

ESCRAVIDÃO E RESISTÊNCIA EM DOIS FILMES BRASILEIROS: GANGA ZUMBA (1964) E QUILOMBO (1984)

SLAVERY AND RESISTANCE IN TWO BRAZILIAN MOVIES: GANGA ZUMBA (1964) AND QUILOMBO (1984)

Gabriel Medeiros Alves PEDROSA*

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar os filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues, enquanto narrativas históricas sobre o Quilombo dos Palmares e a resistência escrava. Ambos fazem parte do movimento cinematográfico Cinema Novo e apresentam a perspectiva de uma história vista de baixo, além de romperem com os enquadramentos da história oficial. O artigo discorre sobre a presença do filme histórico no cinema nacional e acerca do diálogo dos filmes com a historiografia da escravidão. Por último, analisam-se os dois filmes em questão levando em conta os seus aspectos estéticos, os discursos em que eles foram baseados, o tipo de representação histórica realizada e a sua recepção na época em que foram lançados nos cinemas.

Palavras-chave: Cinema-história; Quilombo dos Palmares; resistência escrava; historiografia; Cinema Novo.

Abstract: This paper aims to analyze the films *Ganga Zumba* (1964) and *Quilombo* (1984), by Carlos Diegues, as historical narratives about the Quilombo dos Palmares and slave resistance. Both are part of the cinematic movement Cinema Novo and present the perspective of a history seen from below, as well as they break with the frames of official history. The article discusses the presence of the historical film in the national cinema and about the dialogue between the films and the historiography of slavery. Finally, we analyze both films taking into account their aesthetic aspects, the discourses on which they were based, the type of historical representation performed, and their reception at the time they were released.

Keywords: Cinema-history; Quilombo dos Palmares; slave resistance; historiography; Cinema Novo.

Introdução

As relações entre cinema e história são amplas, múltiplas, interdisciplinares e direcionadas a diferentes abordagens. Além do uso do filme como fonte histórica, também é possível analisá-lo como representação ou discurso sobre a história. Desde a sua origem no final do século XIX, o cinema tem sido um dispositivo muito utilizado para criar narrativas sobre o passado. Um dos maiores gêneros cinematográficos é o “gênero histórico”. Michèle Lagny (2009, p. 114) argumenta que o cinema é capaz “de ser testemunha viva não somente de um

* Mestrando em História - Programa de Pós-graduação em História - Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Recife, PE - Brasil. Bolsista CNPq. E-mail: gabrielrnr@hotmail.com.br.

presente do qual ele vai perpetuar a lembrança (através de tomadas das cenas de seu tempo), mas mesmo de um passado que ele pensa poder reconstruir melhor que todo e qualquer discurso”. Os próprios filmes históricos também são “testemunhos de seu tempo”; eles revelam o universo imaginário, cultural, social e político daqueles que os produziram. Sendo obras sobre temáticas históricas, são feitos sob influência de determinadas práticas e representações. Essa dita “escrita fílmica da história” funciona através de outros mecanismos diferentes daqueles compartilhados pela produção historiográfica. Ao filme histórico importam mais os efeitos e significados construídos através de narrativas ficcionais deslocadas dos protocolos próprios do campo da história. Apesar de haver, geralmente, um suporte historiográfico para a construção do roteiro cinematográfico, o filme não tem compromisso com o verdadeiro, mas com o ficcional. Na reconstrução histórica operada, o que importa são as regras de funcionamento interno da obra, isto é, sua verossimilhança. Além dessas discussões entre o ficcional e o verdadeiro, há as diferenças de formato, as particularidades de cada meio. Diferentemente da forma escrita, o filme produz significados históricos a partir do “ver”, do “visualizar”.

O objetivo do presente artigo é analisar os filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), dirigidos por Carlos Diegues, enquanto narrativas históricas ficcionais sobre o Quilombo dos Palmares e a resistência escrava. Como esses filmes são, ao mesmo tempo, narrativas históricas e fruto de imaginários contemporâneos? Quais as relações que possuem com a historiografia? De que forma representam o passado? Quais os significados que eles propõem?

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. Porém, para adentrar na historiografia de Palmares e de seus personagens mais conhecidos é necessário saber que este é um passado repleto de lacunas e que foi, muitas vezes, reconstruído em narrativas heroicas. Durante séculos, “Palmares, Ganga-Zumba e mais ainda Zumbi foram reinventados. Não apenas como falsas verdades, mas como ressignificações da memória e como símbolos étnicos” (GOMES, 2011, p. 8).

