e conduzindo (ou ao menos tentando) a sequência narrativa sem necessariamente estar ligada a encenação em si.

filme, Zambi era apenas um rei que transformara Palmares em um “símbolo de paz e liberdade”.⁴⁵⁵

As citações iconográficas que acompanham a voz *over* também partem de escolhas. Tratam-se de pinturas e desenhos que remetem ao cotidiano da escravidão, de autoria de artistas como Jean-Baptiste Debret (Figura 12) e Johann Moritz Rugendas (Figura 14).⁴⁵⁶ Há até mesmo uma imagem retirada do diário do viajante inglês Henry Koster, publicado em 1816 (Figura 13). É importante observar que não se trata apenas da escolha das imagens em si, mas também da ordem em que são expostas. O conjunto das imagens foi utilizado para criar, de forma condensada, uma narrativa.

A primeira imagem assemelha-se a uma representação da Baía da Guanabara. Não há relação com o litoral pernambucano onde os escravizados que fugiam para Palmares desembarcavam, mas a intenção parece ter sido meramente a de representar as margens do lado oeste do Atlântico. Se outra imagem fosse colocada antes dessa provavelmente seria alguma do litoral africano. A segunda pintura remete ao desembarque (Figura 12): *Mercado da rua do Valongo* mostra o momento da venda dos africanos recém-chegados, esqueléticos, desnutridos e seminus. Um homem – provavelmente mestiço – oferece uma criança negra a um comprador branco e gordo (em contraste com a mirrada aparência dos africanos). O terceiro quadro já representa os escravizados trabalhando num engenho: uns carregam os feixes de cana enquanto outros colocam o material nas prensas movidas por um moinho de água (Figura 13). A quarta imagem segue mostrando os negros no trabalho de refinamento do caldo da cana para a produção dos cristais de açúcar. A quinta pintura reproduz uma cena de violência física mostrando um cativo preso a um pau-de-arara enquanto um homem branco lhe açoita. A imagem seguinte é uma representação da figura do capitão do mato que, montado a cavalo, traz consigo um fugitivo capturado (Figura 14). O último quadro mostra uma grande multidão de negros atravessando um rio, talvez um grupo de fugitivos, talvez uma comunidade quilombola em migração.

Assim dispostas, as imagens compõem uma narrativa: (1) o desembarque no litoral brasileiro, (2) a exposição e venda num mercado de escravos, (3 e 4) o trabalho forçado nas fazendas, (5) os castigos e torturas perpetrados de maneira sistêmica, (6) as fugas e a existência de um sistema de repressão e vigilância, e (7) a formação de comunidades de fugitivos em busca

⁴⁵⁵ Devo lembrar que Zambi é uma invenção de João Felício dos Santos que provavelmente se baseou na confusão existente nas fontes dos séculos XVII e XVIII que ora falam Zumbi, ora Zambi, ora Zombi, etc. No entanto, minhas considerações partem da lógica interna do livro e filme.

⁴⁵⁶ Cabe lembrar que essa relação entre o filme e a iconografia era apontada durante a divulgação do filme nos jornais da época. Os artistas citados eram sempre Franz Post, Debret e Rugendas. Ao longo da análise outras referências à iconografia serão levantadas.

por uma vida livre. Junto ao texto citado pela voz *over*, o significado atribuído fica sendo o da fuga pela condição sufocante do cativo. A sequência que se segue após essa apresentação em epígrafe, encena justamente esse contexto de opressão.



Figura 12. Mercado da Rua do Valongo (Jean-Baptiste Debret, 1835)

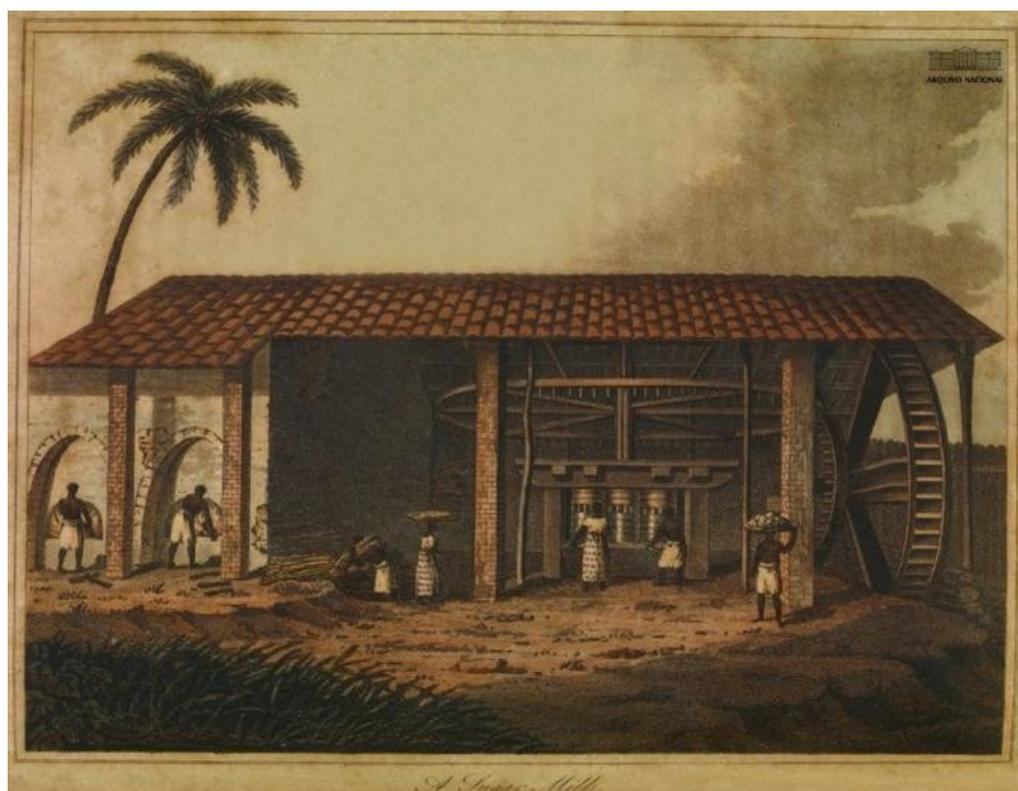


Figura 13. Engenho de Açúcar. (Retirado do livro *Travels in Brazil*, de Henry Koster, 1816)

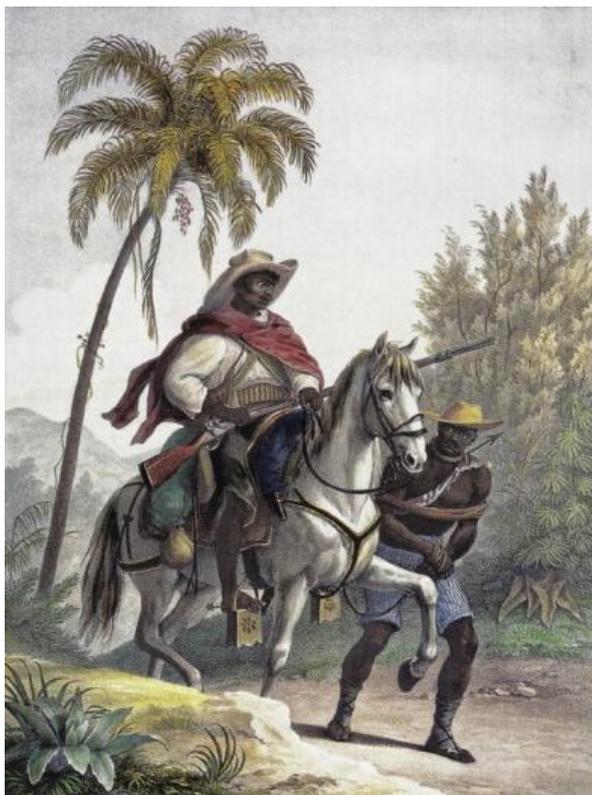


Figura 14. Capitão do Mato (Johann Moritz Rugendas, 1823)

É noite e um grupo de cativos caminha lentamente carregando tochas para iluminar o caminho até um tronco erguido no chão onde jaz o corpo sem vida de uma negra escravizada. A marcha fúnebre termina quando todos cercam o tronco. O plano muda para um enquadramento da casa grande em ângulo levemente de baixo para cima. Avista-se o que parece ser o senhor e a senhora acompanhados de algumas escravas domésticas e até mesmo a tímida figura de um padre (o filme não dá ênfase a esse personagem nem ele voltaria a aparecer mais em nenhum outro momento). Após novo corte, a câmera passa a se movimentar enquadrando as costas nuas e lanhas da negra morta. O sangue ainda verte dos ferimentos. Os enquadramentos seguintes se alternam em planos fechados, primeiros e primeiríssimos planos.⁴⁵⁷ Rostos de homens e mulheres negros e negras são mostrados em expressões de amargura ou indignação. Algumas mãos se balançam sem ânimo na condução de uma dança triste e lenta onde os escravos também cantam e tocam alguns instrumentos percussivos. É um ritual fúnebre. Surgem em cena os dois protagonistas do filme: Antão (interpretado por Antônio Pitanga) e Aroroba (Eliezer Gomes). Com o cessar da música, Aroroba volta o rosto para Antão e lhe dirige a palavra: “*Dunga tará sinherê, dunga tará*” – expressão que significa “Salve o nosso rei” ou “Salve o

⁴⁵⁷ Plano fechado (ou *close-up*) ocorre quando o objeto (ou ator) enquadrado ocupa quase todo o espaço do enquadramento. No primeiro plano (PP) uma figura humana é enquadrada do peito ou do ombro pra cima. No primeiríssimo plano (PPP) apenas o rosto em destaque ocupa o enquadramento. As diferenças são sutis e ficam ainda mais indistintas quando a câmera não é estática.

grande senhor”. Antão aqui é um nome inventado por João Felício dos Santos para o líder Ganga Zumba.

Após a fala de Aroroba, segue-se um plano em *contra-plongée*⁴⁵⁸ do senhor de engenho que permanece imóvel em frente à casa grande. Indiferente, ele assiste a todo o ritual fúnebre com uma pistola na cintura e uma espada na mão. É imponente, mas precisa de precaver em caso de alguma agitação. Ao seu lado, um capataz – depois revelado como o feitor – se afasta em direção à porta do casarão à medida que os negros também se retiram para a senzala. Só assim, o senhor decide por recolher-se a sua residência. No batente fica apenas uma escrava doméstica que, ao sinal da retirada de todos, desce em direção ao pelourinho. Olha para trás com algum receio de ser vista pelos amos, mas continua sua lenta caminhada até chegar junto ao corpo flagelado da negra. Não bastando observar, ajoelha-se em frente à falecida e, cabisbaixa, murmura uma tristonha melodia. Por fim, o plano abre e entram os créditos iniciais acompanhados da mesma melodia, só que agora executada por orquestra e cantada por Nara Leão.⁴⁵⁹

Essas duas sequências (a “epígrafe” e a cena no pelourinho) da parte pré-créditos do filme compõem uma apresentação contextual do tema retratado. O que chamei de “epígrafe” é uma introdução didática ao conteúdo do longa, pois faz uso das pinturas históricas e da narração em voz *over* para apresentar o tempo e espaço onde a trama terá seu desenvolvimento. Escravidão, violência colonial, resistência e fuga aparecem ligadas a um indicativo preciso de tempo: o momento da história é a década de 1640, justamente o período que a historiografia identifica como o de maior crescimento da população palmarista e de fortalecimento dos mocambos devido ao conflito entre portugueses e holandeses no contexto da ocupação batava (1630-1654).⁴⁶⁰ A segunda sequência também compõe o cenário temático do enredo. A escrava morta representa uma situação de opressão que só seria revertida com a fuga e a resistência. Dois espaços de poder são encenados: a casa grande e o pelourinho no terreiro em frente a ela. Para o senhor, sua família e agregados, reserva-se o conforto. Para os cativos, o castigo e a morte. É interessante notar que em outro momento do filme, esse mesmo espaço em frente à casa grande seria cedido aos negros para festejarem em um dia de descanso dado pelo senhor. Poderia isso

⁴⁵⁸ *Contra-plongée* é uma forma de angulação do plano, quando a câmera é posta de baixo para cima.

⁴⁵⁹ A música em questão não foi regravada posteriormente por Moacir Santos. A melodia apenas lembra um pouco algumas das notas de um arranjo específico de “Coisa Nº 5 (Naná)”. Quanto a cantora Nara Leão, sua participação no filme consistiu em fazer voz para apenas duas das músicas da trilha de Moacir.

⁴⁶⁰ Praticamente todo trabalho escrito sobre Palmares reserva algum espaço para discorrer sobre a ocupação holandesa e a situação dos mocambos palmaristas nesse período. Um livro que dá um pouco mais de ênfase a esse período, devido à especialidade de seu autor, é NASCIMENTO, Rômulo Luiz Xavier. *Palmares: os escravos contra o poder colonial*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

significar uma visão crítica do mito da bondade paternalista do senhor, já que o espaço de concessão é o mesmo do sofrimento e da punição.

Após essas sequências, entram os créditos acompanhados da música de Moacir Santos. Sucessivamente, aparecem os nomes dos principais intérpretes dos personagens, o título do filme, o restante dos atores, a equipe técnica, os produtores, os criadores do roteiro e a direção de Carlos Diegues. Há também agradecimentos aos proprietários e aos trabalhadores das fazendas onde foram feitas as filmagens em Campos, além da indicação da participação especial do grupo Filhos de Gandhi “em rituais de axexê e candomblé”.

A cenografia e os figurinos foram do encargo de Regis Monteiro que, segundo informações divulgadas nos jornais, inspirou-se em “iconografias da época”. Porém, a maior parte do cenário são de tomadas naturais e os figurinos que se destacam são aqueles de uso do grupo Filhos de Gandhi, um afoxé baiano criado em 1949. A fotografia (ou cinematografia) foi dirigida por Fernando Duarte que, assim como Diegues, fazia sua estreia em longa-metragem. Porém o que mais chamou a atenção dos críticos da época foi a música composta por Moacir Santos. Assim, antes de avançar na análise do filme, quero me deter em alguns comentários sobre o compositor e sua música em *Ganga Zumba*.

4.3.2 A música de Moacir Santos

Moacir Santos (1926-2006) nasceu no sertão do Pajeú, em Pernambuco. Na década de 1940 se mudou para o Rio de Janeiro, depois de já ter passado um tempo trabalhando na Paraíba. No Rio, foi para a Rádio Nacional, inicialmente como instrumentista e depois como maestro do que, na época, era a maior emissora de rádio do país.⁴⁶¹ Algumas matérias de divulgação na ocasião do lançamento de *Ganga Zumba* ressaltavam que Moacir estava fazendo parceria com Vinícius de Moraes e dando suas próprias contribuições à bossa nova.⁴⁶²

Na primeira metade dos anos 1960, o artista pernambucano estava num momento de euforia criativa. Além de trabalhar com Diegues em *Ganga Zumba* (1964) e em *A Grande Cidade* (1965), ele foi o compositor da trilha musical dos filmes de outros cinemanovistas, como Nelson Pereira dos Santos (*Seara Vermelha*, 1963) e Ruy Guerra (*Os Fuzis*, 1964). Segundo muitas

⁴⁶¹ Para saber mais sobre a vida de Moacir Santos recomendo o documentário em áudio produzido pela Rádio MEC FM do Rio de Janeiro. Intitulado *Moacir Santos ou Os caminhos de um músico brasileiro*, trata-se de um trabalho baseado no livro homônimo de Andrea Ernest Dias, flautista e pesquisadora. Encontra-se disponível em: <https://radiobatuta.com.br/documentario/moacir-santos-ou-os-caminhos-de-um-musico-brasileiro/>. Último acesso: 08/08/2020.

⁴⁶² *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 23/06/1963, p. 15 (Revista de Domingo).

das críticas da época, as suas composições para *Ganga Zumba* foram consideradas o ponto alto do filme de Diegues. Mesmo quando os críticos detestavam o filme, ainda assim elogiavam a sua música.

Em *Ganga Zumba*, Moacir experimentou muitas das ideias que viria a desenvolver posteriormente em sua carreira como compositor e maestro. E não são apenas referências ou temas que o artista regrava depois, mas o desenvolvimento de um estilo sonoro e estético em si. O próprio Moacir reconhece isso:

Acredito que a música de *Ganga Zumba* seja o melhor trabalho que até hoje realizei. Não só porque me encontrou numa fase de maturidade musical como também pela identificação que senti com o tema e o espírito do filme. Além disso, era um trabalho de fôlego, como eu queria, desde muito tempo, fazer.⁴⁶³

Segundo Robert Quartin, a maior novidade de *Ganga Zumba* estava na música, onde Moacir fizera “pela primeira vez experiência africana em tipo de música sinfônica”.⁴⁶⁴ Já Diegues dizia que a música, “pesquisada em temas africanos, torna-se sempre personagem, nunca permanecendo apenas como *background* descritivo”.⁴⁶⁵ O que os autores do filme, assim como os críticos, queriam dizer com inspiração africana seria difícil de precisar, pois é uma alegação genérica. No entanto, o crítico Ely Azeredo, ao escrever para a *Tribuna de Imprensa*, em 1964, parece ter entendido bem as referências musicais de Moacir. A inspiração era afro-americana: jazz e bossa-nova. Azeredo, que tecera críticas muito negativas ao filme de Diegues, ainda diria que “a partitura de Moacir Santos é a mais importante contribuição musical já feita ao cinema brasileiro”. Mesmo David Neves, cinemanovista e amigo do diretor, escreveria que a música do maestro “supre algumas deficiências mecânicas que faltaram a Diegues em certos momentos e o auxilia quando ele se revela em sua verdadeira grandeza”.⁴⁶⁶ Mas fico por aqui, pois essas questões envolvendo a recepção crítica do filme serão desenvolvidas apenas no último capítulo.

Muitos dos temas que Moacir compôs para *Ganga Zumba* foram depois rearranjados e regravados por ele na sua discografia. Identifiquei três das faixas do seu álbum *Coisas*, lançado em 1965, e uma num lançamento de 1972, *The Maestro*. As quatro faixas também fizeram parte do álbum *Ouro Negro*, gravado em 2001 em homenagem à carreira do maestro. Volto agora para a análise do filme.

⁴⁶³ Apud: BONETTI, Lucas Zangirolami; CARRASCO, Claudiney Rodrigues. “A trilha sonora como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos: o tema da fuga em *Ganga Zumba*”. In: *Revista do EDICC*, vol. 1, out/2012, p. 129.

⁴⁶⁴ “Entrevista com produtor e diretor de *Ganga Zumba*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/11/1963, p. 2 (2º Caderno).

⁴⁶⁵ *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 13/11/1963, p. 3 (Caderno B).

⁴⁶⁶ NEVES, David. “*Ganga Zumba*, Rei dos Palmares”. *Módulo Brasil Arquitetura*, Rio de Janeiro, agosto de 1964 (n. 37, ano IX), pp. 52-57.

4.3.3 Primeiro Bloco: a vida no engenho e a expectativa da fuga

Por que fugir? (4ª, 5ª e 6ª sequências)

Com o término dos créditos do filme, há toda uma sequência construída em torno do trabalho forçado nos campos de cana-de-açúcar, onde é apresentado o cotidiano das relações escravistas. Apesar de mostrar pequenos intervalos onde os cativos agem de forma autônoma dentro de um sistema de vigilância e exploração, como a escrava doméstica que caminha cantando despreocupada enquanto sai para lavar roupa ou como o escravo que aproveita para degustar o caldo da cana durante o tempo em que leva os feixes sentado no carro de bois, apesar disso, o clima geral é de tensão, principalmente na relação com o feitor. Em nenhum momento o filme admitirá uma relação harmônica e pacífica entre os escravos negros e seus algozes brancos.

Acompanhados da música de Moacir Santos,⁴⁶⁷ os planos iniciais são grandes tomadas do canavial, onde são avistados os cativos em sua fadiga diária. Há inclusive o uso de panorâmica, movimento onde a câmera gira em seu próprio eixo com a finalidade de expandir o campo de visão e, nesse caso, dar ênfase à vastidão da monocultura (Figura 15). Em plano americano⁴⁶⁸ surge um grupo de quatro escravos cortando a cana. Com um rápido giro para a esquerda, a câmera mostra o feitor que caminha com seu chicote debaixo do braço enquanto mastiga um pedaço da planta.



Figura 15. O trabalho nos canaviais

⁴⁶⁷ Posteriormente foi regravada por Moacir para o álbum *Coisas* (1965). Trata-se da primeira faixa intitulada “Coisa Nº 4”.

⁴⁶⁸ No plano americano (PA) as figuras humanas são enquadradas do joelho para cima.

Com o cessar da música, o ruído de fundo que acompanha as imagens é o barulho dos facões cortando a cana. Os escravos aproveitam a ausência do olhar do feitor para fazerem pequenas pausas e conversar entre si. O assunto da vez é Antão, pois, segundo Aroroba ele seria neto de Zambi e, portanto, “príncipe de Palmares”. A partir dessa fala, a montagem corta para um plano geral em *contra-plongée* da figura de Antão que fica de pé do carro de boi. O enquadramento o coloca em destaque, simbolicamente o realçando como uma figura imponente, o que acaba sendo ainda mais enfatizado quando, à medida que a câmera se movimenta em panorâmica para acompanhar o carro de boi, entra no quadro a figura do feitor que mal alcança a cintura de Antão. O próximo plano o enquadra olhando o feitor de cima para baixo. Lembro ao leitor que Antão é Ganga Zumba e Ganga Zumba é Zumbi (não há distinção no romance e no cinema) e fazia parte do objetivo do filme justamente construir uma imagem heroica desse personagem histórico, à semelhança do que já havia sido feito por autores como Edison Carneiro e Clovis Moura. Nos anos 1960, Palmares já tinha sido transformado em símbolo de uma luta heroica.

No filme de Diegues, portanto, Ganga Zumba é o herói que protagoniza a história. O personagem Antão é, desde o início, anunciado como alguém com um destino a cumprir. A narrativa inicia com um final já anunciado, com um horizonte já definido. Todavia, a princípio, o personagem é relutante quanto ao papel que lhe é atribuído, duvidando da eficácia da fuga para Palmares e de sua “descendência real”. Em outro momento do filme, já no interior da senzala, Antão conversa com Aroroba que lhe fala sobre a fuga e sobre como Palmares era um reino de liberdade. Antão permanece receoso: “Sei não, seu Aroroba. Vale mesmo o risco de fugir?”. O personagem tem dúvidas, mas acaba aceitando o risco e, como era comum nos filmes do Cinema Novo, adquire, durante a luta, uma consciência de classe (nesse caso racial). Mas, diferentemente do que seria uma “jornada do herói” convencional, o personagem não retorna ao lugar de onde saiu, mas se prepara para entrar em um novo espaço, já que Palmares é anunciado como o oposto da sociedade colonial escravista.

No momento em que alguns negros conversam no canavial ouve-se um gemido e, logo em seguida, a câmera mostra um escravo que, ao correr de costas levando as mãos ao rosto, tropeça e cai enquanto o feitor o espanca com o chicote em mãos. Não é um castigo protocolar, pois o feitor aparenta ter prazer no que faz, não poupando o cativo de muitos insultos, chamando-o de “peste”, “desgraçado”, entre outras formas que encontra para inferiorizá-lo. Diante dessa cena, o grupo decide que um deles deve fugir imediatamente para Palmares e voltar “trazendo as ordens de Zambi” para que Antão fuja também. O momento é de tensão enquanto um dos escravos, chamado Terêncio, esgueira-se por dentro do canavial preparando-se para partir

em disparada para o Quilombo. Quando finalmente põe-se a correr com todas as suas forças, a câmera lhe persegue num movimento de *travelling*,⁴⁶⁹ passando a sensação de aceleração, pressa e acossamento. A música reforça essas imagens, fazendo ouvir sons acelerados de percussão acompanhados de instrumentos de sopro que tocam melodias ligeiras.⁴⁷⁰

A cena seguinte mostra um outro escravo curvado no chão enquanto apanha do feitor. O cativo, já idoso, é interpretado pelo compositor sambista Cartola. “Quem parar de trabalhar vai *pro fundo dos inferno*” – grita o feitor enquanto mostra o chicote. – “Parou de trabalhar, são vinte *desse* aqui de ponta”. Nessa e em outras sequências, o filme abre margem para discutir a seguinte questão: por que fugiam os escravos? A princípio, parece uma pergunta “auto evidente”, mas não é tão simples.

Com base nas sequências que acabei de comentar, a lógica é a de que os escravos fugiam pela condição opressiva do cativo. Fugiam para escapar das violências a que estavam sujeitos, fugiam pelo desejo de uma outra vida além da que lhes foi imposta, fugiam para agenciar sua própria liberdade, etc.

Muitos trabalhos sobre Palmares, antes e depois do filme de 1964, partiam de uma lógica semelhante: o mocambo ou quilombo era fruto da organização de escravos fugidos e estes fugiam porque viviam sob um sistema de violência constante. Décio Freitas, em *Palmares: a guerra dos escravos*, diz que havia um “sistema de terror” inerente ao funcionamento da ordem escravista, sem o qual não haveria submissão.⁴⁷¹

Mesmo um autor como Mário Martins de Freitas, que interpreta Palmares como um movimento de atraso civilizatório e de regressão a um modo de vida bárbaro, entendia que a principal motivação para a formação de quilombos no Brasil era decorrente da “ferocidade atroz do colono dominante”. Citando um autor português do final do século XIX, Mário Freitas escreve que existia “um regime de terror”, onde os mais vis castigos e maus tratos eram praticados contra os negros desde a sua captura na África. Dessa forma, a rebeldia e a fuga seriam inevitáveis em um contexto de escravidão.⁴⁷² Outros autores de pensamento ideológico semelhante ao de Mário Freitas já apontavam fatores parecidos antes dele. Nina Rodrigues, mesmo com

⁴⁶⁹ *Travelling* é um tipo de deslocamento do enquadramento onde, diferentemente da panorâmica, a câmera se movimenta para além do seu próprio eixo. O *travelling* pode ser executado de forma mais simples até mesmo com a câmera sobre o ombro do operador, porém a técnica mais marcante envolve o deslocamento da câmera através de um carrinho sobre trilhos.

⁴⁷⁰ Parte desse tema seria posteriormente reformulado por Moacir Santos para compor a música “Mãe Iracema”, lançada no álbum *The Maestro*, em 1972.

⁴⁷¹ FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, pp. 24-26.

⁴⁷² FREITAS, Mário Martins de. *Reino Negro de Palmares*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1988, pp. 159-161. O autor português citado é Joaquim Pedro de Oliveira Martins. Há alguns comentários sobre sua visão de Palmares no segundo capítulo dessa dissertação.

seu viés racista, falava em “rigores do cativo”.⁴⁷³ Ernesto Ennes, que chegou até a naturalizar a escravidão através de uma justificativa civilizatória, não deixou de enfatizar a crueldade sistêmica existente, o que resultava, por causa e efeito, em fugas e aldeamentos: “é de se admitir que desde as primeiras levadas de escravos que se introduziram no Brasil, eles principiavam a reunir”.⁴⁷⁴

No filme de Diegues, a fuga e a resistência por meio da formação dos quilombos simbolizam uma luta coletiva e contra uma forma de organização social e econômica. “Fugir só não adianta” – diz um dos personagens. Assim, o propósito do quilombo seria sobreviver e resistir coletivamente. Essa é a leitura que o filme propõe, leitura que segue interpretações como a de Clovis Moura e Edison Carneiro. Moura afirmava que a formação de quilombos era inerente à escravidão, pois tais comunidades só existiram devido a presença da exploração de uma classe social (os escravos) por outra (os senhores). O quilombo tornava-se, assim, o símbolo máximo da rebeldia coletiva contra o sistema escravista.⁴⁷⁵

Em outra sequência, Antão diz para sua companheira também escrava que “Em Palmares não vai ser preciso a gente fugir pra se falar”. Dessa forma, o filme não diz apenas que os escravizados fugiam devido às violências dos castigos físicos, mas também para agenciarem um espaço de liberdade para relações afetivas. A resposta para a questão “por que fugiam os escravos?” não parece mais “auto evidente” como aparentaria ser a princípio. Fugiam para serem livres, mas serem livres para que? Ao interpretar a história de Palmares, Edison Carneiro escreveu que o quilombo, dentro de uma sociedade colonial e escravista, existia como “fenômeno contra-aculturativo, de rebeldia contra os padrões de vida impostos pela sociedade oficial e de restauração dos valores antigos”.⁴⁷⁶ Seria, assim, um movimento de reafirmação africana e de resistência não apenas física, mas sobretudo cultural. Carneiro afirma que “o simples ‘rigor do cativo’, que sempre se fez sentir pesadamente sobre o escravo, não basta para justificar sua fuga”.⁴⁷⁷ Reunindo tanto a motivação decorrente do “rigor do cativo” quanto o

⁴⁷³ RODRIGUES, Raymundo Nina. “As sublevações de negros no Brasil anteriores ao século XIX – Palmares”. In: _____. *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Virtual de Ciências Humanas, 2010, p. 79.

⁴⁷⁴ ENNES, Ernesto. *As guerras nos Palmares: subsídios para a sua história*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938, p. 27. Até mesmo fontes do século XVII chegam a usar esses termos, como uma que diz: “Senhor. Há alguns anos que dos negros de Angola fugidos ao rigor do cativo e fábricas dos engenhos desta capitania se formaram povoações numerosas pela terra dentro, entre os Palmares e matos [...]” (“Carta do governador Fernão de Souza Coutinho de 1 de Junho de 1671 sobre ‘o aumento dos mocambos dos negros levantados que assistem nos Palmares’”). Documento disponível em: *Ibid.*, pp. 133-134).

⁴⁷⁵ Ver: MOURA, Clovis. *Rebeliões da senzala*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

⁴⁷⁶ CARNEIRO, Edison. *O Quilombo dos Palmares*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, p. 14.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

movimento de resistência cultural, Joel Rufino dos Santos diria diretamente que “a fuga era a única maneira [dos escravos] recuperarem a sua humanidade”.⁴⁷⁸

Todas essas discussões sobre as formas de rebeldia contra o sistema escravista foram revisadas pela nova historiografia da escravidão a partir dos anos 1980, principalmente depois da redemocratização pós-regime militar, momento em que a própria historiografia de Palmares também conheceria um movimento de renovação e releituras. Seria observado, por exemplo, o erro de interpretações como a de Décio Freitas quando afirmava que “tal como os escravos de todos os tempos, [os negros escravizados] concebiam a liberdade *unicamente através da fuga*”.⁴⁷⁹ Nem sempre a fuga era a saída que o escravizado encontrava para agenciar certo espaço de liberdade e muitas das fugas que ocorriam não resultavam necessariamente na formação de mocambos e quilombos. Além disso, essas leituras que propomos hoje podem facilmente cair em anacronismos, principalmente de ordem conceitual. Qual o significado de “liberdade” no século XVII, por exemplo? Nesse sentido, Rômulo Nascimento diz que estudar Palmares significa “uma oportunidade de entender que a liberdade não é um dado bruto da natureza com um sentido absoluto. A liberdade é fruto de um processo. A liberdade é construída nas relações entre os homens”.⁴⁸⁰

Durante a sequência que mostra o trabalho no campo, o feitor dá ordens a Antão para que vá buscar água num regato. Após mais algumas cenas, a montagem corta para um plano aberto de Cipriana (interpretada por Léa Garcia), uma escrava doméstica, lavando algumas roupas no rio. De repente ela é surpreendida pelos beijos de Antão que chega carregando um jarro com o qual levaria água para o feitor. A sequência segue com os dois personagens rindo e brincando nas águas do regato, assim delineando um espaço de afetividade em um cenário construído pelos planos abertos da natureza e pelos leves movimentos da câmera em panorâmica (Figuras 16 e 17). A música de Moacir para essa sequência consiste em um tema suave e lento.⁴⁸¹ Os personagens correm, abraçam, beijam e chegam até mesmo a brincar de “feitor e escravo”, ironizando a própria condição.

⁴⁷⁸ SANTOS, Joel Rufino. *Zumbi*. São Paulo: Editora Moderna, 1985, p. 8.

⁴⁷⁹ FREITAS, 1984, p. 28 – destaque meu.

⁴⁸⁰ NASCIMENTO, 2014, p. 10.

⁴⁸¹ Posteriormente o tema foi regravado por Moacir para o álbum *Coisas* (1965). Recebeu o título de “Coisa Nº 9” ou “Senzala”.



Figura 16. Momentos de afetividade (I)



Figura 17. Momentos de afetividade (II)

Essa sequência representa um momento de abertura no cotidiano violento para uma relação de afeto. Longe de produzir uma imagem de que a escravidão brasileira foi amena ou menos abusiva – apesar de abrir margem para tal interpretação –,⁴⁸² essas cenas compõem, assim como o restante do filme, uma representação que não concorda com a ideia do “escravo-coisa”. Mesmo sendo oprimidos sistematicamente, os cativos não eram folhas em branco nas quais os senhores poderiam escrever. O afeto aqui é mostrado como mais um ato de resistência consciente. Antão desobedece e atrasa de propósito a ordem do feitor para estar com sua companheira.

A chamada nova historiografia da escravidão delineou várias formas que os escravizados encontravam para afrouxar os limites de sua condição. Porém, como dizem João José Reis e Eduardo Silva, é certo que nada disso tem a ver “com a vigência de relações harmoniosas, para alguns autores até idílicas, entre escravo e senhor”.⁴⁸³ O escravizado permanecia em sua condição de propriedade de outrem e sujeito à exploração e à violência. O que se quer apontar é que não há um único polo de força numa relação de poder. Os cativos tinham conhecimento de sua situação e as suas acanhadas negociações do dia-a-dia podiam forjar pequenos espaços de autonomia. “É nessa micropolítica que o escravo tenta fazer a vida e, portanto, a história”.⁴⁸⁴

Apesar de suscitar discussões que seriam levantadas anos depois pela historiografia da escravidão, a representação de *Ganga Zumba* é a do escravo rebelde. Não é vítima, apesar de oprimido, mas herói de sua própria liberdade, pois não aceita passivamente a condição imposta e se revolta.

⁴⁸² Escrevo isso porque seria totalizante afirmar que, mesmo que o filme não intente provocar tal ideia, ela não teria sido suscitada por quem o assistiu na época, pois a construção de significados que ocorre no contato da obra com o público é heterogênea.

⁴⁸³ REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 7.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

Após essa sequência no rio, a montagem corta para um plano em *contra-plongée* da casa grande. Fora do enquadramento, ouve-se a voz do feitor que, aos gritos, chama pelo patrão. A porta se abre e de lá sai o senhor que fica enquadrado em plano médio.⁴⁸⁵ Com um novo corte, o plano seguinte mostra a escadaria da casa e o feitor que, lá do fundo, corre em direção a ela. Posteriormente, o enquadramento retorna ao plano anterior, agora com o feitor em pé nos primeiros degraus da escada, enquanto o senhor fica no batente acima. O enquadramento representa uma posição de hierarquia, mostrando o senhor de engenho como a autoridade máxima. A pressa do feitor era para avisar seu patrão da fuga de dois cativos, notícia frente a qual o senhor fica furioso. No entanto as expressões faciais mudam rapidamente para um ar de satisfação quando ambos os personagens erguem as cabeças para avistar alguém que se aproxima ao longe. A montagem corta para um plano aberto no qual se vê um homem que se aproxima montado a cavalo enquanto é acompanhado por um negro. “É o capitão do mato, Tolentino da Rosa” – diz o feitor (Figura 18).

A caracterização do capitão do mato parte da referência a um quadro de Johann Moritz Rugendas, datado de 1823. O personagem aparece em outros momentos do longa-metragem, sempre trajado conforme a imagem do pintor, mas nessa sua primeira aparição a inspiração é direta (ver Figuras 14 e 18). Entretanto, há uma diferença notável de caracterização: o personagem de Rugendas é negro enquanto o de Diegues é branco. Essa foi uma escolha do diretor e dos roteiristas, já que o filme retrata também um conflito racial. Por outro lado, a obra também traz um personagem negro que se alia aos brancos na perseguição aos cativos fugidos, questão que discutirei ao analisar as últimas sequências do filme. Não está em pauta na representação fílmica uma descrição complexa da sociedade colonial, mas sim uma narrativa a respeito de conflitos raciais. Capitães do mato e feitores podiam ser brancos, pretos ou mestiços.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ No plano médio (PM) a figura humana fica enquadrado por inteiro.

⁴⁸⁶ No romance de João Felício dos Santos, o personagem do feitor também é negro.



Figura 18. A chegada do capitão do mato

Essa sequência também levanta uma pertinente questão historiográfica: quando, como e por que surgiu a figura do capitão do mato e o que isso tem a ver com a política senhorial de controle da escravaria? Foi a historiadora Silvia Lara quem apontou os vínculos entre Palmares e a criação do posto de capitão do mato que, segundo ela, já tinham sido brevemente mencionados por autores como R. K. Kent e A. J. R. Russell-Wood.⁴⁸⁷

Sempre fugiam escravos. Quando eram recapturados costumavam ser submetidos a uma surra exemplar (ou coisa pior) como forma de desencorajá-los a repetir o feito e para mostrar aos outros cativos a “recompensa” que os aguardavam caso resolvessem seguir os passos do fujão. O castigo servia não apenas como punição, mas também como uma ação preventiva. Muitas vezes, os escravos fugiam e formavam quilombos e mocambos. Os senhores, colonos e autoridades locais interessados na dispersão dessas comunidades é quem deveriam organizar às próprias custas milícias, expedições punitivas e, às vezes, verdadeiros exércitos para destruí-las. Raramente a Coroa arcava com os custos; a história das entradas organizadas contra Palmares está repleta de exemplos. Frente às fugas e ao perigo ainda maior de que esses escravos fugitivos formassem ajuntamentos, a política senhorial teve que se preocupar, cada vez mais, em criar mecanismos de vigilância e prevenção.

Segundo Silvia Lara, as primeiras menções ao termo capitão do mato aparecem nas fontes coloniais em meados do século XVII. Ainda assim, não se tratava de um posto regulamentado e qualquer um poderia negociar serviços de captura de escravos fugidos. “Capitão do campo”,

⁴⁸⁷ LARA, Silvia. “Do singular ao plural: Palmares, capitães do mato e o governo dos escravos”. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 90-122.

“capitão das entradas ou de assalto” eram também expressões comuns para designar pessoas encarregadas na busca de fugitivos ou na repressão aos mocambos.⁴⁸⁸ Os postos de capitão do mato, com “o provimento regular dos postos e a fixação das quantias a serem pagas[,] foram se estabelecendo aos poucos, sendo sistematicamente normatizados apenas a partir das primeiras décadas do século XVIII”.⁴⁸⁹

A tese de Lara é de que a experiência de Palmares causara um grande impacto nas políticas senhoriais no governo dos escravos. Já discuti no capítulo dois dessa dissertação como a existência dos mocambos palmaristas provocavam apreensão nos senhores e nas autoridades coloniais e como, mesmo após sua destruição, o medo do surgimento de “novos Palmares” se prolongou por todo o século XVIII.

O posto de capitão do mato foi regulamentado no início do citado século, nas Minas Gerais, acompanhando uma série de mudanças na política senhorial. Incontáveis mocambos estavam surgindo na região devido ao crescente aumento da concentração de escravos no local. Era preciso reprimir e jamais permitir que eles tomassem as proporções de Palmares. Conforme documento citado por Silvia Lara, em 1718 o conde de Assumar escreveu ao rei falando sobre a urgência em destruir as “quadrilhas” de escravos fugidos. O conde viu “mui inclinada a negraria deste governo a termos aqui algo semelhante aos Palmares de Pernambuco”.⁴⁹⁰ O que vai se delineando nos anos seguintes é uma política de caráter preventivo para evitar fugas e impedir a formação de quilombos ou destruí-los rapidamente antes que tomassem proporções maiores.

Além de influenciar no direcionamento das políticas de controle por parte dos senhores e dos governantes da Colônia, Palmares também teve impacto material e simbólico nas senzalas, pois durante sua existência e mesmo após seu aniquilamento, servia como um grande “mau exemplo” para os escravos. É isso que quero discutir a partir da análise da próxima sequência.

A senzala e Palmares (7ª e 8ª sequências)

É noite na fazenda e a escuridão reina. No interior da senzala a única fonte de luz são umas poucas velas e uma pequena lamparina. Os rostos e corpos dos escravos se movimentam ou repousam na meia luz, ora mais iluminados, ora quase completamente imersos nas sombras.

⁴⁸⁸ Rômulo do Nascimento conta que, durante a ocupação holandesa, Maurício de Nassau deliberou que deveria haver capitães de campo designados para procurarem os negros fugidos, sendo responsáveis também por organizarem soldados destinados para esse fim em cada freguesia (NASCIMENTO, 2014, p. 89).

⁴⁸⁹ LARA, 1996, p. 94.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 101.

O silêncio é tão denso quanto a escuridão. Aroroba e Antão praticam um tipo de luta, mas evitam provocar muito barulho e, por isso, seus movimentos são lentos e comedidos. A câmera livre acompanha os movimentos e os olhares dos personagens num jogo de luz e sombra (chiaroscuro). Em um novo plano, outro cativo aparece fumando um cachimbo. A câmera que estava em plano médio movimentava-se para baixo e para a direita, enquadrando em *plongée* outros dois personagens que parecem jogar em um tabuleiro de pedra. Continuando o movimento, a câmera torna a subir indo para a direita e enquadra novamente a dança/luta de Aroroba e Antão. É nesse momento que o silêncio cortante da noite é rompido por sons de tambores. O ruído é diegético, ou seja, é um barulho que vem de dentro do filme, ainda que esteja em *off screen* (fora da tela). Nesse momento, todos os personagens interrompem o que estavam fazendo e apuram os ouvidos. Os olhares se movimentam como se estivessem buscando a direção do som dos atabaques. “É a guerra na serra” – Aroroba se manifesta, enquanto Antão se afasta apreensivo para um recanto mais iluminado. Aos poucos desliza pela parede até cair sentado numa esteira de palha. Aroroba senta-se, então, ao lado dele.

Nesse momento, o som dos tambores significa um chamado particular do protagonista que, na lógica interna da narrativa, tem um chamado a cumprir, uma expectativa de heroicidade. Mas também significa um chamado geral, um fator que provoca ansiedade nos escravizados por uma expectativa de viver fora da condição de cativo, lembrando-os de que, fora dali, há uma “comunidade livre”. Por fim, simboliza também uma batalha, como diz o personagem, fazendo referência a situação de “guerra permanente” em que viviam os palmaristas.⁴⁹¹

Antão ainda guarda dúvidas em relação a sua descendência de príncipe africano e também se mostra temeroso quando lhe falam sobre fugir. “Os brancos um dia acabam com Palmares” – diz ele, de modo que o negro idoso (Salustiano, interpretado por Cartola) lhe responde: “Já tentaram muitas vezes”. “Eles têm mais força. Tudo com arma. Eles são *donos* de tudo” – insiste Antão. Mas “*num* vence a vontade de ser livre” – retruca Salustiano. “Vence tudo. Palmares um dia acaba”.

Esse discurso permeia todo o filme. Em outro momento, um fugitivo diz que viu Palmares e que “Palmares não morre”. De fato, os mocambos palmaristas foram destruídos, mas a

⁴⁹¹ Como escreveu Ernesto Ennes, em 1938, os “colonos e portugueses finalmente se convenceram de que tinham de travar sem trégua, sem desfalecimento, a mais cruenta guerra, sem sossego nem descanso, com esses negros bárbaros e ferozes, enquanto os não extinguisse de vez e os não exterminasse até final” (ENNES, 1938, p. 29). Entretanto, é importante lembrar que nem sempre a situação era de guerra. Havia tentativas de negociação de tréguas ou tratados de paz, fora o fato de que os quilombolas também encontravam períodos de mais tranquilidade quando as forças coloniais se achavam desorganizadas ou em conflitos entre elas mesmas (Ver: GOMES, Flávio dos Santos. 2ª ed. *Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico Sul*. São Paulo: Editora Contexto, 2018, pp. 25-28).

existência deles durou mais de um século. Mesmo depois do que a historiografia considera como a destruição derradeira de Palmares, em fevereiro de 1694 quando o principal mocambo foi destruído na maior batalha até então registrada, continuaram existindo quilombolas na região por mais algumas décadas. Apenas as expedições registradas contabilizam dezenas de tentativas de destruição. Diversas vezes o termo utilizado nas trocas de correspondência e nos relatórios das autoridades era mesmo “guerra”.⁴⁹²

Em uma situação inventada pelo filme, o personagem Aroroba, ao dizer que os brancos já haviam feito de tudo para destruir Palmares, conta que em certa feita o governador chegou a enviar negros contaminados com “a peste” para tentar matar os quilombolas com uma epidemia. Enquanto narra o evento, a montagem corta e mostra vários negros enfermos subindo a serra. O acontecimento não tem respaldo em nenhuma fonte ou bibliografia, mas serve como anedota a respeito de até que ponto poderiam chegar os artifícios pensados para a destruição do Quilombo.⁴⁹³ “Os brancos são organizados na maldade contra a gente, filho. Luta tudo como um só. A gente é uma porção, mas tudo espalhado por aí” – conclui o personagem idoso. Novamente, por meio da representação racial, o filme insiste no imperativo da luta coletiva, usando o passado para discursar sobre o presente.

Algo que perpassa toda essa sequência na senzala, desde o som dos tambores na serra até as conversas entre os personagens, é o peso simbólico que Palmares exercia entre os negros escravizados. No século XVII, eram frequentes as vezes em que as autoridades afirmavam que os mocambos na serra representavam uma forma de atração para que as fugas se multiplicassem, o que parece proceder, afinal era mais fácil querer fugir quando havia para onde ir ao invés de ficar vagando sozinho.⁴⁹⁴ As fontes também mencionam diversas vezes ordens que eram expedidas para que os palmaristas capturados fossem vendidos fora da capitania,⁴⁹⁵ pois

⁴⁹² O governador de Pernambuco, em 11 de março de 1687, usava a expressão “Guerra dos Palmares” (O documento pode ser encontrado em ENNES, 1938, pp. 169-170).

⁴⁹³ A ideia para essa sequência veio da ficção de João Felício dos Santos. No capítulo 80, o romancista escreve que o governador Pedro de Almeida havia mandado os negros infectados para Palmares: “Soltos propositadamente nos quilombos de Ganga-Zumba, por certo haviam de empestar todos os palmarinos pelo contágio de suas feias boubas” (SANTOS, s/d, pp. 119-120). A inspiração para tal passagem deve ter vindo do fato de que diversas vezes, epidemias – principalmente de varíola e febre amarela – assolaram a capitania de Pernambuco. Edison Carneiro lembra, por exemplo, de uma epidemia de febre amarela (na época chamada de “mal de bicho”) que durou quase dez anos a partir de 1686, justamente quando um outro surto de varíola já tinha arrefecido (CARNEIRO, 1958, pp. 139-140).

⁴⁹⁴ Na sequência já comentada que se passa no canavial, o filme afirma justamente isso quando Aroroba diz: “Fugir só não adianta. Ficar no mato perdido. Morrer de fome, de tudo. Morrer de todas as mortes”. Ainda assim, é preciso pôr em dúvida o que pode ser uma simples relação de “causa e efeito”: será mesmo que todo escravo fugido procurava ir para Palmares ou para algum outro quilombo? A resposta é não. O próprio filme de Diegues abre margem para esse questionamento ao mostrar dois cativos fugidos que optam por não tomar o caminho de Palmares.

⁴⁹⁵ Um acordo de união perpétua para destruição de Palmares, assinado pelas câmaras de Porto Calvo e Alagoas, previa, entre outras coisas, que apenas os negros capturados com idade igual ou inferior a doze anos poderiam

devolve-los aos engenhos locais ou escravizar os que haviam nascido livres nos mocambos sempre se mostrava um erro tático. Acontece que os negros voltavam a fugir e, por cima, ainda levavam outros cativos consigo.

Um tal de Conde de Óbidos escreveu ao governador Francisco de Brito Freire, em 1663, insistindo que a capitania só teria sossego quando “extinguirem-se aquela povoação [Palmares] e dar com seu castigo o exemplo e fim às esperanças, de uns e outros negros”. O conde dizia que a solução não seria outra se não a de uma guerra cruel com todo o rigor necessário, decapitando todos os líderes e provocando entre os palmaristas a “desesperação”. O conde, assim como muitos de seus contemporâneos, não queria que sobrasse pedra sobre pedra “e a entrada que for, a povoação se abrasará e consumirá tudo de maneira que não fiquem mais que as memórias de sua destruição para último desengano dos negros dessa capitania”. Por último, ainda deixava o alerta para que todos os prisioneiros, com exceção das crianças, fossem levados para fora do Brasil.⁴⁹⁶

As fontes não permitem saber de que forma os próprios escravizados enxergavam Palmares, de que maneira lidavam com as informações que circulavam entre eles a respeito da existência de comunidades livres. O que há nas fontes são os medos e receios dos senhores e autoridades que deixam transparecer que Palmares representava um atrativo para fugas e uma esperança para os cativos, esperança que era preciso erradicar urgentemente. Todavia, as tentativas de destruição foram incontáveis e, mesmo assim, os quilombos continuavam existindo. Para os senhores, aquilo era motivo de vergonha.⁴⁹⁷ Mas para os escravos na senzala, o que poderia significar? Palmares parecia indestrutível. Era preciso, assim como dizia o tal Conde de Óbidos, dar um fim a tamanho “atrevimento”, fazendo com que a destruição do Quilombo significasse o “último desengano dos negros”.