Além dos muitos trabalhos acadêmicos que já foram escritos sobre o assunto, há ainda as apropriações da memória e as representações ficcionais, onde os filmes de Carlos Diegues estão inclusos. Mesmo que tenha permanecido silenciado por muitos anos, esse passado foi diversas

vezes ressignificado no presente. Segundo escreveu Flávio Gomes (2011, p. 99), “há muitos Zumbis, misturando passados e presente, que são transformados em heróis e mitos, sempre revestidos de histórias e memórias. Tentar apreendê-los de uma só vez ou tentar separá-los pode ser uma armadilha”.

Não é possível escrever uma história definitiva a respeito que qualquer coisa, pois reconstituir o passado em sua totalidade é sempre um projeto irrealizável. A história é construída e reconstruída a todo tempo. O trabalho historiográfico não reproduz o passado objetivamente, mas o representa de um modo particular inerente a cada tempo e espaço (BURKE, 1992, p. 337). Como postulava Edward Carr (1978, p. 40), “o pensamento de historiadores, como de outros seres humanos, é modelado pelo ambiente do tempo e lugar”.

No presente artigo, estudo dois filmes históricos em diálogo com uma historiografia sobre a resistência negra e o Quilombo dos Palmares, tendo em vista que um conjunto de filmes, assim como várias obras de história escrita, podem articular uma visão acerca de um dado tema histórico (ROSENSTONE, 2015, p. 197). O passado não é monopólio dos historiadores profissionais. Desde que o cinema surgiu no final do século XIX, por exemplo, os cineastas têm levado a história para as telas. Entretanto, deve ficar claro que o que proponho aqui não é dar a mesma acepção para obras ficcionais e obras acadêmicas, muito pelo contrário: elas merecem tipos de análise distintas e são epistemologicamente diferentes. Mas, como diz Carlo Ginzburg (2007, p. 11), há alguma verdade na ficção e a própria ficção pode alimentar-se da história. O filme histórico é representação e figuração do passado. É também documento e uma forma de intervenção no conhecimento histórico e na memória.

Richard Price (1996, p. 58) conta que, ao se preparar para escrever alguns comentários sobre Palmares em um texto que foi apresentado pela primeira vez no congresso “Palmares: 300 anos”¹ e depois publicado no livro *Liberdade por um fio*, passou “vários dias tentando lembrar o que se conhece – ou como se veio a conhecer – a respeito do mais famoso quilombo do Brasil”. Assim, além de ler alguns clássicos estudos, como os de Edison Carneiro e Décio Freitas, Price diz que também relembrou os dois filmes de Carlos Diegues. As duas produções em questão, realizadas na segunda metade do século passado, são *Ganga Zumba* (1964)² e *Quilombo* (1984),³ obras que, por seu valor histórico e artístico, acabaram entrando para o inventário das representações do Quilombo dos Palmares e de suas principais lideranças.

O filme histórico no cinema brasileiro e seu lugar no Cinema Novo

No livro *Cinema e história do Brasil*, Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos escrevem que, até o advento do Cinema Novo, os filmes históricos brasileiros construíam suas representações através de um mecanismo de ocultamento das contradições, dos conflitos, das pluralidades e das divergências da história nacional. Estes filmes eram pensados e realizados tanto em diálogo com uma historiografia de cunho nacional e positivista quanto em estreita ligação com uma estética naturalista,⁴ advinda da influência do cinema narrativo clássico hollywoodiano. Este é o caso de filmes como *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), ambos produzidos pela Vera Cruz.⁵ Segundo os autores,

Na realidade, o filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados (o que não se restringe ao filme histórico pois, em geral, toda a produção ficcional de estilo *hollywoodiano* está sujeita a este mecanismo ilusionista). Há aqui o ocultamento da linguagem, pois esta adquire total transparência. Desta maneira, o espectador não se pergunta em qual linha teórica a história do filme está sendo contada. Ela é mostrada como se fosse a única interpretação do fato, e a linguagem assume um papel fundamental. A esta linguagem estamos dando o nome de *naturalista*. [...] O filme histórico naturalista, ao propor uma leitura única da História, acaba, por extensão, impondo a visão do presente que interessa às pessoas que conceberam e realizaram o filme (BERNARDET; RAMOS, 1988, pp. 15 e 17).

Observe-se o exemplo do filme *Sinhá Moça* (1953) na construção de uma narrativa histórica a respeito da resistência negra e na representação do negro escravizado. Baseado em um romance homônimo escrito por Maria Dezonne Pacheco Fernandes, a película dirigida por Tom Payne é uma síntese do projeto cinematográfico da Vera Cruz: filmes mimeticamente inspirados nos dramas ao estilo hollywoodiano, feitos com o objetivo de atrair o público com uma mensagem simples e carregada de valores e lições. O recorte temporal da obra situa-se entre os anos de 1886 e 1888 e trata dos momentos finais da luta abolicionista no Brasil. A narrativa é um típico melodrama centrado na história de um romance que é atrapalhado pelo momento político do país, que encontra-se dividido, segundo o filme, entre abolicionistas e escravocratas. Esteticamente, o longa segue as lições do cinema narrativo clássico com uma decupagem naturalista. A influência do norte-americano *E o Vento Levou...* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939) é manifesta tanto na composição do enredo quanto na concepção estética.

Sinhá Moça possui uma visão paternalista sobre o negro. Os escravos são como crianças que necessitam da orientação de líderes brancos. Em extensão, a afirmação dessa infantilidade é posta constantemente ao longo do enredo. É como se os escravos não possuíssem autonomia

de pensamento, de ação e de consciência. Ainda no início do filme, a senhora pergunta para uma negra escrava idosa se ela sabe o que é abolição. A negra meneia a cabeça em sinal de negação. A personagem – o estereótipo do escravo obediente e “bonzinho” – chega a afirmar em sua fala que “Não está certo branco *trabaiá*”. Portanto, nessa concepção, 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 e a única reação que lhes faz sentido é a revolta e a fuga desesperada (isso em pleno final do século XIX). Sabe-se que, ao longo de mais de 300 anos, aqueles que mais lutaram pelo fim do cativeiro foram os próprios escravos, mas o filme produz um enquadramento contrário. Assim sendo, *Sinhá Moça* é a antítese do que seriam os filmes de Cacá Diegues.

Entre as décadas de 1960 e 1980, o Cinema Novo traria uma série de rupturas para o quadro das representações fílmicas da história do Brasil buscando uma renovação ao mesmo tempo estética e ideológica. Não bastava apenas rejeitar o *modus operandi* do cinema narrativo clássico e suas representações naturalistas; direcionava-se a atenção para os temas nacionais e para a criação de uma “linguagem cinematográfica brasileira”. O Cinema Novo foi a manifestação do cinema moderno no Brasil: uma renovação que estava ocorrendo em várias partes do mundo. Segundo Bernardet, esse movimento “que se dá ao nível da temática, da linguagem, das preocupações sociais e das relações com o público” teve seu ponto de partida no pós-Segunda Guerra Mundial (BERNARDET, 1984, p. 93). O neorealismo italiano seria o marco simbólico desse cinema moderno. Esses movimentos, que despontaram com mais força nos anos 1960, Bernardet chama de “cinemas novos” (BERNARDET, 1984, pp. 93-116). Dentre esses, o brasileiro foi um dos mais importantes e destacados internacionalmente. “Com o Cinema Novo, as elites – ou parte delas – passam a encontrar no cinema uma força cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas” (BERNARDET, 1984, p. 101). De acordo com as considerações de Laurent Desbois, a etiqueta Cinema Novo é uma “expressão guarda-chuva” utilizada para a designação de um movimento cinematográfico, como a *Nouvelle Vague*, na França ou o neorealismo, na Itália. Um movimento de uma juventude burguesa branca que se desloca do seu “habitat” e luta contra o seu próprio meio de origem, em busca de uma identificação com aquilo que não é burguês (proletários, índios, descendentes de negros escravos, pobres, etc.) (DESBOIS, 2016, p. 117). Muitos personagens

marginalizados socialmente passaram a integrar o quadro de representações dos cinemanovistas desde o início do movimento.

Ganga Zumba (1964) e *Quilombo* (1984) fazem parte do conjunto de filmes desse movimento cinematográfico; por isso se faz importante contextualizar e entender o lugar de onde os filmes são oriundos, pois, assim como Alcides Ramos procedeu com *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), “o filme ajuda a entender o movimento. O movimento ajuda a entender o filme” (RAMOS, 2002, p. 99).

O Cinema Novo provocou mudanças significativas na forma de concepção dos filmes com temática histórica no Brasil. Os cineastas buscaram situar as representações fora do campo da reconstituição naturalista para apresentar um discurso de contestação e de rejeição da chamada “história oficial”. Optou-se pela produção de filmes que assumissem seu lugar de fala e buscassem o estabelecimento de um diálogo entre o passado e o presente. Devido a conjuntura do país, que passava por uma ditadura militar (1964-1985), as produções foram tornando-se cada vez mais alegóricas com a finalidade de escapar da censura e da repressão, e ainda fazer críticas implícitas ao regime. Mas não se trata simplesmente do uso do passado como “escudo alegórico”. Os cinemanovistas também empreenderam um exercício consciente de reflexão histórica, de tentativa de compreender a sociedade brasileira através do conhecimento do seu passado. Essa relação presente-passado é uma chave essencial para o entendimento dos filmes históricos do Cinema Novo, entre os quais estão *Ganga Zumba* e *Quilombo*. Trata-se de um passado retomado no presente para tornar-se um “passado significante”. Já dizia E. H. Carr (1978, p. 36) que “escreve-se a grande História precisamente quando o historiador tem do passado uma visão que penetra nos problemas do presente, tornando-se, portanto, mais iluminada”.