Na analisada sequência de *Ganga Zumba*, os escravos param para ouvir os tambores na serra como se aquele som significasse um chamado à liberdade. Nostálgico, o personagem Aro-roba diz: “Penso sempre no meu corpo descansando em Palmares, na terra livre, como era a nossa do outro lado do mar”. Se havia ou não tal idealização na época por parte dos cativos,

permanecer com os senhores locais. Todo o restante deveria se “fazer lançar fora da capitania” (Ver: “Acordo entre as câmaras de Porto Calvo e Alagoas acerca da extinção de Palmares [1668]”. Documento disponível em GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Mocambos de Palmares: histórias e fontes (séc. XVI-XIX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, pp. 180-181).

⁴⁹⁶ “Carta para o governador Francisco de Brito Freire acerca da entrada que quer fazer nos Palmares [1663]”. Documento disponível em GOMES, op. cit., p. 180.

⁴⁹⁷ Um conhecido documento dos estudiosos de Palmares, revela essa indignação das autoridades: “[...] pois ao contrário se seguiam duas monstruosidades indignas de se publicarem no mundo, a primeira levantarem-se com o domínio das melhores capitâneas de Pernambuco negros cativos, a segunda era dominarem a seus próprios senhores seus mesmos escravos” (“Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco no tempo do governador dom Pedro de Almeida [1675 a 1678]”. Documento disponível em GOMES, op. cit., pp. 220-233).

não é possível afirmar. O que houve, em grande medida, foi uma idealização por parte da historiografia (e aqui falo em idealização numa chave positiva), principalmente a partir dos anos 1940-50. Entre os usos do passado, Palmares e a própria África foram idealizados. O filme se insere justamente nessa tradição historiográfica.

Todavia, Palmares de fato se tornou um símbolo ainda durante a sua existência. Edison Carneiro escreveu que os quilombos representavam “um mau exemplo” para as senzalas.⁴⁹⁸ Eles eram “um constante chamamento, um estímulo, uma bandeira para os negros escravos das vizinhanças – um constante apelo à rebelião, à fuga para o mato, à luta pela liberdade”.⁴⁹⁹ Segundo Décio Freitas, os portugueses algumas vezes usavam o termo “Angola Janga” (que quer dizer “Pequena Angola”) para se referir aos Palmares.⁵⁰⁰

Nessa relação Palmares-senzala, há ainda outras questões. Primeiramente, o Quilombo não chegou nas senzalas apenas de forma simbólica. Os palmaristas realizaram durante vários períodos suas próprias expedições contra engenhos, pequenos povoados e vilas. As fontes dizem que eles “raptavam” ou “sequestravam” os cativos por onde passavam. Não é possível dizer o quanto esses “raptos” eram voluntários, afinal cairia melhor para os senhores dizerem que seus escravos haviam sido roubados. Assim chamariam mais atenção das autoridades e do Império. Em segundo lugar, a historiografia costuma apontar a possibilidade de uma rede de comunicações entre os mocambos e os escravizados nas vilas e fazendas, o que explicaria, por exemplo, o fato de quase sempre os palmaristas serem avisados com antecedência sobre a partida de uma expedição contra eles. O próprio João Felício chega a tocar nisso em seu romance.⁵⁰¹ Além do mais, a história do Brasil mostra como mocambos e quilombos – Palmares incluso – não eram, de forma alguma, comunidades isoladas.⁵⁰²

A sequência da senzala no filme finaliza com a chegada do feitor no alojamento. A conversa dos escravos sobre Palmares é interrompida por sua voz autoritária ao mandar todo mundo dormir. A porta se abre e avistamos a figura do sujeito que continua dando ordens: “Acabou a conversa. *Vamo* dormir... se não amanhã *tá* tudo frouxo”. O mesmo se encarrega de apagar a lamparina e os escravos não tem outra opção senão obedecer e se deitar no chão para dormir. No escuro, ouve-se a última fala dessa cena: “Tu *é* Ganga Zumba, Antão... Tu *vai* ser rei de nossa gente toda”. A montagem corta e passa para um plano diurno da fazenda.

⁴⁹⁸ CARNEIRO, 1958, p. 22.

⁴⁹⁹ Ibid., pp. 33-34.

⁵⁰⁰ FREITAS, 1984, p. 44. Já Mário Martins de Freitas e Joel Rufino dos Santos dizem que quem deu o nome de Angola Janga foram os próprios moradores de Palmares (ver: SANTOS, 1985, p. 15 e FREITAS, 1988, p. 373).

⁵⁰¹ SANTOS, s/d, p. 70.

⁵⁰² Sobre essa perspectiva, ver as seguintes obras: GOMES, 2010; GOMES, 2018; e NASCIMENTO, 2014.

É dia no engenho e uma comitiva se aproxima da casa grande. À frente de todos, um homem a cavalo que se abana com seu grande chapéu: é o proprietário de outra fazenda. Ele traz consigo uma carroça alta lotada de cativos. O plano é aberto, de ambientação. Para completar o cenário, há por trás da comitiva um edifício extenso em comprimento e um pouco desgastado. Seria a senzala? Em outro plano aberto, vê-se Antão que também se aproxima da casa grande por outra direção carregando nos ombros alguns pedaços de lenho. Ele para e, levando as mãos à testa, avista o comboio que chega. Em um jogo de plano e contra-plano, alternam-se planos de Antão, do senhor e da comitiva. O senhor sorri satisfeito com a chegada do amigo, mas Antão parece mais interessado na escrava que acompanha o senhor e a senhora, personagem que depois será apresentada como Dandara.

Fora os escravos trazidos na carroça, o senhor é acompanhado por dois carregadores que trazem a senhora numa rede suspensa. A inspiração para essa composição cênica pode ter vindo de diferentes referências iconográficas, já que imagens de escravos carregadores servindo de meio de transporte para seus amos são bem comuns na iconografia da escravidão (ver Figuras 19, 20 e 21). Há, por exemplo, o quadro de Jean-Baptiste Debret pintado no início do século XIX que mostra dois negros carregando um sujeito bem vestido e sendo acompanhado por dois outros serviçais, além de um cachorro. Supondo também que Diegues tenha tido contato com o livro *Travels in Brazil*, de Henry Koster,⁵⁰³ já que há uma imagem do livro na abertura do filme, cito também um dos desenhos presentes nessa obra que se aproxima mais da representação do longa-metragem. “Um fazendeiro e sua esposa em viagem” mostra justamente dois cativos levando uma rede onde se presume estar deitada a senhora. Uma mucama a acompanha a pé provavelmente levando seus pertences, enquanto o senhor toma a frente montado a cavalo.

⁵⁰³ O livro *Travels in Brazil* foi publicado na Inglaterra em 1816. Trata-se do diário do inglês Henry Koster, que viveu no Brasil entre as décadas de 1800 e 1810. Com o título de *Viagens ao nordeste do Brasil*, a primeira edição brasileira do livro foi publicada em 1942, com tradução de Luís da Câmara Cascudo. Sobre Henry Koster, ver: BARROS, Aline Jeronimo. *Literatura de viagem e escravidão no Recife oitocentista: Henry Koster e o olhar estrangeiro sobre a população negra no Brasil – 1808-1830*. Dissertação (Mestrado), Universidade de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Culturas Africanas, da Diáspora e dos Povos Indígenas, Garanhuns, 2020.



Figura 19. A visita do senhor de outra fazenda



Figura 20. Retorno de um proprietário (Jean-Baptiste Debret, 1816)



Figura 21. Um fazendeiro e sua esposa em viagem (Retirado do livro *Travels in Brazil*, de Henry Koster, 1816)

Já no terreiro da casa grande os visitantes se apresentam. A senhora desce da rede e é acompanhada por sua mucama que segura uma sombrinha para lhe amparar do sol, enquanto o senhor é assistido por um dos escravos carregadores que lhe ajuda a descer do cavalo. No próximo plano, o enquadramento volta para Antão e, em *off screen*,⁵⁰⁴ ouve-se a voz do seu amo que lhe ordena: “Avisar o feitor que o pessoal de Piancó está aí e que ele pode trazer os negros”. Momentos depois, já com todos reunidos em frente à casa grande, o senhor faz um anúncio para seus escravos. Os enquadramentos se alternam entre planos fechados do rosto contente do amo e planos de conjunto dos cativos em expressões aborrecidas. A notícia era: “Vocês estão vendo ali o capitão Tolentino? Ele trouxe uma surpresa para vocês. Há cinco dias, dois negros fujões tentaram voar para a serra. Mas não foram muito longe não. Estão mortos no mato apodrecendo sem orelha”. A câmera, então, enquadra o capitão do mato em plano americano que, com um olhar de triunfo aponta para seu ajudante (nesse momento a câmera faz um rápido movimento da esquerda para a direita). Este último tira de sua capa uma orelha decepada e a entrega ao capitão que a expõe e depois a arremessa na direção dos cativos.

⁵⁰⁴ Quando a voz ou outro ruído se faz ouvir fora do enquadramento.

Era altamente preferível que os capitães do mato capturassem os fugitivos ao invés de mata-los. Afinal, a recompensa era pelo escravo vivo e, para o senhor, ter sua “peça” morta significava prejuízo financeiro. Porém, o filme mostra essa situação possível como forma de ressaltar os perigos que a fuga representava. A orelha cortada serve aqui de exemplo. Mas, como nem todas as estratégias de dominação senhorial passavam necessariamente pelo âmbito da violência física, logo em seguida o amo tenta se mostrar “benevolente” com os cativos obedientes, recompensando “as boas peças”, como diz. O restante do dia seria de folga e os escravos poderiam festejar como quisessem. A sequência segue com uma apresentação de afoxé conduzida pelas músicas e danças do grupo Filhos de Gandhi que faz participação especial no filme.

Sob o som das músicas do grupo, os protagonistas conversam cabisbaixos: “*Tá tudo perdido. Os homem não chegaram lá. Tem que mandar outro*”. Porém, apenas um dos fugitivos tinha sido morto. O espectador descobre logo em seguida que um deles conseguira alcançar Palmares e voltara acompanhado de um guia que ajudaria o grupo a chegar na serra. Toda essa sequência foi feita com uma estética bastante dinâmica, mostrando os mais variados planos do grupo que dança, canta e toca alternados com outros planos do feitor, do ajudante negro do capitão do mato, de Antão, Aroroba e Salustiano. É a parte mais ágil da montagem em todo o filme.

Com o aviso da chegada do negro que fugira, os rostos se iluminam de surpresa e contentamento. O trio (Antão, Aroroba e Salustiano) decide então partir imediatamente para o local combinado (um casebre não muito afastado de uma negra idosa). Porém, Antão pede para que os outros se adiantem e ele iria logo em seguida, pois tinha “uma coisinha para fazer”: buscar Cipriana e se vingar do feitor.

Ao chegar na porta dos fundos da cozinha da casa grande, Antão vê novamente Dandara e fica imóvel e em silêncio para admirá-la. A trilha repete o tema de Moacir tocado na sequência do rio, mas agora de forma muito mais suave apenas com a voz de Nara Leão à capela. Para o enredo do filme, a cena serve como forma de apresentar uma primeira aproximação entre as duas figuras, mas também para exaltar a beleza da personagem feminina. Como o filme investe no romance entre Antão e Dandara, o relacionamento do primeiro com Cipriana vai ficando cada vez mais difuso. A parte romântica do filme participa da composição dramática, o que também ajuda *Ganga Zumba* a se afastar ainda mais da pretensão de um filme histórico científico e objetivo.

Enquanto Antão vai falar com Cipriana, Aroroba e Salustiano se dirigem ao local combinado. No meio do mato, a luz do sol atravessa as aberturas entre as folhas e galhos das árvores.

Um plano de conjunto em *plongée* retrata o encontro dos personagens: Aroroba segura os ombros de Terêncio (o primeiro escravo que havia fugido no início do filme), alegre por rever o amigo. Já dentro de uma pequena cabana de palha os negros conversam: “Zambi mandou o melhor guia de Palmares [...]. Não deve demorar porque *tá* tudo em guerra” – diz Terêncio. O tal guia é caracterizado numa espécie de traje africano, quem sabe inspirado no quadro do artista holandês Albert Eckhout, datado de 1641 (Figura 22).⁵⁰⁵ Um dos pôsteres de *Ganga Zumba* trazia justamente uma fotografia do guia como é representado no filme (Figura 23).



Figura 22. *Homem africano* (Albert Eckhout, 1641)

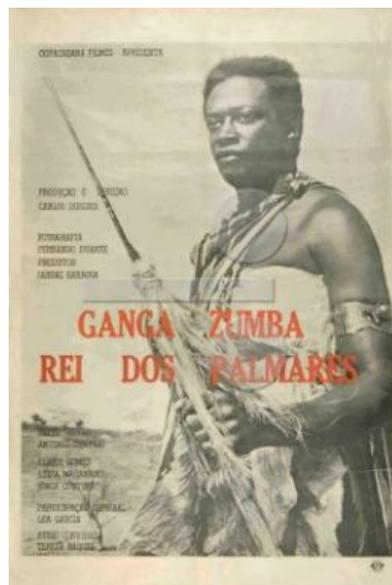


Figura 23. Pôster do filme *Ganga Zumba*. (Imagem retirada do site da Cinemateca Brasileira)

A conversa que se segue destaca a necessidade de urgência: é preciso fugir e levar Ganga Zumba a Palmares o quanto antes, pois o caminho estava ficando cada vez mais vigiado com a presença de tropas coloniais na região. O guia (interpretado por Jorge Coutinho) explica que guerreiros palmaristas estariam esperando por eles em determinado ponto e, por isso, era preciso partir logo. Como comentei anteriormente, mais uma vez o filme representa as relações entre Palmares e a senzala, apontando as possibilidades de redes de comunicação.

4.3.4 Segundo Bloco: a fuga para Palmares

A morte do feitor e a partida para Palmares (9ª e 10ª sequências)

⁵⁰⁵ Albert Eckhout (1610-1666) veio ao Brasil na comitiva de Maurício de Nassau, em 1637. Junto com Frans Post é um dos mais conhecidos pintores do período da ocupação holandesa. Como foi contemporâneo do Qui-lombo dos Palmares, é possível conjecturar se essa sua pintura não se referia justamente a um guerreiro palmarista.

No livro de João Felício dos Santos, Antão é filho de uma africana escravizada que era constantemente atormentada pela sua senhora. Esta mandava que o feitor lhe aplicasse os mais cruéis castigos simplesmente por detestar a cativa e por gostar de vê-la sofrer. Antão nasce, mas não conhece sua mãe, pois ela morre justamente após dar à luz a criança (no filme, a mãe falece quando Antão já era adulto). Conforme crescia, o menino ia ouvindo as histórias do que havia acontecido com sua genitora e passa a alimentar um ódio cada vez maior do feitor.⁵⁰⁶ A vingança acontece e, com ajuda de Cipriana, Antão mata o sujeito. O filme não desenvolve essa motivação que o livro apresenta, fazendo com que o ato seja entendido como algo não-pessoal, mas simbólico. Cipriana atrai o feitor para um local isolado, abrindo espaço para que Antão o pegue de surpresa e sem possibilidade de pedir socorro. Assim, o ato de vingança é consumado.

Enquanto se desenrola essa sequência, a fuga do grupo para Palmares é denunciada. Frente a isso, os personagens se apressam para partir imediatamente. Alguns instantes se passam e Antão finalmente chega trazendo consigo o coração arrancado do feitor dentro de seu próprio chapéu afim de mostrar aos outros. Mas a conversa dura pouco tempo, afinal era necessário fugir depressa. E assim tem início a jornada em direção a Palmares. Um novo tema musical acompanha o momento, com sons de metais e percussão combinados a um coro com vozes masculinas.⁵⁰⁷

Logo após o clima aventureiro e épico que marca o final dessa sequência, as próximas cenas mostram justamente a reação dos brancos: em primeiro plano Salustiano aparece morto com os braços amarrados num tronco. Quando a música cessa, o enquadramento mostra o rosto austero do capitão do mato. A ele se juntam seu ajudante negro, o senhor da fazenda e mais três homens brancos. Partem todos no encalço dos fugitivos.

A noite na mata e o encontro de Dandara (11ª e 12ª sequências)

É noite e o grupo de fugitivos se reúne em torno de uma pequena fogueira no meio da floresta. O entorno é completamente escuro e os corpos são iluminados pelo pouco brilho que emana do fogo. Aroroba improvisa uma flauta ali mesmo com um pedaço de bambu. O silêncio é rompido pelo som diegético do instrumento de sopro quando o personagem se põe a tocar. Uma das melodias remete ao tema tocado na abertura do filme. Um outro personagem dança

⁵⁰⁶ “– Que raiva tinha Antão daquele feitor tão negro como um cativo! Tinha aquela raiva de mando de Pedro Aroroba. Ouvia desde que nascera: – Fio, quem ainda vai comê aquele corno numa faca há de sê tu mermo” (SANTOS, s/d, p. 27).

⁵⁰⁷ Moacir dos Santos regravaria esse tema posteriormente no seu álbum *Coisas*. A música recebeu o título de “Coisa Nº 5” ou “Naná”. Tornou-se uma das composições mais conhecidas do artista.

executando movimentos de capoeira enquanto os demais aproveitam para comer os suprimentos trazidos pelo guia (Figura 24).



Figura 24. Antão (Ganga Zumba), o guia de Palmares e Aroroba

Apesar de saberem que estão sendo perseguidos, o clima é de aparente tranquilidade. Porém, a calma da noite é rompida pelo som alto de tambores, tais como aquele ouvido antes da senzala. De repente todos param e as expressões faciais ganham contornos mais severos. É como se o estampido que corta a noite lhes relembresse que o momento ainda não era de calma. Novamente o filme toca no ponto das constantes expedições contra Palmares, representando a história do Quilombo como uma guerra intermitente. Eis a conversa que se segue:

Guia de Palmares: “Sargento Manoel Lopes chegou na serra no inverno. Zambi *tava* sabendo e mandou o filho barrar as *passagem* do branco. Inverno na serra é tempo de gavião encher de vontade de rapina... da gente parar de pensar na vida... de ficar tudo alegre. Os brancos desde o princípio atacam Palmares. Teve vez que eu pensei que era o fim. Agora mataram o filho de Zambi e *num* ficou ninguém pra [ocupar] o lugar do nosso rei. Zambi *tá* cansado. Muitos anos de luta. Muita ferida no corpo. As pernas *tão* se curvando na terra. Zambi *tá* se acabando... morrendo devagar... se acabando. Cada dia chega mais branco... cada dia eles atacam com mais força, com mais raiva”.

Aroroba: “Eles um dia *desiste*. Oxumaré é mais forte”.

Terêncio: “Eu vi Palmares. Palmares não morre. *Num* tem branco que acabe com a gente”.

Guia: “Zambi *tá* cansado... mas não desiste da luta. Nenhum de nós desiste”.

Essa conversa, que ocorre ao som dos tambores que ecoam na serra, destaca vários tópicos referentes a história palmarista. O guia menciona um nome próprio: Manuel Lopes. Trata-se de um personagem real que conduziu uma expedição contra Palmares. Como já apontei de início,

a trama do filme indica a sua localização temporal na década de 1640,⁵⁰⁸ durante a ocupação holandesa, entretanto a expedição do tal Manuel Lopes data de 1675. Esse mesmo personagem também está presente no romance de João Felício e, junto com Fernão Carrilho, é retratado como um dos maiores inimigos de Palmares. O fascículo sobre Zumbi da coleção *Grandes Personagens da Nossa História* também dá destaque à figura histórica de Lopes como “rival” dos quilombolas.⁵⁰⁹ Fato é que para a construção heroica de Palmares sobram nomes para serem usados como “antagonistas”. Nenhum, é certo, adquiriu tanta sobrevida como o de Domingos Jorge Velho.

Em 1675, quando já se falava em convidar os bandeirantes paulistas para combater os palmaristas, as câmaras das vilas de Serinhaém, Porto Calvo, Una, Alagoas e Penedo fizeram um acordo com o governador da capitania, Pedro de Almeida, comprometendo-se a disponibilizar homens e suprimentos para uma nova expedição que ficaria sob o comando de Manuel Lopes.⁵¹⁰ Uma crônica escrita sobre o governo de Pedro Almeida diz que a expedição partiu para Palmares no verão daquele ano com cerca de 280 homens “brancos, mulatos e índios”.⁵¹¹ A fonte apresenta um breve relato de ordem militar sobre a entrada destacando como foram “excessivas as necessidades e contínuos os perigos que padeceram” os homens na mata, contando também sobre os embates ocorridos entre a tropa e os palmaristas. A expedição se arrastou até meados do ano seguinte. Mesmo que a fonte queira engrandecer a empreitada, sabe-se que Manuel Lopes não conseguiu tantos feitos e demorava demais para encontrar algum mocado. Porém seus ataques conseguiram deixar ferido o “general das armas” dos negros, “que se chamava Zumbi”. Após o retorno do sargento-mor, outras expedições se seguiram imediatamente. Todavia a situação estava longe de estar sob controle. Décio Freitas escreveu que houve retaliação por parte dos palmaristas, que atacaram vilas próximas e incendiaram canaviais. Senhores de engenho do sul de Pernambuco ficaram de cabelo em pé e faziam vigílias noturnas aquartelados em suas propriedades.⁵¹²

Assim, não é à toa que o nome de Manuel Lopes está presente no livro de João Felício e no filme de Carlos Diegues. Trata-se de um momento de grande recrudescimento das

⁵⁰⁸ Essa é a data apresentada na “epígrafe” do filme. Mas é possível que ela não remeta necessariamente ao período de desenrolar da trama, tendo se passado alguns anos entre a “epígrafe” e o início do enredo (é assim que é no romance de João Felício, por exemplo). Porém, o filme não deixa isso claro e sequer estava interessado em se prender factualmente nas datas. Na experiência estética isso não é importante, e sim apenas na análise histórica.

⁵⁰⁹ ZUMBI (fascículo nº 6). *Grandes personagens da nossa história*. São Paulo: Abril Cultural, 1969, p. 150.

⁵¹⁰ Sobre essa expedição, ver: CARNEIRO, 1958, pp. 105-107 e FREITAS, 1984, p. 88-90. Sobre a menção aos paulistas, ver: “Carta para o governador de Pernambuco dom Pedro de Almeida sobre a disposição da Guerra dos Palmares [1675]”, documento disponível em GOMES, 2010, pp. 206-207.

⁵¹¹ “Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco no tempo do governador dom Pedro de Almeida”. Documento disponível em GOMES, op. cit., p. 224.

⁵¹² FREITAS, op. cit., p. 90.

campanhas militares para a destruição dos mocambos palmaristas. Conforme escreveu Edison Carneiro, “a entrada de Manuel Lopes iniciou um período enérgico na luta contra Palmares”.⁵¹³

Na conversa noturna entre os fugitivos, o guia destaca que “Os brancos desde princípio atacam Palmares”, novamente insistindo na representação da guerra ininterrupta. Mas o que significa “desde o princípio”? Quando se formaram os primeiros agrupamentos de cativos fugidos no interior da capitania de Pernambuco, na região que já no século XVII era chamada de Palmares? É difícil datar de forma precisa a origem dos mocambos palmaristas, principalmente se a busca nas fontes for pelo nome “Palmares”, afinal já havia negros fugidos habitando as serras da região desde meados do século XVI. Além do mais, fugas ocorriam desde que a escravidão se instalou nas Américas. E essa não é uma mera relação de “causa e efeito”, mas uma constatação. Um padre, no final do primeiro século da colonização da América Portuguesa, já falava nos “negros de Guiné levantados que estão em algumas serras, donde vem a fazer assaltos e dar algum trabalho, e podem vir tempo em que se atrevam a cometer e destruir as fazendas, como fazem os seus parentes na ilha de São Tomé”.⁵¹⁴ O padre estava certo em seu prognóstico.

Durante certo tempo, a historiografia dizia que Palmares havia começado a partir de uma rebelião e fuga de quarenta escravos no sul da capitania. Baseava-se em uma hipótese de Rocha Pitta, cronista do século XVIII.⁵¹⁵ A informação era de que essa fuga teria ocorrido no tempo da ocupação holandesa. Já no século XX, Nina Rodrigues também afirmaria essa hipótese, apesar de considerar que havia fugas desde “tempos bem remotos por aqueles sítios”.⁵¹⁶ Entretanto, com o avançar das pesquisas historiográficas e a descoberta de novas fontes, é notável que os mocambos na serra existiam desde o século XVI. Como diz Flávio Gomes, “Palmares nasceu, portanto, com o mundo do açúcar do Brasil e o posterior aumento do fluxo do tráfico negreiro”.⁵¹⁷ E, desde o princípio, as autoridades coloniais quiseram seu fim, afinal a existência de tais comunidades era incompatível com o projeto de colonização por parte do Império Português. A mais antiga expedição realizada contra Palmares de que se tem registro é datada em 1602-1603. As menções a essa entrada estão nas correspondências de Diogo Botelho, na época governador-geral da Colônia. As cartas foram transcritas e publicadas na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1910.⁵¹⁸

⁵¹³ CARNEIRO, 1958, p. 107.

⁵¹⁴ Citado por NASCIMENTO, 2014, p. 41.

⁵¹⁵ ROCHA PITTA, Sebastião da. *História da América Portuguesa*. Bahia: Imprensa Econômica, 1878, p. 324.

⁵¹⁶ RODRIGUES, 2010, p. 79.

⁵¹⁷ GOMES, 2018, p. 46.

⁵¹⁸ A relação das correspondências enviadas e recebidas por Botelho está em RIHGB, *Correspondência de Diogo Botelho, governador do Brasil*, Tomo 73, parte I, pp. 1-258 (algumas páginas que fazem menção aos “negros alevantados da guiné” são 37, 121 e 195). Pode ser conferida em: <http://brasilhis.usal.es/pt-br/node/1114>. Último acesso: 05/08/2020.

Como seria comum em grande parte dos relatórios das expedições que se seguiram, afirmava-se que os negros tinham sido desbaratados da floresta e não iriam mais atormentar os colonos, o que logo cedo se mostrava um engano. Isso me leva a outra fala do diálogo mencionado do filme: “Eu vi Palmares. Palmares não morre. *Num* tem branco que acabe com a gente”. Já mencionei como essa imagem de uma “organização indestrutível” deve ter tido um grande peso simbólico para os escravos ao mesmo tempo que era uma “vergonha” para Portugal e as autoridades da Colônia. O Quilombo era como uma fênix e, mesmo quando parecia aniquilado, retornava e reorganizava-se. Como escreveu Ernesto Ennes, “talados os campos, esquadrinhadas as montanhas e florestas, concluídas as buscas e razias, arrecadadas as presas, regressavam as expedições, enquanto os negros favorecidos pela natureza se agregavam de novo [...]. Isso foi a monótona história de todas as expedições”.⁵¹⁹

“Zambi tá cansado... mas não desiste da luta. Nenhum de nós desiste”: a imagem dessa fênix é então mobilizada como exemplo de resistência e reivindicação no presente. “Nenhum de nós desiste” não se refere apenas à luta dos palmaristas no século XVII, mas principalmente aos desejos e motivações dos autores do filme em sua época. Através da obra, mobilizam-se recursos cognitivos e simbólicos do passado provocando um sentimento de identificação.⁵²⁰

Outro ponto interessante mencionado nesse diálogo e em outros momentos do filme é o de que são os brancos que atacam Palmares (“Cada dia chega mais branco... cada dia eles atacam com mais força, com mais raiva”). Dentro da representação do filme, tais afirmativas são coerentes com a representação do conflito racial, não cabendo julgar anacronismos, afinal eles são parte constituinte de uma representação cinematográfica da história.⁵²¹ Ainda assim cabe lembrar que, mesmo que a luta para destruir os palmaristas fosse de interesse do Império e dos colonos euro-brasileiros, as expedições contra Palmares raramente eram constituídas apenas por soldados brancos. Pelo contrário, na maioria das vezes as fileiras das tropas eram compostas por indígenas, negros e mestiços, além dos brancos. Por outro lado, também havia índios e brancos vivendo em Palmares, ainda que em minoria.

Após essas cenas noturnas, os fugitivos continuam sua jornada. Param por alguns instantes quando encontram um negro que, por ser doente, vive sozinho na mata. O guia troca algumas palavras com ele e logo o grupo se reúne para decidir qual seria a trilha mais segura a se tomar.

⁵¹⁹ ENNES, 1938, p. 47.

⁵²⁰ Não custa lembrar que o uso desse passado foi feito até mesmo por um grupo da luta armada durante a Ditadura Militar, a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares).

⁵²¹ Também nesse diálogo, o guia de Palmares diz: “Zambi gritava: matem os *branco*. Matem as *mulher* e os *filho* dos *branco*. Matem tudo que é branco. Matem *inté* as morte dos *branco*”.

Há um caminho mais difícil e mais seguro, porém Antão insiste em ir seguir o percurso mais fácil e mais perigoso, pois esse último faria o grupo passar pelos territórios da fazenda de Piancó, onde talvez ele encontrasse Dandara. Ninguém contesta sua vontade.

A sequência seguinte abre com um plano aberto mostrando o senhor de Piancó montado a cavalo sendo acompanhado por dois escravos que carregam a senhora em uma rede suspensa. Por último, Dandara os segue pela estrada. Perto dali, escondidos entre os arbustos, os fugitivos observam a passagem do senhor de engenho. O som que se ouve vem do contato dos cascos do cavalo com o solo. Por descuido, Dandara acaba deixando cair pelo caminho o leque de sua senhora. Sentindo-se tentada em ter a posse do objeto, Cipriana se arrasta lentamente até a estrada para tentar pegá-lo antes que a mucama dê falta do objeto perdido. Porém Dandara a vê e logo grita para avisar seu amo, mostrando não ter nenhum sentimento de afeição ou empatia pela negra também escrava como ela. No decorrer do enredo, porém, isso iria mudar, corroborando novamente uma representação comum nos filmes cinemanovistas: o indivíduo que adquire consciência de classe ao identificar-se com a experiência da luta coletiva.

Ao ser avistada, Cipriana corre para longe enquanto o grupo que estava escondido sai dos arbustos e ataca a pequena comitiva. O senhor é rapidamente desarmado e seus escravos carregadores, assustados, fogem depressa abandonando a rede com a senhora. A ação que se segue é breve, pois não demora para que os negros dominem rapidamente a situação, matando o senhor e a senhora. Um deles acaba sendo atingido por um tiro e morre ali mesmo. Já Dandara é amparada por Antão no momento em que o guia de Palmares se preparava para matá-la. “Ela é negra traidora” – argumenta o guia. Porém Antão insiste em leva-la com eles e, assim, seguem a viagem com uma baixa no grupo.

A construção do barco e mais conversas noturnas (13ª sequência)

Ainda é dia quando o grupo alcança as margens de um extenso rio. Atravessa-lo seria a última provação que deveriam passar, pois do outro lado os palmaristas estariam esperando com proteção. Porém o guia logo constata que o barco que tinha deixado ali para a travessia havia sumido. Agora eles teriam que improvisar apressadamente uma pequena canoa para leva-los ao outro lado. Os homens (Aroroba, Antão e o guia) decidem ir revezando o trabalho: “dois trabalham e um toma conta das mulheres”. Diante disso, quero aproveitar o ensejo para discorrer sobre a representação das mulheres em *Ganga Zumba*.

Além das figurantes, três personagens femininas aparecem no filme: Cipriana (Léa Garcia), Dandara (Luiza Maranhão) e, muito rapidamente, a senhora da fazenda de Piancó (Tereza

Raquel). Esta última tem uma aparição muito curta e não tem falas, apesar de agir em autodefesa e na defesa do marido quando ambos são atacados pelo grupo de fugitivos na já comentada sequência. As duas primeiras personagens são coadjuvantes no filme. Apesar de participarem pontualmente da ação – como Cipriana quando ajuda Antão na vingança contra o feitor ou Dandara quando cuida dos ferimentos de Aroroba –, ambas as personagens têm pouca relevância. Na maioria das vezes elas aparecem como um estorvo, pondo o grupo em perigo ou atrasando a marcha. Nessa cena do rio, por exemplo, elas são representadas como donzelas indefesas, como se fossem incapazes de ajudar na construção da canoa e, assim, tomar parte ativa na fuga. Dandara ainda não era a heroína que seria apropriada posteriormente como exemplo da luta da mulher negra. Fora isso, o filme ainda exhibe frases sexistas como a dita pelo personagem Antão: “Mulher é que nem jenipapo maduro, quando mais machucada mais doce fica” – frase retirada diretamente do romance de João Felício.⁵²² Inclusive, essa é uma das poucas sentenças copiadas *ipsis litteris* do livro, o que revela uma escolha deliberada.

A representação da mulher em *Ganga Zumba* contrasta muito com o filme *Quilombo*, que Diegues faria vinte anos depois. Em *Quilombo* – cuja análise será feita no próximo capítulo – as personagens femininas têm plena participação ativa. Dandara, por exemplo, não seria mais uma figura vulnerável e indefesa, mas uma guerreira. Não precisa que empunhem uma espada por ela, pois ela mesma empunharia. Um mesmo tema, um mesmo diretor, mas representações diametralmente opostas.

Quando a decisão de começar a construção improvisada da canoa é tomada, a montagem corta do dia para a noite. A tela escurece e, como em cenas anteriores, a esparsa iluminação vem de uma pequena fogueira. Cipriana, Dandara e Aroroba se reúnem em torno do fogo enquanto ouve-se o barulho de Antão e do guia trabalhando na construção do barco. Aroroba tenta conversar com Dandara, mas ela se recusa a falar. “Não tenha medo, filha... *Cê tá* entre irmãos do mesmo sangue” – diz ele. Quando finalmente resolve falar, ela lhe conta de onde veio. Aroroba lhe pergunta se conhece Palmares, argumentando que “tu lá *vai* ser diferente do que era na fazenda... Um lugar igual a terra de onde a gente veio... É terra pra nós *ser livre*... Pra a gente ser a gente!”. Novamente há aqui uma idealização da África e uma representação de Palmares como a “terra prometida”, um “reino africano” no coração da colônia lusitana. Nesse mesmo momento, para endossar essa idealização e a vontade de liberdade, Aroroba começa a falar sobre o banzo:

⁵²² “Mulher é que nem jenipapo maduro, muene da gente: quanto mais machucada, mais doce fica!” (SANTOS, s/d, p. 160).

Já viu na fazenda quando o negro finda o trabalho? Às vezes ele fica de olho pregado... Às vezes ele desaparece e quando a gente vê tá com banzo. É *sodade* da terra livre que ele conheceu. O homem puxa a diamba pra refrescar, aí vê o céu azul negrinho caindo em cima da gente... mas lá do alto. As folhas se balançando feito bebê... O olho fica vermelho, mas *num* chora... Mas dói *prudentro*, fica tudo sem sentido, *num* enxerga as *coisa* toda. Depois tudo explode dentro da gente, explode aqui dentro como se Exu tivesse apoderado. É ser livre como antes... É o banzo... Como se tivesse morrido sem morte, fosse livre outra vez.

Enquanto isso, a trilha sonora toca um tema triste de Moacir Santos.⁵²³ A narração também é acompanhada por uma sequência de planos mostrando um negro sentado à beira de um rio enquanto puxa a fumaça da diamba, observando tristonho o horizonte e brincando com as folhas de uma pequena planta. Por fim, dispara a correr pelos campos até sumir no horizonte (Figura 25) e aparecer morto logo depois. A montagem é lenta, mas há sempre um pouco de movimento em cada plano, seja a fumaça que sai do cigarro, o vagaroso fluir da correnteza ou até mesmo as pequenas folhas que se fecham ao toque das mãos do homem. Uma sequência quase onírica com a finalidade de representar um sentimento de desolação e desgosto.



Figura 25. Banzo

Essas cenas, incluindo o monólogo citado, foram inspiradas numa passagem específica do romance de João Felício dos Santos, quando é narrado um episódio envolvendo o banzo.⁵²⁴ Segundo o *Novo dicionário banto do Brasil*,⁵²⁵ a palavra tem significados diversos dependendo

⁵²³ Não consegui identificar a música em nenhuma outra composição posterior do maestro.

⁵²⁴ “É que os negros sabiam que o banzo doía, doía nos dentros, cegava nos olhos, ardia na boca... Os negros sabiam, sabiam que o banzo travava angústias, feria as ideias, sangrava nos peitos, cortava os desejos, cheirava veneno, matava sentidos [...]. Os brancos também sabiam que o banzo era verdade [...]. Os brancos também sabiam da insopitável força de atração exercida pelo uivo do ventre da terra distante; chamado fremente da mãe negra mesmo para aqueles já nascidos longe dos congos [...]” (SANTOS, s/d, p. 67).

⁵²⁵ Ver: LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003, pp. 39-40.

do seu grupo linguístico banto de origem. Todavia, a definição mais comum é a de uma “nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil”. No quicongo (*mbonzu*) significa “pensamento, lembrança”; já no quimbundo (*mbonzo*) quer dizer “saudades, paixão, mágoa”. O filme descreve o banzo como um estado de melancolia e nostalgia que tomava conta do escravizado, deixando-o na condição de extremo desgosto pela vida e, por final, levando-o à morte. Não pretendo aprofundar nenhuma discussão sobre o tema, apenas quero ressaltar como o filme propriamente o retrata.

Logo após terminar sua divagação sobre o banzo, Aroroba continua falando sobre Palmares argumentando que lá “preto não é escravo de branco”. A conversa que se segue entre ele, Dandara e Cipriana representa dois posicionamentos diferentes acerca da escravidão e liberdade: o de Aroroba e o de Cipriana, sendo que o filme deixa claro adotar a perspectiva do primeiro. Inicialmente, Dandara tende a concordar com Cipriana, porém muda de ideia. Enquanto Aroroba tem uma postura de valorização de sua ancestralidade africana e enxerga a luta quilombola como um fator de resistência à opressão física e cultural da sociedade escravista, Cipriana desdenha da ação coletiva e zomba de sua legitimidade.

No filme, Cipriana representa um desvio da luta coletiva para o retraimento individualista. Ela serve em diversos momentos da narrativa como ponto de fuga, pois duvida e zomba da eficácia do ato de fugir e da validade da proposta palmarista de viver fora do sistema escravista. É tudo “tonteira”, diz. Ela atua justamente como a voz que questiona a necessidade de um horizonte de utopia, de uma expectativa de mudança. Sempre foi assim, então não haveria necessidade de mudança: “Seu Aroroba quer deixar de ser escravo de branco pra ser escravo de preto”. Vejo duas leituras possíveis sobre a personagem: (1) ela seria a representação de uma interpretação freyriana do escravo doméstico, mais próximo da casa grande e, por isso, mais dominado pela “ideologia senhorial”; (2) ela serviria de alegoria a um discurso conservador ou até reacionário, já que naturaliza as relações hierárquicas (“preto sempre foi escravo de branco”) e descredibiliza o projeto utópico como uma mera inversão da opressão que jamais deixaria de existir (“deixar de ser escravo de branco pra ser escravo de preto”).

As cenas seguintes confirmam isso: enquanto Dandara se aproxima de Antão, Cipriana opta por se afastar do grupo, fugindo com um outro personagem negro que encontra vagando sozinho na mata e que, assim como ela, não acredita em Palmares.⁵²⁶

⁵²⁶ A Cipriana do filme de Diegues é uma personagem bastante diferente da Cipriana do livro de João Felício. No romance, ela segue com os fugitivos para Palmares e lá se torna a primeira esposa de Ganga Zumba.

A travessia do rio (14ª e 15ª sequências)

A noite passou e veio o crepúsculo. A pequena embarcação improvisada estava quase pronta quando o guia de Palmares chega apressado para avisar que os brancos estavam quase os alcançando. Não havia mais tempo a perder. Era preciso cruzar o rio imediatamente. A canoa deveria ser satisfatória. As sequências seguintes já encaminham o final do filme.

Já no meio da travessia, o grupo conversa distraidamente sobre a ansiedade de chegar logo em Palmares. A música toca com sons percussivos acompanhados de um coro masculino. Aroroba viaja em sua imaginação descrevendo festas em ritmo de quizomba. Seu rosto, enquadrado num primeiro plano em *contra-plongée*, mostra-se alegre e esperançoso. Enquanto isso, sem que o grupo perceba, os perseguidores finalmente chegam às margens do rio e se preparam para atirar na direção da canoa (Figura 26). O estampido do tiro ecoa e Aroroba é atingido, fazendo com que os outros se apressem ainda mais para atingir o outro lado.



Figura 26. A perseguição aos fugitivos

Ainda suportando andar, o ferido é capaz de acompanhar o restante do grupo na caminhada. Esperava-se contar com o socorro dos palmaristas logo após atravessar o rio, porém a única coisa que se encontra é um acampamento recém desmontado. O desânimo toma conta. Ao som dos tambores de Palmares, o guia começa a descrever um ritual fúnebre. Já Aroroba encosta-se sentado numa árvore e murmura uma melodia triste. Enquanto isso, Antão os observa se mostrando inconformado com o clima de rendição que toma conta dos companheiros. De repente, ele levanta as mãos até a altura do rosto e interrompe o lamento: “*Num* adianta!”. Os outros erguem as cabeças e olham surpresos para ele que continua:

A gente tem é que fazer alguma coisa! Se fosse fácil nós não *tava* na luta feito bicho! Tem é que lutar muito! Lutar! Assim é que não pode ser! Lutar! [Nesse

momento o ator quebra a quarta parede e olha diretamente para a câmera] Lutar! Tem muito homem como a gente que não quer ser bicho! Tem é que fazer alguma coisa!

Em *Ganga Zumba*, o tema central é a liberdade e a luta para conquista-la. Mas deve-se levar em conta que esse tema é ressignificado à luz do presente, tendo em consideração os usos do passado que foram feitos de Palmares como símbolo da luta de negros livres que resistiram a escravidão. Nesse sentido, a cena do monólogo de Antão é apenas o momento mais explícito da alegoria. Colocar um personagem do século XVII para dirigir-se diretamente ao espectador, quebrando as regras do naturalismo, não é algo à toa. Dessa forma, o discurso da luta pela liberdade é propositalmente transformado em algo universal.

Diante da atitude do Ganga Zumba, Aroroba diz que fica para atrasar o capitão do mato e sua comitiva enquanto os outros correm para Palmares. No entanto, a decisão final é: “Vai todo mundo junto”.

Final: a chegada do socorro palmarista (16ª e 17ª sequências)

Uma longa sequência se desenrola alternando planos da correria dos fugitivos e do avanço dos perseguidores. Apesar do esforço, Aroroba não consegue mais continuar devido aos ferimentos. Novamente insiste em ser deixado para trás: “Ganga Zumba é rei. Rei Zumbi” – diz ele – e por isso deve seguir a jornada. Mas Antão insiste em ficar: se um não vai, todos ficam e lutam. “A gente tá com o certo, então um dia vai vencer. Mas tem que lutar pra saber qual é esse dia” – diz ele.

Mesmo Palmares tendo resistido e durado por tanto tempo, os quilombolas ainda assim foram derrotados. Portanto, trata-se de uma história dos vencidos e o filme assume justamente essa perspectiva. Nos usos do passado que o filme faz, a intenção é a de produzir identificação com os vencidos. O sentido histórico, então, liga personagens, eventos e relações de séculos atrás com indivíduos e grupos no presente. É como se as lutas contemporâneas guardassem uma relação de continuidade com as lutas do passado. Por exemplo: se os palmaristas lutaram contra o projeto colonial de Portugal, a esquerda nacionalista naqueles anos 1960 também lutava contra o imperialismo das potências estrangeiras.

Palmares pode ter sido derrotado, mas o seu legado permaneceria nas lutas posteriores. Identificar-se com os vencidos era uma forma de produzir um sentido histórico. Como o “anjo da história” de Benjamin, tratava-se de uma atitude de olhar para o passado ao mesmo tempo

em que se é empurrado irresistivelmente para o futuro.⁵²⁷ As derrotas acumuladas ganham, assim, o potencial narrativo para a criação de um sentido histórico. Seria esse, como escreveu Benjamin, o “dom de despertar no passado as centelhas da esperança”?⁵²⁸

Com todos do grupo tendo decidido por ficar e lutar, a sequência exibe as cenas de ação do confronto final. Mesmo estando em desvantagem (são seis contra quatro), os fugitivos ainda conseguem matar três (na verdade seriam apenas dois, mas o filme tem um problema de continuidade). Todavia, no final Aroroba termina sendo morto e os outros são capturados. É apenas na última hora que uma guarnição de palmaristas aparece e os salvam (Figura 27).

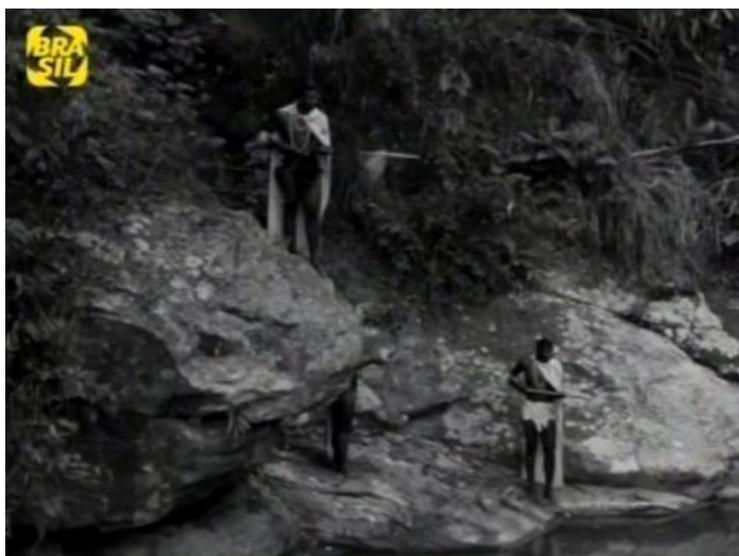


Figura 27. Os guerreiros palmaristas

Por último, o único que sobra da comitiva do capitão do mato é o ajudante negro. Enquanto ele é cercado pelos palmaristas, um outro guerreiro se dirige até Antão e entrega em suas mãos um comprido facão. O negro, vestido como um capitão do mato, grita desesperado implorando pela própria vida: “Eu também sou negro! Também sou escravo! Quero ir pra Palmares beijar os pés de Zambi! Eu também sou negro!”. Mas não havia espaço para o que os personagens consideram uma traição da própria cor. Assim, Antão lhe corta fora a cabeça. Na lógica interna do filme, esse personagem é uma representação da deslealdade. Diferentemente de Cipriana, ele não é representado como uma figura alienada, mas como alguém que voluntariamente opta por lutar pelos senhores, pela classe dominante. Na ideologia do Cinema Novo, seria não apenas um traidor da “raça”, mas da classe.

⁵²⁷ Ver: BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas (vol.1) – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 226.

⁵²⁸ *Ibid.*, pp. 224-225.



Figura 28. Celebração pela chegada de Ganga Zumba

O final do filme é a celebração da chegada de Ganga Zumba. É uma cena de consagração do líder (Figura 28). A trilha musical é mais uma vez o afoxé dos Filhos de Gandhi. Dandara e Antão são recebidos como príncipes. Após um tempo ajoelhados, alguns guerreiros erguem um andor nos ombros – provavelmente com o corpo de Aroroba – e seguem andando pelas pedras. A montagem corta para o último enquadramento: um plano aberto filmado do alto. Lá em baixo todos seguem em fila enquanto a trilha toca o mesmo tema musical da abertura do filme. Era hora de finalmente entrar em Palmares. Porém, os créditos sobem e o Quilombo só apareceria mesmo vinte anos depois.

5 QUILOMBO

O quilombo se organizava na minha cabeça como um catálogo de situações que pareciam ter-se reproduzido em diferentes momentos ao longo da história do Brasil.

Um trailer sintético de tudo o que haveria de se passar sistematicamente no país.