Os filmes históricos do Cinema Novo enquadram-se naquilo que Robert Rosenstone classificou como filmes de “inovação, de oposição ou de contestação”. Segundo seus estudos, a América Latina foi a primeira a realizar tais tipos de obras cinematográficas. Em sua argumentação ele chega a citar o filme *Quilombo* (1984) como exemplo de um filme histórico inovador.

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 (ROSENSTONE, 2015, pp. 81 e 82).

Além disso, pode-se dizer que tais filmes representaram a busca por um tipo de “história vista de baixo”. É claro que não havia uma teorização de tal perspectiva historiográfica pelos cineastas, mas muitas das obras produzidas por eles voltaram sua atenção para personagens marginalizados pela história. É nesse meio que o diretor Carlos Diegues realizou alguns trabalhos com o olhar direcionado à história dos negros no Brasil, levando às telas filmes como *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984).

Em linhas gerais, os cinemanovistas buscaram novas formas de tratar cinematograficamente o negro, tanto a sua condição no presente quanto a sua história. Essa preocupação com a representação cinematográfica do negro já era observada no cinema independente dos anos 1950, em filmes como *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, e precursores do Cinema Novo. Sobre isso, Carvalho e Domingues (2017, p. 378) 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.

Os filmes da Companhia Atlântida⁶ eram considerados disseminadores de estereótipos e os da Vera Cruz eram tidos como racistas. Restava então buscar outras formas de representação. Nessa primeira fase do Cinema Novo, filmes como *Barravento* (Glauber Rocha, 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 pescadores negros no litoral da Bahia, os dois últimos abordam a temática do quilombo no Brasil, mas de formas distintas. *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.

Com essas considerações quero, então, focar na análise dos filmes *Ganga Zumba* e *Quilombo*, em seus respectivos contextos de produção, em seus diálogos com a historiografia e em suas representações históricas.

Os filmes em seus contextos

Ganga Zumba foi filmado em 1963 e lançado no início de 1964. O país passava por um momento de tensão e crise política, ao mesmo tempo em que muitos movimentos sociais emergiam nas cidades e no campo reivindicando reconhecimento, direitos e cidadania. Os movimentos negros, de combate ao racismo e à exclusão social, de luta por políticas públicas e visibilidade sociocultural tinham crescido desde a abolição em 1888 e o início da República no ano seguinte. Segundo Petrônio Domingues (2007, p. 110), até o golpe militar de 1964, vários grupos e organizações haviam ganhado destaque no cenário da luta antirracista no Brasil, além de contarem com o crescimento de participação na imprensa através do surgimento de novos jornais e revistas sobre e ligados aos movimentos negros. Tanto *Ganga Zumba* quanto *Quilombo* são filmes que possuem influência direta ou indireta dos movimentos negros dos anos 1960-80 e que buscam dar visibilidade cultural a uma população que foi historicamente marginalizada e excluída. No contexto internacional, a década de 1960 também foi um marco para as lutas reivindicatórias da população negra. Basta lembrar das ações pelos direitos civis dos negros norte-americanos e dos movimentos emancipatórios e de descolonização de muitos países africanos. Assim, ao lançar o seu primeiro longa-metragem em 1964, Carlos Diegues não deixa de levar as questões do seu presente para o passado que buscou reconstituir.

Ambos os filmes também atuaram como divulgadores da história negra no Brasil, isso em um tempo onde ela pouco aparecia nos currículos escolares ou era mostrada sempre de forma degradante. Além disso, é clara a relação que as películas estabelecem entre o passado e o presente. As imagens inventadas de Palmares, Zumbi e Ganga Zumba são parte de um imaginário de apropriação histórica que faz desse passado uma simbologia étnica.