(Carlos Diegues)

Lançado um ano antes do final do regime militar, *Quilombo* guarda profunda relação com um contexto de abertura política, retorno dos movimentos sociais e debates acerca do futuro da democracia brasileira. Os temas da resistência negra e de Palmares já faziam parte da carreira de Carlos Diegues desde que dirigiu *Ganga Zumba* (1964). Como ele mesmo dizia constantemente, era desejo seu retornar a esse tema histórico desde que lançou seu primeiro longa-metragem. A ideia foi amadurecida aos poucos até que, no início dos anos 1980, começou a tomar corpo. De forma geral, Diegues concebeu sua representação de Palmares como a história de uma utopia libertária, preenchendo propositalmente sua narrativa com valores anacrônicos. Como bem pontuou Flávio Gomes ao comentar o filme:

O quilombo de Cacá Diegues é repleto de invenções históricas, que longe de serem farsas ajudam a pensar o universo ideológico tanto do cineasta e de sua equipe como de intelectuais negros dos anos 1980, no processo de redemocratização. No filme, transpõe-se a sociedade de Palmares, no mundo atlântico colonial, com europeus, microssociedades indígenas e o tráfico atlântico no litoral africano, para a sociedade brasileira da época, com a imagem da miscigenação, da alegria e da permissividade [...]. Emergia assim no *Quilombo* uma sociedade multirracial e permissiva. Em termos de cultura africana, as dimensões da África Central perderiam a vez para uma reconstrução culturalista (e folclorizada) da África Ocidental, com orixás, xangô, capoeira e maculelê.⁵²⁹

O objetivo deste capítulo é fazer a análise interna do filme, observando sempre as discussões historiográficas suscitadas. Para o primeiro tópico foram mapeadas as trajetórias de produção e circulação do filme, tendo em vista a compreensão da gênese do filme e dos discursos que pautaram sua divulgação na época de sua exibição. Nos três tópicos que se seguem ao primeiro realizo o exame do filme congregando análise fílmica e historiográfica, assim como procedi com *Ganga Zumba*. Por último, à guisa de conclusão, discuto a interpretação de *Quilombo* como um filme sobre utopia.

5.1 A gênese de *Quilombo*

⁵²⁹ GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares: histórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011, pp. 92-93.

Assim como foi feito em relação ao filme *Ganga Zumba* (1964) no capítulo anterior, o propósito desse tópico é discorrer sobre os caminhos da produção de *Quilombo*, além de analisar a divulgação desse longa-metragem na época de seu lançamento. As fontes são os materiais coletados e reunidos dos jornais e das revistas da época, além das informações disponíveis na autobiografia de Carlos Diegues e de um livro editado no mesmo ano de lançamento do filme, o qual contém dados sobre as filmagens e o próprio roteiro completo do longa-metragem.

Quilombo não foi pensado inicialmente como um projeto de um longa-metragem de duração convencional, de uma hora e meia ou duas horas. Diegues vinha trabalhando num roteiro sobre o tema do Quilombo dos Palmares há quase dois anos quando, em 1982, chegou em Cannes com “um calhamaço de muitas páginas, mais um *storyline* de seriado do que um script de longa-metragem”.⁵³⁰ Ele já havia assinado um contrato com a produtora francesa Gaumont e tinha a intenção de associar algum produtor brasileiro à empresa para a execução do projeto. Esse produtor acabou sendo Augusto Arraes, filho de Miguel Arraes. Diegues reencontrou Augusto em Paris e ambos passaram a conversar sobre o projeto, tendo depois assinando juntos o contrato de produção com a Gaumont, no final de 1982.⁵³¹

A grande quantidade de material talvez servisse para a realização de um seriado televisivo, porém Daniel Toscan du Plantier, na época diretor geral da produtora francesa, pediu – “sem ao menos ler meu tratado de tantas páginas”, diz Diegues – que todo o conteúdo fosse reduzido para caber em um único longa-metragem. Toscan também sugeriu que fosse escolhido um roteirista europeu para ajudar na redução e finalização do roteiro. Diegues sugeriu o nome da italiana Giovanna Cecchi (que usava o pseudônimo Suso Cecchi d’Amico), colaboradora de Vittorio de Sica em *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948) e de outros consagrados diretores italianos. Segundo Diegues, a resposta de Toscan foi “que, tendo sido um dos pilares formuladores do neorealismo, Suso seria incapaz de mergulhar naquela fantasia barroca afro-brasileira”.⁵³² No fim das contas, o cineasta voltou ao Brasil e resolveu escrever por conta própria uma versão final para o roteiro contando com a colaboração e consultoria do antropólogo Everardo Rocha.

Diegues declarou diversas vezes que a realização de *Quilombo* foi, durante muitos anos, um grande desejo seu. Desde 1964, com *Ganga Zumba*, ele acreditava estar em dívida com a representação da luta de Palmares, pois naquela época não havia conseguido recursos

⁵³⁰ DIEGUES, Carlos. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 509.

⁵³¹ A Gaumont não seria produtora do filme. O contrato era de compra antecipada dos direitos de exibição do filme na Europa.

⁵³² DIEGUES, op. cit., p. 510.

suficientes para um empreendimento tão ousado de filme histórico. Algum tempo após o lançamento de *Bye, Bye, Brasil* (1979), ele resolveu retornar às pesquisas sobre o tema afim de preparar algum roteiro. Nessa época, conheceu Décio Freitas, “autor que tinha recuperado e modernizado meu interesse por Palmares”, e passou a manter com ele uma boa relação. É curioso que, segundo Diegues, o autor de *Palmares: a guerra dos escravos* tenha se interessado pelas pesquisas sobre o tema justamente em 1964 quando, prestes a fugir do país, entrou num cinema e assistiu a uma sessão de *Ganga Zumba*.⁵³³

A tarefa de reduzir o roteiro não foi simples, afinal a história de Palmares tem mais de um século de duração e, à medida que pesquisava, Diegues ia encontrando mais informações que, sem dúvida, tornavam a síntese mais complicada. Além de outros textos que o diretor não precisa quais são (mas que podem ser deduzidos pela comparação do filme com o que havia de disponível na época), as principais inspirações do roteiro de *Quilombo* foram o romance de João Felício dos Santos e o trabalho historiográfico de Décio Freitas. Diegues diz que sempre procurou consultar os especialistas, como Everardo Rocha, Roberto DaMatta e outros. Entretanto, mesmo com o embasamento histórico, o roteiro foi dando cada vez mais lugar a um exercício de imaginação e fabulação, algo que se refletiria na forma fílmica. Como já disse anteriormente, *Quilombo* não é um filme histórico tradicional no sentido de adotar o naturalismo como estética e o cinema narrativo clássico como diegese. Sem o sentido de escamotear sua linguagem e apresentar-se como discurso objetivo, o filme assume seu lugar como representação. “Sempre pretendi afrontar o rigor da reconstituição histórica, como fizera em *Xica da Silva*” – diz Diegues.⁵³⁴

Após a finalização do roteiro, Diegues e Augusto Arraes assinaram em Paris o contrato final de produção com a Gaumont. Depois que o filme ficasse pronto, a produtora francesa deveria pagar uma determinada quantia de francos pelos direitos exclusivos de exibição na Europa (no Brasil e em outros países latino-americanos, a distribuição ficaria ao encargo da Embrafilme). No início de 1983, os jornais já começavam a anunciar o vindouro início da produção do mais novo filme do cineasta Cacá Diegues. O *Jornal do Brasil* informava que “após quatro anos de pesquisas feitas por Décio Freitas, Lélia Gonzales, Joel Rufino e Roberto da Mata [sic], a superprodução já conta com 43 atores principais e 3 mil figurantes que, *viverão* pelo cenógrafo Luís Carlos Ripper”.⁵³⁵

⁵³³ DIEGUES, 2014, p. 521.

⁵³⁴ Ibid., p. 516.

⁵³⁵ *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 14/03/1983, p. 6.

Assim o filme foi tratado pela imprensa especializada da época, como uma superprodução – excentricidade que Diegues optava por afastar, preferindo chamar o trabalho de “superesforço de produção”. Na verdade, tratava-se de uma tática para tentar aplacar as críticas que a produção vinha sofrendo em relação aos custos financeiros, principalmente aquelas vindas dos que acusavam a Embrafilme de favoritismo.⁵³⁶ Por outro lado, conforme declarado em certa ocasião, Diegues não divulgava seu filme como superprodução, porque “o termo vale para *Guerra nas Estrelas*, *Superman*, não para *Quilombo*”.⁵³⁷ Se comparado com o cinema de Hollywood, a alcunha seria mesmo desmedida.

Uma reportagem conduzida por Susana Schild e publicada em maio de 1983 – portanto, antes do início das filmagens que começaram em julho – acompanhou a pré-produção do longa, além de entrevistar seu diretor.⁵³⁸

A matéria começava enfatizando a preparação para as filmagens: os muitos interpretes contratados, as centenas de figurantes, os anos de estudos e pesquisas para o roteiro e a participação de especialistas. Segundo Susana, o ambiente da CDK – produtora montada por Diegues e Arraes – parecia um “centro de estudos ou pesquisa” e não os “bastidores comumente agitados da indústria cinematográfica”: “Mapas, gráficos, tabelas, com estudos geográficos, paisagens, material utilizado em objetos ou nas habitações, ocupam várias paredes”. Todos os técnicos trabalhavam na preparação pré-filmagens; construíam-se até pequenas maquetes que substituiriam construções em tamanho real. As locações ainda estavam sendo sondadas, mas, como Diegues contou posteriormente, certamente não poderiam ser na Serra da Barriga ou nos seus arredores em Alagoas. Segundo conta, “ali já não havia mais traço da Mata Atlântica submetida à devastação da economia de cana-de-açúcar. Tínhamos portanto que procurar uma Serra da Barriga virtual, nossa primeira tarefa na produção do filme”.⁵³⁹

Depois de muito ponderar, as locações foram escolhidas próximas à Xerém, um distrito do município de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. Apesar da opção pelas florestas, muitas cenas foram feitas em quintais de propriedades próximas ou simplesmente por meio das maquetes construídas. Para algumas cenas que se passam em meio aos canaviais, a produção também se deslocou até Campos, também no Rio. Aliás, as paisagens locais de cana-de-açúcar tinham sido utilizadas há vinte anos nas filmagens de *Ganga Zumba* (1964).

⁵³⁶ DIEGUES, 2014, p. 526.

⁵³⁷ SCHILD, Susana. “‘Quilombo’ de Cacá Diegues – de Xerém para Cannes”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/04/1984, p. 1 (Caderno B).

⁵³⁸ SCHILD, Susana. “Quilombo, de Cacá Diegues – A utopia de fazer cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01/05/1983, p. 13.

⁵³⁹ DIEGUES, op. cit., p. 520.

Ainda antes do início das filmagens, Diegues e sua equipe andavam organizando diversos seminários baseados nas pesquisas para o roteiro de *Quilombo*, nos quais os palestrantes eram os próprios membros da consultoria histórica, além de Décio Freitas.⁵⁴⁰ A reportagem de Susana Schild falava sobre um desses eventos:

Geralmente às oito horas da noite, mais um membro da equipe, o professor Everardo Rocha reúne-se com cerca de 35 pessoas – metade da equipe do filme, outros 35, técnicos principalmente, trabalharão nas filmagens – para dar aulas, esclarecer, informar sobre Palmares, episódio dos menos conhecidos da História do Brasil, a ser transformado num épico tipicamente brasileiro, sua realização reproduzindo uma utopia de fazer cinema, assim como Quilombo foi a utopia de 20 mil negros e índios que chegaram a controlar militar e economicamente metade da capitania de Pernambuco, uma área que corresponde hoje a Alagoas.⁵⁴¹

Os membros da consultoria eram Lélia Gonzalez, antropóloga que, inclusive, participara da fundação do Movimento Negro Unificado, em 1978; Joel Rufino dos Santos, historiador e escritor especialista no estudo de culturas africanas; e Beatriz do Nascimento, historiadora e ativista do movimento negro; além dos já citados Everardo Rocha e Roberto DaMatta. Décio Freitas e João Felício dos Santos também deram suas contribuições especiais na consultoria.

Para compor a equipe técnica, Diegues escolheu Lauro Escorel como seu diretor de fotografia, com quem já havia feito parceria em *Bye, Bye, Brasil* (1979). Lauro já era um reconhecido especialista, tendo trabalhado com Leon Hirszman em *São Bernardo* (1972) e com Hector Babenco em *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* (1977), entre outros. Para assumir a direção de arte compondo os cenários e os figurinos, o convidado foi Luiz Carlos Ripper que, na época, encontrava-se em pleno entusiasmo com as religiões afro-brasileiras. Ripper já havia trabalhado com Diegues em *Os Herdeiros* (1970) e *Xica da Silva* (1976). Para a montagem, o escolhido foi Mair Tavares, um dos montadores mais profícuos da cinematografia nacional, e que até ali já tinha feito parceria com Diegues em três filmes: *Xica da Silva*, *Bye, Bye, Brasil* e *Chuvas de Verão* (1978). Para assistentes de direção, foram chamados os nomes de Nelson Nadotti, Antônio Pitanga, Bruno Wainer e Jorge Durán. O diretor alagoano conta que a equipe foi sendo montada ainda durante os vários trabalhos de adaptação do roteiro, este que teve que ser cada vez mais reduzido. Nadotti conta que Pitanga ajudava Diegues marcando presença na direção dos atores e atrizes, chegando a sugerir nomes e orientar na interpretação dos personagens. Além do mais, o reconhecimento de seu nome entre a comunidade negra poderia garantir “a

⁵⁴⁰ DIEGUES, 2014, pp. 520-521.

⁵⁴¹ SCHILD, Susana. “Quilombo, de Cacá Diegues – A utopia de fazer cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01/05/1983, p. 13.

respeitabilidade de um filme dirigido por um branco, falando de uma epopeia de bravos negros”.⁵⁴²

Para a preparação dos materiais que seriam utilizados durante as filmagens, o departamento de arte comandado por Luiz Carlos Ripper se instalou próximo à sede da produção num espaço que Diegues batizou de “Uzina Barravento” (uma homenagem a Glauber Rocha). O espaço de quase 2,5 mil metros quadrados era uma grande tenda onde uma equipe de mais de duzentas pessoas se dividiam no trabalho de confecção dos cenários e seus objetos, dos figurinos e da maquiagem. Eram fabricados “muros de vilas palmarinas, paredes de palácios, espadas e escudos, vestidos e sapatos, perucas, tintas para o corpo dos guerreiros, canhões, pratos e talheres, tudo o que deveria aparecer em cena”.⁵⁴³ Com o atraso para o início das filmagens – que, segundo Diegues, deu-se pela lentidão do trabalho perfeccionista de Ripper –, a produção decidiu organizar visitas frequentes à “Uzina” e aos locais de construção dos sets de filmagem. Além de representantes da Gaumont e da Embrafilme, personalidades conhecidas também fizeram visitas, como Darcy Ribeiro. Era frequente também a presença da imprensa. Imagens sobre o cotidiano na “Uzina” e sobre os bastidores das filmagens podem ser vistas num documentário de cinquenta minutos realizado por Renata Almeida Magalhães. Intitulado *Filme Sobre Filme* e apelidado de “Quilombinho” pela equipe de *Quilombo*, o documentário talvez tenha sido o primeiro *making of* exibido integralmente pela televisão brasileira.⁵⁴⁴

Os dias de filmagem foram turbulentos e desgastantes para toda a equipe. Diegues conta que tiveram de enfrentar vários dias de chuva onde se tornava impossível rodar as sequências que eram praticamente todas em ambiente externo. Como a situação não melhorava e os recursos iam se esgotando, a equipe teve que se virar como pôde, inclusive adaptando cenas que seriam filmadas na floresta para o interior de um galpão. A previsão era de quatorze semanas de filmagem, mas os trabalhos acabaram se arrastando por vinte e duas semanas.⁵⁴⁵ O roteiro teve que ser modificado outras vezes e foi tornando-se cada vez menor. Diegues desistiu, por exemplo, de encenar Recife e Porto Calvo. Na sua autobiografia, conta que começou a usar cocaína para poder virar noites inteiras trabalhando e para se manter acordado no set durante as

⁵⁴² NADOTTI, Nelson; DIEGUES, Carlos. *Quilombo: roteiro do filme e crônica das filmagens*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 22.

⁵⁴³ DIEGUES, 2014, p. 523.

⁵⁴⁴ “*Filme sobre filme* é uma obra de grande beleza, comovente no esforço de acompanhar o caráter utópico daquilo que documenta com poesia, mas incapaz de evitar a tristeza que, a partir de certo momento, se apoderou dos principais responsáveis por *Quilombo*, uma produção que naufragava na falta de recursos financeiros, técnicos e celestiais” (Ibid., p. 525).

⁵⁴⁵ Ibid., p. 536.

filmagens.⁵⁴⁶ Na entrevista que deu para Renata em *Filme Sobre Filme* ele aparece visivelmente abatido.

Nelson Nadotti, um dos assistentes de direção, recebeu de Diegues o pedido de escrever um diário sobre a produção já visando a sua publicação posterior. Nesse relato, editado em 1984 pela Achiamé com financiamento da Embrafilme, Nadotti narra os bastidores do filme desde a concepção do roteiro até os detalhes do trabalho executado pelas pessoas que ajudavam a carregar os equipamentos de um lugar para outro.

Nadotti conta que Diegues gostava de deixar claros os “aspectos ideológicos que mais interessavam [no entendimento do sentido do filme], concepções visuais e cenográficas, perfis dos personagens, descrições das batalhas”.⁵⁴⁷ O diretor tinha o hábito de distribuir textos para a equipe durante a pré-produção, textos que Nadotti chamou de “apostilas”. Eram pequenos artigos contendo o resumo da história a ser encenada, além das diretrizes para a concepção de cada parte do roteiro. Entretanto, Diegues costumava reunir a equipe para ouvir sugestões sobre o roteiro e, como já foi dito, realizava seminários constantes com os especialistas que ajudavam na consultoria histórica.

Para a representação visual do mundo colonial lusitano do século XVII, a pesquisa buscou inspiração na iconografia de vestuários e arquitetura da Europa no mesmo período. Já para a encenação de Palmares, a pesquisa esbarrou no problema da falta de fontes. Restava então a imaginação para preencher tais lacunas: “O século dezessete, no filme, vai ser como nós dissermos que é, contanto que o público não tenha termos de comparação” – declarava Diegues.⁵⁴⁸ O cineasta chegou a solicitar o auxílio de *story-board* (feito por Arturo Uranga), isto é, desenhos dos planos a serem filmados com a finalidade de analisar as prioridades da concepção cenográfica e as possibilidades de execução da fotografia.

Após meses de trabalho, as filmagens foram finalizadas, em dezembro de 1983. A pós-produção teve que ser acelerada, pois Diegues queria aprontar tudo a tempo de inscrever o filme para o Festival de Cannes.⁵⁴⁹ Além da montagem, foi o momento de finalização da trilha musical do filme. Com letras de Waly Salomão e arranjos de Gilberto Gil, a música de *Quilombo* foi considerada um espetáculo à parte. Dentro e fora do Brasil, houve quem elogiasse profusamente o complemento que as canções davam ao sentido do filme, mas também houve quem achasse que aquela mistura entre filme histórico e música contemporânea resultasse numa

⁵⁴⁶ DIEGUES, 2014, p. 533.

⁵⁴⁷ NADOTTI, Nelson; DIEGUES, Carlos. *Quilombo: roteiro do filme e crônica das filmagens*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 15.

⁵⁴⁸ Ibid., p. 26.

⁵⁴⁹ DIEGUES, op. cit., p. 539.

dissonância. A trilha musical de *Quilombo* investe em sons percussivos para diversas sequências, porém os temas mais marcantes são sambas e arranjos inspirados na *soul music* e no *reggae*.⁵⁵⁰

Antes de ter seu lançamento comercial no Brasil, *Quilombo* foi primeiro exibido no Festival de Cannes e em sessões privadas. Segundo o próprio Diegues, o seu filme foi bem recebido no Festival e obteve quase sempre avaliações positivas dos críticos fora do Brasil. Esse ponto não é pacífico já que a recepção crítica no Brasil foi cercada de algumas polêmicas. Abordarei esse assunto ao falar sobre a recepção de *Ganga Zumba* e *Quilombo* no próximo capítulo. Por enquanto, foquemos na circulação do filme.

De acordo com Diegues, *Quilombo* foi e é um de seus filmes “que mais circulam fora do Brasil”.⁵⁵¹ Ainda em Cannes, principalmente jornalistas estadunidenses e africanos (faltou ao diretor precisar de quais países africanos) se mostraram bastante animados com a projeção. Lembra o cineasta que um africano fez um longo discurso ressaltando sua identificação com o filme – algo que fazia Diegues rememorar a recepção dos africanos a *Ganga Zumba* no ano de 1965, em Gênova.⁵⁵² Uma outra novidade foi a distribuição do filme na África. Diegues e os produtores do longa convenceram o presidente da Petrobrás, na época Helio Beltrão, a patrocinar a distribuição do filme “pelos territórios onde a empresa tinha plantas ou escritórios”.⁵⁵³ Além disso, o longa contou com a distribuição garantida da Gaumont na França e em outros países europeus. Também foi exibido nos Estados Unidos tanto em festivais quanto comercialmente.

No Brasil, a estreia oficial ocorreu no dia 04 de junho de 1984. O filme foi capa do caderno B do *Jornal do Brasil* no dia 02, contando com textos de três diferentes críticos (Figura 29). Uma das matérias dizia que o filme seria lançado em “26 cinemas espalhados por 15 estados brasileiros”.⁵⁵⁴ As declarações de Diegues coletadas para a reportagem apelavam para a boa recepção do filme em Cannes, mas ressaltavam que o público alvo era mesmo os brasileiros dos quais ele esperava uma autêntica identificação com as imagens e sons de sua obra. Segundo

⁵⁵⁰ As músicas de *Quilombo* foram lançadas em álbum em 1984 pela Warner Music Brasil Ltda.

⁵⁵¹ DIEGUES, 2014, p. 541.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 541.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 549. Novamente Diegues não precisa a que lugares do continente africano ele está se referindo. Infelizmente, não disponho de mais informações sobre a distribuição do filme na África. Porém, levando em conta a busca por patrocínio da Petrobrás para levar o filme “pelos territórios onde a empresa tinha plantas ou escritórios”, é possível supor que tenha sido para países lusófonos, além da Nigéria.

⁵⁵⁴ SCHILD, Susana. “‘Quilombo’: uma epopeia brasileira à espera do seu público”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/06/1984, p. 1 (Caderno B).

Diegues, o filme “não foi tão mal de público”, ainda que não houvesse chegado nem perto do sucesso que foi *Xica da Silva* (1976) ou mesmo *Bye, Bye, Brasil* (1979).⁵⁵⁵



Figura 29. *Quilombo* na primeira página. Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/06/1984, p. 1 (Caderno B).

Na mesma matéria de capa do *Jornal do Brasil*, José Carlos Avellar reforçava os discursos de Diegues sobre o filme, escrevendo para os leitores e possíveis espectadores que a história em *Quilombo* foi “contada a partir de uma preocupação mais poética que histórica”.⁵⁵⁶ Algumas declarações de Diegues aparecem para reforçar essa intenção: mesmo dando destaque a ampla consultoria de especialistas que a produção teve, Diegues afirmava que sua representação do *Quilombo* era um exercício de imaginação, pois “todos os documentos existentes foram escritos pelos brancos, pelos portugueses, pelos vencedores”.⁵⁵⁷ Outro texto, assinado por Aguinaldo Ramos, traz a fala de dois acadêmicos: Peter Fry e Teresa Cristina Araújo Costa. Ambos os intelectuais, entendem que o mérito de *Quilombo* não está em sua acuidade antropológica ou histórica, mas na sua relevância para engrandecer figuras que assumiram uma aura lendária, como Zumbi e Ganga Zumba. Deixando de lado os preciosismos da fidelidade histórica, Teresa diz que o filme dialoga com as discussões sobre a memória no âmbito dos movimentos negros: “Nesse sentido, o filme pode adquirir a dimensão de algo próximo a um documento, recuperando mito, representando símbolos de grande valor para a identidade negra”.⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Na “Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019”, organizada pela Ancine, não consta o filme *Quilombo*. Deduz-se, assim, que o filme não alcançou a referida marca. Ver: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Último acesso: 28/11/2020. Porém, devo ressaltar que encontrei, numa matéria de junho de 1985, a informação de que, um ano após o seu lançamento, *Quilombo* já tinha sido visto por cerca de 700 mil pessoas (Ver: *Tribuna da Imprensa* [sem autor], Rio de Janeiro, 06/06/1985, p. 5).

⁵⁵⁶ AVELLAR, José Carlos. “Carlos Diegues e o comercial da felicidade”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/06/1984, p. 1 (Caderno B).

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ RAMOS, Aguinaldo. “O resgate dos mitos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/06/1984, p. 1 (Caderno B).

Durante as campanhas de divulgação, Diegues chegou a reconhecer a importância de seu filme pelo destaque dado a um tema pouco conhecido na história do Brasil. Mesmo sendo uma história de mais de um século de duração, “nos livros escolares brasileiros ela é resumida em um parágrafo”.⁵⁵⁹ Em outros momentos chegou a dizer que isso ocorria porque “não se costuma escrever a história dos vencidos”.⁵⁶⁰ Tendo isso em consideração, *Quilombo* era visto como um evento de grande importância. Entre junho e julho, por exemplo, no Rio de Janeiro, a Casa da Cultura e o Centro de Estudos Afro-Asiáticos realizaram um ciclo de debates que, partindo da provocação do filme, serviriam para discutir a “realidade do negro brasileiro hoje”. Os eventos foram divididos em três módulos (*Quilombo*, *Questões Africanas* e *Movimentos Negros*) e contaram com a participação de inúmeras personalidades, como Décio Freitas, Clovis Moura, José Maestri Filho, Joel Rufino dos Santos, Lélia Gonzalez, além dos principais atores e atrizes do filme e de outras pessoas ligadas à produção, incluindo o próprio Diegues.⁵⁶¹

Como parte da divulgação da produção, o *Jornal do Brasil* estampava um banner com as críticas positivas que o filme vinha recebendo no Brasil e no exterior (Figura 31). É interessante notar entre a seleção até mesmo os elogios de Ely Azeredo, um conhecido crítico dos cinema-ovistas desde do início dos anos 1960. Outros pôsteres investem na apresentação do numeroso elenco do filme (Figuras 30, 32 e 33): Antônio Pompeo (Zumbi), Toni Tornado (Ganga Zumba), Zezé Motta (Dandara), Antônio Pitanga (Acaiúba), Vera Fischer (Ana de Ferro), Maurício do Valle (Domingos Jorge Velho), além da participação especial de Grande Otelo.



Figura 30. Pôster de divulgação de *Quilombo*. Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/06/1984, p. 4 (Caderno B).

⁵⁵⁹ “Cannes-84 – Diegues e o problema da liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22/05/1984, p. 2 (2º Caderno).

⁵⁶⁰ BARROS, Luiz Alípio. “Quilombo é a atração maior”. *Última Hora*, 04/06/1984, p. 1 (2º Caderno).

⁵⁶¹ “Filme, vídeo e debates sobre Quilombo, de Cacá”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11/06/1984, p. 2 (2º caderno).

SUCESSO DE PÚBLICO E CRÍTICA
CDK APRESENTA

QUILOMBO

UM FILME DE CARLOS DIEGUES COM UMA PRODUÇÃO DE AUGUSTO ARRÁES

ANTONIO POMPÊO - ZEZÉ MOTTA
TONI TORNADO - VERA FISCHER
e grande elenco

2ª SEMANA de SUCESSO

AGORA CENSURA 10 ANOS

"Valeu a pena esperar 20 anos por "QUILOMBO"
ELY AZEREDO — O Globo

"Amar este filme é descobrir a alma de um país, de uma cultura, de uma arte de viver."
LE MONDE — França

"QUILOMBO é deslumbrante em seu visual, empolga nos momentos em que a música esplêndida de Gilberto Gil serve como complemento de suas imagens, comove pela garra e sensibilidade com que resgata a estética da negritude, provoca solidariedade em sua intenção de colocar uma raça e uma cultura na tela, de forma épica e grandiosa."
EDMAR PEREIRA — Jornal da Tarde

"Brilhante, ingênuo, dinâmico, confortador. As paisagens são sublimes, as artimanhas de guerra, irresistíveis, as festas, envolventes."
LE FIGARO — França

"Olhamos com prazer este poema épico grande em cores, que canta o Brasil que nós amamos, com a música de Gilberto Gil."
JEAN ROY — L'HUMANITÉ

"QUILOMBO é a percepção do que pode ter sido um pedaço libertário de cem anos de nossa história esquecida."
BRUNO DE ANDRÉ — VISÃO

"O sonho de uma nação num filme mágico e pessoal."
INÁCIO ARAÚJO — FOLHA DE S. PAULO

"QUILOMBO" é um filme plasticamente belo e muitíssimo bem realizado.
POLA VARTUCK — O ESTADO DE SÃO PAULO

"Vão correndo ver QUILOMBO, é uma obra-prima do cinema brasileiro e mundial."
ARTUR DA TÁVOLA — FATOS & FOTOS

SELEÇÃO OFICIAL DO

"PALMAS

Figura 31. Banner de divulgação de *Quilombo*. Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/06/1984, p. 2 (Caderno B).

LUIS SEVERIANO BIRIBINON

"JAMAIS SEREMOS ESCRAVOS DE NOVO"

CDK APRESENTA

QUILOMBO

UM FILME DE CARLOS DIEGUES

ANTONIO POMPÊO
ZEZÉ MOTTA
TONI TORNADO
VERA FISCHER
ANTÔNIO PITANGA
MAURICIO DO VALLE
DANIEL FILHO
JOÃO NOGUEIRA
JORGE COUTINHO
GRANDE OTELO

CENSURA 14 ANOS

SELEÇÃO OFICIAL DO FESTIVAL DE CANNES 1984

PROMOÇÃO: MEIA ENTRADA PARA TODOS, TODOS OS DIAS EM TODAS AS SESSÕES EM TODOS OS CINEMAS

HOJE

| | | | | |
|-------|------|-------------|-------------|------------|
| SOLUZ | ROXY | ODEON | AMERICA | MADONNEIRA |
| 3.00 | 5.10 | 7.20 e 9.30 | 2.00 | 4.10 |
| | | | 5.20 e 9.30 | |
| | | | 2.30 | 4.40 |
| | | | 6.50 e 9.00 | |

LC - DINI E RUI DIEGUE

Figura 32. Pôster de divulgação de *Quilombo* (2). Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/06/1984, p. 4.



Figura 33. Pôster de divulgação de *Quilombo* (3). Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28/06/1984, p. 5 (Caderno B).

Conforme lembrou Diegues, após o lançamento comercial do filme (isso um ano depois), foi criado junto à Embrafilme um programa chamado “Cinema vai à escola”.⁵⁶² A intenção do projeto, no geral, era incentivar o hábito de frequência aos cinemas no público infanto-juvenil. Os cinemas de bairro seriam abertos durante o horário da manhã e os ingressos distribuídos gratuitamente às escolas, sendo que as sessões fariam parte do currículo escolar.⁵⁶³ O primeiro filme escolhido foi justamente *Quilombo*. Cerca de 130 mil alunos do primeiro grau da rede municipal do Rio de Janeiro assistiram ao longa-metragem. Com *Quilombo*, pretendia-se estimular “os alunos ao estudo da História do Brasil”, desfazendo “a visão folclorizada do negro na cultura oficial, reconhecendo o lugar e a importância da cultura negra na formação brasileira e atendendo, assim, a uma visão mais plural de nossa cultura”.⁵⁶⁴ As projeções ainda seriam acompanhadas por professores de história e contariam com a distribuição de apostilas complementares.⁵⁶⁵ Diegues conta que, em uma das sessões, uma menina negra de uns dez anos de idade chorava com o filme dizendo que “não sabia que preto podia ser herói de cinema”.⁵⁶⁶

⁵⁶² DIEGUES, 2014, p. 545.

⁵⁶³ “Atrás do hábito”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/06/1985, p. 3 (Caderno B).

⁵⁶⁴ Essas são palavras de Maria Ieda Linhares, na época secretária municipal de educação do Rio de Janeiro. Ver: *Tribuna da Imprensa* (sem autor), Rio de Janeiro, 06/06/1985, p. 5.

⁵⁶⁵ *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 10/06/1985, p. 4 (Caderno B).

⁵⁶⁶ DIEGUES, op. cit., p. 545.

Além de sua distribuição por cinemas brasileiros e em de outros lugares do mundo, o filme também foi transmitido pela televisão, fato que aumenta consideravelmente a circulação de suas imagens. *Quilombo* e outros três filmes do diretor foram comprados pela TV Globo para a realização do Festival Nacional de Cinema. Diegues conta que, na época, a venda lhe foi oportuna para aliviar os problemas financeiros pelos quais vinha passando desde o término das filmagens de *Quilombo*.

5.2 O início de uma epopeia: apresentação dos elementos do filme

Antes do desenrolar dos créditos iniciais, o espectador de *Quilombo* é apresentado a um texto em epígrafe como forma de introdução ao tema da história a ser encenada. As palavras sobem tendo como fundo a silhueta de uma montanha e um céu tingido de vermelho. A inscrição fala sobre a conquista e a colonização a partir de 1500 e de como os portugueses trouxeram à força negros africanos para o trabalho escravo nas plantações de cana-de-açúcar. Em decorrência disso, os cativos que conseguiam fugir formavam comunidades livres que foram chamadas de quilombos, sendo o Quilombo dos Palmares “o mais célebre”, “fundado em fins do século XVI nas montanhas do nordeste do Brasil”. Enquanto o texto passa, ouvem-se crescentes sons percussivos que, após o término da epígrafe e o surgimento do título do longa-metragem em letras vermelhas, desembocam na primeira canção do filme, sua “música-tema”:

Existiu/ Um eldorado negro no Brasil/ Existiu/ Como o clarão que o sol da liberdade produziu/ Refletiu/ A luz da divindade, o fogo santo de Olorum/ Reviveu/ A utopia um por todos e todos por um. / Quilombo/ Que todos fizeram com todos os santos zelando/ Quilombo/ Que todos regaram com todas as águas do pranto/ Quilombo/ Que todos tiveram de tombar amando e lutando/ Quilombo/ Que todos nós ainda hoje desejamos tanto. / Existiu/ Um eldorado negro no Brasil/ Existiu/ Viveu, lutou, tombou, morreu, de novo ressurgiu/ Ressurgiu/ Pavão de tantas cores, carnaval do sonho meu/ Renasceu/ Quilombo, agora, sim, você e eu/ Quilombo.⁵⁶⁷

Passados os créditos, surge o primeiro plano do filme. O ano é 1650, tempo de guerra entre holandeses e portugueses pelo controle de territórios hoje correspondentes ao Nordeste do Brasil. Em meio a monocultura de cana-de-açúcar, avistam-se dois edifícios de um engenho. Fora do enquadramento, ouvem-se os gritos e gemidos agonizantes de um escravizado sendo torturado por um feitor a mando de sua senhora. Os gritos de dor ecoam pela fazenda enquanto o homem tem seus pulsos e pescoço esmagados por duas tábuas. Vê-se que se trata de um experimento medonho da senhora que, diante da cena, lê em um papel a descrição do ato de

⁵⁶⁷ *Quilombo, o eldorado negro* (letra de Waly Salomão; música de Gilberto Gil).

violência, dando a entender que se refere a algum tratado sobre formas de castigo e punição dos cativos. Tais tipos de escritos eram comuns durante a vigência legal da escravidão, geralmente visando sistematizar modos de punição aos escravizados e evitar prejuízos materiais ou excessos por parte dos proprietários.⁵⁶⁸

O que acaba ocorrendo, porém, é a morte do homem que não resiste à tamanha violência. Na sequência em questão, estão presentes a já citada senhora, que se ampara do sol debaixo de uma grande sobrinha de tecido, o feitor que subjuga o escravizado e duas mucamas, uma já idosa que segura um bebê branco e uma mais jovem e grávida. Dos olhos desta última vertem lágrimas devido a cena que presencia. Além destes, em outro plano aparecem os seguintes personagens: um filho da senhora (ainda criança) que assiste a tudo com um ar de tédio, sentado nas costas de outro escravizado que lhe serve como banco; no fundo, duas sinhás pulam uma corda balançada por dois outros cativos; há também um padre que, impassível e sentado sobre algumas almofadas, faz anotações em seu caderno. O momento é interrompido quando um outro escravizado chega em polvorosa para avisar a senhora de que seu marido lhe pedira para preparar a casa no intuito de receber uma comitiva de holandeses que logo chegariam à propriedade.

Dando continuidade a apresentação do espaço e do contexto, o filme segue para uma sequência com bastante uso de planos abertos para a encenação dos cativos nos extensos campos dos canaviais. O trabalho é interrompido quando um deles, um recém-chegado, imobiliza e mata o feitor ao vê-lo espancando um negro idoso. O feitor, diferentemente do primeiro da sequência anterior ou mesmo do que aparece no filme *Ganga Zumba* (1964), é negro também, fato que expande em mais complexidade a representação histórica de *Quilombo*.⁵⁶⁹ Aliás, a presença de personagens negros aliados aos brancos aparece em outros momentos do filme, como na representação de Henrique Dias e de outros que lutam ao lado dos colonos brancos contra os palmaristas.

O personagem que mata o feitor é Ganga Zumba. Nesse momento da narrativa ele ainda não é chamado por esse nome, mas identifica-se como Abiolá – uma invenção do roteiro que

⁵⁶⁸ Havia até mesmo manuais sobre concepções de “tratamento cristão” que deveriam ser adotados no trato com os cativos. Cito como exemplo o livro *Etiópe resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado*, escrito pelo padre Manuel Ribeiro da Rocha e publicado em 1758 (ROCHA, Manuel Ribeiro. *Etiópe resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado*. São Paulo. Editora Unesp, 2017 [Introdução e edição: Jean Marcel Carvalho França e Ricardo Alexandre Ferreira]). A obra disserta a respeito do comércio dos africanos e das relações entre os senhores e os cativos. Há no livro uma detalhada recomendação dos modos considerados legítimos e cristãos de como castigar os escravizados. De certa forma, tratava-se de uma racionalização das punições, pois, para o padre, lidar com os cativos por meio do abuso sem causa “além da sobredita abominação que tem aos olhos de Deus, envolvia prejuízos da república e continha injúria e desprezo da pessoa humana” (p. 137).

⁵⁶⁹ A questão da existência de feitores ou capitães-do-mato negros já foi mencionada no Capítulo 3.

se aproxima da interpretação de que a alcunha “Ganga Zumba” é um título e não um nome próprio. Tal personagem (interpretado por Toni Tornado) sugere aos outros cativos a opção pela fuga, proposta essa a que um deles reage questionando: “fugir para onde”? Não há muito tempo para elaborar uma resposta, pois logo surge o aviso de que os brancos estavam se aproximando do local. A resolução, então, desemboca para um levante, uma revolta.

A montagem muda para um novo plano enquadrando um grupo de brancos que se aproxima por um corredor entre as folhas altas do canavial. Outros planos mais próximos detalham a comitiva: alguns soldados brancos surrados, com semblante cansado e corpos marcados por ferimentos trazem amarrados alguns negros despidos da cintura para cima. À frente da reduzida tropa está seu capitão-mor, um pouco sujo, mas bem trajado em armadura e elmo de ferro. Este conversa com o senhor do engenho que tenta barganhar a compra dos negros trazidos pelos soldados. Descobre-se então que os negros são palmaristas capturados numa expedição de entrada e que não podem ser vendidos, pois pertenceriam ao governador, o financiador da empreitada. Por referência histórica, entende-se que aquele capitão-mor seria João Blaer, responsável pelo comando de uma das expedições contra Palmares realizadas pelos holandeses. Trata-se apenas de uma referência, pois historicamente a data e os eventos não são os mesmos: o filme indica o ano de 1650 para esse início do enredo, mas a expedição de Blaer foi realizada em 1645. Além disso, o capitão batavo, “especialista em guerra de emboscadas” segundo Décio Freitas,⁵⁷⁰ teve de abandonar a entrada, pois adoeceu no quinto dia de expedição e precisou ser levado para Alagoas, tendo assumido seu lugar o tenente Jürgen Reijmbach.⁵⁷¹ Entretanto, o sentido construído no filme permanece válido.

Logo após tentar uma barganha pela compra dos negros palmaristas, o senhor de engenho chama por uma de suas escravas pedindo-lhe que sirva um pouco de água-ardente. A conversa continua e o senhor pergunta ao capitão quantos homens o acompanharam na subida à serra de Palmares: “duzentos, trezentos?”. Desconcertado, o capitão balbucia que foi mais ou menos essa quantidade mesmo. Com ar de sarcasmo, o senhor português aproveita para zombar do cansado homem: “[Rindo:] Mas capitão, que fracasso fantástico, *ein!*”. Da tropa, restavam apenas uns poucos soldados estropeados, e nem a quantidade de prisioneiros feitos fazia valer o esforço. Nesse ponto, o roteiro do filme toma inspiração no pouco sucesso que conseguiam a maioria das expedições realizadas contra Palmares. Várias delas infligiram perdas

⁵⁷⁰ FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 56.

⁵⁷¹ Essa expedição se tornou famosa devido a produção de um relato sobre ela, relato este que se tornou uma das principais fontes sobre Palmares do fim da primeira metade do século XVII. O relato pode ser lido em: GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Mocambos de Palmares: histórias e fontes (séc. XVI-XIX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, pp. 167-172.

consideráveis aos palmaristas, é verdade. Mas muitas sequer chegavam a travar batalhas contra os negros livres que, sendo avisados previamente, migravam de um lugar para outro. O que os palmaristas não faziam, a natureza encarregava-se de fazer: os caminhos simplesmente não existiam e as tropas passavam dias ou semanas vagando pela floresta, padecendo com falta de mantimentos e com doenças.⁵⁷²

Voltando à sequência, a conversa entre o capitão holandês e o senhor português é interrompida de repente quando todos são surpreendidos pelos escravizados que surgem de ambos os lados do canal. A ação é rápida e os brancos são logo vencidos tanto pela surpresa quanto pelo fato de os cativos estarem em maior número. O senhor de engenho ainda consegue gritar por sua escrava: “Dandara! Minha espada!”. Mas o que ele recebe de Dandara (interpretada por Zezé Motta) é o pedaço pontudo de metal enterrado em seu abdômen: a revolta estava completa.

Com todas essas sequências, o espectador é rapidamente apresentado ao ambiente do engenho, ao contexto da escravidão, ao problema de Palmares para as autoridades e a forma mais disruptiva de resistência dos cativos, a revolta seguida de fuga. A sequência que se segue insere a questão do que fazer após a rebelião. Após recolherem as armas dos soldados mortos e ajudarem uns aos outros a se livrarem das correntes, os negros discutem sobre o que deve ser feito: “daqui a pouco a notícia se espalha, a gente tem que ir embora depressa”. Uma parte decide ir em direção ao litoral com o objetivo de conseguir de alguma forma retornar à África. Outros, por sugestão dos palmaristas que haviam sido capturados, optam por fugir para Palmares, “a terra dos homens livres”. Assim, fica definida a motivação do filme, faltando apenas a apresentação do espaço do Quilombo, o que ocorre poucas sequências depois.

Diferentemente de *Ganga Zumba* (1964), *Quilombo* não passa muito tempo na encenação das dificuldades da fuga (na verdade, devido ao grande recorte temporal e a duração de apenas duas horas de filme, tudo é apresentado de forma mais rápida e sucinta). A caminhada até Palmares se dá em apenas duas sequências que também contribuem na definição de alguns elementos significativos dentro da narrativa.

A primeira sequência em questão começa com a alegoria a uma passagem do Antigo Testamento da Bíblia. É noite na mata e, em um enquadramento em plano médio, vê-se um homem branco sentado numa banca em frente a uma pequena casa. Junto dele estão três crianças de traços indígenas que escutam atentamente a história que lhes é contada. Ali ao lado, descascando alguns pedaços de mandioca, está presente também uma mulher indígena. Fica claro que

⁵⁷² No relato da citada expedição de Blaer-Reijmbach, há uma passagem onde um dos homens da tropa, “enraivecido por ter caído nos estrepes [armadilha montada pelos palmaristas]”, chegou a decapitar ali mesmo na mata uma mulher negra capturada (Ver: GOMES, 2010, p. 170).

se trata de uma família. Quanto ao homem, que pela história que conta e pela presença de uma estrela de Davi na parede da casa, percebe-se ser um judeu. Ele narra aos seus filhos a passagem bíblica da escravidão e do êxodo do povo hebreu para a sua terra prometida. A referência aos negros que fogem para Palmares é direta. Além disso, há a composição interracial da família: o branco e a indígena. Isso corrobora com a interpretação multiétnica que o filme opera na história que representa.

No encontro noturno, os negros convidam o branco para acompanhá-los até Palmares. O homem (no roteiro e créditos seu nome é Samuel, porém no filme não há essa menção) poderia ser, nesse caso, um “cristão-novo”, como eram conhecidos em Portugal os judeus que se convertiam ao cristianismo, muitas vezes forçosamente. No enredo do filme, o personagem é um branco pobre que, ao formar família com uma indígena, quer levar uma vida simples em um pequeno pedaço de terra. Tendo em vista a inspiração da obra de Décio Freitas no roteiro fílmico, a representação se aproxima da interpretação que este autor faz da sociedade colonial e sua divisão em classes. Para Freitas, além da separação mais insuperável entre livres e escravos, a população livre também conhecia suas próprias estratificações.⁵⁷³ Estando os senhores de engenho e autoridades políticas (que por vezes eram as mesmas pessoas) no topo de uma pirâmide social, abaixo deles viam arrendatários, mercadores, artesãos, sesmeiros, soldados e mercenários, entre outros. Não cabe aqui o debate sobre a validade dessa interpretação. Quero apenas indicar a inspiração do filme para a composição de sua representação. Em *Quilombo* surgem esses personagens brancos que encontram mais espaço na aproximação com os negros livres de Palmares do que na sociedade colonial escravista. Ao ir para Palmares junto com os fugitivos, o cristão-novo tem sua presença questionada ali: “por que você trouxe estrangeiro para Palmares?”. A isso Ganga Zumba responde: “Mas a gente também é estrangeiro nessa terra. Numa terra onde todos são estrangeiros, quem é o estrangeiro?”. Os indígenas não eram, mas o filme se esquece desse significativo detalhe. O objetivo dessa cena é dar abertura à representação de Palmares como um espaço multiétnico. Para o filme, Palmares foi aquilo que o Brasil ainda não conseguiu ser: um espaço de convivência pacífica entre as raças.

Em outra sequência do filme, já mais adiante no desenrolar do enredo, há uma grande festa em Palmares como forma de celebração pela passagem de um cometa. A noite – filmada em estúdio e com o uso de uma iluminação azulada que se mistura com o amarelo forte das roupas e pinturas corporais dos personagens – é agitada com músicas e danças. Apesar da preponderância negra, alguns personagens brancos passeiam e dançam pela festa. Além disso,

⁵⁷³ Ver: FREITAS, 1984, pp. 15-24.

alguns índios que atravessavam a serra em migração se aproximam e são bem-recebidos por Ganga Zumba. Diz um deles (interpretado por Jofre Soares) que estão migrando à procura da “terra sem males”. Ao ser questionado onde espera encontrar essa tal terra, o índio diz que ainda não sabe, mas que pretende caminhar até receber um sinal de que finalmente chegou. A isso Ganga Zumba responde olhando para o cometa no céu: “talvez seja esse o sinal, irmão”. Está então completa a festa: negros, brancos e índios.

De fato, havia brancos e indígenas convivendo com os palmaristas. Há fontes da época que falam sobre isso. Essa é uma questão levantada pela historiografia desde Nina Rodrigues. Porém, a interpretação em *Quilombo* é a da formação multiétnica. Nina Rodrigues e Edison Carneiro, embora de formas diferentes, entendiam Palmares como um projeto de restauração do modo de vida africano no Brasil. Já Décio Freitas diz que Palmares teria sido uma criação original. Os africanos que formaram os seus mocambos “constituíam um mosaico étnico e cultural extremamente diversificado”.⁵⁷⁴ E para além disso, “os negros não apenas se misturaram entre si – misturaram-se também com índios, mulatos e mesmo brancos. A massa palmarina, portanto, longe de constituir um todo compacto e homogêneo, formava um complexo composto étnico”.⁵⁷⁵ Nega-se, portanto, a tese da “regressão tribal” proposta por Nina Rodrigues e aproxima-se da tese de Freitas: “De fato, Palmares se constituía em asilo aberto a todos os perseguidos e deserdados da sociedade colonial. Esta circunstância sublinha o seu conteúdo essencialmente social”.⁵⁷⁶

Ainda na sequência do encontro noturno entre os fugitivos e o cristão-novo na mata, há outro aspecto que merece atenção. Trata-se da relação entre os mocambos de Palmares e os moradores da capitania que viviam próximos de seus territórios. Na conversa com os negros, o homem argumenta que vive ali naquele pequeno pedaço de terra e que, apesar de não ser oficialmente seu, ninguém ia querer lhe tirar tão pouco. De qualquer forma, se em algum dia fosse obrigado a sair dali, simplesmente procuraria outro lugar para se assentar com sua família: “O Brasil é muito grande” – diz ele. Porém, Abiolá, o futuro Ganga Zumba, retruca dizendo que ele não precisaria sair para lugar nenhum e poderia ficar ali o tempo que quisesse. Nesse momento, Ganga Zumba levanta-se, caminha um pouco e toma um saco de sal numa mão e uma arma na outra: “Você dá o que Palmares não tem [refere-se ao sal] e Palmares dá o que você precisa [refere-se a arma]”.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ FREITAS, 1984, p. 39.

⁵⁷⁵ Ibid., p. 41.

⁵⁷⁶ Ibid., p. 65.

⁵⁷⁷ Essa sequência pode ter partido da inspiração em certos trechos da obra de Décio Freitas, como o seguinte: “Os criadores tinham bem poucos motivos para desejar o êxito das expedições antipalmarinas. Se a república

Segundo Edison Carneiro, seria precipitado afirmar que os palmaristas eram meros causadores de problemas para todos os colonos que viviam próximos aos territórios ocupados pelos mocambos. Diversas fontes reforçam que os negros eram malfeitores e que viviam de assaltos, pilhagens, sequestros e depredações das plantações e propriedades, fazendo da vida dos moradores uma tribulação interminável, o que justificaria a aquisição de mais e mais recursos para o combate a ameaça quilombola. Um documento de 1671 dizia que os escravos, ao fugirem dos rigores a que eram submetidos e se verem em liberdade numa terra tão fértil, crescem a “cada dia em número [e] se adiantam tanto no atrevimento, que com contínuos roubos, e assaltos fazem despejar muita parte dos moradores desta capitania mais vizinhos aos seus mocambos”.⁵⁷⁸ Porém, Carneiro chama a atenção para os prováveis exageros da documentação, além dos próprios interesses que estiveram na base da escrita desses textos. Nesse caso específico da relação com os colonos mais próximos, o autor observou que os palmaristas tinham sim amizades entre os moradores vizinhos. Há mesmo fontes da época que falam sobre ordens do governo para prender e punir qualquer um que estivesse prestando ajuda ou mantendo relações com os negros aquilombados.⁵⁷⁹

Em outros momentos do filme, essas relações tornam a aparecer. Por exemplo: já na representação dos tempos do Governo de Zumbi, durante o terceiro ato do filme, os palmaristas são mostrados em uma organização que envolve relações até com mercadores interessados em negociar com eles. Assim, apesar do filme também desenvolver a representação das expedições vingativas que os palmaristas realizavam contra propriedades de senhores de engenho e até vilas, ele também mostra as possibilidades de uma relação amistosa. Domingos Jorge Velho, quando foi convocado para ajudar na destruição de Palmares, denunciava constantemente a existência dessas relações, reforçando que elas atrapalhavam na condução de um planejamento efetivo de guerra. O bandeirante chegou a dizer que os moradores se faziam de “colonos dos negros”.⁵⁸⁰ A conclusão de Carneiro foi que “os negros viviam bem com os moradores – contanto que estes não se internassem demais, nas terras livres dos Palmares”.⁵⁸¹

Flávio Gomes, em trabalhos mais recentes e posteriores ao filme de 1984, reforça essas teses, explicando como os palmaristas aproveitavam dos excedentes de sua produção, por

negra sucumbisse, aquelas pastagens entrariam na posse dos grandes proprietários pernambucanos que as haviam legalmente recebido da coroa ou dos governadores” (FREITAS, 1984, p. 67).

⁵⁷⁸ Ver: GOMES, Flávio dos Santos. 2ª ed. *Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico Sul*. São Paulo: Editora Contexto, 2018, p. 72.

⁵⁷⁹ CARNEIRO, Edison. *O Quilombo dos Palmares*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, pp. 73-76.

⁵⁸⁰ Ver: CARNEIRO, 1958, p. 73.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 76.

exemplo, para a realização de trocas mercantis.⁵⁸² Talvez, devido a prevalência da monocultura da cana, fosse vantajoso e mesmo necessário para os moradores negociarem artigos alimentares que os negros produziam nas férteis e cobiçadas terras que habitavam. Os palmaristas podiam trocar esses artigos por armas de fogo, pólvora, sal, tecidos, entre outras coisas. Como Flávio Gomes reforça, essa existência de uma rede mercantil também possibilitava a ampliação de uma rede de contatos e de troca de informações, inclusive com os próprios cativos das senzalas. O que se sabe é que Palmares, assim como outras centenas (quem sabe até milhares) de quilombos e mocambos que existiram no Brasil não eram comunidades isoladas.

A outra sequência que ocorre entre a fuga do engenho e a chegada em Palmares é uma representação do nascimento de Zumbi. A cena acontece numa pequena clareira na floresta, junto a um fino córrego que desliza pelas pedras. Entre o grupo de fugitivos encontra-se Gongoba (interpretada por Regina Rocha), personagem criada por João Felício dos Santos para seu romance *Ganga Zumba*, de 1962. Ela estava grávida no momento da fuga e agora entrava em trabalho de parto. A cena busca proporcionar uma composição fotográfica bela, mesclada pela cenografia natural, sendo que a personagem é a que recebe maior iluminação com intuito de destaque. Os outros personagens se concentram ao redor dela em uma observação quase devota. De repente, um deles começa a fazer sons percussivos com batendo as palmas das mãos umas nas outras e nas pernas; os outros o acompanham. Os enquadramentos e a escolha de cenário para o nascimento do futuro Zumbi dos Palmares fazem eco com a sequência final do filme que mostra a morte desse mesmo personagem. Livre, no mato nasceu, e livre, no mato morreu.

Em outro momento nessa sequência, vemos também Abiolá (Ganga Zumba) aproximar-se de Dandara de forma amorosa, esta que, no filme, será sua primeira esposa. Ao ouvir o choro da criança recém-nascida, o casal de aproxima. Abiolá toma a criança em seus braços e a acolhe como se fosse seu próprio filho. Enquanto isso, os negros entoam um cântico em iorubá. Tempos depois, por meio do auxílio de um guia palmarista, o grupo finalmente chega a Palmares. Avista-se a serra e ouvem-se os tambores quando o futuro Ganga Zumba levanta o recém-nascido acima de sua cabeça e grita “Palmares!”, sendo respondido por um trovão e um relâmpago que ilumina o menino.

Tendo chegado em Palmares, Abiolá é apresentado a Acotirene que, naquele momento, era a líder dos mocambos. Em *Quilombo*, essa personagem foi representada como uma anciã sábia dotada de uma aura quase mística. Mesmo não estando presente no restante do enredo, ela tem seu nome invocado em situações de necessidade, como de uma entidade ancestral. Nas

⁵⁸² GOMES, 2018, p. 77.

fontes sobre Palmares, há a menção de quase duas dezenas de nomes de mocambos. Não se sabe se os nomes correspondem a como os palmaristas chamavam esses seus ajuntamentos já que eles foram registrados pelos escritos dos colonos e autoridades. De qualquer forma, como já mencionei no capítulo 2, Palmares não correspondia a apenas um agrupamento, mas a inúmeros povoados que se espalhavam pelas florestas e montanhas do interior e que se uniam em torno de uma autoridade maior. Segundo Flávio Gomes, os principais povoados “eram conhecidos pelo nome de sua localização geográfica ou de seus chefes e comandantes militares”.⁵⁸³ Um desses mocambos aparece nas fontes com o nome de Acotirene. Pressupõe-se, então, que esta personagem tenha sido uma chefe de mocambo. Já na licença poética do filme, ela é apresentada como a primeira líder de Palmares.

A conversa entre Abiolá e Acotirene acontece dentro da “Casa Real”, uma grande maloca aborígene, semelhante as que foram construídas para o Parque Memorial da Serra da Barriga e que estão lá até hoje como símbolo da influência indígena em Palmares. Internamente, o espaço é vago em sua maior parte, deixando o destaque para um imenso amontoado de vasos de argila que formam uma espécie de parede. Em diversos momentos esse mesmo espaço aparecerá no filme, mas sua composição cênica vai sendo modificada tendo em vista os mais diversos momentos da história palmarista que o enredo aborda. No encontro, Abiolá argumenta que Palmares deve aproveitar o momento de guerra entre os portugueses e holandeses para crescer e se fortalecer, pois quando o conflito findasse os ataques dos brancos ficariam cada vez mais fortes. Assim, os palmaristas deveriam crescer de tal modo que as autoridades se sentissem obrigadas a negociar a paz com eles. Acotirene lhe faz um alerta sobre os perigos de confiar nos termos do inimigo, ao que Abiolá responde afirmando a necessidade de se buscar outros caminhos que não o conflito ininterrupto. De tal modo, desde já o Ganga Zumba vai sendo construído como um líder diplomático.

Durante esse diálogo, Acotirene passa a ver em Abiolá a presença de um orixá, Xangô. Diante dessa visão, ela chama Abiolá pelo nome de Ganga Zumba, porém o personagem não compreende. “Xangô é seu eledá, Xangô paira sobre sua cabeça [...]. Você é o escolhido... Você é Ganga Zumba”. O personagem continua confuso e nega essa sua consagração. Diz que é filho de rei africano, mas não se reconhece na atribuição que lhe é dada agora por Acotirene. Porém o filme não investe numa encenação mais prolongada do “destino do herói”, pois na próxima sequência ele já aparece em trajes reais, como se o cetro já lhe tivesse sido passado. Acotirene decide que sua hora chegou e que seu trabalho já está terminado. O povo e o próprio Ganga

⁵⁸³ GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares: histórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011, p. 16.

suplicam para que ela permaneça, mas a personagem some e aparece na mata sendo carregada por um de seus súditos em direção a um denso nevoeiro. É o fim do governo de Acotirene e o começo do governo do Ganga Zumba.

Antes de passar a discussão do próximo ato, é preciso ressaltar – assim como procedi com *Ganga Zumba* (1964) – a liberdade poética que o filme toma em relação a representação da etnia e da religiosidade dos palmaristas. Trata-se apenas de um lembrete. Mesmo havendo fortes indícios de que a composição de Palmares era formada majoritariamente por povos africanos de língua banto – mas sem desconsiderar a presença de outras várias etnias, além dos próprios negros já nascidos na Colônia –, o filme *Quilombo* opta por uma caracterização iorubá: na língua e nas representações religiosas, principalmente. E como o filme reveste-se de uma concepção “mitológica”, tal opção é muito marcante. Os personagens, de tal modo, são ligados a divindades relacionadas às formas de religiosidade afro-brasileira. Ganga Zumba é Xangô (Figura 34), orixá ligado à justiça; Dandara é Iansã, esposa de Xangô e tão poderosa quanto ele, ligada tanto a sabedoria quanto à força e à guerra; e Zumbi é Ogum, orixá ferreiro e senhor das guerras, tão próximo dos humanos quanto Exu.



Figura 34. Ganga Zumba/Xangô

5.3 O governo de Ganga Zumba

Ganga Zumba passou para a história como o primeiro grande líder de Palmares. É bem provável que o seu nome estivesse ligado a um título político, uma posição hierárquica ou religiosa. De acordo com Beatriz Nascimento, esse título também era usado pelos imbangala na

África do mesmo século XVII, com uma pequena diferença: “Gaga”.⁵⁸⁴ Há fontes escritas pelas autoridades coloniais da época que, ao se referirem a Ganga Zumba, dizem que seu nome significa “Senhor Grande”:

A este têm por seu rei e senhor todos os mais, assim naturais dos Palmares como vindos de fora; tem palácio, sacas da sua família, é assistido de guardas e oficiais que costumam ter as casas reais. É tratado com todos os respeitos de rei e com todas as honras de senhor. Os que chegam à sua presença põem os joelhos no chão e batem as palmas das mãos em sinal de reconhecimento e protestaçoão de sua excelência; falam-lhe por Majestade, obedecem-lhe por admiração. Habita a sua cidade real, que chamam o Macaco.⁵⁸⁵

Segundo Rômulo Nascimento, o nome também poderia ser uma variante de “senhor dos mortos”.⁵⁸⁶ Esse personagem tornou-se bastante conhecido devido a tentativa de acordo de paz ocorrida entre ele e as autoridades coloniais em 1678, evento que comentarei mais adiante. Não há consenso sobre a origem do Ganga Zumba, se nasceu em Palmares ou se foi trazido da África.⁵⁸⁷ No filme de Carlos Diegues – que parte da obra de Décio Freitas –, o personagem teria nascido na África e chegado ao Brasil como escravo nos tempos da ocupação holandesa. Freitas diz que ele era de “nação Arda” (também conhecida como Ardra ou Allada), um reino localizado na costa sul do oeste africano, numa região chamada de Costa dos Escravos a partir do século XV. Segundo o autor, os membros dessa etnia eram conhecidos em Pernambuco por ostentarem “grande robustez física”, mostrando-se “capazes de aprender qualquer trabalho”. “Mas exibiam também uma obstinação e uma rebeldia incorrigíveis. Não raro, atacavam os feitores e os moíam a pancadas”.⁵⁸⁸ O filme inspira-se em Freitas, mas com um acréscimo: Ganga Zumba seria filho de rei.

Devido a pouca disponibilidade de fontes, muitas das hipóteses historiográficas e ficcionais se confundem. Ainda assim, a existência de Ganga Zumba é inegável. De acordo com as pesquisas mais recentes de Flávio Gomes, é bem provável que “o poder central de Palmares no período de 1645 a 1678 esteve nas mãos de Ganga Zumba”.⁵⁸⁹ Nesses anos, os muitos mocambos palmaristas teriam crescido, se expandido e se organizado em uma rede interligada e “centralizada”. Devido ao aumento dos ataques sofridos, fez-se também necessária uma cooperação

⁵⁸⁴ NASCIMENTO, Beatriz. “O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira”. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008 (SANKOFA 2: matrizes africanas da cultura brasileira), p. 79.

⁵⁸⁵ “Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco no tempo do governador dom Pedro de Almeida [1675 a 1678]”. Documento disponível em: GOMES, 2010, pp. 220-233.

⁵⁸⁶ NASCIMENTO, Rômulo Luiz Xavier. *Palmares: os escravos contra o poder colonial*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014, p. 61.

⁵⁸⁷ Ganga Zumba pode até mesmo ter sido filho de Acotirene (GOMES, 2018, p. 137).

⁵⁸⁸ FREITAS, 1984, pp. 92-93.

⁵⁸⁹ GOMES, 2018, p. 137.

militar cada vez mais interdependente. Cada mocambo possuía sua liderança autônoma eleita em uma assembleia. Nesse contexto, os chefes dos mocambos teriam eleito como líder principal um que foi chamado de Ganga Zumba. Para Freitas, “as funções de Ganga Zumba correspondiam às de um Chefe de Estado” que agia sob o consentimento de um Conselho.⁵⁹⁰ Ernesto Ennes, no seu livro de 1938, falava da existência de uma “Confederação dos Palmares” ou da “constituição de um Estado Negro”.⁵⁹¹

Após a transferência do governo de Acotirene para o novo líder, o filme avança cinco anos no tempo. Agora, com o governo de Ganga Zumba, Palmares parece ter entrado em uma nova estação, tendo crescido em habitantes e em abundância de recursos. A primeira sequência desse novo ato concretiza essa representação: em uma grande clareira aberta na mata, muitas crianças brincam correndo alegres; algumas colhem pimentas e abacaxis, outras aram um pedaço de terra; algumas sentam ao redor de um negro mais velho para ouvir suas instruções e conselhos. É a representação da vida livre, distante da escravidão. Com isso, o filme também mostra o crescimento endógeno de Palmares, formado não apenas por cativos fugidos, mas por pessoas já nascidas em seus mocambos. A composição do cenário, das cores dos figurinos e do movimento dos figurantes e da montagem acentua a relação com a natureza e a fartura. Próximo a uma árvore, está sentado o ancião (interpretado por Grande Otelo) que compartilha com os pequenos o conhecimento sobre o uso de ervas medicinais (Figura 35).



Figura 35. Grande Otelo em *Quilombo*

⁵⁹⁰ FREITAS, 1984, p. 93.

⁵⁹¹ ENNES, Ernesto. *As guerras nos Palmares: subsídios para a sua história*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938, p. 23.

Por outro lado, a guerra para expulsão dos holandeses já havia terminado e as autoridades poderiam agora empenhar-se mais no combate aos “inimigos de porta adentro”. Nessa mesma sequência na clareira, um grupo de cinco soldados maltrapilhos se escondem entre as árvores e arbustos espreitando o trabalho e as brincadeiras dos jovens palmaristas. “Se a gente pegar algum deles vivo... Pelo menos a gente não volta de bolso vazio pra Bahia” – diz um deles. Os outros hesitam, mas são rapidamente convencidos pelo primeiro: “Nós acabamos com o exército holandês... Não podemos ficar com medo de um bando de negros”. Mesmo não sendo o caso dessa sequência, era comum que muitos mercenários e soldados fossem motivados a ingressar nas expedições contra Palmares pela promessa de lucrar com a venda ou a devolução dos quilombolas que fossem capturados.⁵⁹²

Instigados pela possibilidade de conseguir fazer algum prisioneiro, os soldados avançam. Entretanto são surpreendidos pela intrepidez dos adolescentes e crianças que conseguem dominar a situação. Mesmo assim, o primeiro soldado, indignado com a possibilidade de regressar com as mãos abanando, consegue agarrar um dos meninos, o pequeno filho de Gongoba, o futuro Zumbi. A criança é levada até uma pequena vila e vendida ao padre local. Essa parte do filme corresponde ao pequeno texto biográfico sobre Zumbi escrito por Décio Freitas em seu livro *Palmares: a guerra dos escravos* (tratarei desse ponto mais adiante).

É durante esse ato do filme, na sequência da igreja onde o soldado vende o menino, que tem início a encenação de uma expedição punitiva. Ainda no interior da capela, um oficial português entra no recinto procurando saber do padre quem era o responsável pela administração da vila.⁵⁹³ Diz ter chegado do Recife para, a mando do governador de Pernambuco, “acabar com os negros de Palmares”. O soldado que sequestrara o menino não consegue esconder sua desconfiança a respeito do sucesso do empreendimento e solta um “Vai ser duro! [rindo]”.

Com a expedição, vinham também os fardos que se abatiam sobre as populações locais. O oficial pede que o padre anuncie a requisição de mantimentos e homens: “muitos homens para ajudar a subir a serra [olha para o soldado que estava sentado no chão]”. Os documentos que registraram a organização e a realização das entradas relatam como se davam os esforços de preparação que exigiam arrecadação de grandes quantidades de mantimentos e o recrutamento de muitos homens. Uma fonte datada de 1676, a qual trata da organização da primeira

⁵⁹² “Os soldados das tropas de linha marchavam para Palmares animados da esperança de fazer presas ou ganhar terras. Quase invariavelmente regressavam de mãos vazias [...]” (FREITAS, 1984, p. 78).

⁵⁹³ No filme, não é mencionado o nome do oficial português, mas no roteiro e nos créditos ele é Jácome Bezerra. Segundo Décio Freitas, Antônio Jácome Bezerra foi um “fidalgo português, alcaide-mor da vila de Igarapé e coronel da infantaria da ordenança. Ele comandou uma expedição contra Palmares em 1655 (FREITAS, 1984, p. 69).

expedição comandada por Fernão Carrilho, dispõe os termos de um acordo feito entre algumas vilas da capitania para o ajuntamento de recursos. As câmaras de cada vila se comprometiam a custear uma tropa de quase trezentos homens (“duzentos arcos e cem armas de fogo”): Porto Calvo contribuiria com o total de 390 mil réis, Alagoas com 175 mil, Penedo com 235 mil.⁵⁹⁴ É necessário também questionar, como propôs Rômulo Nascimento, se essas ordens eram efetivamente cumpridas, pois, muitas vezes, os moradores não tinham nem mesmo o suficiente para si.⁵⁹⁵ Fora isso, havia os momentos de escassez, de acometimento de epidemias e de crises econômicas mais abrangentes em relação à exportação do açúcar, principalmente na segunda metade do século XVII.

Como a cena na igreja sugere, também havia a questão do recrutamento. Na referida sequência, o oficial português intima o mercenário a juntar-se as tropas, deixando-o sem escolha através da ameaça de prendê-lo como desocupado: “Aqueles que vierem comigo serão agraciados com terras na serra... [ri] E muitos negros para o trabalho”. A isso o soldado reage levantando-se e caminhando em direção a saída da capela: “Muito obrigado! Essa eu já conheço”. Porém, é impedido de deixar o local por uma guarnição que se posta em frente a porta. “Toque os sinos padre. Avise a todos da aldeia que aqueles que se apresentarem como soldados terão suas penas perdoadas... E os desocupados evitarão de serem presos” – conclui o oficial.

A questão dos recrutamentos é complexa e mudou ao longo de todo o século XVII. Décio Freitas fala do exemplo de dois tipos de forças militares: as tropas de linha e as ordenanças. As primeiras eram compostas por degredados e pessoas que acabaram vindo forçosamente de Portugal para a Colônia no Novo Mundo. Eram impopulares e, muitas vezes por falta de soldo, praticavam roubos e mendicância, além de serem criticadas pela ineficácia dos seus modos de combate. As ordenanças sofriam de problemas semelhantes. Todos os moradores livres entre 18 e 60 anos eram obrigados a servir, mas tinham que comprar eles mesmos suas armas.⁵⁹⁶ Segundo Ivan Alves Filho, entre as táticas para arregimentar tropas para a combater Palmares incluía-se até mesmo a possibilidade de indultos para os criminosos que se alistassem.⁵⁹⁷ Fora isso, as tropas eram altamente indisciplinadas, levando o governo a lançar ordens de fuzilamento, prisão ou degredo para os desertores e os insubordinados.

Após essa sequência na igreja, a montagem corta para alguns planos abertos da serra com sua mata densa e envolta numa nuvem de neblina. Ouvem-se apenas os sons das aves e insetos.

⁵⁹⁴ FREITAS, 1984, p. 98.

⁵⁹⁵ NASCIMENTO, 2014, p. 109.

⁵⁹⁶ FREITAS, 1984, pp. 77-79.

⁵⁹⁷ ALVES FILHO, Ivan. *Memorial dos Palmares: o movimento precursor da libertação negra no Brasil*. Rio De Janeiro: Xenon, 1988, p. 60.

Nos planos seguintes, vê-se a tropa caminhando vagarosamente pela floresta. A névoa é densa, dificultando a visão e obrigando os passos lentos. Os soldados, além das armas, carregam tochas para tentar não se perder pelo caminho. Um palmarista – Acaiúba (Antônio Pitanga) – capturado pelos brancos serve de guia indicando as passagens (Figura 36). Entretanto, o negro acaba levando a tropa para uma emboscada. No raiar do dia, os soldados são surpreendidos por uma guarnição palmarista, sendo rapidamente derrotados. Quem comanda a batalha é Dandara em pessoa. Ao som de tambores, Xangô/Ganga Zumba sai da mata e rende o capitão da expedição.



Figura 36. Jácome Bezerra e Acaiúba



Figura 37. Storybord de Quilombo

Na representação do interior dos mocambos, da vida cotidiana, das construções e do comportamento, o filme investe na criação de um espaço de felicidade: pintados e trajados em vestes coloridas, os personagens dançam e cantam em meio a fartura e a integração com a natureza

(Figura 38). As músicas de Gilberto Gil contribuem nessa encenação, dando som e ritmo a montagem e a movimentação que ocorre dentro de cada plano. Em contraste, os espaços do mundo colonial branco são representados como tristes, monótonos, decadentes, corrompidos. A vila de Porto Calvo, por exemplo, não passa de algumas casas sem cor, uma Igreja e um pátio sujo e alagado. Nessas composições não está em questão a precisão de uma fidelidade histórica, mas a criação do sentido que a história assume. Os anacronismos, por exemplo, são propositais; eles fazem parte dos significados contemporâneos que o filme propõe. Há até mesmo uma cena onde uns adolescentes palmaristas inventam o futebol. Em outra, eles inventam a roda de capoeira.

O vívido ambiente de Palmares também é contemplado pela fartura. Em uma sequência ambientada dentro de uma outra grande maloca, há uma feira por onde todos circulam, dando e recebendo os mais variados artigos: arcos e flechas, frutas, raízes, vasos, animais e tecidos. Não é um comércio, mas uma relação de comunidade que compartilha tudo que produz. Ainda assim, em certo momento alguns personagens se desentendem e começam a brigar por um cesto de espigas de milho. Um deles recorre a Ganga Zumba: “Esse milho é meu! [...] Elas pegaram esse milho no meu pedaço de terra”. O líder intervém argumentando que o milho é de quem precisa e, “como a terra não é de ninguém, o que se tira dela é de todos”. Essa representação faz parte da leitura que Carlos Diegues faz de Palmares como um espaço de “socialismo cordial”. Mesmo assim, ela parte de referentes históricos.



Figura 38. O espaço de Palmares

Foi Edison Carneiro quem primeiro empreendeu a tarefa de escrever mais profundamente sobre a vida no interior dos mocambos palmaristas. Mesmo com a ausência de fontes produzidas pelos próprios negros, Carneiro buscou nos documentos coloniais disponíveis até o momento em que ele pesquisava tudo o que fosse possível desprender a respeito da vida dos quilombolas. Segundo ele, os palmaristas desenvolveram a agricultura como uma de suas atividades mais importantes de subsistência. Cultivavam milho, feijão, mandioca e até mesmo cana-de-açúcar, entre outras coisas. Não à toa, muitas expedições aproveitavam para destruir as lavouras que encontravam, pois as autoridades sabiam que aquilo causaria muito prejuízo aos mocambos.⁵⁹⁸ Como a interpretação de Carneiro dizia que o Quilombo era a recriação de um modo de vida africano, o autor escreveu que o sistema de utilização da terra entre os palmaristas “era o mesmo sistema da África”. Assim, os quilombolas teriam vivido sob uma lógica de “posse útil da terra”, onde os indivíduos cuidavam do terreno que fossem capazes de cultivar, sendo que essa extensão de terra pertenceria, na realidade, a comunidade inteira.⁵⁹⁹

Embora sem dar ênfase a uma suposta transplantação de um modo africano de organização socioeconômica, Décio Freitas chegou a conclusões semelhantes.⁶⁰⁰ Para o autor, a economia palmarista se “assentava num sistema de propriedade social”. Exceto objetos pessoais, “tudo mais pertencia ao mocambo”. O que fosse produzido pelos indivíduos ou famílias serviria para seu sustento, mas todo o excedente pertenceria a comunidade. O autor ainda cita o relato de um espião que se infiltrara entre os palmaristas e que teria dito que, entre eles, “tudo era de todos e nada era de ninguém”. Portanto, na sua representação, o filme parte dessas leituras historiográficas.

Como dito anteriormente, há uma seqüência em *Quilombo* que encena o sequestro do pequeno Zumbi, retirado do seio de Palmares e vendido a um padre; uma resolução que surgiu a partir dos escritos de Décio Freitas. Segundo esse autor, o pequeno Zumbi teria nascido em algum mocambo palmarista (no filme ele nasce durante a fuga para Palmares) por volta de 1655, sendo capturado durante uma expedição quando ainda tinha uns poucos meses de nascido. Em Porto Calvo, foi dado (e não vendido) ao padre português Antônio de Melo. Segundo Freitas, o padre teria regressado a Portugal em 1682 e, de lá, escreveria várias cartas a um amigo seu de Porto Calvo, tendo trocado notícias sobre Zumbi. Ele batizara a criança com o nome de Francisco e fez dele seu coroinha, jamais tratando-o como escravo. O padre teria elogiado efusivamente as qualidades do menino, informando que ele dominava muito bem o português e o latim.

⁵⁹⁸ CARNEIRO, 1958, pp. 60-62.

⁵⁹⁹ Ibid., p. 20.

⁶⁰⁰ Como já ressaltai no capítulo 2, a interpretação de Freitas é de cunho marxista.

Ademais, o clérigo foi tomado de surpresa quando, numa manhã do ano de 1670, percebeu que o jovem negro em seus 15 anos de idade havia fugido para juntar-se aos palmaristas. Posteriormente, sendo já o grande líder de Palmares, Zumbi teria feito algumas visitas ao padre em Porto Calvo.⁶⁰¹ É nessa pequena biografia que o filme de Carlos Diegues se inspira.

Em *Quilombo*, na noite da passagem do cometa, enquanto os palmaristas realizam sua festa de celebração da liberdade, Zumbi – ainda Francisco – está na igreja em companhia do padre, ajudando-o nas tarefas eclesiásticas. A vila é encenada num estado de aflição devido ao acometimento de uma epidemia: pessoas se trancam em casa, funerais atravessam as ruas, outros fazem o sinal da cruz. É noite e a fotografia utiliza uma luz azul que imprime uma estética de representação não-realista. Após ajudar o padre com os votos de um negro que morre no interior da igreja, Francisco se retira para fora. Com o pensamento distante, ele começa a ouvir os sons que vem da serra, como se estivesse sentindo que era chegada a hora de retornar a Palmares. No raiar do dia, ainda com todos dormindo, Francisco levanta-se já preparado para a sua fuga. Antes de sair, vai até uma pia onde há um pequeno cesto com provisões para o caminho, um facão e uma cruz de metal. À princípio ele pega os três, mas logo joga a cruz de volta na pia. O próximo plano mostra o fugitivo correndo dentro do canavial – plano este que faz uma referência direta a outro presente em *Ganga Zumba* (1964) quando um escravo foge em direção a serra para solicitar ajuda dos palmaristas na fuga.

Na mata, Francisco aproveita para deitar-se e recuperar o fôlego antes de prosseguir quando, ao longe, ouve alguém que se aproxima. Rapidamente, sobe no alto de uma árvore e vê dois brancos conduzindo dois cativos amarrados. Apenas um dos cativos o avista sentado nos galhos, mas não denuncia sua presença. O grupo logo segue viagem, mas um dos brancos, por ter visto o cesto de provisões que Francisco deixou no pé da árvore, faz seu aviso: “Tem negro fujão aí! Tem negro fujão aí!”. Prosseguindo sua fuga, Francisco acaba tomando o caminho mais perigoso, mas com menor risco de se deparar com alguém. Após escalar um alto paredão de rochas e atingir o platô da serra, ele finalmente chega em Palmares, sendo reconhecido por Ganga Zumba e recebido com todas as honras. É como o retorno de um herói.

Após as sequências que mostram a recepção de Zumbi em Palmares, o filme passa a outras cenas sobre a representação do personagem Fernão Carrilho e suas relações com os negros. O filme não mostra, mas Carrilho foi responsável pela primeira expedição que teria obrigado os palmaristas a negociarem com as autoridades coloniais. O sertanista já tinha conhecimento no combate a quilombolas na Bahia e em Sergipe quando, em 1677, partiu com no comando de

⁶⁰¹ FREITAS, 1984, pp. 116-117.

uma grande entrada financiada pelas câmaras de várias vilas de Pernambuco. A expedição destruiu diversos mocambos, muitos palmaristas foram mortos e outros tantos feitos prisioneiros. Depois disso, Carrilho adquiriu grande fama entre os portugueses e entre os próprios quilombolas. Já no ano de 1683, o sertanista foi convidado novamente para comandar outra expedição a pedido do governador João de Souza. Este último, apresentou um documento com as disposições da guerra e dos espólios, deixando claro que não aceitaria nenhum acordo com os palmaristas. Segundo Ivan Alves Filho, Carrilho escreveu duas cartas ao governador pedindo a alteração desse ponto, mas teve seu pedido categoricamente rejeitado.⁶⁰² Mesmo impondo algumas baixas aos palmaristas, a expedição foi um fracasso e Carrilho optou por desistir dos conflitos bélicos e tentar alguma negociação com os negros. Décio Freitas afirma que, “enquanto se processavam essas negociações, soldados e palmarinos confraternizavam no acampamento”.⁶⁰³ Claro que o governador não se agradou de tais atitudes: um óbvio ato de insubordinação do sertanista. Carrilho chegou a argumentar que havia ficado cercado pelos negros e não lhe havia restado outra opção, mas não adiantou. Ele foi destituído do comando, preso, processado e sentenciado à pena do degredo na capitania do Ceará, tendo conseguido sua restituição alguns anos depois e sendo mais uma vez convidado a participar de expedições contra Palmares.

Mas como isso é mostrado no filme? A primeira sequência na qual Carrilho aparece é uma cena noturna ambientada no seu acampamento. O capitão (interpretado por Daniel Filho)⁶⁰⁴ conversa com alguns palmaristas e exige um encontro com Ganga Zumba, pois teria a proposta de um vantajoso acordo para ambos. No filme, Carrilho não estaria em situação de desvantagem alguma. Sua proposta é apenas a de um interesseiro que almeja lucrar dos dois lados: “Os senhores de engenho me pagam para que eu faça guerra a Palmares... Mas eu prefiro a paz”. “E o que é que você ganha com isso?” – questiona Ganga Zumba. “Ah... Uma pequena parte da prata e do ouro que vocês acumularam nos saques aos engenhos, da pilhagem aos viajantes, na invasão das igrejas da capitania... Mas [risos] nada disso tem mesmo importância pra vocês aqui [mais risos]”. Porém, os quilombolas não são ingênuos e também buscam tirar vantagem da situação, pedindo armas e pólvora.

Além dos dados históricos, é provável que Diegues tenha pensado nessa representação de Carrilho a partir da leitura do romance de João Felício dos Santos. Na narrativa do livro, o

⁶⁰² ALVES FILHO, 1988, p. 101.

⁶⁰³ FREITAS, 1984, p. 130.

⁶⁰⁴ O primeiro ator escalado para interpretar Carrilho foi José Wilker. Porém, o ator chegou a gravar apenas uma cena. Devido aos atrasos nas filmagens e a outros compromissos, Wilker foi substituído por Daniel Filho.

sertanista – chamado de “o interesseiro oficial” – almejava “um encontro discreto e lucrativo com o rei dos Palmares”. Durante um secreto encontro noturno, foi ter com os palmaristas argumentando que a guerra “não prestava nem pra soldado quanto mais para quilombola escondido em seu bem quieto”.⁶⁰⁵

Nessa sequência do acordo proibido entre Carrilho e Ganga Zumba, algumas pessoas brancas da comitiva do sertanista decidem ficar na serra morando entre os palmaristas. Dentre eles está Ana de Ferro (Vera Fischer), uma ex-prostituta francesa no Recife, personagem ficcional que, a partir de então, passa a fazer parte da narrativa como a esposa branca de Ganga Zumba.

Com o raiar da aurora, Carrilho e sua tropa descem a serra. No alto das montanhas se avista a fumaça da “guerra” com o objetivo de ludibriar os patrocinadores da expedição. A cena é cômica e ridiculariza o personagem e o seu caso. Mas também é interessante notar como o filme faz uso dessa sequência para propor uma problematização dos documentos produzidos pelas autoridades em relação aos palmaristas e a guerra dos Palmares. Descendo a serra, Carrilho e seu auxiliar discutem a escrita do relatório:

Vicente: “E assim conseguimos, com apenas quatro baixas sem importância, destruir umas três cidades de Palmares”.

Carrilho: “Quatro!”

Vicente: “Acabando com uns dois mil negros rebeldes”.

Carrilho: “Hum... Uns três mil”.

Vicente: “Graças a bravura de nosso capitão que só numa das batalhas degolou sozinho uns 200 negros de uma vez”.

Carrilho: “Também não precisa exagerar né. 150 tá bom demais”.

Assim, em uma cena simples e rápida, com uso do humor e da ironia, Diegues consegue apontar para o fato de que o documento é uma produção, uma construção que precisa ser submetida a uma leitura crítica. Não posso afirmar que o diretor pensou objetivamente nessa crítica, mas é o que o filme denota.

Na descida da serra, porém, Carrilho acaba avistando alguns senhores de engenho que aguardavam seu retorno para ter notícia dos resultados da expedição. Não conseguindo explicar-se muito bem, ele acaba sendo obrigado pelos senhores a leva-los até a serra e mostrar-lhes pessoalmente as ruínas de Palmares. Ao chegar à margem de um rio, encontram-se com Dandara, Zumbi e Acaiúba. Este último, ao avistar o capitão Carrilho, o chama pelo nome, como se falasse com um amigo. Mas, para evitar qualquer estranheza dos senhores, Carrilho logo lhe dispara um tiro na cabeça, deixando o palmarista morto ali mesmo (Figura 39). Zumbi e

⁶⁰⁵ SANTOS, João Felício dos. *Ganga Zumba*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, pp. 145-147.

Dandara conseguem fugir. Ainda assim, o capitão não é bem-sucedido em ludibriar os senhores e acaba sendo preso.

Após toda essa movimentação, a montagem corta para uma sequência noturna. Em volta do corpo de Acaiúba, os negros dançam e entoam cânticos fúnebres. Um vaso de barro é quebrado pelo guerreiro que se foi. Ganga Zumba chora e lamenta a morte de seu caro amigo aproximando-se do corpo e apertando contra as mãos um crucifixo que Acaiúba carregava consigo. Já Zumbi demonstra sua tristeza através da ira: “E ninguém vai pagar por isso?!”. Ganga Zumba responde que ele é quem deveria pagar por aquilo. Mas Zumbi insiste numa mudança de rumos e pede para vingar a morte do amigo. O pedido é aceito.



Figura 39. Fernão Carrilho e os senhores de engenho

A ascensão de Zumbi

Ao ter seu desejo aceito por Ganga Zumbi, Zumbi é submetido a um rito de passagem. Um plano fechado enquadra uma lança de madeira fincada no chão de onde saem faíscas e fumaça. A trilha sonora toca um insistente chocalho, mas a noite ao redor é silenciosa. Através de um deslocamento para trás, a câmara abre o plano enquadrando também o jovem Francisco que se posta em pé diante da lança. O plano seguinte é de Ganga Zumba que, caracterizado com suas vestes de Xangô, grita algumas palavras em iorubá e aproxima-se de Francisco para passar em seu rosto e tronco uma pasta como pintura corporal. Em seguida, o Ganga invoca os eguns suplicando a proteção para o iniciado guerreiro. Logo aparecem em tela alguns personagens já mortos que circundam Francisco, incluindo sua mãe e Acaiúba. O momento místico termina e

Ganga Zumba torna a pronunciar o rito de passagem: “Tu não és mais ninguém! Tu és teu povo! Tu nasceste de novo! Teu pai, Ogum, mandou te chamar de Zumbi Alákíjádê, a quem foi dada a coroa da guerra! Tu és Zumbi, o que não morre nunca!”. Francisco balbucia seu novo nome e recebe a saudação do Ganga: “Saurê, Zumbi dos Palmares! Saurê!”. Entendendo a força de sua nova identidade e a responsabilidade de sua força, o recém-iniciado guerreiro ergue a lança sobre sua cabeça e ela é tomada pelas chamas. No já comentado primeiro ato do filme, quando os cativos fogem do engenho e chegam no pé da serra da barriga, é o recém-nascido Zumbi que é erguido aos céus por Ganga Zumba. Agora, seria a vez da lança e, portanto, da guerra. Os tempos mudam em Palmares.

Não conheço quais foram as referências de Diegues para a representação histórica desse ritual de iniciação em Palmares. Porém é possível fazer alguns apontamentos históricos. De acordo com as teses historiográficas que se aproximam de uma interpretação “atlântica” do fenômeno da quilombagem⁶⁰⁶ e apontam para as influências das culturas centro-africanas na formação dos quilombos na América Portuguesa, o Quilombo dos Palmares guarda profunda relação com o surgimento dos chamados *kilombos* na África, notadamente nas regiões de cultura banto. Segundo Kabengele Munanga, essa instituição do *kilombo* surgiram nos mesmos séculos de existência de Palmares (XVI e XVII). Tratava-se de uma formação “política e militar transétnica, centralizada, formada por sujeitos masculinos submetidos a um ritual de iniciação”. Se interpretarmos Palmares como uma formação multiétnica, a tese da proximidade fica ainda mais forte. Isso porque o *kilombo* africano, instituição criada pelos imbangala (ou jagas), funcionava como uma organização de homens oriundos das mais diferentes etnias. O ritual de iniciação serviria, então, para transformar esses indivíduos em guerreiros que deixavam para trás sua antiga vida com o objetivo de ingressar em uma nova comunidade.⁶⁰⁷ Diz Munanga:

A palavra quilombo tem a conotação de uma associação de homens, aberta a todos sem distinção de filiação a qualquer linhagem, na qual os membros eram submetidos a dramáticos rituais de iniciação que os retiravam do âmbito protetor de suas linhagens e os integravam como co-guerreiros num regimento de super-homens invulneráveis às armas de inimigos.⁶⁰⁸

Assim, seria apenas coincidência o filme encenar um ritual de passagem ou de iniciação no qual o jovem Francisco é destituído de sua vida pregressa, é transformado em guerreiro pela invocação de forças espirituais e ingressa numa nova identidade a partir de um novo nome (“Tu não és mais ninguém! Tu és teu povo! Tu nasceste de novo!”)? Seria ainda interessante lembrar

⁶⁰⁶ Sobre quilombagem, ver o início do Capítulo 2.

⁶⁰⁷ MUNANGA, Kabengele. “Origem e histórico do quilombo na África”. In: *Revista USP*, n. 28, 1996 (Dossiê Povo Negro – 300 Anos), p. 63.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 60.

que Beatriz Nascimento, que trabalhou na consultoria histórica do roteiro, escreveria sobre as similitudes entre o quilombo brasileiro e o *kilombo* centro-africano no século XVII um ano depois do lançamento do filme.⁶⁰⁹



Figura 40. As expedições vingativas de Zumbi

Após levantar sua lança em chamas aos céus, Zumbi surge em outra cena – agora diurna e ambientada num canavial – filmado em primeiro plano. Ele grita e seu rosto denota uma fúria implacável (é interessante notar a plasticidade da cena, já que o som do grito ouvido não é o da voz do ator, mas da música cantada por Gilberto Gil). As sequências que se seguem, mostram numerosas tropas de palmaristas comandadas por Zumbi e Dandara que descem a serra para fazer guerra aos seus algozes brancos (Figura 40). Mas é interessante observar que o primeiro sobre quem cai a vingança de Zumbi é um personagem negro representado como traidor dos negros por fazer parte das expedições de Fernão Carrilho (por licença poética, o personagem é creditado como Henrique Dias). Os planos encenam os palmaristas destruindo engenhos, queimando plantações, pilhando vilas, libertando os escravizados e matando os brancos que opõem resistência. Símbolos da escravidão são incendiados enquanto correntes são quebradas. A música tema de Zumbi preenche as sequências:

Minha espada espalha o sol da guerra/ Rompe mato, varre céus e terra/ A felicidade do negro é uma felicidade guerreira/ Do maracatu, do maculelê e do moleque bamba. / Minha espada espalha o sol da guerra/ Meu quilombo incandescendo a serra/ Tal e qual o leque, o sapateado do mestre-escola de samba/ Tombo-de-ladeira, rabo-de-arraia, fogo-de-liamba.⁶¹⁰

⁶⁰⁹ NASCIMENTO, 2008, p. 78.

⁶¹⁰ Parte da letra da canção “Zumbi, a felicidade guerreira” (Letra: Waly Salomão. Arranjos: Gilberto Gil).

Essas são representações das chamadas expedições vingativas que os palmaristas realizavam contra vilas e engenhos, expedições que, segundo os documentos da época, espalhavam o medo pela capitania. Como diz Décio Freitas sobre a época do governo de Zumbi:

Logo se multiplicaram as irrupções palmarinas em diferentes pontos do litoral. Destacamentos de quarenta ou cinquenta homens apareciam de surpresa em povoações e plantações para se apoderarem de escravos, armas e munições. Não havia segurança nas estradas. Os senhores-de-engenho que viajavam eram despojados de seus haveres e seus escravos.⁶¹¹

Ainda segundo Freitas, essas expedições teriam diversas vezes levado as autoridades a deliberar sobre acordos e tréguas com Zumbi. O autor diz que chegou a localizar na Biblioteca de Ajuda uma carta do rei de Portugal datada de 26 de fevereiro de 1685 dirigida a Zumbi, na qual sua majestade propõe o perdão ao líder palmarista, sua família e seus subordinados, prometendo colocá-lo sob sua proteção caso ele cessasse sua revolta e se tornasse um súdito real. Não é possível saber se Zumbi chegou a receber tal carta e, se recebeu, “não lhe fez caso, visto que continuou as hostilidades”.⁶¹²

Ainda durante as sequências das expedições vingativas, Zumbi chega até a igreja de Porto Calvo onde cresceu e encontra-se novamente com o padre. Ao entrar na capela empunhando um facão e uma tocha, tenta acalmar o clérigo: “Não precisa ter medo”. “Mas o que você tem espalhado por aqui ultimamente é só medo” – responde o padre que se posta em frente ao altar. Ao aproximar-se, Zumbi pronuncia algumas palavras em latim e faz sinal para que um grupo de mulheres assustadas parem de cantarolar um repetitivo hino religioso. O padre o chama pelo nome de Francisco, mas ele retruca: “Meu nome não é esse padre. Eu sou Zumbi dos Palmares”. A câmara lhe filma em plano médio com a luz da tocha iluminando seu rosto. Ficando de frente com o padre, Zumbi lhe entrega o facão, agradecendo e devolvendo o objeto que havia levado quando fugira dali. O clérigo, então, levanta a cruz de metal que havia sido deixada para trás: “Mas havia uma outra coisa que você esqueceu de levar”. A isso, Zumbi responde: “Não, eu não esqueci. É que isso não ia me servir pra nada... A não ser que eu pegasse pelo outro lado” (Figura 41).

⁶¹¹ FREITAS, 1984, p. 123.

⁶¹² Ibid., p. 132.



Figura 41. A cruz-espada

O acordo de paz: Ganga Zumba x Zumbi

As relações entre Zumbi e Ganga Zumba começam a se desgastar a partir do Acordo do Cucuí. No filme, após testemunharem a força das expedições de Zumbi, as autoridades coloniais se apressam em solicitar um encontro com Ganga Zumba afim de lhe fazer uma proposta de paz. Ao falar sobre esse apelo do governador de Pernambuco, o chefe de Palmares encontra um princípio de desavença entre ele e Zumbi. Dandara também discorda: “A paz o Zumbi está lhe dando com a vitória na guerra, Ganga Zumba”. Mas o líder prefere um caminho mais diplomático, pois acredita que isso seria o melhor para Palmares.

Na história dos usos do passado acerca desses dois personagens históricos – Ganga Zumba e Zumbi –, há uma tendência de tomar partido pelo último, já que o primeiro costuma ser visto como alguém que cedeu, que negociou com o inimigo. O que se sabe historicamente é que em algum momento Ganga Zumba passou a ter sua liderança questionada. Supõe-se que de fato isso tenha ocorrido após o acordo de paz feito com o governador da capitania em 1678. Nem todos os palmaristas teriam concordado com a decisão do chefe e, além disso, o próprio acordo não foi bem-sucedido e as autoridades coloniais poderiam se aproveitar da divisão entre os negros para tentar enfraquece-los. Um famoso documento da época – produzido, inclusive, com o objetivo de agradecer as condições que propiciaram esse acordo –, relata que teriam vindo à Recife três filhos do rei Ganga Zumba acompanhados de mais outros doze palmaristas com o intuito de tratar sobre a paz. Após celebrações e a realização de uma missa, foram definidos os termos de um acordo: os quilombolas deveriam habitar um sítio específico definido pelas autoridades e jurar vassalagem ao rei de Portugal, comprometendo-se a convencer todos

os palmaristas, conduzindo “todos ao nosso domínio, e quanto algum por rebelde repugnasse a sua obediência, ele [Ganga Zumba] o conquistaria e daria guias para as nossas armas o desbaratarem”.⁶¹³ Os já nascidos em Palmares estariam livres, mas os fugidos deveriam ser devolvidos aos seus senhores.

Porém, nenhum dos dois lados era ingênuo e ninguém baixou a guarda. As autoridades coloniais foram rápidas em descumprir o acordo e, por parte dos palmaristas, não houve consenso. Uma parte acompanhou Ganga Zumba para o território delimitado pelo acordo – o Cucaú –, mas outra parte resolveu ficar na serra, abraçando Zumbi como a nova liderança dos Palmares. Com o tempo, muitos que tinham acompanhando Ganga Zumba passaram a retornar para a serra. Segundo Flávio Gomes, o antigo líder passou a temer até mesmo alguma conspiração para lhe tirar a vida, o que de fato aconteceu quando ele foi envenenado.⁶¹⁴ Alguns autores afirmam categoricamente que Ganga Zumba foi assassinado a mando de Zumbi,⁶¹⁵ mas tal afirmação categórica não é possível devido a inexistência de fontes. Muito acaba ficando do campo das possibilidades.