Algo que teve grande influência no filme *Quilombo* (1984) foi a renovação do movimento negro nos anos 1970 e as apropriações que esse movimento fez da figura mítica/histórica de Zumbi. Foi em 1971, por exemplo, 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 (DOMINGUES, 2007, p. 110; GOMES, 2011, p. 87). Com a reorganização da força do movimento negro – que tinha sido fortemente afetado pela vigência do regime militar – no final da mesma década, o 20 de novembro passou a ser cada vez mais difundido até tornar-se

Dia Nacional da Consciência Negra. Palmares e Zumbi passaram a integrar o campo de representações simbólicas de uma memória que é, sim, uma construção idealizada e mitificada do passado. Ao mesmo tempo, também converteram-se em patrimônio da luta das populações negras do Brasil. Eis alguns acontecimentos relevantes daquela época: em 1978 foi fundado o Movimento Negro Unificado (MNU); em 1980 criou-se o Memorial Zumbi dos Palmares, na Serra da Barriga, 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).

O filme *Quilombo*, lançado um ano antes do final do regime militar, guarda profunda relação com aquele contexto de abertura política, retorno dos movimentos sociais e debates acerca do futuro da democracia brasileira. Os ideais libertários e democráticos acabaram influenciando Carlos Diegues na realização de sua obra que, explicitamente, incorpora valores anacrônicos a história de Palmares. Mas esse anacronismo é parte proposital do filme; é uma exigência para que sua narrativa funcione e consiga dialogar com o público contemporâneo. *Quilombo*, assim como outros longas-metragens brasileiros do início dos anos 1980,⁷ é fruto de um contexto de abertura política baseado na expectativa da redemocratização do país. Não é à toa que o diretor tenha construído sua representação de Palmares como uma utopia libertária.

“O filme histórico dialoga com tradições historiográficas”

Ganga Zumba e *Quilombo* possuem relação com a historiografia de seu tempo. Em primeiro lugar, os filmes históricos, em geral, são realizados com base em algum tipo de pesquisa bibliográfica (ou mesmo documental) e costumam contar com consultoria histórica de profissionais da área. Em segundo lugar, 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 (FONSECA, 2016, p. 422). De acordo com Fonseca, “qualquer filme histórico, principalmente aqueles para os quais são feitas pesquisas históricas, dialogam com tradições de interpretações sobre o tema abordado” (FONSECA, 2016, p. 424). Assim, investigar as representações que um filme faz da história sugere examinar comparativamente os discursos escritos e cinematográficos, compreendendo “um processo comumente chamado de *adaptação*, ou transcrição, em que os filmes são construídos a partir de conhecimentos e conteúdos anteriores” (FONSECA, 2017, p. 77). Diante disso, quais as relações desses dois filmes com a historiografia de suas respectivas épocas?

Por muito tempo, a historiografia brasileira sobre a escravidão manteve os cativos negros silenciados e “objetificados” dentro de um sistema do qual eles eram parte crucial. O escravo foi visto como um ser passivo e sempre sujeito 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 ainda se matinha presa aos modelos econômicos marxistas ou até mesmo às 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.⁸ Mas essas novidades só causaram impacto nos historiadores brasileiros a partir do final dos anos 1970.

Tratando de Palmares, vários estudos já haviam sido realizados antes do lançamento do filme de 1964. Trabalhos como os de Nina Rodrigues, Ernesto Ennes, Edison Carneiro e Mário Martins Freitas constituíam a principal bibliografia sobre tema até aquele momento.⁹ Um dos estudos que compartilha semelhanças ideológicas mais próximas ao filme de Diegues é o livro *Rebeliões da senzala*, de Clovis Moura, editado pela primeira vez em 1959. O que *Ganga Zumba* e o livro de Moura têm em comum é o pioneirismo de fazer uma história da escravidão na qual o cativo negro é visto como um sujeito ativo do processo histórico e não como um mero objeto esmagado pela opressão a ponto de perder sua humanidade. Dentro disso, vale lembrar que, no Brasil, até a renovação da historiografia da escravidão nos anos 1970-80, predominava o discurso que encarava o escravo como “coisa”, tratando-o praticamente como inexistente dentro das relações de poder do sistema escravista.

Na introdução à segunda edição de *Rebeliões da senzala*, Clovis Moura relembra o contexto da primeira publicação do seu livro em 1959 ao contar que uma das barreiras que o seu trabalho encontrou, “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” (MOURA, 1981, p. 13). O próprio autor 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’” (MOURA, 1981, p. 11). No intervalo que separa a primeira edição (1959) da terceira (1981), Moura diz que “o assunto foi reposicionado e a discussão sobre o tema/problema adquiriu nova dimensão. Vários trabalhos e pesquisas surgiram procurando ver o negro escravo não apenas como objeto histórico, mas, também, como seu agente coletivo” (MOURA, 1981, p. 11). No conjunto desses trabalhos, os filmes *Ganga Zumba* e *Quilombo* são frutos significativos. Claro que os longas-metragens são obras ficcionais e não acadêmicas, todavia ambos fazem parte desse novo olhar histórico, sociológico e antropológico dado a questão da escravidão negra no Brasil.