Já *Quilombo* trabalha essas questões de forma diferente. No filme, o próprio Ganga Zumba vai a Recife para as negociações do acordo. As cenas são ambientadas no interior de um carcomido edifício do governo. Os personagens brancos se vestem de tons escuros, geralmente azulados. As roupas são espalhafatosas e os indivíduos circulam de um lado para o outro, alguns curiosos com o modo de vestir e de estar dos palmaristas. Ana de Ferro, em companhia de Ganga Zumba, segura em suas mãos um pergaminho e lê em voz alta os termos do tratado. As palavras lidas são uma adaptação do acordo descrito no já citado documento da época. O sentido permanece o mesmo. Enquanto isso, o governador (interpretado por João Felício dos Santos) dorme em pé e, ao término da leitura, precisa ser despertado comicamente por sua esposa. Uma representação propositalmente grotesca da autoridade portuguesa. “E então? Estamos de acordo?” – pergunta o potentado colonial. Ana de Ferro pede para que Ganga Zumba não aceite os termos, pois não seria prudente ceder. Contra-argumentando, a esposa do governador diz: “Mas o que tem de mais ceder? Saber ceder é uma característica dos grandes reis”. Visto dessa forma, é isso que acaba acontecendo, pois o acordo é aceito.

Ao retornar à serra, Ganga Zumba reúne o seu conselho com representantes de todos os mocambos de Palmares. No interior do palácio real, o barulho de inquietação preenche o local.

⁶¹³ “Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco no tempo do governador dom Pedro de Almeida [1675 a 1678]”. Documento disponível em GOMES, 2010, pp. 220-233.

⁶¹⁴ GOMES, 2018, p. 140.

⁶¹⁵ NASCIMENTO, 2014, p. 123.

Os personagens precisam gritar para serem ouvidos. Dandara é a primeira a tomar a palavra: “Ganga Zumba pensa que pode fazer do senhor um amigo do escravo!”. “Nós não somos mais escravos e não seremos nunca mais!” – responde o rei. Todas as conversas giram em torno disso. Ganga Zumba quer convencer seu povo de que aquele seria o melhor caminho para que a guerra finalmente acabasse e eles pudessem viver em paz. Argumenta também que se tratava de uma boa estratégia para ganhar tempo e crescer ainda mais. Porém Zumbi protesta fazendo oposição direta ao Ganga: “Como é possível viver em paz com os brancos, se a felicidade deles depende da nossa escravidão!?”.

Divididos, os palmaristas optam por seguir ou Ganga Zumba ou Zumbi. A maioria decide tomar partido deste último. Os argumentos de Zumbi são contundentes. Enquanto uns dizem que alcançariam a liberdade por meio do acordo, ele fala que “o rei de Portugal não pode me dar o que é meu”. Há uma sequência em que são mostrados representantes de alguns mocambos palmaristas (Andalaquituche, Dambraganga, Subupira, Amaro, Tabocas), cada um caracterizado de maneira diferente como se o propósito fosse mostrar a diversidade étnica de Palmares. Com exceção de um, todos os outros tomam partido de Zumbi. Por consequência, este acaba ganhando mais influência na liderança do que o próprio Ganga Zumba.

As sequências seguintes mostram a comitiva de Ganga Zumba chegando no vale do Cucuí. É um local desértico, repleto de dunas, cactos e outras vegetações esparsas. Alguns soldados portugueses se aproximam e reclamam que o acordo não está sendo totalmente cumprido, pois Zumbi ficara na serra com a maior parte do povo. O arrependimento de Ganga Zumba é quase que imediato, afinal a impressão que fica é que ele e seus partidários nada mais são do que prisioneiros agora cercados no vale pelas tropas coloniais. Decepcionado, ele prepara um plano para que os palmaristas que o seguiram consigam retornar à serra.

A representação que Diegues faz desse momento histórico é diferente de qualquer interpretação já feita sobre a história de Palmares. Como antes pontuei, os usos do passado em torno dos personagens Ganga Zumba e Zumbi costumam tomar partido deste último, muitas vezes enxergando o primeiro como um traidor. Já em *Quilombo*, enquanto Zumbi é representado como um guerreiro implacável e avesso a qualquer acordo, Ganga Zumba é apresentado como um líder diplomático. Segundo Diegues contou em sua autobiografia, o filme acabou absorvendo muitos dos debates políticos que estavam sendo feitos naquela primeira metade dos anos 1980. Segundo ele, era um momento onde “uma esquerda pós-guerrilheira começava a fazer o processo crítico do radicalismo voluntarista de seus heróis”. Nesse sentido, Diegues afirma que imprimiu uma “simpatia evidente” por Ganga Zumba. Porém, não sei até que ponto, pois de tanto rever e analisar o filme não vejo de forma “evidente” essa preferência do diretor por um

ou outro desses seus dois personagens que disputam o protagonismo do filme. De qualquer forma, Diegues diz que também possuía “um desejo anacrônico de defender” o que ele chama de “radicalismo” representado na figura de Zumbi. Isso o teria levado a construir uma imagem simplista do personagem.⁶¹⁶ O importante a ressaltar aqui é que essa é uma leitura do autor sobre sua própria obra feita trinta anos depois de sua criação. Diegues parece, então, reconhecer que deixou em seu filme uma tensão mal resolvida: ao mesmo tempo que simpatizava com a diplomacia de Ganga Zumba, idealizava a potência revolucionária de Zumbi. E tudo aqui é anacrônico, pois não importa exatamente quem esses personagens foram no passado, mas como eles são interpretados no presente. Como escreveu em um dos textos compartilhados com sua equipe na época da produção em 1983, Ganga Zumba seria seu Fidel Castro e Zumbi o seu Che Guevara. Além disso, os rostos dos atores escolhidos “deveriam marcar para sempre, como se fossem símbolos”.⁶¹⁷



Figura 42. A ascensão de Zumbi

Segundo Décio Freitas, “ao mesmo tempo que consolidava sua posição em Palmares, tratava Zumbi de minar a de Ganga Zumba em Cucaú”.⁶¹⁸ E como as autoridades coloniais não respeitavam o acordo, os palmaristas que haviam se mudado para o Cucaú passaram a se sentir enganados. Muitos debandaram e deram um jeito de retornar para os mocambos de Palmares. Ganga Zumba sentia-se cada vez mais isolado e as autoridades passaram a temer um levante geral com todos os habitantes do Cucaú retornando à serra de vez. Em 1680, segundo Freitas, o Ganga foi envenenado por homens de Zumbi que também mataram os sujeitos de confiança

⁶¹⁶ DIEGUES, 2014, p. 528.

⁶¹⁷ NADOTTI; DIEGUES, 1984, p. 29.

⁶¹⁸ FREITAS, 1984, p. 118.

do antigo líder. Houve luta entre os negros e intervenção das forças coloniais, tendo muitos sido capturados e transformados em escravos.⁶¹⁹

Mas como Diegues resolveu a questão da disavença entre Zumbi e Ganga Zumba? No filme, o líder não é assassinado. Diegues preferiu não aprofundar tanto a querela entre os dois personagens, ainda mais se levarmos em conta que Ganga Zumba acaba arrependendo-se de sua decisão no último momento por não enxergar outra saída. No filme, o personagem comete suicídio, ele mesmo ingerindo voluntariamente uma porção de veneno. Buscando convencer seu povo a retornar para Palmares, o Ganga busca uma forma de mostrar que os brancos não são confiáveis e não estão ali para serem amigos. Convidando um oficial representante do governador para a sua tenda, Ganga Zumba ingere o veneno embebido em vinho de palma. Ao fazê-lo, cai em lágrimas lembrando dos Palmares que não tornaria a ver. Logo em seguida, Ana de Ferro puxa as cortinas e grita para o povo que o líder foi envenenado. De espada em punho, o oficial português não encontra forma de se explicar, pois ninguém acreditaria nele. A própria Ana de Ferro toma a espada que o homem atira ao chão e a utiliza para matá-lo. Ao som de atabaques, Ganga Zumba então fala: “Salé, meu irmão. [personagem partidário do Ganga] Você tá vendo? Eles não são nossos amigos. Leve o povo de volta pra serra, Salé. Leve o povo de volta pra Palmares”. Assim termina o último ato do personagem que morre nos braços de sua esposa mais jovem (Namba, uma personagem fictícia). Posto isto, no filme de Diegues Ganga Zumba é representado como um herói a seu modo que, mesmo sendo diferente de Zumbi, eleva-se tanto quanto ele. E aqui observa-se que o importante na análise da representação fílmica não é o grau de fidelidade histórica da encenação, mas sim os significados e sentidos que o filme propõe com os usos que faz do passado.

5.4 O governo de Zumbi dos Palmares

Em *Quilombo*, passados onze anos da morte de Ganga Zumba, as autoridades ainda buscavam uma forma efetiva de destruir Palmares. Enquanto isso, na serra, Zumbi estabelecia uma ordem cada vez mais militarizada, afinal a situação de guerra era crescente. No interior da Casa Real, o povo se reúne para assistir uma apresentação teatral interpretada pelas crianças. O espetáculo narra a terrível vida sob a escravidão: algumas crianças com os rostos pintados fazem o papel dos brancos (um padre, um feitor e uma senhora) enquanto outra interpreta um escravo que, ajoelhado no chão, apanha das primeiras com um feixe de palha simulando um chicote.

⁶¹⁹ FREITAS, 1984., p. 120.

Num recanto, outros “escravos” se enfileiram cabisbaixos e com correntes no pescoço. Muitas outras crianças também assistem à encenação, como se o objetivo fosse justamente o de educar os jovens nascidos em Palmares e que, por isso, nunca conheceram a escravidão. Já com a idade avançada e cabelos brancos, Dandara se aproxima para fazer a narração do espetáculo. Os atabaques tocam e do meio dos espectadores surge uma criança representando Zumbi. Os algozes são mortos e os escravos libertados.

Já fora dali, as autoridades planejam uma forma de conduzir uma grande investida contra Palmares. Para tal, solicitam o trabalho de um bandeirante paulista. Domingos Jorge Velho (Maurício do Valle) é então apresentado. Sua primeira aparição acontece em um dia ensolarado numa fazenda de cana-de-açúcar. Maltrapilho e acompanhado de um pequeno grupo também esfarrapado, o mestre-de-campo caminha em direção ao pomposo senhor de engenho Bernardo Vieira de Melo que o aguarda montado em seu cavalo. Sem camisa e trazendo no rosto uma expressão cansada e descontente, Jorge Velho é recebido pelo português, mas parece não lhe dar muita atenção. Essa apresentação do bandeirante faz referências aos escritos históricos sobre Palmares que o caracterizam como um mero malfeitor degradado, “animalesco” e de caráter duvidoso.

Edison Carneiro foi um dos primeiros a descaracterizar a construção heroica do personagem pelas narrativas oficiais. Conforme escreveu o autor, Jorge Velho “era um típico bandeirante – rude, enérgico, dado aos prazeres da cama e da mesa, animado pela cobiça e pela rapacidade, cruel na guerra, impiedoso na paz”.⁶²⁰ Ademais as generalidades, essas descrições de Carneiro partem de uma desmonumentalização mais ampla do fenômeno do bandeirantismo. No caso dos bandeirantes que ajudaram a destruir Palmares, o autor diz que sequer os moradores locais gostavam de tê-los por perto.⁶²¹ De fato, há fontes escritas por representantes do Império lusitano que rechaçam o comportamento e forma de vida dos paulistas. Há um parecer do Conselho Ultramarino datado de janeiro de 1695 – portanto quase um ano após a maior batalha de destruição de Palmares – em que se escreveu que era preferível que os bandeirantes de Jorge Velho não cultivassem sesmarias no local, pois “estando nelas com habitação certa, poderão ser pela condição dos seus naturais e costumes e procedimento inquieto piores que os mesmos negros dos Palmares e muito mais para se temerem as suas hostilidades”.⁶²² Ainda assim é

⁶²⁰ CARNEIRO, 1958, p. 149.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 150.

⁶²² “Consulta do Conselho Ultramarino em que se determina satisfazer ao que Sua Majestade ordena sobre as cartas que escreveu o governador de Pernambuco e Domingos Jorge Velho, acerca das condições que com os paulistas ajustou o governador João da Cunha Sotto Maior sobre a expedição dos Palmares [1695]”. Documento disponível em: GOMES, 2018, pp. 356-358.

preciso levar em conta que essas acusações se deram no contexto pós-destruição de Palmares quando ocorreu uma grande e longa disputa pela posse das terras retiradas do domínio quilombola.

Carneiro chega a citar uma carta escrita em 1697 pelo bispo de Pernambuco onde o clérigo pintava uma imagem completamente “bárbara” do paulista: “Este homem é um dos mais selvagens com que tenho topado”. O bispo dizia que Jorge Velho sequer sabia falar, não havendo diferença entre ele e um índio tapuia, fazendo uso também de uma moralidade cristã para questionar o que ele denunciava ser um comportamento devasso.⁶²³ Porém, Carneiro não contextualiza muito bem a fonte que cita e se esquece das conhecidas rivalidades que existiam entre os bandeirantes e jesuítas. Isso não quer dizer que se deve desconsiderar a fonte, mas apenas observá-la também como uma construção.

Décio Freitas iria concordar com a leitura de Edison Carneiro retirando de Jorge Velho qualquer margem para heroísmos. Para Freitas, “os bandeirantes foram, pois, uma tropa de choque a serviço do colonialismo português, e não outra coisa”.⁶²⁴ Apesar de indesejados por muitos, eles foram solicitados por sua experiência e conhecimento dos sertões. O filme *Quilombo* segue essas interpretações. Primeiramente porque Jorge Velho surge na sua narrativa como o arqui-inimigo de Zumbi, um vilão por excelência. Ele serve como o contraponto perfeito ao heroísmo de Zumbi e dos palmaristas, como alguém empenhado em cumprir os desígnios e os interesses da sociedade colonial. Por outro lado, no filme os portugueses também não simpatizam muito com os bandeirantes. Há cenas, por exemplo, em que Bernardo Vieira ri das pretensões deles de conseguirem sesmarias nos territórios conquistados dos palmaristas.

Em Palmares, Zumbi conversa com seus comandantes militares e com um comerciante branco que lhe serve como espião. Este avisa que as autoridades estavam preparando o maior e mais poderoso exército já visto na América portuguesa com o intuito de realizar a batalha final contra Palmares. Segundo o informante, o rei havia decretado que Palmares e o Zumbi eram as maiores desgraças da Colônia e, portanto, estaria preparando esse exército para ser entregue a Domingos Jorge Velho. Para tal, teria havido uma autorização para a concentração de recursos vindos de várias capitânias.

Essa narrativa do filme inspirava-se nos dados coletados por Décio Freitas. Segundo o historiador, a concentração dos efetivos começou em dezembro de 1683 em Porto Calvo.⁶²⁵

⁶²³ CARNEIRO, op. cit., p. 149.

⁶²⁴ FREITAS, 1984, p. 141.

⁶²⁵ É preciso lembrar que essa grande expedição de Jorge Velho para Palmares não foi a primeira comandada pelo bandeirante. Outra havia ocorrido em 1692, mas foi sumariamente derrotada pelos palmaristas.

Foram mobilizados recursos e tropas como nunca antes. O alistamento era incentivado, mas também forçado. Chegaram homens de Recife e Olinda – brancos, índios e até negros do Terço dos Henriques, segundo Freitas –, além de várias outras cidades e vilas de Pernambuco. Vieram também tropas de outras capitanias, como da Bahia, da Paraíba, Rio Grande do Norte e do Maranhão. Além disso, vários senhores de engenho também entraram com contingentes próprios. De acordo com Freitas, o exército chegou a somar cerca de nove mil homens, algo inédito na América Portuguesa.⁶²⁶

Na narrativa do filme, o comum seria então abandonar os mocambos e se embrenhar na mata. Entretanto, Zumbi decide fortalecer a capital de Palmares e adotar uma estratégia de enfrentamento direto. Os habitantes de todos os mocambos deveriam ser trazidos para a capital para nela morar, além de passarem por uma rigorosa formação militar. Há um desacordo entre Zumbi e um de seus comandantes, pois este critica as medidas tomadas sem que o resto do povo fosse consultado. No sentido do filme é como se Zumbi se comportasse de maneira autoritária, porém a representação não toma profundidade e fica apenas por isso mesmo.

Após essa sequência, a montagem avança um pouco mais no tempo e uma legenda na tela indica a data de “janeiro de 1694”. A partir daqui o filme foca na encenação da grande batalha de 1694, tomando cerca de um quarto do longa-metragem. Não pretendo analisar toda a decupagem dessas sequências, mas o que elas significam em conjunto, prosseguindo a discussão sobre as questões históricas que surgem.

A primeira sequência abre com um primeiríssimo plano (*close-up*) de uma folha de palmeira da qual escorrem e pingam algumas gotas de orvalho. É início de mais um dia na serra. Posteriormente, um plano aberto mostra alguém que se aproxima por entre as árvores e arbustos. É Domingos Jorge Velho. A câmera começa um movimento de trás para frente, aproximando-se cada vez mais do paulista. À medida que o enquadramento se fecha, surge outro personagem da mata caracterizado como um frei franciscano. De arma na mão, colete e chapelão na cabeça, o bandeirante é representado a partir da referência ao quadro de Benedito Calixto (Figuras 43 e 44), com a diferença notável na qualidade e limpeza das vestes. Jorge Velho e seu companheiro se assombram com o que veem: um vasto campo repleto de lanças de madeira e de metal fincadas no chão os separam da grande fortaleza construída pelos palmaristas. A muralha é feita de um espesso paredão de barro e madeira elevando-se a uma altura de uns seis metros do chão. De repente começa a sair da floresta o restante da tropa que se posta entre o início do campo cheio de lanças e as árvores. Bernardo Vieira de Melo, com trajés muito mais

⁶²⁶ FREITAS, op. cit., p. 157. Ver também: ALVES FILHO, 1988, p. 145.

pomposos que os do bandeirante, também se assusta frente a inesperada estratégia de Zumbi. A tropa é composta por homens brancos, mas também aparecem alguns negros e índios. Mesmo uma mulher e alguns adolescentes também tomam parte da campanha. Todos empenhados na destruição total do Quilombo.



Figura 43. Domingos Jorge Velho e o Frei Anunciação



Figura 44. *Domingos Jorge Velho* (Benedito Calixto, 1903)

Dentro da muralha, Zumbi se prepara para o cerco juntando tudo que lhe é disponível e invocando todas as armas que pode usar. Chega a pedir que a já idosa Dandara reze por ele e por seus guerreiros. Imponente, ele marcha entre homens e mulheres armados preparados para a luta, sendo seguido por seus subordinados mais próximos. Ao vê-lo, todo povo o segue. A representação é de um líder forte, carismático e inabalável.

Como já é de conhecimento, Palmares era uma formação de vários mocambos. A representação que o filme faz dessa fortaleza é a do mocambo de Macaco, como era chamado o principal dos ajuntamentos, a “cerca real” ou capital de Palmares. Uma carta do governador Caetano de Melo e Castro, de fevereiro de 1694, dava notícia ao rei de Portugal sobre a destruição de Palmares. Nela, o governador relatava que o exército havia se deparado com uma grande fortificação⁶²⁷ de madeira circundada por fossos e estrepes.⁶²⁸ O que a historiografia costuma afirmar com base na documentação disponível é que esse mocambo se organizava como uma grande fortaleza de fato, não tendo sido fácil para as tropas alcançarem o sucesso na

⁶²⁷ Essa carta especula que a fortaleza teria sido construída por um “mouro que para eles fugiu”.

⁶²⁸ “Carta do governador de Pernambuco Caetano de Melo e Castro sobre a gloriosa restauração dos Palmares [1694]”. Documento disponível em: GOMES, 2018, pp. 340-341.

sua invasão e destruição. Como o próprio filme retrata, essa estratégia de resistir a um cerco não era a forma habitual que os negros adotavam como forma de resistência às expedições.

Sobre a representação do mocambo de Macaco, uma das apostilas que Diegues entregou a equipe de produção dizia o seguinte:

Macaco, como centro físico de nosso filme, como o nó de onde escapam as pontas do novelo, precisa ser introduzido desta maneira – como a síntese poética do filme que pretendemos estar fazendo e não como a reprodução naturalista de uma possibilidade histórica que sabemos qual é.⁶²⁹

Nesse mesmo texto, o diretor conta que Décio Freitas, ao visitar o set de filmagens, teria ficado “perplexo e chocado” ao se deparar com o projeto para a reconstituição do mocambo. O historiador discordou da forma que a representação vinha tomando, pois ela divergia das descrições históricas sobre a arquitetura e o espaço urbano. Freitas cumpria seu papel de historiador. Porém, parafraseando Aristóteles, Diegues escrevia:

A obrigação de Décio Freitas, como historiador, é contar como foi que as coisas se passaram; a nossa, como artistas e cineastas, é contar como é que as coisas poderiam ou deveriam ter-se passado, em benefício do progresso material e espiritual do homem e, no nosso caso específico, do homem brasileiro.⁶³⁰

Como cineasta, o compromisso de Diegues era com a ficção. Além disso, sua representação da história servia como alegoria de possibilidades para o presente e o futuro. O diretor queria que seu filme se prestasse à síntese, à poesia e à metáfora, representando o passado sem as aparências do naturalismo cinematográfico e sem a pretensão de uma “objetividade” histórica.

Apesar das muralhas e dos estrepes em *Quilombo*, as numerosas tropas de Domingos Jorge Velho contavam com maior disponibilidade de armas e munição, além de alguns canhões trazidos pela primeira vez para serem usados contra os palmaristas. Quando é questionado por Bernardo Vieira sobre o perigo de avançar sobre aquele vasto e desconhecido campo, Jorge Velho ordena com ironia para que os canhões sejam disparados. Mesmo sabendo que daquela distância os tiros não atingiriam a muralha, o paulista quis ao menos impôr algum temor: “Olha o que eu trouxe pra você, Zumbi dos Palmares!”. As explosões sequer chegam perto da fortificação palmarista. Jorge Velho decide então avançar. As tropas se põem em marcha retirando as lanças do caminho. Os canhões são puxados por alguns escravizados que carregam também barris de pólvora. O resultado da primeira investida é desastroso: vários soldados e alguns

⁶²⁹ NADOTTI; DIEGUES, 1984, p. 68.

⁶³⁰ *Ibidem*.

canhões caem nas estrepes escondidas e espalhadas pelo campo (Figura 45). Diante da impossibilidade de avançar daquela maneira, as tropas são obrigadas a recuarem.



Figura 45. Os estrepes



Figura 46. A fortaleza dos palmaristas

A batalha entre as tropas lideradas por Jorge Velho e outros oficiais se arrastou durante vários dias, durante os quais os palmaristas, guarnecidos por sua fortaleza, conseguiram infligir inúmeras baixas contendo, assim, o avanço dos soldados. Se o uso dos canhões foi ou não determinante ou minimamente significativo é difícil precisar. Segundo Freitas, as peças de artilharia concederam uma considerável vantagem às tropas coloniais, mas, segundo ele mesmo escreveu, os canhões usados na época eram de pequeno calibre, a munição podia ser qualquer coisa e não havia um sistema de pontaria.⁶³¹ Além disso, essas armas sequer teriam sido possíveis de serem usadas não fossem as estratégias pensadas pelos comandantes da expedição para

⁶³¹ FREITAS, 1984, p. 160.

conseguir aproximar-se da muralha. Sempre que se tentava avançar, os soldados eram atingidos por flechas e projéteis ou simplesmente caíam nos estrepes. Os palmaristas também utilizavam ganchos de ferro para “pescar” os homens que se encostavam nos muros e ficavam encurralados sem poder avançar nem recuar.

O filme faz referência a estratégia utilizada pelas tropas para conseguirem furar o bloqueio palmarista. O plano consistia na construção de uma cerca oblíqua em relação ao muro da fortaleza, assim permitindo que os soldados pudessem aos poucos avançar sem serem fustigados pelos guerreiros de Zumbi e também possibilitando uma maior aproximação das peças de artilharia. Ernesto Ennes, com base nos documentos que reuniu para sua publicação de 1938, escreveu que a cerca tinha sido uma ideia de Jorge Velho: ela começaria no local onde as tropas estavam estacionadas e iria se aproximando aos bocados da muralha do mocambo. Além disso, a cerca terminava em um “precipício inacessível”, deixando pouco espaço para a fuga dos palmaristas.⁶³² Segundo Freitas, as tropas aproveitaram o silêncio e a escuridão de uma noite para construir a cerca. Ao amanhecer, os homens de Jorge Velho não tinham concluído o trabalho, mas ainda assim ele estava avançado demais para permitir qualquer reação dos guerreiros negros. Zumbi teria ficado furioso e mandado degolar uma de suas sentinelas pela negligência. Não restava mais alternativas a não ser o confronto direto.⁶³³ Depois de cerca de 22 dias, o cerco foi rompido e os palmaristas foram derrotados. Mas como isso é representado no filme?

Após o fracasso do primeiro avanço das tropas coloniais, os palmaristas se reúnem para comemorar executando rituais de guerra. Zumbi, porém, sabe que aquele era apenas o começo e afirma a necessidade de permanecer alerta. Confiante em sua estratégia, o líder palmarista não duvida que a vitória será sua e que será exemplar para as autoridades coloniais. Quanto ao outro lado da guerra, o filme de Diegues não apenas endossa as leituras historiográficas que questionam a suposta bravura de Jorge Velho, mas o representa como um ser humano capaz de crueldades inimagináveis. Durante a noite, Zumbi é chamado por suas sentinelas até o alto da muralha. De lá, ele escuta os gritos desvairados do bandeirante bradando o nome do líder negro. Oculto nas sombras do topo de sua fortaleza, Zumbi contempla a situação montada no outro lado do campo. De olhos arregalados e sorriso no rosto, Jorge Velho mostra o que está prestes a fazer. O frei franciscano (interpretado por Chico Díaz) que acompanha o bandeirante descreve o que já está visivelmente óbvio: os escravos trazidos na expedição estão amarrados às bocas dos canhões. “Olhe os seus espíões, Zumbi! Fogo!” – sentencia o paulista. Enquanto as explosões ecoam pelo campo, Zumbi e seus guerreiros observam atônitos sem nada poder fazer.

⁶³² ENNES, 1938, p. 81.

⁶³³ FREITAS, 1984, pp. 160-161.

Nessa sequência, o filme quis deixar bastante marcado a caracterização de Jorge Velho como o antagonista-mor de Palmares, corroborando justamente com os usos do passado que o transformaram no grande vilão de Zumbi.

Depois disso, a montagem corta para uma sequência diferente. Numa praia, com o barulho e o movimento das ondas, Zumbi sonha com o espírito de Acotirene. A iluminação é forte, branca e azulada, quase ofuscante. De repente, bruscamente despertado de seu sonho por sua própria agonia, o personagem se vê dentro de sua habitação real gritando pelo nome de Acotirene. O ambiente é circundado por luzes roxas, verdes e amarelas, dando ainda um tom onírico a encenação mesmo que o sonho do personagem já tenha terminado. No filme, a cena do sonho resume a isso, porém, por meio do roteiro original, é possível saber que ela seria um pouco mais extensa contando com alguns elementos que aprofundariam a questão da desavença entre Ganga Zumba e Zumbi. De acordo com o roteiro,⁶³⁴ Zumbi passaria a questionar se os seus atos estavam sendo de fato os melhores para seu povo. “Fui eu quem matou o Ganga Zumba, não foi?” – questionaria. Acotirene responderia que o que foi dito ou feito não importa mais: “Ninguém pode saber como teria sido, se não fosse... Ninguém nunca mais vai saber qual de vocês estava certo, qual de vocês estava errado...”. Não sei se as cenas desse diálogo chegaram a ser filmadas, mas certamente elas não entraram na montagem final.

Acordado de seu sonho, Zumbi se vê cercado por uma névoa densa que se espalha pelo ambiente enquanto um som cantarolado ecoa de algum lugar perto dali. Com a lança na mão, ele sai ao encontro da melodia. Não muito longe encontra um jovem rapaz chamado Camoanga. É a primeira vez que esse personagem aparece, servindo já como marcação para o fim de Zumbi e para a história de Palmares posterior a destruição de Macaco em 1694. Acontece que um negro chamado Camoanga teria sucedido Zumbi na liderança dos palmaristas após o assassinato deste último, tendo sido morto poucos anos depois em 1703.⁶³⁵

Por enquanto, o rei conversa com o jovem quando, de súbito, começa a pensar na neblina, em como ela poderia ao mesmo tempo proteger a sua fortaleza e servir como um manto noturno escondendo as artimanhas de Jorge Velho. Ao fazer essa constatação, Zumbi vai até a muralha e conversa com um de seus subordinados que o deixa à par dos barulhos que vinha ouvindo durante toda a noite. Sob a suspeita de que aquilo indicasse a construção de alguma cerca ou paliçada, Zumbi resolve que seus guerreiros devem partir imediatamente para um combate corpo a corpo, saindo da fortaleza. A inspiração aqui vem do livro de Freitas, pois segundo esse historiador, Zumbi teria decidido por aproveitar uma brecha no bloqueio dos inimigos para

⁶³⁴ Ver: NADOTTI; DIEGUES, 1984, p. 150.

⁶³⁵ GOMES, 2018, p. 157.

passar furtivamente suas tropas e atacar pela retaguarda. O plano, porém, não foi bem-sucedido, pois os homens de Jorge Velho perceberam a movimentação e abriram fogo contra os palmaristas, passando depois para uma sangrenta luta corpo a corpo.⁶³⁶ Numa carta ao rei de Portugal, o governador Caetano de Melo e Castro escreveu que, de tantos mortos e feridos, “o sangue que iam derramando [os palmaristas] serviu de guia as tropas”. E como a batalha se deu próximo a um despenhadeiro, muitos dos negros acabaram sendo empurrados e despencaram, “fazendo-se em pedaços”. Essa fonte com requintes de descrição gráfica da violência do massacre está, inclusive, na origem da má-interpretação de Rocha Pitta, cronista do século XVIII, que escreveu que o evento fora uma espécie de atitude épica.⁶³⁷

Após romperem as muralhas e adentrarem na fortaleza, as tropas coloniais promovem um massacre. Os palmaristas resistem bravamente, mas não conseguem vencer o inimigo mais forte e melhor armado. Jorge Velho avança furioso com faca e arcabuz nas mãos e gritando incessantemente pelo nome de Zumbi dos Palmares.

Enquanto seus guerreiros tombam um a um e seu povo é trucidado, Zumbi luta sem cessar provocando sozinho várias baixas no exército do paulista. No entanto, os esforços não são suficientes e, desiludido, ele clama por Acotirene: “Você não disse que Palmares era eterno?!”. É nesse momento de catarse que ele vislumbra o espírito de Ganga Zumba que, movimentando-se com o machado de Xangô na mão direita, diz suavemente algumas palavras em iorubá que significam (segundo o roteiro): “Palmares continuará a viver depois de mim”.

Essa mensagem pode ter tido o intuito de significar a permanência do símbolo da história de Palmares nas lutas contemporâneas. O próprio filme seria um arauto dessa mensagem: Palmares permanece porque ainda continuamos a falar de sua história.

No filme, Zumbi sai ferido dessa batalha, mas consegue escapar graças ao auxílio de Camoanga e Teodoro (um de seus comandantes). Já Dandara, não tendo a mesma sorte, acaba sendo cercada pelas tropas e fica sem escapatória a não ser se entregar. Porém, prefere a morte. Em plano fechado, ela olha para os soldados e depois para a sua direita onde está um outro guerreiro de Zumbi que tenta em vão protegê-la. A montagem corta e enquadra em plano americano os dois palmaristas acossados. Sem dizer nenhuma palavra, Dandara dá as costas e caminha lentamente até a ponta do despenhadeiro. Olha para um lado e para o outro contemplando pela última vez as serras de Palmares e finalmente salta para morte, sendo seguida pelo guerreiro que a acompanhava (Figura 47). A cena é uma óbvia referência ao relato que foi primeiro propagado por Rocha Pitta no século XVIII de que Zumbi e muitos dos seus companheiros

⁶³⁶ FREITAS, 1984, p. 163.

⁶³⁷ ROCHA PITTA, Sebastião da. *História da América Portuguesa*. Bahia: Imprensa Econômica, 1878, p. 333.

tinham saltado do alto de um paredão preferindo a morte do que o retorno à escravidão. Pelo seu caráter épico, esse relato tomou muita força e ainda permanece em várias narrativas até hoje.⁶³⁸



Figura 47. O último momento de Dandara

Após a destruição da fortaleza palmarista e da perseguição que se seguiu aos que haviam conseguido escapar e se embrenhar na mata, desenrolou-se um longa disputa pela posse das terras. Como o filme não aprofunda esse tema nem faz muitas citações a ele, não caberia aqui uma discussão mais detalhada sobre ele. Há apenas uma referência rápida a essa questão em uma cena específica. Durante a noite, o frei que acompanha o bandeirante conversa com Bernardo Vieira de Melo. A névoa cobre todo o ambiente deixando-o com um ar sombrio e lúgubre. O frei comenta sobre o frio da serra, de como lhe lembrava o clima de São Paulo e de como ele iria gostar de morar naquelas terras. Surpreso, o senhor de engenho indaga: “Morar nessas terras?!”. O frei confirma o que acabara de dizer, completando que Domingos Jorge Velho desejava se estabelecer no local após o fim das guerras dos Palmares. Ainda mais surpreso, Vieira de Melo se exalta ao falar que aquilo não seria possível, pois as terras já estavam prometidas aos senhores de engenho e fidalgos portugueses: “O rei não pode dar um pedaço dessas terras a uns... [ri] a uns...”. Indignado, o frei se vira, puxa seu capuz para trás e retruca:

Olha aqui, meu amigo. A gente veio de muito longe de uma terra muito pobre. Agora *tamo* cansado de andar pelo mato sem ter onde cair, onde parar... Degolando negro e índio pra vocês ficarem cada vez mais ricos. Domingos Jorge Velho *tá* ficando velho. *Tá* precisando de uma terra pra poder descansar. Além

⁶³⁸ Quando visitei o Parque Memorial da Serra da Barriga essa era a narrativa contada pela guia local.

disso, com ele morando por aqui vai ser uma segurança pra vocês. Você já pensou? Depois dessa guerra vocês vão ser vizinhos de Domingos Jorge Velho.

Com irritação e sarcasmo, o português responde que isso não iria acontecer nunca. Como já pontuei, os bandeirantes nem sempre eram muito bem quistos pelos moradores locais. Mas isso não representa a totalidade das relações que se davam. Por exemplo: no contrato feito com Jorge Velho em 1687, o governador prometia, entre outras coisas, que os paulistas receberiam terras da região dos Palmares sob a responsabilidade de protegê-las e cultivá-las.⁶³⁹ Terminada a campanha contra o mocambo do Macaco, Jorge Velho e companhia foram em busca de solicitar as recompensas que lhes tinham sido feitas em contrato. Mas o que acabou se desenrolando foi um ferrenho cabo-de-guerra entre as muitas pessoas interessadas na posse das terras de Palmares, muitas vezes consideradas as melhores da capitania. Como estratégia, os paulistas argumentavam que eles ainda eram necessários para impedir uma possível reorganização dos palmaristas. Porém, outros interessados argumentavam que Jorge Velho não havia cumprido sua parte do combinado, já que o acordo previa que ele realizasse a expedição por sua conta – o que não ocorreu, pois precisou de grandes auxílios em materiais e homens.⁶⁴⁰ Apesar dos argumentos contrários, um parecer do procurador da Fazenda real datado de 1695 dizia que os paulistas deveriam ter o direito a receber algumas sesmarias, acrescentando que “será muito conveniente, que em todas estas partes tenham sítios para si e seus índios por prêmio de seus serviços e para muralhas de nossas praças e seus termos”.⁶⁴¹ Os pontos desse parecer seriam aceitos de fato apenas em 1698 quando a questão foi, segundo Edison Carneiro, finalmente resolvida pelo Conselho Ultramarino.⁶⁴² De qualquer forma, mesmo que tenha alcançado apenas muito pouco do que pretendia, Jorge Velho fixou-se no local e, provavelmente, ali viveu o resto de seus dias.

Ato final: a morte de Zumbi

Com o fim da sangrenta batalha noturna, a luz do dia ilumina a destruição infligida: cabanas queimadas, utensílios destruídos e inúmeros guerreiros palmaristas mortos e tombados no chão. Alguns soldados caminham entre os corpos na busca por algum que ainda esteja respirando. Bernardo Vieira de Melo, satisfeito, acredita que a guerra já acabara e as tropas deveriam se retirar, pois não haveria mais nada a fazer ali. O frei, por outro lado, informa que o

⁶³⁹ ALVES FILHO, 1988, p. 125.

⁶⁴⁰ Sobre a longa disputa em torno da questão da terra, ver: CARNEIRO, 1958, pp. 169-195.

⁶⁴¹ “Parecer do procurador da Fazenda sobre a proposta dos paulistas [1695]. Documento disponível em: GOMES, 2018, pp. 359-362.

⁶⁴² CARNEIRO, op. cit., p. 184.

corpo de Zumbi não foi encontrado e, enquanto o líder vivesse, Palmares não se acabaria. Como alguém que só quisesse ir embora dali o mais rápido possível, o senhor português não dá muita atenção a isso, preferindo acreditar que Zumbi já estivesse morto mesmo. Mesmo assim, o frei anuncia que ele, Jorge Velho e seus homens permaneceriam na serra afim de ter certeza sobre o destino do chefe palmarista.

Os próximos planos são de um riacho de águas caudalosas. Fora da tela, começa-se a ouvir a voz de Zumbi: “Acotirene me disse que Palmares é eterno, que não vai se acabar nunca”. Com um ferimento no abdômen, o líder guerreiro se acha recostado em uma pedra, enquanto é amparado por Camoanga. Sua lança repousa ao seu lado, também sobre a pedra. Ambos os personagens conversam, falam que já se passou muito tempo desde que Teodoro (um outro guerreiro que consegue escapar) havia partido em busca de ajuda. Com a demora, o jovem decide sair a procura de algumas frutas para comer. Zumbi pede que ele leve sua lança, mas o garoto diz que já tem sua própria espada. Ao se distanciar poucos metros do local, Camoanga escuta Zumbi chamar pelo nome de Teodoro e olha para trás. O que se vê é o guerreiro palmarista se aproximando aos tropeços, abatido e marcado por sangue e hematomas. Cai de joelhos na água enquanto Zumbi se levanta surpreso com a lança nas mãos. “Me perdoe... Eles me torturaram” – diz Teodoro enquanto as tropas de Jorge Velho cercam o local. “Fuja, Zumbi dos Palmares! Fuja!” – mal consegue terminar suas próximas palavras quando recebe um tiro pelas costas. Acossado, Zumbi não tem como escapar. Vê-se o rosto satisfeito do mestre-de-campo paulista que, logo ergue seu arcabuz para desferir o primeiro tiro. Não há diálogo nem chances de rendição. Dezenas de tiros são disparados de todos os lados enquanto o guerreiro agoniza, mas permanecendo de pé. O sangue jorra pelas pedras, pela água e pela vegetação, como que a natureza estivesse recebendo aquele último sacrifício. Até mesmo o frei franciscano expõe no rosto uma expressão de pavor com tamanha violência.

O momento final apela para uma liberdade poética fantástica: em plano fechado, Zumbi ergue seus olhos ao céu e pronuncia: “Eu te devolvo a tua lança, pra que ela não caia na mão do inimigo”. Ao dizer essas palavras, o personagem olha diretamente para a câmera que se afasta rapidamente num movimento de frente para trás. Uma névoa toma o enquadramento e a iluminação muda para uma cor roxa. Com expressão de fúria, Zumbi grita por Ogum e arremessa sua lança aos céus que ficam instantaneamente vermelhos.

Zumbi dos Palmares foi assassinado em 20 de novembro de 1695, quase dois anos depois da batalha na Serra da Barriga contra as tropas de Jorge Velho. Durante esse intervalo, conseguiu manter-se refugiado escondendo-se na mata. Quando foi finalmente encontrado, achava-se na companhia de outros seis guerreiros que, recusando-se à rendição, resistiram até a morte,

tendo sobrado apenas um vivo. O esconderijo de Zumbi foi localizado graças a captura de um de seus companheiros. Provavelmente sob torturas e ameaças, este entregou o líder. Alguns paulistas comandados pelo capitão André Furtado de Mendonça foram guiados até o local secreto. Uma carta de março de 1696, dá notícia do feito: Zumbi foi decapitado e sua cabeça enviada ao Recife para ser posta “em um pau no lugar mais público desta praça” com o intuito de “aterrorizar os negros que supersticiosamente julgavam este imortal”.⁶⁴³

5.5 A questão da utopia na concepção de Quilombo e em sua representação

No ano de lançamento de *Quilombo*, Diegues afastava um pouco a ideia de que sua obra fosse um filme histórico. É claro que era um filme histórico, mas talvez o diretor estivesse querendo afugentar a expectativa de um drama histórico convencional ao estilo hollywoodiano. De forma espirituosa, preferia dizer que seu filme era uma hipótese histórica e uma possibilidade antropológica, mas corretíssimo do ponto de vista poético.⁶⁴⁴ Diegues falava que seu trabalho era um “filme de antecipação”, pois “toda viagem ao passado se parece com uma viagem ao futuro”.⁶⁴⁵ Com isso, queria destacar que seu filme não era apenas uma encenação do passado, mas um ensaio sobre as possibilidades para o presente e o futuro do Brasil. “Nunca acreditei tanto na utopia brasileira quanto durante a concepção de *Quilombo*” – escreveu o diretor na sua autobiografia.⁶⁴⁶ A história de Palmares era interpretada como a realização de uma utopia:

Palmares é o nosso épico por excelência. Mas, por isso mesmo, um épico antigrego e antibíblico, liberto do eurocentrismo cultural, cultivando a sensualidade e o amor à vida, contra o fascínio perverso da morte. Um ‘sacanépico’. Este filme é dedicado aos que sabem que o que caracteriza a grandeza do homem não é a sua fidelidade ao passado ou às origens, mas a sua capacidade de criar alternativas, inventar destinos novos.⁶⁴⁷

Para Diegues, a ideia de seu filme seria mostrar que a existência efetiva da utopia de Palmares havido sido contemporânea a “fundação do que julgava ser o Brasil real, dependente, injusto, pobre, violento, dilacerador”, isto é, “aquilo que é e porque é, ao lado daquilo que

⁶⁴³ “Carta do governador de Pernambuco Caetano de Melo e Castro, dando conta de ter conseguido a morte do Zumbi, a qual descreve [1696]”. Documento disponível em: GOMES, 2018, p. 367.

⁶⁴⁴ “Quilombo”. *Correio de Notícias* (sem autor), Paraná, 07/06/1984, p. 15. Essa declaração também foi registrada em outros jornais da época, como: “Festival de Cannes: as imagens de Diegues e a música de Gil na alegoria de Quilombo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/05/1984, p. 6.

⁶⁴⁵ “Quilombo”. *Correio de Notícias* (sem autor), Paraná, 07/06/1984, p. 15.

⁶⁴⁶ DIEGUES, 2014, p. 521.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

poderia ter sido e porque não foi”.⁶⁴⁸ Nesse sentido, a história do povo negro é tomada como ancestralidade de um país que não existe, mas que poderia e pode existir. Não existe por sufocar tudo o que se levanta como forma de contraponto, resistência e proposição positiva, por suprimir outras possibilidades de existência e convivência, por eliminar projetos de futuro.

Se observado pelas teses de François Hartog, a concepção de história presente nesse filme estaria mais próxima de um regime futurista de historicidade. O passado não serve como anti-quário nem como aprisionamento do presente, mas como modelo de transformação do futuro. A utopia de Palmares foi interrompida, mas poderia ser continuada. Pensando no contexto da época de lançamento do filme, Diegues diz que desejava e precisava acreditar nessa utopia “para dar sentido a um cinema que correspondesse à democratização do país”.⁶⁴⁹

Em uma já mencionada entrevista dada a Susana Schild e publicada em primeiro de maio de 1984, Diegues faz uma declaração que lembra muito as interpretações de Edison Carneiro no sentido de observar a história palmarista como a formação de uma sociedade livre e autônoma, ou ainda as leituras de Décio Freitas quando diz que Palmares foi uma organização multiétnica, coletivista e libertária que se apresentava como uma alternativa ao mundo colonial escravista.⁶⁵⁰ Diz o cineasta:

Na verdade Palmares foi Nação antes do Brasil. Diversas etnias (africana, brancos, índios e europeus), uma religião sincrética (afro e catolicismo), a criação de uma língua nova (uma mistura do português com o africano, o petroguês, segundo Lélia Gonzalez), conviviam em torno da propriedade coletiva, da democracia direta (cada cidade tinha o seu conselho).⁶⁵¹

É dessa interpretação de Palmares como uma sociedade alternativa que Diegues se aproxima. Se o modelo colonial representava a exploração predatória da natureza, a injustiça social e a morte física e cultural dos sujeitos, o quilombo emergia como “uma experiência de país livre, de convivência de raças, uma comunidade afro-latina absolutamente original”.⁶⁵² Além da proximidade historiográfica com obras como as de Edison Carneiro, Clovis Moura e, principalmente, Décio Freitas, Diegues também dialogava com as ressignificações e reapropriações operadas no seio dos movimentos negros: quilombo passava a ser um signo da luta contra a desigualdade racial e econômica, contra o genocídio do povo negro e pela afirmação de uma existência em constante resistência.

⁶⁴⁸ DIEGUES, 2014, p. 529.

⁶⁴⁹ Ibid., p. 522.

⁶⁵⁰ Ver o Capítulo 2 dessa dissertação.

⁶⁵¹ SCHILD, Susana. “Quilombo, de Cacá Diegues – A utopia de fazer cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01/05/1983, p. 13.

⁶⁵² Ibidem.

Em um texto escrito para o *Jornal do Brasil* e publicado no dia 07 de agosto de 1983, Diegues discorre de forma mais prolongada sobre sua interpretação histórica de Palmares.⁶⁵³ Bastante atento às novidades da produção historiográfica sobre o tema, Diegues reforçava a visão de Palmares como uma experiência “quase socialista” – expressão utilizada por Joel Rufino dos Santos num livro de 1985⁶⁵⁴. Mesmo tendo conhecimento de que Palmares era uma sociedade “sob hegemonia negra”, índios perseguidos e brancos pobres teriam sido também atraídos para o Quilombo.⁶⁵⁵ Portanto, os vínculos não seriam apenas raciais, mas também de classe. Em Palmares, diz Diegues, teria sido formada “a primeira sociedade democrática de que se tem notícia em território americano”. Essa idealização se repetia durante as várias declarações do diretor.

Ao projetar Palmares como um espaço de convivência étnica entre negros, índios e brancos que se identificam na oposição ao sistema colonial, o sentido da utopia que o diretor constrói pode ser interpretado como um desejo pela “democracia racial”. Como observa-se nas declarações de Diegues acima, ele não acreditava que essa fosse uma realidade brasileira, mas que seria desejável que fosse. Em uma outra fala sua, registrada em matéria do dia 22 de maio, ele deixa mais claro esse sentido: “É um filme de antecipação sobre a utopia brasileira, a democracia racial”.⁶⁵⁶ Segundo Nelson Nadotti, após os anos de pesquisa e trabalho com os historiadores e antropólogos que integraram a consultoria histórica – incluindo visitas à Serra da Barriga na companhia de Décio Freitas –, Diegues concluiu que a diferença mais notável entre a concepção desse seu novo filme com relação a *Ganga Zumba*, de 1964, estava na interpretação de Palmares como um espaço de “socialismo cordial”.⁶⁵⁷ Ou seja, uma sociedade sem distinção racial e sem classes.

Uma outra ideia bastante repetida por Diegues era a de que seu filme era uma “viagem ao futuro”, isto é, o passado interrompido de uma realização utópica se conectava ao presente para

⁶⁵³ DIEGUES, Cacá. “Vinte anos durante – um dos construtores do moderno cinema brasileiro propõe uma alternativa para a produção dos anos 80”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/08/1983, p. 5 (Especial).

⁶⁵⁴ SANTOS, Joel Rufino. *Zumbi*. São Paulo: Editora Moderna, 1985.

⁶⁵⁵ Declarações como essa foram parte constante do material de divulgação do filme, como se vê no seguinte fragmento de uma matéria do jornal *Última Hora*: “Igualmente vítimas da dominação europeia, índios perseguidos e brancos pobres das cidade litorâneas foram se instalar no quilombo formando, sob hegemonia negra, a primeira sociedade democrática e libertária que se tem notícia no continente americano” (BARROS, Luiz Alípio. “Quilombo é a atração maior”. *Última Hora*, 04/06/1984, p. 1 [2º Caderno]). Esse texto lembra muito outro presente no fascículo sobre Zumbi da coleção *Grandes personagens da nossa história*: “Viviam ali negros nascidos de diversas tribos africanas, com costumes e dialetos diferentes, ao lado de outros, que – chegados crianças ou tendo nascido no Brasil – traziam já a marca da cultura dos brancos. E não só: em Palmares moravam também índios, muitos deles também ex-escravos, mulatos e até brancos, provavelmente fugitivos da Justiça” (ZUMBI [fascículo nº 6]. *Grandes personagens da nossa história*. São Paulo: Abril Cultural, 1969, p. 146).

⁶⁵⁶ “Cannes-84 – Diegues e o problema da liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22/05/1984, p. 2 (2º Caderno).

⁶⁵⁷ NADOTTI; DIEGUES, 1984, p. 20.

lhe expor as possibilidades de futuro. Segundo o cineasta, a história do Brasil era repleta de lutas e manifestações populares que eram continuamente “sufocadas com muito sangue e violência, como em Palmares ou nos Farrapos, Balaiada, Canudos, Ligas Camponesas”. A ideia de uma harmonia social, levantada por muitos dos nossos intelectuais, nunca foi uma realidade, mas uma vontade: “Essa imagem, construída por intelectuais e povo, não espelha o que o Brasil foi ou é, mas o que os brasileiros provavelmente desejam que o Brasil seja”.⁶⁵⁸ Esse era o sentido da utopia que Diegues buscava representar em *Quilombo*: mostrar o passado como possibilidade; Palmares mostraria ao futuro que as utopias ainda são possíveis.

E sendo *Quilombo* uma história negra, é a ancestralidade negra que é tomada como referência. Daí a importância que o filme dá a valorização dos guerreiros e guerreiras quilombolas. Tal fato torna-se ainda mais significativo quando se observa a dificuldade que a população negra brasileira possui em encontrar sua ancestralidade, tendo em vista o histórico da escravidão. Assim, ao engrandecer heróis negros e heroínas negras o filme apresenta uma outra possibilidade de ancestralidade, mas não meramente na lógica de algo que está lá no passado apenas, mas de algo que cria pontes com o futuro.

O filme de Diegues é também sobre a escravidão, mas prefere não se concentrar em mostrar os personagens negros em situações degradantes e humilhantes, como se todo o passado da população negra se restringisse a uma imagem de sujeição. Não que o filme negue ou minimize o histórico da violência; não há sequer sugestões de relativismo. O que há é a proposição de uma imagem de força que se contrapõem a representação da sujeição passiva e da não-capacidade de agenciamento próprio. Como disse o próprio diretor, “as vítimas aparecem belas e fortes, potentes e eventualmente vitoriosas, capazes de sorrir e dançar, de viver com gosto o pouco que lhes foi dado viver, mesmo que num ambiente de extrema injustiça”.⁶⁵⁹

Assim, a história negra de Palmares é representada como possibilidade, não apenas no sentido de uma hipótese histórica, mas como alternativa para o futuro do presente. Como dito pelo cineasta em 1984, “conta-se uma história que realmente aconteceu dizendo ao mesmo tempo: eis aqui uma história exemplar, por que não tentar fazer o mesmo hoje?”.⁶⁶⁰ E aqui mora um aspecto importante de *Quilombo*: não é nos mitos (quase sempre racistas) de fundação do Brasil que são buscados os exemplos e as possibilidades de futuro, mas numa história do povo negro. Como dizia Beatriz Nascimento em um texto que já comentei no capítulo 2, a história

⁶⁵⁸ DIEGUES, Cacá. “Vinte anos durante – um dos construtores do moderno cinema brasileiro propõe uma alternativa para a produção dos anos 80”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/08/1983, p. 5 (Especial).

⁶⁵⁹ DIEGUES, 2014, p. 530.

⁶⁶⁰ “Franceses assistem Quilombo”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14/06/1984, p. 2.

dos quilombos no Brasil pode ser lembrada como um “desejo de uma utopia” ou mesmo de uma “correção da nacionalidade”, isto é, de confronto de uma nacionalidade forjada em práticas racistas e excludentes em relação as minorias. Assim, Palmares e sua história são lidos em *Quilombo* por meio da chave da heroicidade da ancestralidade negra brasileira. Como diz a canção de Waly Salomão e Giberto Gil:

*Existiu
Um eldorado negro no Brasil
Existiu
Como o clarão que o sol da liberdade produziu
Refletiu
A luz da divindade, o fogo santo de Olorum
Reviveu
A utopia um por todos e todos por um.*

6 A RECEPÇÃO CRÍTICA DOS FILMES

O objetivo deste capítulo é fazer um estudo de recepção dos filmes *Ganga Zumba* e *Qui-lombo*. A recepção é parte da circularidade de imagem; é o momento onde sentidos e significados serão construídos a partir do contato entre o espectador e o audiovisual; é um momento sociológico do cinema e um ponto fundamental no estudo da relação cinema-história. As fontes disponíveis para esse trabalho são aquelas da “recepção crítica”, ou seja, documentos de jornais e revistas da época contendo textos de colunistas – na maioria das vezes – especializados na crítica cinematográfica. É preciso fazer a ressalva de que essas fontes não representam a totalidade de opiniões e interpretações da sociedade que recebeu o filme na época. Nenhuma fonte representa a totalidade de algo, na verdade.

Daniel Dayan, num texto intitulado “Os mistérios da recepção”, insiste que “propor um discurso sobre as mídias sem nada saber do sentido que adquirem as emissões para os espectadores, é se privar do elo essencial dos processos que conduzem a seus ‘efeitos’”.⁶⁶¹ O processo de recepção ocorre localizado temporal e espacialmente, e está ligado a uma situação sociopolítica, econômica e cultural, dependendo também de “um leque de recursos culturais que o espectador pode dispor ou não dispor”.⁶⁶² Entendendo o objeto da pesquisa sobre a recepção como sendo “a natureza da relação entre texto e leitor”, Dayan explica as principais proposições que resumem o que se convencionou de ser chamado de “modelo texto-leitor”. (1) Primeiramente, o sentido de um texto (neste caso, fílmico) não existe *a priori* e de modo indubitável dentro do texto, pois não existe uma “absorção passiva de significações pré-concebidas” e sim uma produção de sentidos. (2) Além do mais, a recepção é imprevisível e pode muito bem fugir às intenções postas nas estruturas do texto. (3) Acontece que “os códigos que presidem à produção das mensagens” não são “necessariamente aqueles aplicados ao momento da recepção”. Isso porque os contextos de recepção são diversos e plurais. (4) O espectador também pode “resistir à pressão ideológica exercida pelo texto, rejeitar ou subverter as significações que o texto lhe propõe”. (5) Esse espectador é ativo e “fortemente socializado”, pois compartilha de noções culturais comuns a alguma “comunidade de interpretação”. (6) Por último, diz Dayan, “a recepção é o momento onde as significações de um texto são constituídas pelos membros de um público”. Ou seja, são essas significações e não aquelas que o texto possui (mas elas podem

⁶⁶¹ DAYAN, Daniel. “Os mistérios da recepção”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009, p. 64.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 67.

coincidir, é claro) a partir da intenção dos autores que resulta no “texto efetivamente recebido”.⁶⁶³

Partindo dessas premissas, quero observar como os textos críticos produziram sentidos e significados sobre os filmes.

6.1 A recepção de *Ganga Zumba*

Conforme já narrei no capítulo 3, *Ganga Zumba* foi lançado comercialmente em março de 1964, tendo obtido, segundo Diegues, uma bilheteria razoável.⁶⁶⁴ As reações da crítica especializada foram díspares: houve quem detestou o filme e quem defendeu de forma efusiva a sua importância. O contexto dessa recepção precisa ser entendido dentro do âmbito de discussões e disputas que ocorriam em relação ao cinema brasileiro e ao Cinema Novo em geral. É preciso entender que, principalmente naquela época, Cinema Novo era um termo em disputa, mas também um movimento sobre o qual não havia consenso. É justamente nesse período que o cinemanovismo se consolida (internacionalmente, inclusive), tendo *Ganga Zumba* feito parte do momento. Mesmo assim, o Cinema Novo possuía seus críticos, opositores declarados do movimento que tinham outros posicionamentos a respeito de questões estéticas, ideológicas, econômicas ou políticas.

Tais debates mais gerais sobre o cinema brasileiro podem ser vistos num texto do crítico Antônio Moniz Vianna, publicado em 17 de março de 1964.⁶⁶⁵ Nele o autor aproveita para criticar as poucas políticas protecionistas para o cinema nacional, como o decreto de obrigatoriedade que estabelecia uma cota para a exibição de filmes brasileiros.⁶⁶⁶ Para Vianna, isso estaria “interditando” o circuito exibidor dos cinemas, pois os filmes brasileiros seriam pouco competentes em atrair o espectador. O crítico chega a comparar os “nacionalistas” (que defendiam as políticas protecionistas frente a desigual competitividade com o cinema estrangeiro) com os mafiosos do famoso Al Capone. Para ele, tudo não passava de uma “organização para

⁶⁶³ DAYAN, 2009, pp. 65-66.

⁶⁶⁴ DIEGUES, Carlos. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 168.

⁶⁶⁵ VIANNA, Antônio Moniz. “Cinema sem cinema”. *Correio da Manhã*, 17/03/1964, p. 3 (2º Caderno).

⁶⁶⁶ Durante o governo de Juscelino Kubitschek foram criadas a Comissão Federal de Cinema (1956) e o GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, 1958). No governo de Jânio Quadros foi criado o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, 1961). Apesar de os resultados não serem muitos significativos, eles trouxeram algumas mudanças efetivas. Por exemplo: a obrigatoriedade de exibição do filme nacional – que antes era 1 para cada 8 estrangeiros (decreto de 1951) – passa para um sistema de número fixo de dias: 42 dias estabelecidos pelo GEIC e depois 56 fixados pelo GEICINE. (Sobre as relações entre o cinema e o Estado brasileiros ver: RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983).

proteção da inépcia, o que só se conseguiu porque o Brasil de hoje é, temporariamente, uma fazenda onde cabem, ao lado dos ‘sindicatos’, todas as outras fazendas de Jango”. Vianna não criticava apenas o cinema nacional como um todo, mas especificava o “sinistro ‘cinema novo’”, citando notadamente o caso de *Ganga Zumba*, que se encontrava em exibição na época. O crítico chega a qualificar os defensores dessas medidas de protecionismo como xenófobos interesseiros e nacionalistas negociatas.

Dois dias depois, em outro texto do mesmo jornal, o crítico tornava a dizer: “A população continua sem cinema – com tantos ‘filmes’ nacionais em exibição por decreto, não há o que ver nem onde ir”.⁶⁶⁷ Além de usar aspas para se referir aos longas brasileiros indicando que eles sequer deveriam ser chamados de filmes, Vianna continua sua ofensiva. Segundo ele, as pessoas estavam abandonando as sessões na metade da projeção. Como exemplo, cita novamente a “estarrecedora incompetência de *Ganga Zumba*, obra característica do ‘cinemanovismo’ da UNE & BNMG e Cia”. Segundo o crítico, as salas de projeção cariocas que exibiam o filme de Diegues andavam vazias. É interessante notar também como Vianna aproveita para criticar o governo do então presidente João Goulart, pois, segundo ele, a crise no cinema seria fruto dos rumos que o governo Jango vinha tomando. Assim ele finaliza o texto: “Até o cinema foi golpeado pelo desgoverno goulartiano do País. O cinema e todo um povo – que estava sem pão e agora também sem circo”.

Mesmo quando elogiava algum filme ligado ao Cinema Novo, Vianna preferia desassociar a obra do movimento. É o que fazia ao falar das qualidades de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, ou mesmo do segundo longa-metragem de Diegues, *A Grande Cidade* (1966). No caso deste último, o crítico escreveu que se tratava de “um considerável progresso de Carlos Diegues em relação a *Ganga Zumba*”. Terminava dizendo que o fato de Diegues insistir em se dizer pertencente ao Cinema Novo significava apenas que o movimento era um rótulo que poderia “revestir qualquer tipo de filmes e diversos graus de talento”.⁶⁶⁸

Alguns dias antes da estreia comercial do filme, outro opositor do Cinema Novo, Ely Azeredo, escreveu que *Ganga Zumba* já vinha recebendo “péssimas referências dos críticos não-‘fantasmas’ [sic], isto é, escribas envolvidos profissionalmente ou por amizade com os cineastas ‘cinemanovistas’, com exceção de apenas um nome que achou o filme apenas ‘aceitável’”.⁶⁶⁹ Com essa colocação, Azeredo criava um clima de expectativa negativa e de pré-

⁶⁶⁷ VIANNA, Antônio Moniz. “Cinema – Os recordes da crise”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19/03/1964, p. 3 (2º Caderno).

⁶⁶⁸ VIANNA, Antonio Moniz. “Cinema: A Grande Cidade”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15/06/1966, p. 2 (2º Caderno).

⁶⁶⁹ AZEREDO, Ely. “Cinema – Nacionais”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 09/03/1964, p. 2 (2º Caderno).

conceito em relação ao filme, já que o associava a um movimento com concepções imaturas de cinema; fora o fato de querer dizer que aqueles que defendiam o filme assim o faziam por camaradagem e não pelas qualidades da película. Para reforçar sua desconfiança em relação ao lançamento, o crítico argumentava que “Carlos Diegues vem da pior escola: o CPC [Centro Popular de Cultura] da UNE”. Acontece que o CPC havia financiado a produção de *Cinco Vezes Favela* (1962), filme-coletânea no qual Diegues contribuiu com o curta “Escola de Samba, Alegria de Viver”. Para Azeredo, *Cinco Vezes Favela* era uma “tentativa frustrada de cinelavagem de cérebros [sic]”. Dessa maneira, sobriariam razões para que as expectativas fossem baixas.

Tempos depois, já em 1976, Glauber Rocha, saindo em defesa do filme, alegou que, “ao contrário do que a crítica e certos grupos sempre disseram, *Ganga Zumba* foi bem aceito pelo público brasileiro”, e ainda alcançou prestígio internacional, sendo consagrado “um dos clássicos do novo cinema revolucionário dos anos 60”.⁶⁷⁰ De fato, *Ganga Zumba* esteve na primeira remessa de filmes que, entre 1963 e 1964, contribuíram para a consolidação do Cinema Novo e para a sua consagração internacional. Apesar disso e do razoável sucesso de público, o filme não ficou isento de repercussões negativas e de ataques de críticos avessos ao Cinema Novo. É justamente nessa multiplicidade de recepções que quero adentrar.

Uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* durante a pré-estreia do filme realçava que *Ganga Zumba* seria o primeiro grande lançamento do cinema brasileiro naquele ano.⁶⁷¹ O clima era, segundo o texto, permeado pelo “início de nossa maturidade cinematográfica”. Claudio Mello e Souza, autor da matéria, aproveitava a oportunidade para dissertar justamente sobre os problemas mais amplos do cinema nacional: aquisição de equipamentos e entraves na distribuição e exibição. Diferentemente de críticos como o citado Moniz Vianna, Souza via com bons olhos a necessidade de “leis de proteção ao nosso cinema”, mesmo que “tímidas”. O autor argumentava até mesmo que o cinema poderia ser uma boa atividade econômico-financeira e que, por isso, merecia investimento industrial. Com otimismo, projetava um horizonte de “reconquista” do mercado nacional – “por nós e para nós”. O crítico também aprovava o esforço do cinemanovismo em interpretar, recriar e representar “os grandes temas da realidade brasileira”. Mas, para que esses projetos alcançassem sobrevida, seria necessário o apoio do público e da crítica.

⁶⁷⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 317.

⁶⁷¹ SOUZA, Claudio Mello e. “Ganga Zumba domina a semana”. *Jornal do Brasil*, 03/03/1964, p. 3 (Caderno III).

Dias depois, ainda no mesmo mês de março, Claudio Mello e Souza voltaria a fazer seus protestos em relação às adversidades que o cinema nacional vinha enfrentando.⁶⁷² Além de criticar as distribuidoras, os donos de cinema e o próprio governo, condenava as atitudes dos “críticos dos grandes jornais [que] ou estão à beira da senilidade intelectual ou se deixam cor-roer pelo mais virulento ressentimento”.

Enquanto alguns textos na imprensa detratavam o filme e diziam que as salas estavam vazias, outros pregavam o contrário, exaltando a importância da obra para o moderno cinema brasileiro que se consolidava. Um artigo publicado no dia 8 de março num jornal carioca dizia que “o filme do jovem diretor Carlos Diegues salvou o fim-de-semana no Rio” e que tinha sido “a melhor coisa que aconteceu” para o cinema nacional até o momento naquele ano.⁶⁷³ O autor dizia que o filme agradaria o público e tinha potencial para fazer sucesso também fora do país. O texto faz seus apontamentos de pontos negativos no filme, todavia, de forma geral, sobram elogios.

Mesmo com a má impressão por parte de diversos críticos e apesar de alguns terem dito que as salas ficaram vazias, o filme aparenta ter ido bem de público (lembre-se a já citada defesa de Glauber Rocha). Há um texto datado do dia 12 de março que acrescenta justamente a essa questão.⁶⁷⁴ Nele, o autor não mostra muita simpatia com o filme de Diegues, porém afirma que havia uma “acentuada incompreensão da crítica”. Ainda assim, o público estava preferindo dar atenção a *Ganga Zumba* do que a outros lançamentos em cartaz. O autor dá a entender que isso se devia a falta de opções melhores, mas, por outro lado, o filme talvez estivesse, sinceramente, agradando os espectadores.

Conforme ressaltou Alberto de Barros num texto publicado na época, *Ganga Zumba* sofria de um problema de amorismo na realização, que seria característico de um diretor jovem recém-saído da atividade teórica e crítica (Diegues escrevia sobre cinema antes de fazer cinema) para adentrar no campo prático da atividade cinematográfica.⁶⁷⁵ Entretanto, o filme também era um “exemplo [de] movimentação crescente”, isto é, de amadurecimento profissional (a referência do crítico é o filme anterior de Diegues, o curta realizado para *Cinco Vezes Favela*).

Esse seria também o teor da crítica escrita por Tati Moraes para o jornal *Última Hora*.⁶⁷⁶ Ela começa dizendo que, com seu curta “Escola de Samba, Alegria de Viver”, Carlos Diegues

⁶⁷² SOUZA, Claudio Mello e. “Sempre a mesma semana”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17/03/1964, p. 3 (Caderno B).

⁶⁷³ “‘Ganga Zumba’ (lançamento)”. *O Jornal* (sem autor), Rio de Janeiro, 08/03/1964, p. 02 (2º Caderno).

⁶⁷⁴ “‘Ganga Zumba’ (e o público)”. *O Jornal* (sem autor), Rio de Janeiro, 12/03/1964, p. 02 (2º Caderno).

⁶⁷⁵ BARROS, Alberto de. “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 13/03/1964, p. 5.

⁶⁷⁶ MORAES, Tati. “Filme do dia – Ganga Zumba”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11/03/1964, p. 2.

não havia se mostrado como uma promessa convincente de ser um bom talento. Entretanto, com a estreia no longa-metragem, “Diegues revela qualidade que sinceramente não havíamos previsto”. Observe-se como não havia concordância em relação a esse tal amadurecimento do diretor, pois alguns críticos continuaram achando seu trabalho ruim e só mudariam de opinião com *A Grande Cidade* (1966). Tati Moraes também apresenta uma opinião diferente da de outras pessoas que julgaram o filme excessivamente lento e contemplativo, pois diz que o longa às vezes abusa dos diálogos (uma opinião pouco compartilhada pela crítica; geralmente se falava o contrário) e poderia ter investido mais na narração pela imagem.

Como filme histórico (ou filme de época), *Ganga Zumba* foi um projeto ambicioso, principalmente pela carência de recursos técnicos e financeiros. Esse fato foi mencionado por diversos textos críticos sobre o filme, às vezes para realçar o juízo de que a produção era materialmente ruim, às vezes para destacar que, apesar das condições, Diegues conseguira realizar um trabalho minimamente razoável. Uma crítica do dia 10 de março começava mencionando os problemas da ausência de recursos na produção, especialmente quando se tratava da eficiência da “ambientação histórica”.⁶⁷⁷ Mesmo assim, o autor do texto diz que o diretor, ainda inexperiente (e criticado pelo seu trabalho pregresso), foi capaz de surpreender. O crítico cita o trabalho de Diegues em *Cinco Vezes Favela* (1962) não para apontar uma continuidade de “amadorismo”, mas de “amadurecimento”.

O texto frisa que a narração que o filme faz de uma história do século XVII é construída como analogia do “panorama social moderno”. Porém, longe de entender isso como uma violação da encenação histórica, o autor justifica essa relação entre o ontem e o hoje. Não seria a “veracidade histórica” que definiria o “valor de *Ganga Zumba*”.

Outros críticos, como Walda Menezes, defendiam o filme e sua ligação com as propostas estéticas e políticas do Cinema Novo.⁶⁷⁸ Menezes escreveu, por exemplo, que *Ganga Zumba* deveria ser julgado a partir do entendimento do cinema moderno e da concepção de “filme de autor”. Nesse caso, o fato de Diegues ser um egresso do grupo de jovens cineastas do Centro Popular de Cultura significava uma experiência não desprezível e não negativa de aprimoramento do diretor enquanto cineasta-autor. Menezes também ressalta a importância que o exercício da crítica tinha no trabalho de Diegues, pois, antes de ser cineasta ele era um teórico. O crítico lembrava que mesmo a *Novelle Vague* teve seu início nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma*. Nessa lógica, *Ganga Zumba* seria um “filme de autor” e assim deveria ser interpretado.

⁶⁷⁷ “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10/03/1964, p. 02 (Segunda Seção).

⁶⁷⁸ MENEZES, Walda. “Ganga Zumba, Cinema Novo brasileiro”. *Correio Braziliense*, Brasília-DF, 13/03/1964, p. 7.

“Ao contrário do filme comercial, elimina o sistema do estrelado em favor de um sentido de equipe entre seus atores” – complementa o crítico.

Ressaltando também os valores contemporâneos do filme, Menezes conclui em concordância com as declarações de Diegues: “A estória é eterna: a luta do homem pela sua liberdade, e tanto poderia se passar no século dezessete como agora”. Mas, dentro dessa representação, a questão racial não deixa de ser mencionada, pois é entendida como fundamental. Diz o crítico que “muitos dos filmes pró-negro são dominados na verdade por um sentimento paternalista que tende a colocar o negro como caricatura excepcional, e não como homem comum, igual a qualquer outro”. Já *Ganga Zumba* operaria numa direção contrária, pois no filme “o que se verá é o negro como artista em plena posse de sua dignidade, e como personagem, lutando por ela com valentia”.⁶⁷⁹ Outro crítico, Edilson Leal, ao elogiar a plasticidade do filme, diz que ele talvez tenha sido o “que melhor capturou o lirismo e a ternura do negro”. Talvez a colocação possa soar simplista, mas o que o crítico está ressaltando e elogiando é justamente a presença de corpos negros como protagonistas.⁶⁸⁰ Indo ainda mais a além na questão racial, o crítico diz que a alegoria fílmica também se remeteria a situação contemporânea do negro brasileiro que, “apesar do tão decantado ‘13 de maio’”, continuaria sofrendo o peso de uma estrutura social que privilegiava a burguesia (branca, consequentemente).

Um texto intitulado “O negro e a fábula”, publicado no dia 3 de março de 1964, dizia que o filme de Diegues era o primeiro que versava sobre a escravidão sem ser racista.⁶⁸¹ No filme, o tema da “conquista da liberdade” servia como exemplo válido na contemporaneidade, representando o “crescimento interior de um líder libertário para a eficiência histórica, da revolta surda da senzala para a luta feroz em defesa do quilombo, transformado em nação pelos que perseguiram a liberdade, ao invés de apenas fugirem da escravidão”. Para o autor do texto, o filme de Diegues versava sobre a fuga e a organização social dos negros na formação dos quilombos e nas lutas “contra os perseguidores e contra os acomodados”.

Outra crítica, publicada no dia 2 de abril de 1964, apontaria as seguintes questões:

“Ganga Zumba” é um celuloide simples, direto, sobre um problema sempre atual, – o da luta pela liberdade, o confronto entre oprimidos e opressores. Esta ideia central não pretendeu ser desenvolvida discursivamente, ou em tom de análise fria. A intensão foi a de narrar a fábula (apesar de calcada em fatos e situações históricas) que ao mesmo tempo tivesse a força remissiva de um exemplo histórico e uma possibilidade de analogia com situações do nosso mundo moderno. Um conto cuja “moral” se poderá traçar um comportamento

⁶⁷⁹ MENEZES, Walda. “Ganga Zumba, Cinema Novo brasileiro”. *Correio Braziliense*, Brasília-DF, 13/03/1964, p. 7.

⁶⁸⁰ LEAL, Edilson. “De como se deve fazer um filme: ‘Ganga Zumba’”. *Correio Braziliense*, Brasília-DF, 23/08/1964, p. 2 (2º Cardeno).

⁶⁸¹ “O negro e a fábula”. *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 03/03/1964, p. 6 (Caderno B).

diante de problemas bastante importantes e, o que é imprescindível, contemporâneo.⁶⁸²

Na primeira sentença, o autor deixa explícita a sua concordância com o que o próprio Carlos Diegues vinha afirmando para a imprensa a respeito de seu filme. A declaração de que a obra trata de “um problema sempre atual” e do “conflito entre oprimidos e opressores” revela o posicionamento ideológico posto na película. A luta dos negros em *Ganga Zumba* assume, em sentido amplo, uma roupagem de luta de classes. A crítica também fala do filme como se ele “tivesse a força remissiva de um exemplo histórico e uma possibilidade de analogia com situações do nosso mundo moderno”. A leitura feita é de que a obra possui uma “lição do passado” para o presente. O fato de o filme ser construído como uma “fábula” sobre as possibilidades de reação frente à opressão possibilitou leituras como essa: de identificação da obra com problemas e questões contemporâneas. Assim, *Ganga Zumba* se assume como um conto e não como um épico histórico.

Em julho de 1964, ao ser levado para exibições nos cinemas de Porto Alegre, *Ganga Zumba* foi considerado pelo crítico Jefferson Barros como o maior destaque daquela semana.⁶⁸³ Apesar de não o achar excepcional nem “uma obra-prima, como certa parte da crítica carioca pretende”, Barros o qualificava como um “belo espetáculo”, principalmente por tratar de “uma época de nossa história” e narrar para o público “uma mensagem bonita sobre um grande problema: o da liberdade”. No texto, o crítico aproveita o espaço para tecer um breve comentário sobre o tema histórico do filme. Escreve que o Quilombo dos Palmares foi “um dos muitos que existiam durante a escravidão, verdadeiras repúblicas de negros fugitivos”. Palmares teria sido o que mais resistiu, tendo sobrevivido aos ataques dos portugueses e dos holandeses. Por fim, conclui que o Quilombo se tornou, “para negros e para todos, o símbolo da resistência humana contra a opressão”. Demonstrando certo conhecimento, o crítico chega a citar Nina Rodrigues que, diante de tal narrativa heroica, teria chamado Palmares de “Tróia Negra”.⁶⁸⁴

Comentários históricos como esse não eram incomuns nas críticas. Num texto para o jornal *Diário de Notícias*, seu autor falava sobre o enredo do filme acerca da escravidão, apontando como a fuga dos cativos rumo ao Quilombo “representa também uma conquista progressiva, final e definitiva, da liberdade”.⁶⁸⁵ A “Confederação dos Palmares” seria, assim, o símbolo

⁶⁸² “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *A Noite* (sem autor), Rio de Janeiro, 02/04/1964, p. 6.

⁶⁸³ BARROS, Jefferson. “Ganga Zumba é o líder da semana”. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 26/07/1964, p. 6 (2ª Caderno).

⁶⁸⁴ Não foi Nina Rodrigues quem denominou Palmares de “Troia Negra” e sim o historiador português Joaquim Pedro de Oliveira Martins em seu livro *O Brasil e as colônias portuguesas*, publicado em 1880 (ver o último tópico do Capítulo 2).

⁶⁸⁵ “Ainda ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12/03/1964, p. 2 (Segunda Seção).

definitivo da liberdade para os negros trazidos à força da África. O crítico chega a citar uma passagem do livro oitocentista do historiador Oliveira Martins: “De todos os exemplos históricos do protesto escravo, Palmares é o mais belo, o mais heroico: é uma Troia negra, e sua história uma *Ilíada*”.⁶⁸⁶ Indo além do filme, o autor disserta sobre a história palmarista: diz que Palmares começou em 1630 quando quatro dezenas de escravos se rebelaram e se refugiaram na floresta, tendo chegado a atingir no seu momento final um território extenso com muitas “aldeias” fortificadas ao estilo das aringas de Moçambique.

Outro ponto interessante dessa crítica é a interpretação que o autor faz a respeito do tema da liberdade retratado no filme. Segundo o crítico, o personagem Antão (ou Ganga Zumba) é representado defendendo “uma estampa vaga e imprecisa da liberdade”; isso porque sua personalidade oscila durante a narrativa já que ele começa duvidando da causa palmarista e só passa a desejar-la verdadeiramente na parte final do filme. Em contrapartida, a personagem Cipriana aparece mais certa de suas convicções a respeito da liberdade. Já discuti no capítulo 3 como o filme utiliza a personagem para representar uma pulsão individualista e sem direcionamento. Porém, não é essa a “tese” defendida pelo filme. A personagem existe na narrativa como ponto de fuga; o filme não adere a sua visão sobre a liberdade. Mas é interessante notar como o crítico acabou interpretando a personagem como melhor definida do que o próprio protagonista: “Mais alguns indícios e não estaríamos longe de admitir que o filme sustenta uma tese individualista” – diz o crítico. Porém, é justamente dessa tese que o filme se distancia.

Uma outra crítica, esta publicada no periódico porto-alegrense *Jornal do Dia*, preferia dizer que o filme era mais um enredo de aventuras do que de gênero histórico.⁶⁸⁷ O autor pouco aprovava o filme, caracterizando-o como estereotipado, amador, desconexo e com problemas de continuidade. Até mesmo a elogiada música de Moacir Santos é criticada, pois, segundo o autor, ela se conectava bem pouco com as imagens do filme.

Já o crítico Luiz Alberto ressaltava que, apesar da importância da história abordada no enredo, Diegues não teria conseguido dar conta daquilo que propôs, porquanto realizou “um filme de aventuras simples e pobre, esvaziado de ritmo, em que o que os personagens tenham por dentro ou o que realizem de importante ficam naufragados”.⁶⁸⁸

No jornal *Tribuna da Imprensa*, a crítica negativa de maior destaque foi a de Ely Azeredo. Antes da estreia comercial do filme, Azeredo já vinha afirmando sua desconfiança em relação

⁶⁸⁶ Trata-se de uma passagem do livro MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. *O Brasil e as colônias portuguesas*. 5ª ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira – Livraria Editora, 1920 [Data original da publicação: 1880].

⁶⁸⁷ “Ganga Zumba”. *Jornal do Dia* (sem autor), Porto Alegre, 29/07/1964, p. 8.

⁶⁸⁸ ALBERTO, Luiz. “Ganga Zumba”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p.

às qualidades do primeiro longa-metragem de Diegues. Mesmo assim, tendo visto o filme em sessão especial para a crítica, ele escreveu, ainda no final de fevereiro, que *Ganga Zumba* poderia ser um bom filme, que os personagens eram bem construídos e que havia bons momentos de composição visual. “Poderia ser um grande filme se houvesse uma adequação plena da imagem com a ideia rumo a uma fusão íntima do ato de pensar e a *mise-en-scène*” – afirma. O crítico também identificava uma certa influência de Akira Kurosawa no estilo do filme. Como não gostava do cineasta japonês, Azeredo chega a dizer que *Ganga Zumba* era até melhor do que *Sanjuro* (1962). Além disso, elogiava a música de Moacir Santos, considerando-o como “a mais importante contribuição musical já feita ao cinema brasileiro”.⁶⁸⁹

Dias depois, já lançado o filme nos cinemas, Azeredo parecia ter mudado muito de sua opinião a respeito da película. Criticava de forma efusiva o ritmo do filme, prejudicado pela montagem e pelo prolongamento excessivo da representação da fuga. Azeredo ainda dizia que *Ganga Zumba* fez uma espécie de propaganda enganosa quando passou a ser divulgado com o subtítulo “Rei dos Palmares”, já que no filme não há a encenação do Quilombo. O crítico chega a dizer que o elenco era pouco experiente e isso garantia pouca solidez aos personagens. Por último, lamenta as pretensões sociopolíticas e estéticas do cinemanovismo que influenciaram o filme.⁶⁹⁰

No *Jornal do Brasil*, Claudio Mello e Souza escreveria atestando os mesmos problemas técnicos levantados por Azeredo, porém com mais profundidade.⁶⁹¹ O crítico compreendia que *Ganga Zumba* carregava uma mensagem política e uma alegoria histórica; falava, por exemplo, que Diegues pretendeu estabelecer “traços reivindicatórios comuns” entre a “aventura dos negros de então e a situação do operariado e do campesinato de hoje”. Porém, Souza diz que não tinha muita confiança no que ele chama de “eficiência política de *Ganga Zumba*”. Isto é, ele não acreditava que o filme produzisse uma inquietação política real naquele momento atual. Não que a mensagem não fosse importante, mas sim que ela não era efetiva. Além do mais, segundo o crítico, as intenções políticas de Diegues teriam prejudicado o filme, deixando-o com problemas de definição: o que seria *Ganga Zumba*, afinal? Um épico, uma epopeia, uma fábula, um conto político? Para Souza o filme não se definia, parecendo, assim, mais um panfleto

⁶⁸⁹ AZEREDO, Ely. “Ganga Zumba é promessa para março”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22-23/02/1964, p. 2 (2º Caderno).

⁶⁹⁰ AZEREDO, Ely. “Cinema – Ganga Zumba”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14-15/03/1964, p. 2 (2º Caderno).

⁶⁹¹ SOUZA, Claudio Mello e. “Ganga Zumba: O problema é a guerra”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/03/1964, p. 3 (Caderno B).

político do que uma obra de arte. Mesmo assim, a ausência de preconceitos garantia um filme no mínimo interessante.

Segundo Souza, o filme era claramente uma condenação da escravidão, mas sofria de profundidade por não delinear “dramática e psicologicamente, os escravagistas e escravocratas; deseja fazer com que nós participemos do sofrimento de uma grande massa escrava sem nos agredir com esse sofrimento nem nos dar essa massa escrava”.⁶⁹² Ou seja, novamente surgia o problema de desenvolvimento dos personagens. Não é que o crítico estivesse pedindo por personagens brancos com mais profundidade de composição como uma forma de “compreensão” da escravidão. O que ele dizia era que personagens mais convincentes e com mais personalidade poderiam acentuar o contexto implacável da escravidão, deixando o ponto de vista do diretor mais persuasivo. “Há, portanto, um erro de formulação política e outro erro de impositação dramática, que reduzem de muito a validade e a força de *Ganga Zumba*” – conclui o crítico.⁶⁹³

No jornal *Diário de Pernambuco*, Fernando Spencer começou por divulgar o filme dando destaque ao elenco⁶⁹⁴ para depois tecer uma expectativa bastante negativa tendo em vista as críticas que o filme foi recebendo na imprensa carioca e paulistana. Spencer parece ter se apegado aos comentários negativos, pois, antes mesmo do filme estrear em Recife, passou a dar ênfase a eles: “Segundo alguns críticos sulistas, a película é de uma mediocridade aterradora, pois, além da pobreza de recursos técnicos e artísticos, Diegues não desprezou o sentido ideológico e político, desvirtuando certamente o conteúdo da novela”.⁶⁹⁵

Após a estreia, o crítico tece um texto mais aprofundado no qual escreve que *Ganga Zumba* parece ser um caso à parte no “chamado cinema novo”. De certa forma, Spencer concorda com as críticas negativas ao filme, principalmente aquelas que apontavam os seus problemas de ritmo e a carência de profundidade no desenvolvimento dos personagens. Segundo Spencer, esses ataques da crítica teriam ajudado a prejudicar a divulgação do filme e, conseqüentemente, afastado o público das salas de cinema.⁶⁹⁶

Ainda nas sessões especiais de pré-estreia, *Ganga Zumba* foi envolto numa polêmica que tornou a ser mencionada diversas vezes: o filme foi acusado de ser racista. Como a imprensa

⁶⁹² SOUZA, Claudio Mello e. “Ganga Zumba: O problema é a guerra”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/03/1964, p. 3 (Caderno B).

⁶⁹³ SOUZA, Claudio Mello e. “Ganga Zumba – II: Quem dá tudo acaba pobre”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/03/1964, p. 3 (Caderno B).

⁶⁹⁴ SPENCER, Fernando. “Cinema: Ganga Zumba”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 24/05/1964, p. 1.

⁶⁹⁵ SPENCER, Fernando. “Cinema”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 31/05/1964, p. 1.

⁶⁹⁶ SPENCER, Fernando. “Anotações em torno do filme de Carlos Diegues: ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 03/06/1964, p. 5 (Segundo Caderno).

especializada bem frisou, a reação dos autores (diretor, roteirista, produtores, atores) do longa-metragem foi de surpresa e indignação. Por causa disso, o próprio Diegues resolveu organizar uma outra sessão especial “para líderes negros e diretores de associações negras para com eles discutir o filme sob este ângulo”. Segundo Diegues, uma possível explicação para tal acusação estaria na “má-fé” de algumas pessoas para com a expansão e renovação do cinema brasileiro. “Ou má-fé ou burrice das mais lamentáveis” – afirmou o diretor, deixando bem aparente seu desgosto. Para contra-argumentar, ele ressaltava que sua realização era “um filme verdadeiro, um filme negro sobre a liberdade, sem pieguice ou paternalismo, sem demagogia”. Até mesmo João Felício dos Santos, autor do romance que inspirou o filme, entrou na defesa do longa-metragem: “só com muita má-vontade [o filme] pode ser considerado racista. Antes pelo contrário, considero-o um poema ao negro, uma verdadeira página de lirismo de nosso cinema integrado no espírito negro”. Já a atriz Luiza Maranhão (interprete de Dandara) reagiu com ironia ao dizer que achava “engraçado” que o filme estivesse sendo acusado de ser racista, pois “pela primeira vez eu vejo o problema do negro enfrentado com coragem no cinema, pela primeira vez não se esconde a grande luta que o negro trava pela sua afirmação e, logo nessa hora, é que o vem chamar de racista!”.⁶⁹⁷

Quem também saiu em defesa do filme foi o escritor e diplomata Raimundo Sousa Dantas, primeiro homem negro a ser embaixador pelo Brasil.⁶⁹⁸ Mesmo tendo achado *Ganga Zumba* apenas um filme “razoável”, ele elogiou a “ausência de qualquer tendência racista” – o que na época era algo realmente notável. Porém, sem muitas explicações, o escritor disse que “o problema do negro merecia tratamento mais discreto”, pois o filme teria “vários vícios e coloca o negro na mesma condição do índio norte-americano”. Como disse, o escritor não dá mais explicações sobre o que quer dizer com “tratamento mais discreto” ou “mesma condição do índio norte-americano”, então decidi não arriscar nenhuma especulação.

A acusação de racismo feita ao filme nunca foi bem definida ou especificada. Ao menos não encontrei nenhum texto que desenvolva esse ponto apontando de forma mais direta porque *Ganga Zumba* seria um filme racista.

Tati Moraes, no jornal *Última Hora*, escreveu que as pessoas que enxergaram racismo no filme de Diegues talvez estivessem ignorando “que uma das formas mais comuns do preconceito racial é querer que se mostre todos os negros bonzinhos, colocando-os assim à parte numa

⁶⁹⁷ As declarações de Diegues, João Felício dos Santos e Luiza Maranhão – além das informações sobre a sessão organizada para as lideranças negras – foram retiradas da seguinte matéria de jornal: “Ganga Zumba: Poema ao negro”. *Última Hora* (sem autor), Rio de Janeiro, 04/03/1964, p. 5.

⁶⁹⁸ “‘Ganga’ não é racista, diz escritor”. *Jornal do Brasil* (sem autor). Rio de Janeiro, 26/02/1964, p. 8 (1º Caderno).

humanidade que, em qualquer cor, sempre foi feita de bons e ruins”.⁶⁹⁹ Aqui, a autora refere-se provavelmente a aparição de um personagem específico no filme, o ajudante negro do capitão-do-mato que é representado como um traidor. Teria sido esta a origem das acusações, isto é, a forma como o diretor representou esse personagem negro?

Em outro momento, a argumentação de defesa de Diegues faz parecer que as acusações se baseavam no fato dos personagens do filme serem negros.⁷⁰⁰ Mas poderia ser diferente numa história sobre escravidão negra e Palmares? Se as acusações de fato partiram desse ponto, o argumento de Diegues de que tudo não passava de “má-fé” fica reforçado. Outra fonte confirma essa possibilidade: “Já cheguei a ouvir que se trata de um filme racista, porque aborda uma realidade negra com atores negros” – escreveu o crítico Claudio Mello e Souza.⁷⁰¹ Porém, não para por aqui.

Um outro crítico, escrevendo para o *Diário de Notícias*, além de dizer que a questão racial implica em parcialidade na narrativa, não levando em conta que tal questão é fundamental no filme, afirmava que o problema estava na caracterização dos polos dos personagens. Isto é, todos os heróis do filme são negros (com exceção do ajudante do capitão-do-mato) enquanto os brancos são os “vilões”, “num esquema arbitrário de ‘opressores e oprimidos’, [o que] apenas indica a inabilidade de Diegues, e não, sem embargo, uma posição racista”.⁷⁰² Racismo com os brancos? Foi nesse ponto de ficção teórica que a polêmica chegou. Outras críticas ao filme mencionariam, por exemplo, como os personagens brancos foram estereotipados,⁷⁰³ revelando como, muitas vezes, os críticos eram rápidos em perceber as representações caricaturais dos personagens brancos, mas faziam pouco esforço para entender como, no caso de personagens negros, a situação caricatural era generalizada.

Nesse sentido, uma crítica localizada no *Jornal do Commercio* é bastante reveladora.⁷⁰⁴ O seu autor, que escreve um texto bastante negativo sobre o filme, diz que a obra de Diegues é ideologicamente frustrada por querer ser muito panfletária, mas também por apresentar uma

⁶⁹⁹ MORAES, Tati. “Filme do dia – Ganga Zumba”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11/03/1964, p. 2.

⁷⁰⁰ “‘Ganga Zumba’ não tem nada a ver com isto. Trata-se de uma fábula sobre a liberdade. Ou, num sentido mais geral, uma fábula sobre o eterno conflito entre opressores e oprimidos. Acontece, apenas, que, naquele momento da história, os oprimidos se identificaram também pelo fato de serem negros, vindos da África. Seria uma traição cultural esquecer isto. Por isso, procurei realizar um filme em que o espírito, a cultura, a arte, a psicologia dos negros fossem seu tom dramático. E eu não faria nunca um filme paternalista e piedoso, porque este é o pior dos racismos – o racismo encapuçado” (“‘Ganga Zumba’ é lenda do Real”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20/02/1964, p. 1 [2º Caderno]).

⁷⁰¹ SOUZA, Claudio Mello e. “Ganga Zumba domina a semana”. *Jornal do Brasil*, 03/03/1964, p. 3 (Caderno III).

⁷⁰² “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *Diário de Notícias* (sem autor), Rio de Janeiro, 10/03/1964, p. 02 (Segunda Seção).

⁷⁰³ “Ganga Zumba”. *Jornal do Dia* (sem autor), Porto Alegre, 29/07/1964, p. 8.

⁷⁰⁴ ALBERTO, Luiz. “Ganga Zumba”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p.

resolução baseada estritamente no conflito entre negros e brancos e não entre explorados e exploradores. Sim, isso mesmo. O crítico reclamava que uma história sobre a escravidão negra ambientada no século XVII representava uma rivalidade racial entre brancos e negros.

Ganga Zumba foi exibido em festivais fora do Brasil e, por isso, também foi resenhado pela crítica de outros países. Não tive acesso a esses textos escritos a partir desses festivais,⁷⁰⁵ mas foi interessante notar como alguns jornais brasileiros reproduziram alguns fragmentos desses textos. É o caso do *Jornal do Brasil* que dispôs seis trechos de críticas feitas ao filme durante um festival realizado em 1964 na Itália.⁷⁰⁶ O clima geral era de elogio à produção. Mesmo aqueles que viam certa “ingenuidade narrativa” no tratamento da história, ainda ressaltavam a importância da obra, principalmente como representante de uma cinematografia em ascensão. Aldo Scagnetti, do periódico *Paese Sera*, dizia que o filme possuía elementos nacionais e populares que faziam “do cinema brasileiro no momento e em perspectiva um dos mais interessantes em todo o mundo”. Aggeo Savioli, do *L’Unitá*, falava sobre a “monumentalidade” do tema representado que se ajustava muito bem a relevância cultural do cinema brasileiro.

Em outra matéria publicada em 1968 no *Jornal do Brasil*, Celine Luz dava notícias sobre a recepção que *Ganga Zumba* vinha alcançando do público parisiense na ocasião de um pequeno lançamento comercial do filme na capital francesa.⁷⁰⁷ O resumo da matéria destacava: “Um filme preto e branco mostra o Brasil autêntico a europeus deslumbrados”. Os comentários da crítica recolhidos pela autora da matéria revelam uma certa impressão de fascínio em relação a simplicidade do filme e ao fato de ser um produto oriundo do “terceiro mundo”.

Um dos textos originados desse momento foi escrito por Pierre Mazars e publicado no periódico *Le Figaro*.⁷⁰⁸ Nele, o crítico fala sobre como o filme, ao abordar um tema histórico, optou pela não criação de um espetáculo cinematográfico ou de uma narrativa épica, rejeitando a caracterização de uma obra “*romanesque et conventionnel*” (“romanesca e convencional”). Claro que a ausência de um espetáculo na ambientação (cenários, figurinos) é decorrente também da falta de recursos técnicos e financeiros. Por outro lado, o longa-metragem de fato não foi construído como um filme histórico tradicional. O crítico francês diz que Diegues se aproxima de um Ingmar Bergman em *O Sétimo Selo* (1957) ou de um Kenji Mizoguchi em *Contos da Lua Vaga* (1953), pois teria operado uma “desmistificação” de uma narrativa histórica

⁷⁰⁵ Com exceção de uma disponível no site Memória do Cinema Brasileiro (atualmente o site se encontra fora do ar devido a falta de apoio financeiro).

⁷⁰⁶ ALENCAR, Míriam. “Letreiro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09/08/ 1964, p. 15 (Caderno B).

⁷⁰⁷ LUZ, Celine. “Ganga Zumba conquista Paris”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/01/1968, p. 7. (Caderno B).

⁷⁰⁸ MAZARS, Pierre. “Ganga Zumba”. *Le Figaro*, Paris, 02/01/1968, s/p.

interpretada com uma chave romântica. O crítico parece gostar da opção pelo realismo presente no filme.

Por último, quero comentar sobre como Carlos Diegues enxergava o filme na época de seu lançamento, como ele mesmo interpretava a obra e defendia os significados que pretendeu construir com ela. No dia 11 de março, Diegues concedeu uma longa entrevista para o jornal *Diário de Notícias*. A primeira pergunta foi sobre “o sentido de *Ganga Zumba*”. Segundo o cinemanovista, o filme deveria ser entendido em “duas perspectivas fundamentais”. A primeira tinha relação com sua roupagem ideológica, isto é, sua ideia política central: “a liberdade, a luta por ela, sua utilidade”. A segunda era “o fato de ser este filme a tentativa de realizar uma fábula negra”. Em síntese: uma obra sobre a liberdade que toma como diegese e *mise-en-scène* a história negra. Além disso, Diegues revela que a discussão sobre a liberdade guardava relação com sua visão pessoal do “processo revolucionário que sacode o mundo hoje” (a entrevista e o filme datam de antes do Golpe Militar). Os personagens do filme representariam, assim, inquietações políticas pessoais do diretor.

Adentrando à diegese fílmica, o entrevistador questiona qual era a relação do tema da liberdade com uma narrativa sobre personagens negros. Sobre isso, Diegues dá uma resposta que revela talvez um pouco de ingenuidade, receio ou incompreensão. Ele diz: “O problema racial aparece em *Ganga Zumba* quase acidentalmente”, pois inicialmente o propósito era discursar sobre a liberdade. Porém, ele diz, tornou-se inevitável a presença do “problema da raça”, pois, se queria fazer um trabalho sobre “a eterna luta entre opressores e oprimidos”, acabou por perceber como “os oprimidos identificavam-se também pela cor”. Assim, o filme acabou produzindo uma identificação com o negro. Por isso e também por não ser conduzido como uma narrativa histórica tradicional, o diretor se referia a ele como “fábula negra”.