Dentro dessa perspectiva – que seria retomada anos mais tarde pela “nova historiografia da escravidão”, nos anos 1980 e 1990 – o escravo deixa de ser um objeto “coisificado” e passa a ser visto como sujeito ativo e força dinâmica dentro do sistema escravista. A negação da condição de cativo se manifestava na resistência e nas reações que eram traduzidas em várias formas de protesto que iam desde pequenas atitudes até as rebeliões e fugas coletivas.¹⁰ Para Moura, o quilombola surge como o exemplo mais paradigmático desse processo de resistência. Trata-se do escravo que se nega como escravo. Essa e outras formas de resistência ajudaram a quebrar a imagem dócil, conservadora e passiva dos escravizados.

Ao mesmo tempo fruto da expansão dos cursos de pós-graduação e da chegada de novas correntes historiográficas, os anos 1980 e 1990 conheceram um momento de grande renovação dos quadros teóricos e metodológicos nos modos de fazer história no Brasil.¹¹ É nesse contexto que floresce a chamada “nova historiografia da escravidão”.¹² Esses novos estudos a 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 escravos 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” (MARQUESE; SALLES, 2016, p. 112).

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 uma “coisa”, um objeto, uma mercadoria. O primeiro a quem Chalhoub dirige suas críticas é Perdigão Malheiro que, em um estudo publicado na década de 1860, diz que o escravo encontrasse “reduzido à condição de *cousa*, sujeito ao *poder* e *domínio* ou propriedade de um outro, é havido *por morto*, privado de *todos os direitos*, e não tem *representação alguma*” (Apud: CHALHOUB, 1990, p. 36). Um século depois, F. H. Cardoso, em livro publicado em 1962,¹³ reafirmaria a análise jurídica de Malheiro acrescentando que essa condição legal correspondia à condição social do cativo. As perspectivas de análise de Chalhoub, assim como a dos historiadores de sua geração, condenaram veementemente esses paradigmas interpretativos que, segundo Marquese e Salles (2016, p. 117), foram genericamente rotulados como “a historiografia da teoria do escravo-coisa”. 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 autonômica’, nem passivos receptores de valores senhoriais, e nem tampouco em rebeldes valorosos e indomáveis” (CHALHOUB, 1990, p. 42).

Assim, fica nítido que os filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984) dialogam com os caminhos que foram seguidos por essa historiografia. *Ganga Zumba*, por exemplo, 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. 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 escravos 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. Em *Ganga Zumba*, por exemplo, não há harmonia entre a casa grande e a senzala. O negro não é dócil e a bondade patriarcal do senhor é dissimulada.

“*Ganga Zumba*” (1964): a liberdade e a rejeição do “escravo-coisa”

Em outubro de 1963, uma coluna do Jornal do Brasil trazia a seguinte descrição: “Em tom mais de fábula que de realismo, o filme [*Ganga Zumba*] é o primeiro a abordar com densidade o tema da liberdade do negro” (JORNAL DO BRASIL, 17/10/1963, p. 5). Outro periódico apresentava o filme como “um dos primeiros gritos de liberdade lançados no Brasil – o grito e a revolta pela liberdade dos negros escravos fugidos que formaram extraordinários redutos da liberdade como o Quilombo dos Palmares” (ÚLTIMA HORA, 02/03/1964, p. 5).

Logo após a conclusão das filmagens, o próprio Carlos Diegues dizia o seguinte a respeito deste que foi o seu primeiro longa-metragem: “Dentro do panorama do novo cinema brasileiro, creio que fizemos uma experiência inédita. Baseado na história-lenda do Zumbi dos Palmares, [este] é um filme cuja ideia central é a luta pela liberdade e as perspectivas possíveis diante dela” (JORNAL DO BRASIL, 25/09/1963, p. 3).

Um dos primeiros expoentes do Cinema Novo, *Ganga Zumba* teve seu roteiro livremente baseado no romance homônimo escrito por João Felício dos Santos, editado pela primeira vez em 1961. Assim, pode-se dizer que o filme é um discurso histórico ficcional (cinematográfico) baseado em um outro discurso histórico ficcional (literário). Segundo outras informações coletadas em jornais da época, 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, 22/02/1964, p. 2). Esta mesma matéria citada ainda diz que “a cenografia foi toda elaborada sob gravuras da época”, informação que já havia sido dada meses antes por Diegues: “a cenografia é toda baseada em gravuras de Debret, Rugendas e Franz Post” (JORNAL DO BRASIL, 05/11/1963, p. 2). Esse diálogo da obra cinematográfica com a iconografia é logo posto em destaque na “epígrafe” do filme. Todavia, é preciso lembrar que todos esses discursos acerca do longa são produtos de atos de divulgação na imprensa. Não significa dizer que as informações são falsas, mas que elas também existem como artifícios de retórica com a finalidade de legitimar a obra antes de seu contato com o público. Além do mais, dizer que o filme foi baseado em iconografias e documentos pode ter o objetivo de causar um “efeito de legitimidade” no espectador.