Além disso, Diegues sabia que estava produzindo um recorte autoral do tema, que estava colocando na representação da história a sua interpretação: “O ato de enquadrar é um ato seletivo e, quer se queira ou não, esta seleção já exclui a possibilidade de isenção autoral” – dizia ele. Diegues deixava claro que seu filme tinha propósitos de discussão política já que sua concepção de cinema implicava numa arte “que revela e denuncia estágios sociais concretos com a perspectiva do futuro das classes oprimidas”.⁷⁰⁹

Numa outra entrevista, Diegues declarou que sua intenção com o filme também foi a de “rever a velha história dos negros escravos”.⁷¹⁰ Com “rever”, o diretor falava em reinterpretar

⁷⁰⁹ A entrevista citada nesses três últimos parágrafos é a seguinte: “Carlos Diegues fala sobre ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11/03/1964, p. 2 (Segunda Seção).

⁷¹⁰ “‘Ganga Zumba’ é lenda do Real”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20/02/1964, p. 1 (2º Caderno).

e produzir um novo discurso histórico. Talvez se referisse até mesmo a filmes anteriores que tratavam sobre a escravidão no Brasil, como é o caso de *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953). Além de propor uma atualização histórica e um discurso de oposição às narrativas tradicionais, o diretor ressaltava que sua representação tinha “analogia com os problemas contemporâneos, daqui e do mundo”. Portanto, fazia questão de dar destaque ao sentido político da obra e ao seu lugar social.

6.2 Interlúdio: a polêmica na recepção de *Xica da Silva* (1976) e os desentendimentos com personalidades ligadas aos movimentos negros

Antes de passar para a recepção de *Quilombo*, quero trazer uma análise sobre a polêmica que cercou o filme *Xica da Silva* na época em que foi lançado, em 1976. Depois de *Ganga Zumba* (1964) e antes de *Quilombo* (1984), Carlos Diegues realizou esse que foi o quinto longa-metragem de sua carreira. É em *Xica da Silva* que o cineasta faz o seu primeiro retorno ao tema da escravidão, numa encenação da vida da mulher negra que viveu no século XVIII no chamado Arraial do Tijuco (atual município de Diamantina) nas Minas Gerais. No capítulo 2 desta dissertação falei sobre a importância dos movimentos negros para o amadurecimento das ideias que Diegues levou para o filme *Quilombo*. Neste tópico, o objetivo é mostrar que não se trata de uma história de relações sem conflito e que as representações de Diegues sobre a história negra brasileira não eram recebidas sem desconforto ou perturbação. Esse é o caso de *Xica da Silva*. Começo por um momento do filme:

“Vamos entrando. A Santa Missa vai começar” – diz o padre que fecha as portas da igreja atrás da multidão que adentra o recinto. Após o barulho das portas que se fecham, faz-se um pequeno intervalo de silêncio. Na parte de baixo da escadaria um grupo de negros e negras vestidos em trajes brancos e dourados olha para o alto. Em cima, em frente às portas recém-fechadas, está Xica/Chica da Silva. Cabisbaixa e com sua carta de alforria na mão, ela respira decepcionada. O silêncio não dura, pois logo a personagem se volta para a igreja e se põe a esbravejar contra todos: “Sará dos infernos! Está igreja foi construída com dinheiro do meu homem! Se eu quiser eu mando pintar ela toda de preto por dentro e por fora! Seus porcarias! Seus merdas!”. Alforriada, rica e amante do contratador João Fernandes de Oliveira, mas ainda negra. O padre não lhe permitiu a entrada devido a esta sua origem. Esta breve sequência presente no filme dirigido por Carlos Diegues, uma das realizações mais bem-sucedidas do cinema brasileiro dos anos 1970, tendo ultrapassado a marca de três milhões de espectadores, deixa

notável como a obra não endossa o discurso da democracia racial, pois está mais interessado em denunciar, através do humor, a sua fragilidade.

Após a cena descrita, Xica vai ao encontro do contratador português. Ao avistá-la de longe, ele sorri – expressão que logo se desfaz quando ela atira a carta de alforria em seu rosto. “A tua carta não serve pra nada!”. Em seguida vê-se um negro escravizado gemendo e chorando ao ser açoitado. Xica para por um instante, o observa, mas logo volta-se para os seus interesses pessoais – quer que João Fernandes obrigue os brancos a deixá-la entrar na igreja. O filme é permeado por ambiguidades como essa. Há vários momentos de representação do cotidiano violento da escravidão. Mas a própria Xica passa a se comportar como uma senhora de escravos. Quase nunca se identifica na condição dos outros personagens de sua cor.

Ainda assim, a Xica do filme não busca o embranquecimento, muito pelo contrário. A personagem Francisca, mestiça, filha de mãe escravizada com pai português, é apresentada como negra no filme. Sua ascensão não se dá pela negação de sua cor e de suas origens africanas, mas pela busca de afirmação, pelo desejo de ocupar espaços que lhe eram restringidos.

Apesar de ser uma obra com estética de cinema clássico, *Xica da Silva* faz algo não muito comum enquanto filme histórico: representar o passado por meio da comédia, do humor. Isso, por si só, já é subversivo. Conforme apontado por Carlos Pinto, um filme não é inovador apenas pela sua forma (narrativa), mas também pelo seu conteúdo (diegese). “Um filme histórico clássico recorre a um jogo de *faz de conta que estamos no passado*. *Xica da Silva* também. No entanto, o seu *faz de conta* não pretende mimetizar a realidade passada – pretende invertê-la”.⁷¹¹ Além de mostrar uma personagem cheia de ambiguidades, o longa faz uso do humor para criticar o seu comportamento individualista. Xica usa de tudo o que pode para ascender socialmente, mas sua potência é representada como vazia, pois não se transforma em luta coletiva.

Entretanto, não é meu objetivo aprofundar na análise deste filme. Quis colocá-lo em pauta por causa de sua recepção que, assim como ele próprio, foi polêmica e ambígua. Diegues recebeu críticas ferrenhas de intelectuais do próprio movimento negro ou influenciados por ele. E é especificamente sobre isso que quero discorrer.

Apesar do sucesso comercial, o filme de Diegues provocou muita polêmica entre a crítica e outros intelectuais. A questão racial foi justamente um dos pontos mais trazidos à tona pelas discussões na imprensa. O longa foi capa da edição do dia 8 de outubro de 1976 do jornal de viés progressista *Opinião*, que trazia como manchete: “*Xica da Silva*: Genial? Racista?”

⁷¹¹ PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O futuro do pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar*. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005, p. 71.

Pornochanchada? Popular? Digno do Oscar?”. A edição contou com textos de intelectuais de diversas áreas: Roberto da Matta (antropólogo), Carlos A. Hasenbalg (sociólogo), Beatriz Nascimento (historiadora), Antônio Callado (escritor) e Carlos Frederico (cineasta). Quase todos apresentaram críticas ao tratamento dado a questão racial. O único que reservara apenas elogios ao filme de Diegues foi Antônio Callado.⁷¹²

O primeiro artigo, escrito por Carlos Frederico, rapidamente classifica *Xica da Silva* como “o casamento oficial do cinema-novo com a pornochanchada”, afinal, o filme dialogava mesmo com essa tendência do cinema brasileiro nos anos 1970. Porém o cineasta não enxergava essa aproximação – inevitável, segundo ele – de forma positiva. Frederico afirma que “Xica conquistou o público burguês classe-média e o chamado público ‘esclarecido’ em geral, que identificaram o filme como um produto ‘cultural’, posto que ‘histórico’”. Apesar de compará-lo a *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972) pela pomposidade de sua reconstituição histórica, o autor acha que o filme é “bastante equivocado, teatral, pretensioso, ingênuo e acadêmico”, parecendo uma encenação de escola de samba. Nesse ponto, mostra sua irritação com a parte da crítica que, segundo ele, ficou deslumbrada com o filme a ponto de calar-se “diante do papel estúpido da mulher e, particularmente, da mulher negra”. Para o autor, a personagem seria uma “preta de alma branca”, isso por causa de sua personalidade imperativa e por seu gosto em agir como senhora de escravos em certas situações. Diz mais: “uma prostituta assumida, que procurava tirar o máximo proveito da sua condição de objeto – esta, a ‘grandeza’ de Xica. Xica imita os ricos, os brancos, os déspotas, os poderosos, e curte adoidada ser como eles – e o filme aplaude, deslumbrado!”⁷¹³

O que parece incomodar nesse caso, assim como nos textos de outras críticas é a ambiguidade da personagem e do filme. Xica não quer se embranquecer, mas quer assumir posições imperativas dentro daquela sociedade escravocrata. Como foi pontuado por Carlos Pinto, “Xica da Silva, a personagem, é ambígua. Escrava e rainha. Alegre e melancólica. Inocente e sensual. Generosa e cruel. Centrada e explosiva. Política e alienada. Assim também é *Xica da Silva*, o filme”⁷¹⁴

Já na leitura de Roberto da Matta, a protagonista do filme aproveita-se das brechas que lhe aparecem na sociedade hierarquizada em que está inserida, tendo ciência “do valor e do

⁷¹² CALLADO, Antônio. “Bem nascido e bem dotado”. In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, p. 19. Para o escritor, o diretor “rendeu a mais bela das homenagens à extraordinária mulher que, filha de um português e de uma escrava tão escrava que se chamava singelamente Maria da Costa, conseguiu reinar em Diamantina, como não importa, que fidalga dissoluta de principado italiano do Renascimento”.

⁷¹³ FREDERICO, Carlos. “Abacaxica”. In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, p. 17.

⁷¹⁴ PINTO, 2005, p. 69.

poder do seu corpo”, sabendo fazer uso de sua intuição. Não tendo conhecimentos teóricos de política, “ela atua com o único instrumento que realmente conhece e efetivamente controla e possui: seu próprio corpo”. Para ele, a personagem representa uma inversão das hierarquizações sociais, um abalo na ordem das relações entre dominados e dominantes. Entretanto, ressalta que “a vitória de Xica é fugaz e enganosa. Atuando apenas com poderes místicos ou mágicos dos fracos, ela não consegue consolidar a inversão do seu mundo”.⁷¹⁵

O texto de Carlos Hasenbalg é ainda mais focado na representação do negro e, mais especificamente, da mulher negra. O autor diz que, para além do seu lado “aparentemente bem-humorado”, o filme possui um aspecto negativo na reprodução de estereótipos.

Entre as múltiplas possibilidades de se fazer uma adaptação livre da história original, o diretor escolheu a versão mais ambígua, e aquela que condensa, no personagem principal, todos os preconceitos a respeito da mulher negra. Neste sentido, o filme retoma uma consagrada tradição literária que mistifica e romantiza os aspectos do negro mais estereotipados na cultura brasileira.

Hasenbalg reprova a maneira como Diegues representa a protagonista de seu filme. Para o sociólogo, é supérflua a trajetória de ascensão da personagem, pois seu projeto de mobilidade individual seria “apolítico”. Xica constituiria, assim, uma representação infantil, estereotipada e sexualizada da mulher negra. “O que pretendia ser uma comédia séria sobre a liberdade do amor, acaba adquirindo toques de pornochanchada ufanista onde a mulher negra é vitimada”.⁷¹⁶

A última crítica desse conjunto de textos no jornal *Opinião* é a da historiadora Beatriz Nascimento. Suas considerações sobre o filme são as mais agudas e incisivas. Para a autora, *Xica da Silva* é “a projeção empobrecida de *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, sem a riqueza empírica da obra do eminente sociólogo e sem as possibilidades críticas que a obra literária sugere”. Na visão de Nascimento, Diegues entregou um filme conservador (retrógrado, na verdade), equivocado e reprodutor de estereótipos. Para ela, o longa deveria estar no “index” das obras proibidas “em função do desrespeito que impõe a um episódio da história de um povo [...] que no momento procura, em função da sua autonomia cultural, se livrar justamente desses estereótipos”.

No seu lugar de historiadora, Nascimento também desaprovou as licenças poéticas e o processo criativo do filme enquanto obra de arte, alegando que ele fugia “propositadamente à fidelidade histórica” para se contentar com um “humor barato e grosseiro”. Para ela, em *Xica da Silva* os portugueses são opressores e exploradores, mas complacentes e paternalistas.

⁷¹⁵ DA MATTA, Roberto. “A hierarquia e o poder dos fracos”. In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, pp. 18-19.

⁷¹⁶ HASENBALG, Carlos A. “Copiando o senso comum”. In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, p. 18.

Enquanto isso, os negros são passivos, dóceis e incapazes de agenciar a própria rebeldia. Tudo isso em um ambiente de escravidão “amena e divertida”.

Talvez o ponto central da crítica de Nascimento esteja na forma como ela atribui a visão preconceituosa do filme à falta de identificação de Diegues com os seus personagens negros. Como homem branco, o diretor estaria inevitavelmente influenciado por certos preconceitos e olhares estereotipados próprios do racismo brasileiro.

Já no que se refere a representação da mulher negra, Nascimento também é incisiva em sua crítica. Diz que Diegues conseguiu construir uma personagem “menor do que a literatura preconceituosa a fez”. Xica da Silva seria uma “oligofrênica, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal – não me refiro ao nível político em função de sua raça – mas ao nível da reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona”.⁷¹⁷

Irritado com as críticas, Diegues apontou as acusações que recebera como “patrulhamento ideológico”. Em sua autobiografia, conta que “na reação contra *Xica da Silva*, o que mais me chocara fora a defesa do respeito à historiografia oficial e ao tratamento convencional dos costumes”.⁷¹⁸ Entretanto, as críticas atacaram justamente aquilo que seus autores chamavam de história oficial. Nascimento, por exemplo, acusava o filme de reproduzir toscamente a obra de Gilberto Freyre. Uma crítica no jornal *Movimento* chegou a dizer que o filme via a história colonial brasileira “com os olhos liberais do século XIX”, encenando uma escravidão flexível e branda.⁷¹⁹

Jean-Claude Bernardet, em artigo escrito para o jornal *Última Hora*, em 1978, criticou a posição defensiva de Diegues ao dar uma entrevista para o *Estado de S. Paulo* na qual lançou sua expressão “patrulhamento ideológico”. Como mencionado pelo crítico, de fato Diegues, assim como Glauber Rocha⁷²⁰ – que gostara e defendera o filme –, tinha sido bastante reprovado em artigos de jornais como o *Opinião* e o *Movimento*. Entretanto, “nem por isso se deve concluir que tais artigos não deveriam ter sido escritos. Eles expressam uma configuração ideológica

⁷¹⁷ NASCIMENTO, Beatriz. “A senzala vista da casa grande”. In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, pp. 20-21.

⁷¹⁸ DIEGUES, 2014, p. 419.

⁷¹⁹ RONCARI, Luís; MAAR, Wolfgang Leo. “O novo samba enredo de Xica da Silva”. In: *Movimento*, Rio de Janeiro, 27/09/1976, p. 17.

⁷²⁰ Em 1976, Glauber escrevera um texto onde elogiava Carlos Diegues, sua trajetória e seu mais recente filme, *Xica da Silva*. Bastante entusiasmado, registra: “*Xica da Silva* é a metáfora democrática. Femenistafricano, pansexualista, libertário, nacionalista, radical e humanista: nova filosofia, novo estilo, filme mágico, tão importante para o cinema brasileiro como foram em suas épocas *Limite*, *Ganga Bruta*, *O Cangaceiro*, *Rio Quarenta Graus*, *O Pagador de Promessas*, *Vidas Secas*, *Os Fuzis*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *O Desafio*, etc...”. O texto pode ser encontrado em: ROCHA, 1981, pp. 325-326.

que existe atualmente no país, mesmo que minoritária”.⁷²¹ O que se observava era um conflito de ideias entre posicionamentos distintos de esquerda. De um lado um projeto ainda influenciado pela cultura “nacional-popular” e, de outro, os interesses de novos movimentos sociais surgidos a partir dos anos 1970. Nesse momento, parte da esquerda, incluindo aí os movimentos ligados a identidades étnicas, passara a questionar a validade daquele conceito de cultura e a criticar o papel do intelectual em sua visão de “povo”.

Como defesa, Diegues alegara que seu filme era “a festa do povo” – devido ao seu grande sucesso comercial. Porém, Bernardet alerta para a confusão que era coincidir de forma automática povo e público. Essa confusão seria “uma operação mágica que transforma automaticamente um filme de sucesso comercial em obra representativa dos interesses populares”, pois nem sempre “o sucesso comercial revela que seus filmes exprimem o que o povo deseja”.⁷²²

Não irei aqui entrar no mérito de todas as questões levantadas pela crítica. Meu objetivo ao expô-las é o de apresentar o processo de recepção fílmica. E nesse caso, quando as críticas focam em questões raciais, percebe-se que a relação de Carlos Diegues com os ideais dos movimentos negros não foi harmoniosa. No livro *Odisséia do Cinema Brasileiro*, Laurent Desbois diz que Diegues “se torna o porta-voz (branco) da negritude com *Ganga Zumba* (1964), primeira parte de uma trilogia histórica seguida por *Xica da Silva* (1976) e depois pelo gigantesco *Quilombo* (1984)”.⁷²³ É inegável que o cineasta foi um grande interessado na representação da população negra e da “cultura popular” que ele relacionava diretamente a “cultura negra”. Porém, apesar dessa busca por identificação e representatividade, o seu lugar social (homem branco de classe média) acabava condicionando o seu olhar. Mas ainda que não fosse, a produção artística e a produção de significados nunca são homogêneas. Ao contrário da totalidade, existem sempre os desvios, as contradições. E minha intenção ao trazer algumas críticas à representação histórica e racial em *Xica da Silva* é justamente a de expor algumas dessas ambiguidades. Como escreveu Bernardet, “esses filmes mexem com o corpo social onde são exibidos; uma resposta uniforme a esses filmes, desfavorável ou ao contrário favorável, revelaria apatia e seria bem menos produtiva que a polêmica, mesmo violenta”.⁷²⁴

Beatriz Nascimento, por exemplo, historiadora e militante negra, posteriormente ligada ao Movimento Negro Unificado (MNU), reprovava veementemente o filme de 1976. Entretanto,

⁷²¹ BERNARDET, Jean-Claude. “A festa de um público não é a festa do povo”. In: *Última Hora*, 21/09/1978. O artigo encontra-se disponível em: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 253-255.

⁷²² Ibidem.

⁷²³ DESBOIS, Laurent. *A odisséia do cinema brasileiro: da Atlântida à Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 156.

⁷²⁴ BERNARDET, 2009.

anos depois, esteve trabalhando com Diegues na consultoria histórica para a escrita do roteiro de *Quilombo* (1984). Em entrevista no programa televisivo Roda Viva do dia 28/09/1987, Diegues recontou o caso das críticas que seu filme sofrera em 1976, mencionando em especial o caso do texto de Nascimento. Segundo ele, tempos depois os dois se conheceram e “a gente começou a conversar, eu percebi onde é que estava a crítica dela, a gente se tornou não só amigos, como a gente se entendeu a um ponto que ela foi uma das sete co-roteiristas colaboradoras do *Quilombo*”.⁷²⁵

Algo que essas discussões críticas revelam é, como já apontou Caroline Mendes da Silva, que as questões raciais passaram a ganhar muito mais visibilidade nos anos 1970 do que nas décadas anteriores.⁷²⁶

6.3 A recepção de *Quilombo*

O lançamento comercial de *Quilombo* aconteceu no início do mês de junho, em 1984. Porém, os comentários críticos sobre o filme na imprensa especializada brasileira começaram um mês antes devido a participação da obra no Festival de Cannes daquele ano. Era a primeira vez em quatro anos que um filme brasileiro era levado ao festival e isso, por si só, já era suficiente para despertar a atenção (o cinema brasileiro tinha participado da mostra competitiva de Cannes pela última vez com outro filme de Diegues, *Bye, Bye, Brasil*, de 1979). Naquele ano outros dois filmes nacionais participaram do Festival, porém fora da mostra competitiva: *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos) e *Nunca Fomos Tão Felizes* (Murilo Salles).

O fato era apontado como um bom início de carreira para o filme, pois representaria “o coroamento de um trabalho que, muito mais do que uma superprodução, representou, de fato, um superesforço de produção”.⁷²⁷ Além disso, o acontecimento poderia ser mobilizado na divulgação do posterior lançamento comercial do longa. Do Festival, correspondentes de diversos jornais davam notícias sobre o filme brasileiro e sua recepção pela crítica e pelo público participante. José Carlos Avellar relatava que na primeira projeção “o público saiu do cinema assim como quem não entendeu muito bem o que acabara de ver” – talvez pela mistura inusitada entre

⁷²⁵ A entrevista transcrita pode ser encontrada em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/535/entrevista-dos/caca_diegues_1987.htm. (Último acesso: 28/01/2020). O vídeo também está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fq7xptH-ki4> (Último acesso: 28/01/2020).

⁷²⁶ SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2013, p. 227.

⁷²⁷ SCHILD, Susana. “‘Quilombo’ de Cacá Diegues – de Xerém para Cannes”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/04/1984, p. 1 (Caderno B).

enredo histórico e espetáculo carnavalesco. Porém, as próximas exhibições teriam sido mais calorosas e o filme foi bastante aplaudido. Vários membros da equipe técnica e os principais atores e atrizes estiveram presentes e eram sempre calorosamente abordados pelos espectadores na saída de cada sessão. Avellar termina dizendo que ser aplaudido num festival de cinema era algo comum, mas era notável quando a coisa era sincera e não apenas protocolar.⁷²⁸

Mesmo não tendo sido premiado, o filme foi bem recebido em Cannes e elogiado pela crítica internacional presente no Festival. Apesar de tudo, muitos correspondentes brasileiros teriam dado notícia de que *Quilombo* obtivera apenas uma “reação fria” do público e da crítica.⁷²⁹ Talvez isso tenha ocorrido pelo não cumprimento de alguma expectativa criada por aqueles que imaginavam que o filme angariaria algum prêmio. Segundo declarações de Diegues, algumas pessoas também teriam acusado que o êxito do filme se deu por causa de *lobbies*,⁷³⁰ provavelmente pelo contrato que ele tinha com a produtora e distribuidora francesa Gaumont. Outras pessoas usavam como argumento o fato de apenas *Quilombo* ter participado da mostra competitiva enquanto *Memórias do Cárcere* ficou reservado para a Quinzena dos Realizadores. O argumento dos organizadores era de que não seria possível selecionar para a mostra competitiva mais de um filme brasileiro, o que não se justificava, pois diversas vezes Cannes havia levado mais de uma produção de um mesmo país.⁷³¹ Tudo isso acabava atizando ainda mais as especulações sobre conchavo ou *lobby*. Evaldo Mocarzel, no jornal *O Fluminense*, sugeriu que a Gaumont “deve ter mexido os seus pauzinhos para incluir esse seu ‘afilhado’ na mostra competitiva do Festival de Cannes, um evento, como todos sabem, onde a influência às vezes fala mais alto que a qualidade artística”.⁷³²

A polêmica entre o filme de Diegues e o filme de Nelson Pereira dos Santos vinha sendo alimentada desde antes da seleção para o Festival. As duas produções foram concluídas quase ao mesmo tempo e, segundo conta Diegues na sua autobiografia, à medida em que iam sendo finalizadas, “crescia nos meios profissionais e na imprensa a onda em torno de uma suposta competição entre *Quilombo* e *Memórias do Cárcere*”. Até mesmo uma reportagem sensacionalista intitulada “O duelo entre Zumbi e Graciliano” foi publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo*. Não havia nenhuma rivalidade pessoal entre Diegues e Pereira dos Santos, mas, principalmente

⁷²⁸ AVELLAR, José Carlos. “Entre as palmas e vaias, um bom momento para ‘Quilombo’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/05/1984, p. 8 (Caderno B).

⁷²⁹ “Quilombo real”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/05/1984, p. 6.

⁷³⁰ *Ibidem*.

⁷³¹ BOURRIER, Any. “As frustrações da seleção para o festival de Cannes”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21/04/1984, s/p.

⁷³² MOCARZEL, Evaldo. “‘Quilombo’: um produto facilmente exportável”. *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 24 e 25/06/1984, p. 8.

após a divulgação da notícia de que apenas *Quilombo* foi selecionado para Cannes, a sensação de rivalidade passou a ser mais alimentada, com comentários de que existia até mesmo uma tensão entre as equipes dos filmes.⁷³³

Após o lançamento do filme no Brasil, surgiram até mesmo textos críticos comparando os dois filmes. Flávio Cândido escreveu que as comparações eram inevitáveis, colocando-se mais a favor de *Memórias do Cárcere* do que de *Quilombo*. Tais colocações partiam das já comentadas circunstâncias que marcaram a ida dos dois longas para Cannes, mas, para o autor do texto, haviam outros pontos: o fato de serem filmes brasileiros que encenam “aspectos de nossa História” e que marcaram o cenário da produção cinematográfica entre 1983-84 no Brasil. Na preferência de Cândido, o filme de Nelson Pereira possuía uma excelente direção de atores enquanto Carlos Diegues havia se mostrado incapaz do mesmo, além de não controlar os aspectos da representação que construíam a *mise-en-scène*. O autor afirma que o filme de Diegues foi uma produção fracassada (talvez afirmasse isso com certo triunfalismo pelo fato de a obra não ter sido premiada no festival francês) na qual o diretor buscou uma “autopromoção personalista” tentando fazer do filme “um marco para o cinema brasileiro contemporâneo”. Para ele, *Memórias* era um filme verdadeiramente grande, enquanto *Quilombo* era apenas uma peça muito pretensiosa.⁷³⁴

Como bem frisou Ruy Castro na época, *Quilombo* chegara de Cannes ao Brasil “com um estoque de polêmicas em vez de prêmios na bagagem”. O fato teria até surpreendido Diegues que, quando chegou ao Brasil com “uma pilha de recortes de jornais franceses, todos favoráveis ao filme”, acabou se deparando com várias matérias que divulgavam que a produção obteve apenas uma recepção medíocre. Na época, o diretor argumentava que isso teria ocorrido porque “de repente, eu faço um filme não paternalista, com um ‘primitivismo futurista’, como o classificou Gilberto Gil, e os críticos brasileiros tremem. Porque eles tremem diante do novo, diante do que não entendem”.⁷³⁵

Um exemplo dessa receptividade negativa no Brasil pode ser visto no texto de correspondência de Rubens Ewald Filho, publicado no dia 22 de maio no jornal *O Estado de São Paulo*.⁷³⁶ Ewald relatava que o filme havia recebido poucos aplausos e muita gente havia abandonado a sala no meio da sessão. “Parte da culpa é do próprio filme, uma ópera popular que peca

⁷³³ DIEGUES, 2014, pp. 539-540.

⁷³⁴ CÂNDIDO, Flávio. “Inevitáveis comparações”. *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 29 e 30/06/1984, p. 8.

⁷³⁵ Todas as citações desse parágrafo, incluindo a declaração de Diegues, foram retiradas de: CASTRO, Ruy. “Quilombo – um anúncio da liberdade e felicidade”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/06/1984, s/p.

⁷³⁶ EWALD FILHO, Rubens. “‘Quilombo’, uma recepção fria”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/05/1984, s/p.

justamente pela frieza, em nenhum momento consegue empolgar o público, apesar da presença da música de Gilberto Gil” – concluía o crítico. Dizia mais que nada das coisas que Diegues declarava nas entrevistas se encontrava em seu filme, “apenas uma confusa colagem de discursos exaltados e cenografia elaborada, que fica a um passo do desfile de escola de samba”. Se o filme se propunha como uma representação de Palmares, o crítico argumentava que não se via nada disso, pois o filme pouco falava sobre o Quilombo, seu cotidiano e formação sociopolítica. Para completar, afirmava que os personagens eram carentes de “desenvolvimento psicológico ou dramático”. Sobrou até para a música de Gilberto Gil que, segundo o crítico, não se encaixava muito bem com os cantos africanos.

Entretanto, apesar de suas reticências, o correspondente também deixou claro que “nem todos ficaram indiferentes a ‘Quilombo’”. Os negros – africanos, europeus e estadunidenses – teriam sido os que mais gostaram do filme e defenderam sua importância. Relatava Ewald:

Uma norte-americana se declarou tocada e impressionada pelo fato de se produzir um filme assim, só com negros e sobre a cultura negra, o que ela considera impossível nos Estados Unidos. Um jornalista africano pediu a palavra para refutar a crítica de que os negros mostrados no filme o foram de forma idílica e idealizada, dizendo que se são fortes e bonitos, o são porque resistiram à escravidão. Essas opiniões parecem confirmar a ideia de Fabiano Conosa, conselheiro do festival de Nova York e organizador do próximo festival do Rio, que acha que “Quilombo” fará uma enorme carreira nos Estados Unidos, onde deve identificar-se com a atual política do candidato negro à presidência pelo Partido Democrata, Jesse Jackson.⁷³⁷

Na sua autobiografia, Diegues confirma essa boa recepção por parte dos críticos negros, fato que o lembrou muito da recepção que *Ganga Zumba* havia tido dos africanos em 1965, em Gênova.⁷³⁸

Um dos poucos correspondentes brasileiros a defender o filme foi o já citado José Carlos Avellar, do *Jornal do Brasil*. No geral, os comentários foram parecidos ou até mais virulentos do que os de Rubens Ewald Filho. Na sua autobiografia, Diegues diz que essa animosidade negativa por parte da maioria dos correspondentes brasileiros se deu em decorrência das polêmicas sobre os custos do filme, o que envolvia um debate mais acalorado sobre a Embrafilme ou sobre o financiamento estrangeiro por parte da Gaumont.⁷³⁹ Acontece que, antes da estreia, a produção do filme começou a ser acusada de estar fazendo uso de altos recursos da Embrafilme. Diegues teve que escrever para os jornais para esclarecer a polêmica, ressaltando que o órgão estatal não era o produtor do filme, tendo entrado com menos de 20% do orçamento total

⁷³⁷ EWALD FILHO, Rubens. “‘Quilombo’, uma recepção fria”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/05/1984, s/p.

⁷³⁸ DIEGUES, 2014, p. 541

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 541.

em troca dos direitos de distribuição no Brasil e na América Latina. Em sua defesa, também argumentava com segurança que o dinheiro que o órgão ganharia na distribuição do filme poderia ser usado futuramente no financiamento de outras produções. A origem dessas acusações que o filme recebia estava no fato da produção ter sido muito cara para os padrões nacionais. Contra isso, Diegues se defendia dizendo que a produção do filme estava empregando centenas de pessoas e contribuindo para o fortalecimento do mercado cinematográfico.⁷⁴⁰

Uma crítica negativa acerca do conteúdo do filme pode ser vista no texto de Bernardo Carvalho. Segundo o autor, *Quilombo* era, antes de mais nada, um clichê de “procedimentos já bastantes gastos” que queria se passar por novidade ao tratar da “saga do Quilombo dos Palmares – a histórica rebelião dos escravos negros no Pernambuco colonial”. A justificativa que Carvalho usava para sua argumentação era a de que o filme se sustentava numa ingenuidade já batida: “a busca de uma essência tropical é colocada como caminho da salvação e da liberdade”. Aqui, o crítico aponta justamente para aquilo que Diegues via como central em seu filme: a utopia enquanto possibilidade de futuro por meio da representação do passado. *Quilombo* se encontraria, assim, limitado por uma “prisão estética e criativa” fabricada ideologicamente por seu autor. Além do mais, o filme não se definia, ficando perdido entre uma não-concretizada “narrativa épica”, uma “mitologia ingênua” e uma “alegoria tropical”. E, por não conseguir se afirmar, não seria convincente: “talvez um sintoma de que já se foram os tempos em que o exótico e o alegórico eram suficientes para sustentar um filme brasileiro” – conclui o crítico.⁷⁴¹

Já na época, *Quilombo* foi visto como um filme com ares folclóricos, especialmente pelas escolhas estéticas que nortearam a sua representação da história de forma propositalmente não convencional. As cores, os figurinos, a música, o movimento, a iluminação, os cenários, tudo isso chamava a atenção, às vezes de forma positiva, às vezes nem tanto. Pitoresco, exótico, folclórico, esses e outros adjetivos eram frequentemente requisitados para falar do filme. A partir disso, por exemplo, Evaldo Mocarzel escreveu que *Quilombo* se caracterizava como “um produto facilmente exportável”, pois, segundo ele, em especial os europeus e os estadunidenses se atraíam mesmo por essas produções “exóticas” do terceiro-mundo.⁷⁴² Para o crítico, os espectadores estrangeiros esperariam ver no cinema brasileiro uma imagem de “cartão-postal”.

⁷⁴⁰ DIEGUES, Cacá. “Embrafilme ‘não’ é produtora do filme ‘Quilombo’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/09/1983, p. 5 (Especial).

⁷⁴¹ CARVALHO, Bernardo. “Um épico gelado e decepcionante – Quilombo”. *Revista IstoÉ*, São Paulo, 06/06/1984, s/p.

⁷⁴² MOCARZEL, Evaldo. “‘Quilombo’: um produto facilmente exportável”. *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 24 e 25/06/1984, p. 8.

Diegues teria, então, produzido seu filme visando o mercado externo (não apenas pelo fato do contrato antecipado com a Gaumont).

Acyr Castro, mesmo elogiando o cuidado técnico eficiente do filme, escrevia que *Quilombo* sofria com problemas de direção e roteiro. Para ele, a condução de Diegues se afogava “numa narrativa que, buscando o épico, desce ao ingênuo e por pouco não mergulha, de vez, no ridículo carnavalesco”. O filme seria excessivamente didático, pouco dramático e muito repetitivo, além de produzir diálogos clichês. O que se sobressaia era a ambientação. Os personagens se comportariam “como se estivessem no Sambódromo, prontos para o desfile da Praça da Apoteose, o máximo do carnaval carioca”.⁷⁴³

Para Castro, a história de Palmares, o “Estado negro” que existiu durante mais de um século e amedrontou o poder colonial, teria sido transformado por Diegues em “um luxuoso, nada original e frio desfile carnavalesco, com muito exotismo e pouquíssimo cinema”, parecendo-se mais com um desfile de escola de samba.⁷⁴⁴

Mas a caracterização do filme como um produto “exótico” não era nenhum consenso. Outros críticos diriam que essas adjetivações faziam parte justamente dos discursos difamatórios em relação ao filme e que partiam de certo ressentimento pelo sucesso da produção no exterior. Ironicamente, Luiz Bresser Pereira diria que, pelo contrário, “se ‘Quilombo’ tem algum defeito é ser sério demais”.⁷⁴⁵ A crítica de Pereira era dirigida à reação de muitos intelectuais que haviam detestado o filme, principalmente pela ausência de “realismo” no tratamento das questões históricas. Segundo ele, também se reclamava que “o filme apresenta uma visão idealizada da vida nos Palmares”, quando esse era de fato o objetivo. Para o autor, *Quilombo* era “um filme mítico, um filme épico, um filme simbólico. Um filme que canta a liberdade de forma atual, engajada, presente, porque fala da liberdade que perdemos há vinte anos atrás, em 1964”.

Na sua autobiografia, Diegues relembra esses momentos. Segundo ele, o filme foi odiado nos meios acadêmicos, talvez devido às já citadas polêmicas em torno do financiamento da produção e de sua carreira em Cannes ou simplesmente por causa de uma antipatia quanto a forma como tema foi representado. O diretor conta que muitos colunistas de jornais não especializados em crítica cinematográfica, como o citado Luiz Bresser Pereira, saíram em sua defesa. A própria Lélia Gonzalez teve que argumentar sobre a importância de *Quilombo*.⁷⁴⁶ De

⁷⁴³ CASTRO, Acyr. “Cinema – ‘Quilombo’”. *Diário do Pará*, Belém, 09/06/1984, p. 6.

⁷⁴⁴ CASTRO, Acyr. “Cinema – ‘Quilombo’ ainda”. *Diário do Pará*, Belém, 19/06/1984, p. 6.

⁷⁴⁵ PEREIRA, Luiz C. Bresser. “Quilombo, a liberdade e os ‘bem-pensantes’”. *Jornal do Commercio*, Manaus, 19/08/1984, p. 10.

⁷⁴⁶ DIEGUES, 2014, pp. 542-543.

acordo com Diegues, “as críticas eram feitas ao que eu mais gostava no filme: seu aspecto solar, sua resistência em servir à dor, seu desejo de provocar esperança de felicidade ao tratar de assunto tão desesperante”.⁷⁴⁷ A justificativa era de que ele sabia que estava trabalhando com um passado sensível, mas quis fazer uma representação que exaltasse o que ele entendia como o lado belo da resistência. Por isso, a opção pelo quilombo e não pela senzala.

Outra crítica que menciona essas questões exóticas e/ou folclóricas é a de Inácio Araújo. O texto publicado no jornal *Folha de São Paulo* principia sendo enfático acerca da opinião do autor sobre a filmografia de Diegues. O crítico não aparenta ser nem de longe um admirador ou simpatizante do trabalho do cineasta, pelo menos não de obras como *Xica da Silva* (1976) e *Bye, Bye, Brasil* (1979). Apesar disso, reconhece no novo filme de Diegues um ápice de maturação do cineasta enquanto diretor e intelectual. Para Araújo, *Quilombo* não era

Um filme sobre negros ou negritude, mas porque a gente de Palmares é sobretudo a circunstância que permite ao diretor criar as linhas mestras de seu filme: a tensão entre vida e morte, vitória e derrota, real e fantástica – elementos que a seu ver constituem as chaves de uma nação que nunca cessa de nascer e se decompor, de se agrupar e se desagregar.⁷⁴⁸

Assim, o filme não seria marcado por uma representação exótica, mas por elementos que se imbricam para constituir signos e significados sobre o Brasil. Não seria meramente a obra de um indivíduo branco tentando “instrumentalizar o negro e sua cultura, mas que se aceita como tal”. Se o filme tinha um lado mágico isso não implicava em uma encenação automaticamente folclórica.⁷⁴⁹

Uma crítica escrita por Carlos Alberto de Mattos começava falando sobre a história de Palmares, de como ela “é sempre contada com base nos registros dos colonizadores”.⁷⁵⁰ Sendo assim, segundo o autor, não haveria possibilidade de um relato histórico fidedigno sobre como os palmaristas enxergavam a si mesmos e o mundo a seu redor. Portanto, foi necessário para Diegues preencher as lacunas desse passado com o exercício da imaginação. Para Mattos, o diretor fez uso de uma linguagem “operística”, pois teria baseado sua diegese e *mise-en-scène* “na cenografia, na iluminação e na empostação teatral dos atores”. Essa característica teatral que o autor enxerga no filme contribuiria para a concepção de espetáculo cuja forma subverte a “autenticidade” esperada de um filme histórico convencional, épico e naturalista.

⁷⁴⁷ Ibid, p. 544.

⁷⁴⁸ ARAUJO, Inácio. “O sonho de um Nação, num filme mágico e pessoal”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/06/1984, s/n.

⁷⁴⁹ ARAUJO, Inácio. “O sonho de um Nação, num filme mágico e pessoal”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/06/1984, s/n.

⁷⁵⁰ MATTOS, Carlos Alberto de. “Ópera Negra”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 08/06/1984, p. 11.

Mattos também interpretava o longa-metragem como uma mensagem sobre o momento atual em que vivia. Assim como outros filmes brasileiros da mesma época, *Quilombo* “fala da necessidade de uma repartição igualitária das riquezas, fala das alegrias esquecidas no roteiro das crises, fala de líderes identificados com os anseios do povo”.

Diegues gostava de dizer que sua obra não era bem um “filme histórico”, mas um “filme de antecipação”, ou seja, um trabalho sobre uma possibilidade histórica que pudesse ser engajada como alternativa de futuro para aquele momento presente. Embora a maioria das críticas reafirmasse essa interpretação, nem todos concordavam. O autor de um texto publicado no periódico *A Luta Democrática* dizia que, “por mais que Diegues tenha insistido em dizer que ele não é historiador e sim um cineasta”, sua obra era mais um filme histórico do que uma “parábola em grande estilo, capaz de dar asas à imaginação, inspirar um ideal libertário como o belo exemplo dos negros que se rebelaram contra a escravidão no Pernambuco do século 17”. Isto é, na visão do autor, o filme não tinha a potência suficiente para atingir os objetivos que o seu diretor queria. “Menos discurso e mais beleza plástica” – era assim que o crítico via *Quilombo*. Ele não via a utopia delineada no filme como uma realidade ou uma proposta de intervenção na realidade, mas como uma mera fantasia.⁷⁵¹

Outro texto da época que chega a conclusões semelhantes é o de Leon Cakoff para *A Folha de São Paulo*. Segundo o crítico, que também acusava o longa de ser uma representação folclórica, o novo filme de Diegues chegava aos cinemas “sem que o tempo tenha conseguido mudar no realizador o estilo primitivista” que havia desde *Ganga Zumba* (1964). Esse “estilo primitivista” se remeteria a um tipo de cinema “bizarro, exótico e folclórico”. E seria por isso que o cinema de Diegues teria conseguido ascender como “o nosso produto cinematográfico mais conhecido pelas plateias do exterior”. *Quilombo* reforçaria essas impressões que o autor defende. Para o crítico, o filme de Diegues possuía uma grande beleza plástica, mas esta acabava suplantando a ação do enredo, como se a apresentação se resumisse “numa luxuosa produção de uma escola de samba”. O que ficaria de mais marcante seria a beleza da forma e não a forma em si ou o seu conteúdo. O crítico conclui, então, que a ação do filme “torna-se desinteressante como uma cartilha, apenas no acompanhamento superficial, de nada valendo a anunciada intenção de Diegues de continuar preferindo o plano poético à precisão histórica”. Na sua visão, diferentemente de outro contexto, como era o de 1963-1964, o tema Quilombo dos Palmares não teria mais “sabor revolucionário”, restando apenas a fantasia.

⁷⁵¹ “‘Quilombo’, sem glória, pode ganhar”. *A Luta Democrática* (sem autor), Rio de Janeiro, 24/05/1984, p. 5.

Em crítica publicada no dia 14 de junho de 1984 no jornal *A Última Hora*, Luiz Alípio de Barros elogiava o retorno de Carlos Diegues ao tema do Quilombo dos Palmares vinte anos após a realização de seu primeiro longa-metragem. Dizia que agora, “na plenitude de sua capacidade criadora e com o domínio de um autor experimentado e amadurecido”, o cineasta pode finalmente ir mais longe na condução de sua representação histórica e no desenvolvimento do tema da liberdade. O autor tece uma pequena recapitulação das obras de Diegues, de como ele imprime suas inquietações políticas e suas visões pessoais sobre o Brasil e sua história, até chegar em *Quilombo*, produção que ele considera como a mais ambiciosa do diretor. Isso tanto pelo orçamento quanto pelo esforço intelectual de pesquisa. Alípio de Barros enaltece o que interpretou como uma representação “onírica e poética”, onde a cenografia, a música e a fotografia se complementam técnica e artisticamente. Por último, também dava destaque a como o filme valorizava “um elenco negro tão numeroso como composto de nomes de inegável valor”.⁷⁵²

Uma das mais efusivas defesas feitas à importância de *Quilombo* foi feita por um colunista não-especializado em cinema: Eduardo Mascarenhas.⁷⁵³ O autor, que possuía uma coluna de psicanálise no jornal *A Última Hora*, escreveu um texto bastante elogioso às qualidades do filme, dizendo que havia saído entusiasmado do cinema. Para ele, tratava-se do “filme mais bem produzido da história cinematográfica brasileira”, onde qualidade artística se combinava de forma habilidosa com rigor técnico.

Para argumentar sobre a importância do filme, Mascarenhas afirmava que uma boa ou “verdadeira” obra de arte deveria estar “sempre em sintonia com as necessidades de um povo”. Quer dizer, para ele, *Quilombo* atuava na necessidade do brasileiro por conhecer sua história. “Há um rombo na memória nacional” – dizia. Primeiramente, ele reclamava que a história do Brasil que lhe foi ensinada na escola era insatisfatória, pois produzia pouca ou nenhuma conexão com sua realidade enquanto sujeito, além de não ser orgânica, isto é, de não produzir identificação entre o passado e o presente, restando apenas “um relato tedioso de fatos, nomes e datas, que, é claro, ninguém se lembra direito, ou então uma novela de televisão de gosto duvidoso”.

Em segundo lugar, reclamava dizendo que se tratava de uma “História escrita por brancos para enaltecer os brancos”, isso em um país de maioria negra e de ampla descendência africana.

⁷⁵² BARROS, Luiz Alípio de. “A utopia (bem sucedida) de Ganga Zumba e Zumbi”. *A Última Hora*. Rio de Janeiro, 14/06/1984, p. 2 (2º caderno).

⁷⁵³ MASCARENHAS, Eduardo. “Quilombo: sonho e esperança”. *A Última Hora*. Rio de Janeiro, 08/06/1984, p. 3 (2º caderno).

Mascarenhas dizia que, nos livros em que estudou, os negros eram apresentados de “forma caricata e insultuosa”, sempre em posições degradantes, submissas e consideradas intelectualmente inferiores, como se servissem apenas para escravos. Continua:

A História do Brasil que me foi ensinada é racista e espantosamente injusta com a raça negra. Para vocês terem uma ideia, um episódio da importância de Quilombo dos Palmares, quando se erigiu uma verdadeira nação negra nesse País, durante mais de cem anos (!) me foi apenas vagamente relatado e se perdeu, naturalmente, na poeira de minha memória.

Segundo o autor, ele raramente ou apenas muito vagamente havia ouvido falar sobre o tema de Palmares, mesmo se tratando de uma história de longa-duração e repleta de significados para o Brasil contemporâneo, afinal “num momento em que se fala tanto em Democracia não se poderia jamais deixar de se recordar do Quilombo dos Palmares”. Isso porque, além de ser uma boa reconstituição histórica na visão do autor, *Quilombo* também se assemelhava a uma ideia de sonho enquanto desejo de um país que olha para o passado com o intuito de imaginar o futuro; um filme que “possui fragmentos de realidade, costurados e alinhavados com os fios poéticos da imaginação”. O autor faz até mesmo referência a sua área de especialidade, a psicanálise, para afirmar que o sonho seria, desse modo, “uma maneira de realizar desejos”. Os seja, no seu discurso da utopia, *Quilombo* teria essa abertura para uma expectativa de futuro. “Isso é *Quilombo*: uma radiografia dos anseios de nossa gente e uma sugestão alegórica de como realiza-los” – conclui.

O filme de Carlos Diegues tornou a ser exibido depois de 1984, ano de sua carreira comercial. Já comentei no capítulo 4 sobre como o filme foi, por exemplo, escolhido para projetos de mostra cinematográfica para alunos da rede pública de ensino do Rio de Janeiro e de como também teve uma trajetória de circulação mundo à fora em países europeus, africanos e nos Estados Unidos. Porém, o longa tornou a ser exibido no Brasil mesmo em 1985, por exemplo, num relançamento promovido pelo Cine Arte da Universidade Federal Fluminense.⁷⁵⁴ O filme também fez carreira na televisão a partir de 1985 quando foi exibido pela primeira vez pela Rede Globo. Nessa ocasião, Roberto Machado Jr. disponibilizou no *Jornal do Brasil* algumas informações sobre a produção, incluindo uma declaração do historiador Joel Rufino dos Santos que havia participado da consultoria histórica do roteiro:

Nós, o Cacá, eu e o Movimento Negro, achamos que a utopia na História do Brasil veio com os negros e com os índios. É comum considerar que o europeu socialista a trouxe para cá, mas é preponderante o papel do negro na cultura da festa. Daí uma intencionalidade, por parte do diretor, em heroificar a figura

⁷⁵⁴ MOCARZEL, Evaldo. “Poucas novidades”. *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 08/01/1985, p. 6.

do negro, assumindo uma visão onírica, mostrando uma sociedade extremamente festeira. Portanto, o filme é propositalmente festivo.⁷⁵⁵

Rufino dos Santos entendia que o filme possuía dois andamentos narrativos, um mais linear e descritivo quando o núcleo branco é mostrado em tela, outro mais onírico e festivo quando os palmaristas são retratados. “O tempo dos brancos é a história. O tempo dos negros é o mito” – diz o historiador. Ganga Zumba, por exemplo, era um personagem de carne e osso, mas também é apresentado como um orixá. Para Rufino, tratava-se de uma licença poética válida, pois “o intuito é mitificar o personagem”. Além disso, o historiador também via o filme como um “duelo/diálogo entre Ganga Zumba e Zumbi” que comparava com o filme *Danton* (1982), de Andrzej Wajzda, onde Ganga Zumba seria Danton e Zumbi, Robespierre.