Lançado em março de 1964, *Ganga Zumba* foi, certamente, um dos filmes históricos mais importantes para o cinema brasileiro dos anos 1960. Fernão Ramos (1987, p. 347) nota como, “no filme, é nítida a preocupação com os costumes e tradições africanas, traço que se manteria em filmes posteriores do diretor”. Narrativamente, o longa é simples e linear, contando uma história de fácil apreensão, o que tornou o seu conteúdo propenso a apreciação por um público mais amplo (Cacá Diegues foi um dos cineastas mais populares do Cinema Novo). Em termos fotográficos, a influência do neorealismo italiano se destaca na composição estética. A fotografia também é um canal narrativo dentro da obra fílmica e, em *Ganga Zumba* este canal é fundamental na história contada. Diegues e seu diretor de fotografia, Fernando Duarte, optam pela luz natural – o que também implica em lidar com a sua ausência. Dessa forma, as cenas noturnas na mata são quase que completamente escuras. A luz emana apenas das chamas de

uma pequena fogueira. Essa concepção cenográfica e fotográfica “conta” ao espectador sobre as noites desalumiadas pelas quais passaram os escravos fugidos em direção a Palmares.

De forma geral, qual o tipo de história contada em *Ganga Zumba*? Em termos factuais, percebe-se que não há tanta preocupação com datas. Inclusive, se a presente análise tentasse prender-se nesses termos apenas se perderia em um labirinto sem fim de uma discussão que em nada acrescentaria. O que importa neste filme não é a precisão dos acontecimentos, mas o significado atribuído ao passado. Diegues, intencionalmente ou não, condensa em um único episódio, toda uma história de fugas escravas. Assim, tentar analisar o filme ao nível “factual” seria um erro, pois ele se assume como um discurso ficcional mais compromissado com o sentido do discurso do que com uma suposta verdade. *Ganga Zumba* é antes de tudo um filme e não pode ser julgado como se fosse um livro de história. O que importa é observar *como e o que* o filme histórico representa e quais os *significados* que ele cria.¹⁴ Nesse sentido, o longa emerge como um tipo de interpretação histórica válida, mas que demanda categorias de análise específicas para um discurso que é cinematográfico.

O enredo de *Ganga Zumba* narra um curto episódio de fuga coletiva de escravos de uma fazenda de cana-de-açúcar. Integrando o grupo dos fugitivos estava um jovem chamado Antão, personagem adaptado do romance de Felício dos Santos e que seria o próprio Ganga Zumba. A história de vida deste personagem que foi um dos maiores líderes de Palmares é mesmo repleta de especulações. Algumas obras dirão que ele chegou na Serra da Barriga durante a ocupação holandesa, outras dirão mesmo que ele nasceu em Palmares. Na ficção de Felício dos Santos, Ganga Zumba foi gerado de uma negra cativa em um engenho; esta morreu no dia do nascimento da criança em decorrência das constantes violências a que era submetida. O menino cresceu, matou o feitor da fazenda e fugiu para a Serra acompanhado de outros escravos. O tema da fuga é um dos mais importantes no filme. Nele, Diegues distende a narrativa ao máximo com o objetivo de representar as possíveis dificuldades com as quais os escravos fugitivos se deparavam. A correria da fuga ocupa mais da metade do filme, algo que no livro de Felício dos Santos praticamente não é narrado.

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 as apropriações históricas que foram feitas de Palmares como símbolo da luta de negros livres que resistiram a escravidão. Nesse sentido há uma sequência no filme que deixa esse diálogo presente-passado deveras explícito: aproximando-se de Palmares, com o capitão do mato no encalço e com um dos negros ferido, o grupo de fugitivos sente que não conseguirá completar

o percurso. De repente, a música cessa e Ganga Zumba interrompe o lamento: “*Num* adianta! 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!”. 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. A liberdade em *Ganga Zumba* também é um conceito idealizado (e anacrônico): a própria África é romantizada como “a terra livre do outro lado do mar”. Porém, esse foi exatamente o objetivo de Carlos Diegues ao criar o que ele chamou de “fábula negra” sobre a liberdade (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 24/05/1964, p. 1). Em um texto da época já se dizia:

Ganga Zumba parece ser, mais exatamente, um canto à liberdade. Não à liberdade como um sentimento abstrato e transcendental, mas àquela liberdade de existir, de viver e conviver, liberdade essencial de subsistir como homem e que está na base de nossa vida de todos os minutos (JORNAL DO BRASIL, 03/03/1964, cad. III, p. 3).