Aproveitando o comentário de Rufino sobre a caracterização de Ganga Zumba como um orixá (no caso, Xangô), chamo a atenção para outra crítica que o filme recebeu na época, a de ter deturpado a origem étnica dos palmaristas. Conforme já comentei no capítulo anterior, *Qui-lombo* opta por uma caracterização iorubá ao invés do banto. A isso, Carlos Diegues respondeu que seu filme era “uma ficção baseada num episódio histórico”.⁷⁵⁶ Ainda tenta argumentar falando que as pesquisas históricas sobre isso não são conclusivas, mas, no final, isso acaba não importando muito, pois, diz Diegues, “eu coloquei o *ioruba* desde que é a língua dominante nos rituais afro-brasileiros atuais, portanto, mais fácil de uma identificação. Eu não estou fazendo filme para o século dezessete e defendo que filme nenhum possa ser um documento histórico, mas sim, de seu tempo”. Anacronismos ou liberdades artísticas no filme existiam propositalmente como forma de identificação narrativa e não como deturpação da verdade histórica.

⁷⁵⁵ MACHADO Jr, Roberto. “Os filmes da TV”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/07/1985, s/p.

⁷⁵⁶ GRAZZA, Alice. “Em foco – Cacá Diegues”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01/07/1984, p. 30 (Revista do Jornal do Brasil).

7 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

O objetivo do presente trabalho foi realizar um estudo de caso de dois filmes de mesma temática histórica: *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984). Inicialmente, o propósito era de apenas fazer uma análise fílmica interna das obras, correlacionando-as com os discursos historiográficos que lhes serviram como suporte. Porém, sob a necessidade de estudar os filmes inserindo-os em contextos sincrônicos e diacrônicos mais amplos, a pesquisa foi estendida para além da análise individual dos dois longas-metragens, passando a integrar um estudo sobre a historiografia do tema que os filmes abordam. A justificativa foi a de entender os filmes como integrantes de uma história. Ao internalizar o conceito de “usos do passado”, busquei entender como o tema do Quilombo dos Palmares e da resistência negra a escravidão foi sendo construído e interpretado pelos discursos historiográficos e pelas narrativas sobre a história (não necessariamente apenas obras de história); como foi sendo mobilizado com fins políticos; como foi incorporado por práticas culturais. Tudo isso, com o objetivo de contextualizar de forma ampla as representações da história presentes nos filmes. Tendo partido da premissa de que “filmes históricos dialogam com tradições historiográficas”,⁷⁵⁷ procurei justamente entender quais são essas tradições e como elas produziram leituras tão plurais de um mesmo objeto.

Palmares já foi, na visão das autoridades coloniais, uma grande área onde inúmeros mocambos constituíram de forma organizada uma grande ameaça aos interesses do Império Português no nordeste de sua colônia na América, ao ponto de os negros aquilombados serem comparados aos holandeses. Palmares, já nos tempos coloniais, também foi um símbolo para os negros escravizados nas senzalas, pois representava uma possibilidade de saída, de fuga para outra vida que não aquela implantada pelos colonos europeus. Depois de povoar a mente e os documentos das autoridades coloniais em sua busca incessante pela destruição dos negros, Palmares conheceu o silêncio nas narrativas oficiais que, durante o século XIX, estiveram na base dos projetos de escrita de uma história nacional, pois, em um país escravocrata, não caberiam heróis negros. Palmares já foi representação da desordem e da decadência civilizatória. Mesmo aqueles que, num Brasil pós-Abolição, quiseram entender mais de sua história e até engrandecer sua resistência, preferiram que seu passado permanecesse no passado; se Palmares tivesse vencido, o Brasil seria um “novo Haiti, refratário ao progresso e inacessível à civilização” – escreveu Nina Rodrigues. Palmares também foi símbolo da “democracia racial” e de um discurso de integração do negro brasileiro. Foi também a primeira grande luta de classes da história do

⁷⁵⁷ FONSECA, Vitória Azevedo da. “Filmes históricos e o ensino de História: diálogos e controvérsias”. In: *Revista de História*, Juiz de Fora, vol. 22, nº 2, 2016, p. 422.

Brasil e Zumbi um herói revolucionário. Palmares foi sociedade multicultural, espaço de convivência entre negros, índios e brancos. Como símbolo da luta antirracista, Palmares tornou-se bastião dos movimentos negros brasileiros. Tornou-se também lembrança de que a luta contra a escravidão não começou na segunda metade do século XIX com o movimento abolicionista. Como escreveu Décio Freitas, “nenhuma categoria social lutou de forma mais veemente e consequente contra a escravidão que a dos próprios escravos”.⁷⁵⁸ Foi essa miríade de enquadramentos que procurei trazer à tona.

O debate sobre o cinema brasileiro também se fez presente na forma de uma narrativa sobre as representações do negro. *Ganga Zumba* e *Quilombo* não podem ser vistos apenas como filmes históricos. Eles também são parte importante da história audiovisual brasileira enquanto enquadramentos de personagens negros. *Ganga Zumba*, por exemplo, talvez seja o primeiro filme brasileiro com elenco majoritariamente negro e um dos primeiros a discutir questões raciais de forma direta num cinema marcado por racismo, invisibilidade e estereótipos. É certo que os filmes também foram acusados de produzirem suas próprias caricaturas (João Carlos Rodrigues, por exemplo, caracteriza seus personagens como arquétipos do “negro revoltado”)⁷⁵⁹, mas ainda assim guardam sua importância.

A partir disso, busquei compreender como a população negra aparece (ou desaparece) no cinema nacional desde o período silencioso até o Cinema Novo. Uma história de mudanças e rupturas, mas também de muitas permanências. Como bem lembra Silvio Almeida, o racismo é a todo momento reforçado pela indústria cultural. O audiovisual apresenta uma “representação do imaginário social acerca de pessoas negras”, ajudando a convencer a sociedade de que os enquadramentos caricaturais e preconceituosos são a realidade material e não uma construção do racismo.⁷⁶⁰ Nesse ponto, meu trabalho foi profundamente afetado pelos debates sobre representatividade negra, principalmente pelas discussões públicas que tomaram a mídia e as redes sociais nesses últimos anos. Nunca se falou tanto de raça e racismo, nem que seja para negar a importância dessas discussões.

Em síntese, meu trabalho se abriu para além dos filmes, por um lado devido à necessidade de um aprofundamento na discussão historiográfica, por outro lado pela contextualização em relação às representações cinematográficas do negro.

⁷⁵⁸ FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 172.

⁷⁵⁹ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, pp. 30-33.

⁷⁶⁰ ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen (Coleção Feminismos Plurais), 2019, pp. 40-41.

Quanto a análise interna dos filmes – momento de examinar a diegese, a linguagem, a forma e o conteúdo –, meu propósito foi aliar análise fílmica com interpretação histórica. Busquei entender como os filmes fazem uso do passado, como representam a história, como atribuem sentido por meio de suas narrativas. Em grande medida, aproveitei as sequências e planos para aprofundar questões históricas suscitadas. Não procurei confrontar os filmes com a historiografia como forma de apontar infidelidades históricas, anacronismos ou problemas de objetividade. Busquei sim pôr em diálogo imagem e tradição historiográfica, entendendo também que os filmes em si são discursos sobre a história. O estudo de *Ganga Zumba*, lançado em 1964, e de *Quilombo*, de 1984, também serviu para mostrar as mudanças que ocorreram nos usos do passado em relação aos temas da escravidão e da resistência escrava entre esses anos.

Além de falar sobre a produção, divulgação e exibição dos filmes, busquei também pesquisar sobre seus processos de recepção. Tratou-se de um esforço de compreensão de como as obras foram recebidas e interpretadas nos momentos em que foram lançadas. O estudo de recepção daria um trabalho à parte, porém acabei por reduzi-lo às possibilidades disponíveis. É aqui que devo começar a mencionar as incompletudes do trabalho de pesquisa. Não tive a pretensão de realizar um esgotamento do tema ou dos objetos, seja por limitação de tempo, de acesso a fontes ou mesmo pela impossibilidade do próprio esgotamento. No caso do estudo de recepção, por exemplo, acabei me detendo mais em jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, mesmo mencionando de outros lugares do Brasil. Faltou, assim, um aprofundamento da recepção (e mesmo um estudo sobre a circulação) dos filmes em inúmeros outros periódicos. Além disso, como mencionei no capítulo 5, *Ganga Zumba* e *Quilombo* foram exibidos fora do Brasil, comercialmente e em festivais. Um estudo mais amplo de como o filme foi recebido no exterior é algo que ficou ausente no meu trabalho. É, como qualquer outro aspecto ausente, uma possibilidade de onde podem surgir novas pesquisas.

Um crítico de Nova Iorque, por exemplo, ao assistir ao filme e gostar de suas imagens, enfatizou que os latino-americanos vinham demonstrando uma capacidade muito maior de reconhecer suas raízes africanas do que os estadunidenses. Para ele, a cultura negra representada no filme seria uma metáfora nacional.⁷⁶¹ Outro crítico dos Estados Unidos escreveu que *Quilombo* combinava narrativa africana ritualizada, mecanismos de distanciamento brechtianos (nas interpretações e na cenografia) e estilo carnavalesco à brasileira (“ritualized African storytelling, Brechtian distancing devices and Brazilian ‘carnivalistic cinema’”).⁷⁶² Segundo

⁷⁶¹ HOBBERMAN, J. “Home Free All”. *Voice*, Nova Iorque, 01/04/1986, s/p.

⁷⁶² POWERS, John. “Paradise Lost”. *The Los Angeles Times*, Los Angeles, (sem data). Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0050037I01301>. Acesso: 29/01/2019 (traduções minhas).

ele, o filme subverteu a interpretação oficial da história e da cultura brasileira assim como o Quilombo dos Palmares havia subvertido os valores oficiais europeus colonialistas. Diegues rejeitava a ideia de que os europeus trouxeram a “civilização” ao continente americano, pois criava uma “utopia brasileira real”: “uma nação escrava onde os valores do homem branco foram substituídos por algo muito melhor e mais humano” (“a slave nation where the white man’s values have been replaced by something far better and more humane”). Para o crítico, *Quilombo* era diferente de filmes hollywoodianos que faziam uso de um “estilo negro”, mas nunca absorviam o seu conteúdo. Conclui dizendo: “Para perceber o quão radical é *Quilombo*, imagine um grande filme americano no qual homens brancos são retratados como selvagens e escravos negros criam o paraíso ao rejeitar a diferença racial, o capitalismo, o imperialismo, o cristianismo, o individualismo e a hierarquia”.⁷⁶³

Outro ponto que não abordei durante o texto foi o dos livros ou manuais didáticos, ou seja, do conhecimento histórico divulgado a nível escolar. Como escravidão, rebeliões escravas, fugas e Palmares aparecem nesses manuais? Haveria relações ou semelhanças entre esses livros e os filmes de Carlos Diegues? Apenas uma pesquisa com ampla conferência de material poderia responder tais questões.

Em certos livros didáticos que circulavam nos anos 1950 e 1960, por exemplo, Palmares pouco aparecia ou sequer era mencionado. Até mesmo o tema da escravidão era rapidamente abordado. No manual didático *História do Brasil*, escrito por Alfredo d’Escragnolle Taunay e Dicomor Moraes, e publicado em quinta edição em 1958, há apenas onze páginas sobre a escravidão negra no Brasil, sendo que a maioria é sobre proibição do tráfico e movimento abolicionista, ou seja, sobre o fim da escravidão. Não há uma palavra sequer sobre Palmares ou sobre quilombos em geral; e, ao falar sobre a “gênese do abolicionismo”, os autores jamais mencionam as lutas dos próprios escravos.⁷⁶⁴

Mas o silêncio não era absoluto. Outros manuais apresentavam algumas informações sobre a história palmarista, geralmente com interpretações que lembram o livro de Edison Carneiro ou mesmo uma literatura mais antiga como a de Nina Rodrigues. Falava-se de Palmares como o maior e mais importante quilombo da história do Brasil, local para onde os negros fugiam para escapar aos rigores da escravidão e para restaurar seus costumes africanos. Como início do Quilombo, geralmente se apontava a época da ocupação holandesa quando os cativos

⁷⁶³ “To realize how radical Quilombo is, imagine a major American film in which white men are portrayed as savages and black slaves create paradise by rejecting race-difference, capitalism, imperialism, Christianity, individualism and hierarchy”.

⁷⁶⁴ TAUNAY, Alfredo d’Escragnolle; MORAES, Dicomor. *História do Brasil* (Para o terceiro ano colegial). 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

teriam aproveitado a confusão da guerra para fugir dos engenhos.⁷⁶⁵ Os textos lembram até mesmo as epígrafes dos filmes de Diegues. Porém – torno a dizer – esse é um trabalho a ser feito que envolve pesquisa ampla de materiais e da circulação desses livros.

A “escrita fílmica da história”, isto é, a representação do passado por meio do cinema ou do audiovisual, produz diferentes experiências de usos do passado. Um filme histórico pode manifestar seu discurso de diversas maneiras, utilizando-se de variadas formas fílmicas, concepções estéticas e princípios de realização. Mas esse filme nunca será uma mera ilustração de conteúdos, tradições ou discursos já estabelecidos. Há diálogo, inspiração, reprodução, ruptura, mas não há cópia sem adaptação. O filme não é simples fruto de uma tradição historiográfica; ele se insere nela. E levando em conta a influência dos audiovisuais, a história fílmica possui grande poder na esfera pública sobre o entendimento dos eventos históricos.

Não há uma única metodologia de análise de filmes históricos, mas há aspectos comuns que merecem atenção. Sendo esse um trabalho de história, foi fundamental historicizar os filmes, suas formas e os conteúdos que abordam; compreender não apenas os seus contextos imediatos, mas as suas relações com a história dos temas que desenvolvem. É preciso reforçar que este foi um trabalho de aproximação entre análise fílmica e análise histórica. Fazer uso dos métodos de análise fílmica é fundamental nesse processo, pois é necessário conhecer não apenas o que o filme diz/mostra, mas como diz/mostra. Diferentemente de uma obra ou de uma fonte escrita, os audiovisuais demandam outras ferramentas de análise. Além do mais, filmes históricos são representações ficcionais e operam numa lógica de verossimilhança. Ainda assim, os vários tipos de filmes históricos que existem podem se aproximar de uma ou outra corrente historiográfica. Há produções que buscam engrandecer os chamados “grandes vultos da história”, mas há outras que desmonumentalizam essas figuras. Muitos filmes históricos acabam se identificando com uma noção de biografia por adotarem um personagem específico como fio condutor da história. Não à toa, o melodrama é um tipo comum, pois apresenta o indivíduo como centro do processo histórico, como alguém que supera a história. Outros filmes se distanciam justamente dessas figuras e buscam identificação histórica com personagens marginalizados das narrativas oficiais; filmes que se aproximam de uma “história vista de baixo”,

⁷⁶⁵ Ver como exemplo os dois seguintes manuais: HERMINDA, Antonio José Borges. *Compêndio de História do Brasil* (Primeira e segunda séries do curso médio). 53ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, p. 70; e MAIOR, A. Souto. *História do Brasil* (Para o curso colegial e vestibulares). 6ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, pp. 102-105.

produzindo sentido para a história por meio da representação de minorias sociais, étnicas e sexuais.

Sobre *Ganga Zumba* e *Quilombo* não pretendo concluir mais do que já fiz nos capítulos anteriores. Espero que o leitor se faça espectador, veja os filmes e também construa seus sentidos a respeito deles. Também espero que, a partir desse contato, novas considerações possam surgir, levando a outros trabalhos que critiquem, revisem e complementem o que fiz aqui.

REFERÊNCIAS

Livros, dissertações, teses e artigos em livro:

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru: Edusc, 2007.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen (Coleção Feminismos Plurais), 2019.

ALVES FILHO, Ivan. *Memorial dos Palmares: o movimento precursor da libertação negra no Brasil*. Rio De Janeiro: Xenon, 1988.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. 3º reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 115.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BAMBA, Mahomed. “O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural”. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2008, pp. 215-231.

BARROS, Aline Jeronimo. *Literatura de viagem e escravidão no Recife oitocentista: Henry Koster e o olhar estrangeiro sobre a população negra no Brasil – 1808-1830*. Dissertação (Mestrado), Universidade de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Culturas Africanas, da Diáspora e dos Povos Indígenas, Garanhuns, 2020.

BARROS, José D’Assunção. “Cinema e história: entre expressões e representações”. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (orgs.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, pp. 55-105.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: _____. *Obras escolhidas (vol.1). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997, pp. 222-232.

BERNARDET, Jean-Claude. “Que história é essa?”. In: BERNARDET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa Empresa, 1979-1980, pp. 49-60.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 11-16.

CAPELATO, Maria Helena [et. al] (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

CARNEIRO, Edison. *O Quilombo dos Palmares*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARVALHO, José Jorge de. “A experiência histórica dos quilombos nas Américas e no Brasil”. In: CARVALHO, José Jorge de (org.). *O quilombo do Rio das Rãs: histórias, tradições, lutas*. Salvador: EDUFBA, 1996, pp. 13-73.

CARVALHO, Noel dos Santos. “Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro”. In: DE, Jeferson. *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial e Fundação Padre Anchieta, 2005, pp. 17-101.

CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

CATANI, Afrânio Mendes. “A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro* (Vol. 1). São Paulo: Edições Sesc, 2018, pp. 422-453.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: Difusão Editorial S.A. 1988.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. “Primeiro cinema”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, pp. 17-52.

DAYAN, Daniel. “Os mistérios da recepção”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009, pp. 61-83.

DE, Jefferson. *Dogma feijoadá: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial e Fundação Padre Anchieta, 2005.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida à Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIEGUES, Carlos. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ENNES, Ernesto. *As guerras nos Palmares: subsídios para a sua história*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?". In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. pp. 199-215.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Vitória Azevedo da. *A monarquia no cinema brasileiro: metodologia e análise de filmes históricos*. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas (Departamento de História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. (Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado) Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, pp. 15-37.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; FERREIRA, Ricardo Alexandre. *Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

FREITAS, Mário Martins de. *Reino Negro de Palmares*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1988.

FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. "A arqueologia de Palmares: sua contribuição para o conhecimento da história da cultura afro-americana". In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 26-51.

FUNARI, Pedro Paulo de Abreu; CARVALHO, Aline Vieira. *Palmares, ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Mocambos de Palmares: histórias e fontes (séc. XVI-XIX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GOMES, Flávio dos Santos. 2ª ed. *Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico Sul*. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares: histórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

GOMES, Flávio dos Santos. *Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed. Paz e Terra: São Paulo-SP, 2001.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HARTOG, François; REVEL, Jacques. “Note de conjoncture historiographique”. In: HARTOG, François; REVEL, Jacques (orgs.). *Les usages politiques du passé*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 13-24.

HERMINDA, Antonio José Borges. *Compêndio de História do Brasil* (Primeira e segunda séries do curso médio). 53ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, p. 70.

HEYMANN, Luciana Quillet. “O “devoir de mémoire” na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006, pp. 16-17.

HEYMANN, Luciana Quillet; ARRUTI, José Maurício. “Memória e reconhecimento: notas sobre as disputas contemporâneas pela gestão da memória na França e no Brasil”. In: GONÇALVES, Márcia de Almeida; ROCHA, Helenice; REZNIK, Luís; MONTEIRO, Ana Maria (orgs.). *Qual o valor da História hoje?*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, vol. 1, pp. 96-119.

HOFBAUER, Andreas. “Branqueamento e democracia racial: sobre as entranhas do racismo no Brasil”. In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (org.). *Por que “raça”? Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007, pp. 151-188.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014. pp. 155-213.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 9-40.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte de história”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009, pp. 99-131.

- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2012.
- LARA, Silvia. “Do singular ao plural: Palmares, capitães do mato e o governo dos escravos”. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 90-122.
- LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In: _____. *História e memória*. 6ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- LIMA JR., David Marinho de. “O cinema africano”. In: *Descolonizando as mentes: Ousame Sembêbe e a proposta de um cinema africano na década de 1960*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Sociais (Departamento de História), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2014, pp. 43-72.
- LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- MAIOR, A. Souto. *História do Brasil* (Para o curso colegial e vestibulares). 6ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, pp. 102-105.
- MALAFAIA, Wolney Vianna. “O Mal-Estar na Modernidade: o Cinema Novo Diante da Modernização Autoritária (1964-1984)”. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, pp. 209-228.
- MARQUESE, Rafael; SALLES, Ricardo. “A escravidão no Brasil oitocentista: história e historiografia”. In: MARQUESE, Rafael; SALLES, Ricardo (org.). *Escravidão e capitalismo histórico no século XIX: Cuba, Brasil e Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 99-161.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005 [Primeira edição: 1955].
- MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. *O Brasil e as colônias portuguesas*. 5ª ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira – Livraria Editora, 1920.
- MORETTIN, Eduardo [et. al.] (orgs.). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.
- MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.
- MOURA, Clovis. “A quilombagem como expressão de protesto radical”. In: _____. *Os quilombos na dinâmica social do Brasil*. Maceió: EDUFAL, 2001, pp. 103-115.
- MOURA, Clovis. *Os quilombos e a rebelião negra*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- MOURA, Clovis. *Rebeliões da senzala*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

NADOTTI, Nelson; DIEGUES, Carlos. *Quilombo: roteiro do filme e crônica das filmagens*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. “A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*”. In: CAPELATO, Maria Helena [et. al] (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011, pp. 65-84.

NAPOLITANO, Marcos. “A História depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011, pp. 235-289.

NAPOLITANO, Marcos. *História do Brasil República: da queda da monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016, pp. 41-70.

NASCIMENTO, Beatriz. “O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira”. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008 (SANKOFA 2: matrizes africanas da cultura brasileira), pp. 71-91.

NASCIMENTO, Rômulo Luiz Xavier. *Palmares: os escravos contra o poder colonial*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

NICODEMO, Thiago Lima; SANTOS, Pedro Afonso Cristovão dos; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. *Uma introdução à história da historiografia brasileira (1870-1970)*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

NOVA, Cristiane. “Narrativas históricas e cinematográficas”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009, pp. 133-145.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (orgs.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

PEREIRA, João Baptista Borges Pereira. “Trajetória e identidade do negro em São Paulo”. In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (org.). *Por que “raça”? Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007, pp. 87-100.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O futuro do pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar*. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

PRICE, Richard. “Palmares como poderia ter sido”. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 52-59.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp. 299-397.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. “Introdução – uma história da liberdade”. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 9-25.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (1º tomo). São Paulo: Papyrus, 1994.

ROCHA PITTA, Sebastião da. *História da América Portuguesa*. Bahia: Imprensa Econômica, 1878.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, Manuel Ribeiro. *Etiópe resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado*. São Paulo. Editora Unesp, 2017 [Introdução e edição: Jean Marcel Carvalho França e Ricardo Alexandre Ferreira].

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RODRIGUES, Raymundo Nina. “As sublevações de negros no Brasil anteriores ao século XIX – Palmares”. In: _____. *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Virtual de Ciências Humanas, 2010.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Virtual de Ciências Humanas, 2010.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

SANTOS, João Felício dos. *Ganga Zumba*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

SANTOS, Joel Rufino. *Zumbi*. São Paulo: Editora Moderna, 1985.

SANTOS, Miriam de Oliveira. “Um breve painel dos estudos sobre raça no Brasil”. In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (org.). *Por que “raça”? Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007, pp. 189-204.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo, 2002.

SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2013.

SILVA, Glaydson José da. *História antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

SILVEIRA, Oliveira. “A evocação do 20 de novembro: origens”. In: GOMES, Flávio (org.). *Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015, pp. 149-154.

SOUZA, Carlos Roberto de. “Estratégias de sobrevivência”. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, pp. 14-28.

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

TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle; MORAES, Dicamor. *História do Brasil* (Para o terceiro ano colegial). 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, pp. 93-105.

THORNTON, John K.. “Angola e as origens de Palmares”. In: GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Mocambos de Palmares: história e fontes (séculos XVI-XIX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996, pp. 48-60.

VAINFAS, Ronaldo. “Deus contra Palmares: representações e ideias jesuíticas”. REIS, João José; GOMES, Flávio (orgs.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 60-80.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2ª ed. São Paulo: Papyrus, 2002.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1950)”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro* (Vol. 1). São Paulo: Edições Sesc, 2018, pp. 344-391.

VOGT, Carlos; FRY, Peter. *Cafundó: a África no Brasil: linguagem e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

ZUMBI (fascículo nº 6). *Grandes personagens da nossa história*. São Paulo: Abril Cultural, 1969, pp. 141-156.

Artigos em periódicos:

AGUIAR, Antônio Barros de. “O negro no cinema brasileiro: uma reflexão sobre as possibilidades metodológicas da incorporação do cinema no ensino de história e cultura afro-brasileira”. *EBR – Educação Básica Revista*, vol. 3, n.1, 2017, pp. 29-48.

ALLEN, Scott J. “As Vozes do Passado e do Presente: Arqueologia, Política Cultural e o Público na Serra da Barriga”. In: *Clio*, 20, 2006, pp. 81-101.

ANDERSON, Robert. “O mito de Zumbi: implicações para o Brasil e para a Diáspora Africana”. *Afro-Ásia*, n. 17, 1996, pp. 99-119.

ARAÚJO, Ana Lucia. “Zumbi and the voices of the emergente public memory os slavery and resistance in Brazil”. *Comparativ: Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*, vol. 22, n. 2, 2012, pp. 95-111.

ARAÚJO, Joel Zito. “A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual”. *Revista USP*, n. 69, março/maio de 2006, pp. 72-79.

BONETTI, Lucas Zangirolami; CARRASCO, Claudiney Rodrigues. “A trilha sonora como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos: o tema da fuga em *Ganga Zumba*”. In: *Revista do EDICC*, vol. 1, out/2012, pp. 126-134.

CARVALHO, Noel dos Santos. “O negro no cinema brasileiro: o período silencioso”. In: *Revista Plural*, USP, n. 10, 2003, pp. 155-179.

CARVALHO, Noel dos Santos. “Racismo e anti-racismo no Cinema Novo”. In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico (org.). *Estudos de Cinema (Socine, IX)*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008, pp. 53-60.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. “A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro”. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, 2017, pp. 377-394.

- CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. In: *Revista Estudos Avançados*, 11(5), 1991, pp. 173-191. [Retirado de: *Annales*, nov-dez de 1989, nº 6, pp. 1505-1520.].
- DOMINGUES, Petrônio. “Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos”. In: *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, UFF, vol. 12, n. 23, julho de 2007, pp. 100-122.
- FONSECA, Vitória Azevedo da. “Filmes históricos e o ensino de História: diálogos e contravérsias”. In: *Revista de História*, Juiz de Fora, vol. 22, nº 2, 2016, pp. 415-434.
- FREITAS, Cristiane. “Da memória ao cinema”. In: *Revista Logos*, vol. 4, n. 2, 1997, pp. 16-19.
- HIRANO, Luis Felipe Kojima. “O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística”. In: *Revista Afro-Ásia*, 48, 2013. pp. 77-125.
- MARIN, Richard. “Zumbi dos Palmares: um novo Tiradentes?”. In: *Clio Série História do Nordeste*, vol. 20, n. 1, 2002, pp. 233-247.
- MORETTIN, Eduardo. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”. In: *Revista Esboços*, vol. 21, n. 31, ago de 2014, pp. 50-67.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003, Editora UFPR, pp. 11-42.
- MUNANGA, Kabengele. “Origem e histórico do quilombo na África”. *Revista USP*, n. 28, 1996 (Dossiê Povo Negro – 300 Anos), pp. 57-63.
- NASCIMENTO, Abdias do. “Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões”. In: *Estudos Avançados*, 18 (50), 2004, pp. 209-224.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 10, 1993, pp. 7-28.
- PEDROSA, Gabriel Medeiros Alves. “Escravidão e resistência em dois filmes brasileiros: Ganga Zumba e Quilombo”. In: *Revista História e Cultura*, vol. 9, n. 2, 2020, pp. 379-403.
- PEDROSA, Gabriel Medeiros Alves. “Reflexões historiográficas sobre o Quilombo dos Palmares”. In: *Histórias Atlânticas: Conexões/Reconexões (Séculos XVI-XIX)*, Recife: Anais do IV Encontro Nacional no Núcleo de Estudos do Mundo Atlântico, Recife: Editora UFPE, 2019, pp. 332-348.
- PEREIRA, Mateus H. F. “A trajetória da Abril Cultural (1968-1982)”. *Em Questão*, Porto Alegre, vol. 11, n. 2, jul./dez., 2005, pp. 239-258.
- RAGO, Margareth. A “nova” historiografia brasileira. In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 7, n. 11, 1999, p. 73-96.
- ROSSINI, Miriam de Souza. “As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história”. In: *Anos 90*, vol. 7, n. 12, dez. de 1999, pp. 118-128.

SENNA, Orlando. “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro”. In: *Revista de Cultura Vozes*, ano 73, vol. 73, n. 3, 1979, pp. 211-226.

SOUZA, Thyago Ruzemberg Gonzaga. “A Troya Negra de Nina Rodrigues: o Quilombo dos Palmares, um espaço do racismo científico”. In: *Quipus*, Natal, Ano II, n. 2, jun./nov., 2013, pp. 93-109.

VIANY, Alex; DAHL, Gustavo; DIEGUES, Carlos; NEVES, David; SARACENI, Paulo César. “Vitória do cinema novo: Gênova, 1965”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, 1965, pp. 219-248.

WHITE, Hayden. “Historiography and historiophoty”. In: *The American Historical Review*, Chicago, vol. 93, n. 5, dec. 1988, pp. 1193-1199.

XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz: A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, USP, 1997, pp. 126-138.

Jornais, revistas e sites:

A maioria das fontes citadas abaixo foram consultadas graças ao site da *Hemeroteca Digital*

“‘Ganga Zumba’ (e o público)”. *O Jornal* (sem autor), Rio de Janeiro, 12/03/1964, p. 02 (2º Caderno).

“‘Ganga Zumba’ (lançamento)”. *O Jornal* (sem autor), Rio de Janeiro, 08/03/1964, p. 02 (2º Caderno).

“‘Ganga Zumba’ é lenda do Real”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20/02/1964, p. 1 (2º Caderno).

“‘Ganga’ não é racista, diz escritor”. *Jornal do Brasil* (sem autor). Rio de Janeiro, 26/02/1964, p. 8 (1º Caderno).

“‘Quilombo’, sem glória, pode ganhar”. *A Luta Democrática* (sem autor), Rio de Janeiro, 24/05/1984, p. 5.

“‘Ainda ‘Ganga Zumba’””. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12/03/1964, p. 2 (Segunda Seção).

“‘Atrás do hábito’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/06/1985, p. 3 (Caderno B).

“‘Cannes-84 – Diegues e o problema da liberdade’”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22/05/1984, p. 2 (2º Caderno).

“‘Cannes-84 – Diegues e o problema da liberdade’”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22/05/1984, p. 2 (2º Caderno).

“Carlos Diegues fala sobre ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11/03/1964, p. 2 (Segunda Seção).

“Carlos Diegues fala sobre ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11/03/1964, p. 2 (Segunda Seção).

“Entrevista com produtor e diretor de Ganga Zumba”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/11/1963, p. 2 (2º Caderno).

“Festival de Cannes: as imagens de Diegues e a música de Gil na alegoria de Quilombo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/05/1984, p. 6.

“Festival de Cannes: as imagens de Diegues e a música de Gil na alegoria de Quilombo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/05/1984, p. 6.

“Festival de Cannes: as imagens de Diegues e a música de Gil na alegoria de Quilombo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/05/1984, p. 6.

“Filme, vídeo e debates sobre Quilombo, de Cacá”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11/06/1984, p. 2 (2º caderno).

“Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *A Noite* (sem autor), Rio de Janeiro, 02/04/1964, p. 6.

“Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *A Noite* (sem autor). Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 6.

“Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *Diário de Notícias* (sem autor), Rio de Janeiro, 10/03/1964, p. 02 (Segunda Seção).

“Ganga Zumba: Poema ao negro”. *Última Hora* (sem autor), Rio de Janeiro, 04/03/1964, p. 5.

“Ganga Zumba”. *Jornal do Dia* (sem autor), Porto Alegre, 29/07/1964, p. 8.

“Herói de ‘Ganga Zumba’ chega à Guanabara para assistir à pré-estreia”. *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 05/03/1964, p. 13 (1º Caderno).

“Herói de ‘Ganga Zumba’ chega à Guanabara para assistir à pré-estreia”. *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 05/03/1964, p. 13 (1º Caderno).

“Lançamentos – Brasil na tela com Ganga Zumba e Santo Módico”. *Última Hora* (sem autor), Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 5 (2º Caderno).

“Legitimamente brasileiro é ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 03/03/1964, p. 8 (2º Caderno).

“Liberdade negra é o tema de Ganga Zumba”. *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 17/10/1963, p. 5 (Caderno B).

“O negro e a fábula”. *Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 03/03/1964, p. 6 (Caderno B).

“Quilombo real”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/05/1984, p. 6.

“Quilombo”. *Correio de Notícias*, Paraná, 07/06/1984, p. 15.

ALBERTO, Luiz. “Ganga Zumba”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p.

ALENCAR, Miriam. “Letreiro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09/08/ 1964, p. 15 (Caderno B).

ARAÚJO, Inácio. “O sonho de um Nação, num filme mágico e pessoal”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/06/1984, s/n.

AVELLAR, José Carlos. “Carlos Diegues e o comercial da felicidade”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/06/1984, p. 1 (Caderno B).

AVELLAR, José Carlos. “Entre as palmas e vaias, um bom momento para ‘Quilombo’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/05/1984, p. 8 (Caderno B).

AZEREDO, Ely. “Cinema – Ganga Zumba”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14-15/03/1964, p. 2 (2º Caderno).

AZEREDO, Ely. “Cinema – Nacionais”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 09/03/1964, p. 2 (2º Caderno).

AZEREDO, Ely. “Ganga Zumba é promessa para março”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22-23/02/1964, p. 2 (2º Caderno).

BARROS, Alberto de. “Filmes e Notícias”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 20/03/1964, p. 8.

BARROS, Alberto de. “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 13/03/1964, p. 5.

BARROS, Jefferson. “Ganga Zumba é o líder da semana”. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 26/07/1964, p. 6 (2ª Caderno).

BARROS, Luiz Alípio de. “A utopia (bem sucedida) de Ganga Zumba e Zumbi”. *A Última Hora*. Rio de Janeiro, 14/06/1984, p. 2 (2º caderno).

BARROS, Luiz Alípio. “Quilombo é a atração maior”. *Última Hora*, 04/06/1984, p. 1 (2º Caderno).

BARROS, Luiz Alípio. “Quilombo é a atração maior”. *Última Hora*, 04/06/1984, p. 1 (2º Caderno).

BIRCK, Jack. “Cartas para o operador”. *Revista Cinearte*, 28/04/1926, p. 2.

BOURRIER, Any. “As frustrações da seleção para o festival de Cannes”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21/04/1984, s/p.

CALLADO, Antônio. “Bem nascido e bem dotado”. In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, p. 19.

CÂNDIDO, Flávio. “Inevitáveis comparações”. *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 29 e 30/06/1984, p. 8.

CARVALHO, Bernardo. “Um épico gelado e decepcionante – Quilombo”. *Revista IstoÉ*, São Paulo, 06/06/1984, s/p.

CASTRO, Aocr. “Cinema – ‘Quilombo’ ainda”. *Diário do Pará*, Belém, 19/06/1984, p. 6.

CASTRO, Aocr. “Cinema – ‘Quilombo’”. *Diário do Pará*, Belém, 09/06/1984, p. 6.

CASTRO, Ruy. “Quilombo – um anúncio da liberdade e felicidade”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/06/1984, s/p.

CONDÉ, José. “Escritores e livros: cinema e literatura”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01/03/1964, p. 2 (2º Caderno).

Correio da Manhã (sem autor), Rio de Janeiro, 25/06/1963, p. 3 (2º Caderno).

Correio da Manhã (sem autor), Rio de Janeiro, 30/06/1962, p. 8 – 1º Caderno.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15/03/1964, p. 7. (4º Caderno).

COUTO, José Geraldo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03/08/2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0308200307.htm>. Último acesso: 06/07/2020.

DA MATTA, Roberto. “A hierarquia e o poder dos fracos”. In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, pp. 18-19.

Diário da Noite, São Paulo, 18/04/1964, p. 9 (2º Caderno).

Diário de Notícias (sem autor), Rio de Janeiro, 22/02/1964, p. 2 (Segunda Seção).

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 04/08/1963, p. 03 (Quarta Seção).

DIEGUES Jr., Manuel. “Cinema e literatura”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 06/12/1963, p. 4.

DIEGUES, Cacá. “Embrafilme ‘não’ é produtora do filme ‘Quilombo’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/09/1983, p. 5 (Especial).

DIEGUES, Cacá. “Vinte anos durante – um dos construtores do moderno cinema brasileiro propõe uma alternativa para a produção dos anos 80”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/08/1983, p. 5 (Especial).

EWALD FILHO, Rubens. “‘Quilombo’, uma recepção fria”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/05/1984, s/p.

- FREDERICO, Carlos. "Abacaxica". In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, p 17.
- GRAZZA, Alice. "Em foco – Cacá Diegues". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01/07/1984, p. 30 (Revista do Jornal do Brasil).
- HASENBALG, Carlos A. "Copiando o senso comum". In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, p. 18.
- HEALY, Barry. "Spartacus: a symbol of struggle that still resonates". *Green Left*, 27/01/2014. Disponível em: <https://www.greenleft.org.au/content/spartacus-symbol-struggle-still-resonates>. Último acesso: 02/09/2020.
- HOBERTMAN, J. "Home Free All". *Voice*, Nova Iorque, 01/04/1986, s/p.
- Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 07/07/1963, p. 18 (Revista de Domingo).
- Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 10/06/1985, p. 4 (Caderno B).
- Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 13/11/1963, p. 3 (Caderno B).
- Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 14/03/1983, p. 6.
- Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 23/06/1963, p. 15 (Revista de Domingo).
- Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 24/03/1963, p. 10 (Revista de Domingo).
- Jornal do Brasil* (sem autor), Rio de Janeiro, 25/09/1963, p. 3 (Caderno B).
- Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/03/1964, p. 8 (1º Caderno).
- LEAL, Edilson. "De como se deve fazer um filme: 'Ganga Zumba'". *Correio Braziliense*, Brasília-DF, 23/08/1964, p. 2 (2º Cardeno).
- LUZ, Celine. "Ganga Zumba conquista Paris". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/01/1968, p. 7. (Caderno B).
- MACHADO Jr, Roberto. "Os filmes da TV". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/07/1985, s/p.
- MASCARENHAS, Eduardo. "Quilombo: sonho e esperança". *A Última Hora*. Rio de janeiro, 08/06/1984, p. 3 (2º caderno).
- MATTOS, Carlos Alberto de. "Ópera Negra". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 08/06/1984, p. 11.
- MAZARS, Pierre. "Ganga Zumba". *Le Figaro*, Paris, 02/01/1968, s/p.
- MENEZES, Walda. "Ganga Zumba, Cinema Novo brasileiro". *Correio Braziliense*, Brasília-DF, 13/03/1964, p. 7.

- MOCARZEL, Evaldo. “‘Quilombo’: um produto facilmente exportável”. *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 24 e 25/06/1984, p. 8.
- MOCARZEL, Evaldo. “Poucas novidades”. *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 08/01/1985, p. 6.
- MORAES, Tati. “‘Ganga Zumba’ quer dizer Zumbi (dos Palmares) e liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29/08/1963, p. 10.
- MORAES, Tati. “Filme do dia – Ganga Zumba”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11/03/1964, p. 2.
- MÜLLER, Pedro. “Diplomata recebe negros”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/06/1963, p. 8 (1º Caderno).
- MÜLLER, Pedro. “Ganga Zumba”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/01/1963, p. 8 (1º Caderno).
- NASCIMENTO, Beatriz. “A senzala vista da casa grande”. In: *Opinião*, Rio de Janeiro, 08/10/1976, pp. 20-21.
- NEVES, David. “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”. *Módulo Brasil Arquitetura*, Rio de Janeiro, agosto de 1964 (n. 37, ano IX), pp. 52-57.
- NOGUEIRA, Gil. “Cinema novo atinge maioria – 64 começa com filme negro”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02/03/1964, p. 6 (2º Caderno).
- PEREIRA, Luiz C. Bresser. “Quilombo, a liberdade e os ‘bem-pensantes’”. *Jornal do Comércio*, Manaus, 19/08/1984, p. 10.
- POWERS, John. “Paradise Lost”. *The Los Angeles Times*, Los Angeles, (sem data). Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0050037I01301>. Acesso: 29/01/2019.
- RAMOS, Aguinaldo. “O resgate dos mitos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/06/1984, p. 1 (Caderno B).
- RONCARI, Luís; MAAR, Wolfgang Leo. “O novo samba enredo de Xica da Silva”. In: *Movimento*, Rio de Janeiro, 27/09/1976, p. 17.
- SCHILD, Susana. “‘Quilombo’ de Cacá Diegues – de Xerém para Cannes”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/04/1984, p. 1 (Caderno B).
- SCHILD, Susana. “‘Quilombo’: uma epopeia brasileira à espera do seu público”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/06/1984, p. 1 (Caderno B).
- SCHILD, Susana. “Quilombo, de Cacá Diegues – A utopia de fazer cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01/05/1983, p. 13.
- SOUZA, Claudio Mello e. “Ganga Zumba – II: Quem dá tudo acaba pobre”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/03/1964, p. 3 (Caderno B).

SOUZA, Claudio Mello e. “Ganga Zumba domina a semana”. *Jornal do Brasil*, 03/03/1964, p. 3 (Caderno III).

SOUZA, Claudio Mello e. “Ganga Zumba: O problema é a guerra”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/03/1964, p. 3 (Caderno B).

SOUZA, Claudio Mello e. “Sempre a mesma semana”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17/03/1964, p. 3 (Caderno B).

SPENCER, Fernando. “Anotações em torno do filme de Carlos Diegues: ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 03/06/1964, p. 5 (Segundo Caderno).

SPENCER, Fernando. “Cinema: Ganga Zumba”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 24/05/1964, p. 1.

SPENCER, Fernando. “Cinema”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 31/05/1964, p. 1.

SPENCER, Fernando. “Nomes de prestígio artístico na ficha de ‘Ganga Zumba’”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 26/05/1964, p. 7 (Segundo Caderno).

SPENCER, Fernando. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21/05/1964, p. 7 (Segundo Caderno).

TOSTE, Verônica; CANDIDO, Marcia Rangel. “A cara do cinema nacional”. Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/>. Acesso em: 18/09/2019.

Tribuna da Imprensa (sem autor), Rio de Janeiro, 06/06/1985, p. 5.

Última Hora (sem autor), Rio de Janeiro, 07/03/1964, p. 2.

VIANNA, Antônio Moniz. “Cinema – Os recordes da crise”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19/03/1964, p. 3 (2º Caderno).

VIANNA, Antônio Moniz. “Cinema sem cinema”. *Correio da Manhã*, 17/03/1964, p. 3 (2º Caderno).

VIANNA, Antonio Moniz. “Cinema: A Grande Cidade”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15/06/1966, p. 2 (2º Caderno).

ANEXO A - FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES**Ficha Técnica de *Ganga Zumba*:**

35mm/ P&B

Duração: 102min

Data da produção: 1963

Data do lançamento: fevereiro e março de 1964

Diretor: Carlos Diegues

Assistente de direção: Luiz Fernando Goulart

Roteiro: Carlos Diegues, Leopoldo Serran e Rubem Rocha Filho

Adaptado de: “Ganga Zumba”, de João Felício dos Santos

Música: Moacir Santos

Intérprete musical: Nara Leão

Direção de fotografia: Fernando Duarte

Assistente de câmera: Pedro de Moraes

Segundo assistente: Luiz Eduardo Prado

Continuidade: Gilberto Macedo

Chefe eletricitista: Riso

Maquinista: Jerônimo Lídio

Sonoplastia: Geraldo José

Montagem: Ismar Pôrto

Assistente de montagem: João Ramiro

Direção de arte (figurinos e cenografia): Regis Monteiro

Letreiros: Lygia Pape

Assistente de cenografia: Rui Polanah

Maquiagem: Ronaldo Abreu

Participação especial: Grupo Filhos de Gandhi

Elenco: Antônio Pitanga, Eliezer Gomes, Léa Garcia, Luiza Maranhão, Jorge Coutinho, Álvaro Perez, Jorge Zózimo, Rui Solberg, Zica, Cartola, Rigina Monteiro, Waldir Onofre, Antonio Andrade, Isacandal, Tereza Raquel, Carmen Lane, Rui Polanah, Procópio, Zaqueu José, Ronaldo Abreu, Pedro de Moraes

Produção: Jarbas Barbosa, Roberto Quartín e Carlos Diegues

Direção de produção: Antônio Cláudio Maciel

Produção executiva: Dário Corrêa

Produtor associado: Luiz Fernando Goulart

Assistência de produção: Wilmar Menezes

Distribuição: Copacabana Filmes e Produções Cinematográficas Herbert Richers

Laboratório: Líder Cinematográfica

Som: Atlântida Cinematográfica

Ficha Técnica de *Quilombo*:

35mm/ Colorido

Duração: 120min

Data da produção: 1983

Data do lançamento: maio e junho de 1984

Diretor: Carlos Diegues

Assistentes de direção: Nelson Nadotti, Jorge Durán e Antonio Pitanga

Roteiro: Carlos Diegues

Roteiro inspirado em: “Ganga Zumba”, de João Felício dos Santos, e “Palmares, a Guerra dos Escravos”, de Décio Freitas

Coordenação da pesquisa: Everardo Rocha

Consultoria: Lelia Gonzales, Joel Rufino dos Santos, Beatriz Nascimento, Roberto DaMatta

Música: Gilberto Gil e Waly Salomão

Direção de fotografia: Lauro Scorel Filho

Câmera: Pedro Farkas

Efeitos especiais: André Trielli

Montagem e edição: Mair Tavares

Direção de arte (cenografia e figurinos): Luis Carlos Ripper

Coordenação de cenografia: Paulo Sérgio Almeida

Cenógrafos assistentes: Sérgio Silveira e Paulo Flaksman

Arquiteto chefe: Roberto Bastos Cruz

Som direto: Vitor Raposeiro

Edição de som: Helio Lemos

Assistente geral na preparação: Renata Almeida Magalhães

Consultor especial: Luiz Motta

Direção de figuração: Bruno Wainer

Continuidade: Maria Inês Villares

Assistente geral de cenografia: Maria Tereza Amarante

Assistente geral de figurinos: Paula Franccini Cruz

Desenho de produção: Arturo Uranga

Consultor de lutas corporais: Jô Brito

Cenotécnico-chefe: Silas Sidney Silva

Chefe maquetista: André Silveira

Maquiador: Carlos Pietro

Assistentes de câmera: Guy Gonçalves e François Manceaux

Chefes eletricitas: Jadeyr Guimarães e Oziel Tomé

Chefes maquinistas: Moacir Estêvão da Cunha e Joaquim Azevedo

Efeitos óticos e letreiros: Rudi Bohm

Mixagem: José Luiz Sasso (mixagem) e Orlando Bianni

Efeitos sonoros: Antonio Cezar Silva Santos e M. Guilherme

Consultor de informática: Jorge Wanderley

Secretária geral de produção: Leda Borges

Secretárias de produção: Helena Bastos e Maria Helena Magalhães

Gerente de administração: Maria Cecília Costa

Fotos de cena: Geraldo Mello e Cristina Isidoro da Silva

Imagens: Laboratórios Líder

Dublagem, mixagem e ótico: Estúdios Álamo

Som adicional: Helio Barroso Neto

Transcrições: Rob Filmes

Elenco: Antonio Pompêo, Zezé Motta, Toni Tornado, Vera Fischer, Antonio Pitanga, Maurício do Valle, Daniel Filho, João Nogueira, Jorge Coutinho, Grande Otelo, Jofre Soares, Jonas Bloch, Eduardo Silva, Chico Diaz, Swami Leeladhar (Eduardo Machado), Luiz Motta, Roberto de Cleto, Paulão, Marko Comká, Sergio Maia, Thiago Justino, Bené Batista, Wilson Macalé, Jorge Fino, Regina Rocha, Adalberto Silva, Joel Silva, Namba Santos, Emanuel Cavalcanti, José Márcio Passos, Carlos Kroeber, Thelma Reston, Arduíno Colasanti, Alaíde Santos, Emygdio Silva, Carlos Lagoeiro, Sandro Solviatti, Waldir Onofre, Luiz Alberto Sanz, Ruy Polanah, Isabel Bicudo, Ronaldo Pinheiro, Wilson Macalé e Benê Batista, Roberto Lopes, Kim Negro, Zózimo Bulbul, Márcio Alexandre, João Felício dos Santos, Lea Garcia, Milton Gonçalves, Scarlet Moon, Zica do Cartola, Babú da Magueira, Aniceto do Império

Produtora: CDK Produções Cinematográficas

Produção: Augusto Arraes

Produção executiva: Marco Altberg e Angelo Gastal

Direção de produção: Rodolfo Brandão e René Bittencourt

Distribuição: Gaumont e Embrafilme