Para Laurent Desbois (2016, p. 156), 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)”. De fato, a importância dos trabalhos de Diegues são consideráveis no sentido de que procurou atuar como um divulgador da cultura e da história da população afro-brasileira. Em 1965, algo digno de nota aconteceu. Neste ano, foi realizada a V Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, Itália. O evento foi importante para o Cinema Novo em decorrência da “legitimação” que o movimento recebeu por parte da crítica italiana e francesa. No evento, dedicado a filmes do Terceiro Mundo, estavam presentes intelectuais da América Latina e da África. Em virtude do ocorrido, Alex Viany conversou com Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves e Paulo César Saraceni a respeito do evento. Gustavo Dahl fala da aproximação que conseguiram com os africanos:

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 deles do que sobre os

nossos, já que os nossos, perto dos deles, são mínimos [problemas referentes ao cinema] (VIANY et al., 1965, p. 231).

Em outra ocasião, Glauber Rocha elogiava o filme, escrevendo 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” (ROCHA, 1981, p. 317). Glauber ainda diz que

Ganga Zumba é o único filme sobre negros feito até hoje onde o cineasta, branco, não assume uma visão paternalista dos negros mas se identifica a eles pelas origens e uma lenta e triste antiepopéia. Daí *Ganga Zumba* ter sido recebido com entusiasmo no Congresso do Terceiro Mundo, em Gênova, 1965, pelas delegações africanas (ROCHA, 1981, p. 111).

Finalizo este tópico com o exame de mais uma crítica escrita sobre *Ganga Zumba*, publicada no dia 2 de abril de 1964. Antes é preciso deixar claro que os textos escritos sobre qualquer filme (críticas, comentários, etc.) fazem parte de uma rede de produção de significados, isto é, a maneira como o filme é recebido e interpretado na época de seu lançamento. Eis o texto:

“*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 diante de problemas bastante importantes e, o que é imprescindível, contemporâneo (A NOITE, 02/04/1964, p. 6).

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. Acontece que os cinemanovistas, principalmente no início do movimento nos anos 1960, adotavam propositalmente em suas obras certas situações e personagens como metáforas de um processo revolucionário ou de “conscientização política”. Os filmes de Glauber Rocha são antológicos nesse sentido. O

deslocamento ideológico fica evidente, mas era proposital e fazia parte do campo de percepção, de representação e de leitura do mundo em que aqueles cineastas estavam imersos.

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. Essa ideia de que a história serve como exemplo, como advertência, como lição ou experiência não é nada nova. 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 comportamentos contemporâneos. Assim, *Ganga Zumba* se assume como um conto e não como um épico histórico.

“Quilombo” (1984): a utopia da felicidade guerreira

A utopia aparenta ser o tema central de *Quilombo*. A obra, que segundo seu diretor era uma ideia estimada desde o lançamento do seu primeiro longa-metragem, fez parte da construção de um quadro imaginário sobre Palmares, Zumbi e Ganga-Zumba nos anos 1970-80. Um grande sucesso de público e uma produção de altos recursos orçamentários para o cinema brasileiro, o filme contou com um elenco de grandes atores nacionais, como Antônio Pitanga, Zezé Motta, Maurício do Valle, Jofre Soares, Grande Otelo, Vera Fischer, Tony Tornado e Antônio Pompêo; estes dois últimos nos papéis de Ganga Zumba e Zumbi, respectivamente. No mesmo ano de estreia, *Quilombo* foi apresentado no Festival de Cannes com outros dois longas nacionais – *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos) e *Nunca Fomos Tão Felizes* (Murilo Salles) –, inclusive sendo indicado à Palma de Ouro.

Além de ter sido baseado no romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, *Quilombo* também foi uma “pesquisa livremente inspirada” na obra historiográfica de Décio Freitas, *Palmares: a guerra dos escravos*. Levando em conta o que se sabia sobre Palmares até aquele momento – o da realização do filme (1983-84) – percebe-se que, de fato, este último livro foi de considerável importância, principalmente no que tange a biografia de Zumbi. Além das rupturas epistemológicas que sustentam a sua metodologia, Freitas realizou ampla pesquisa em arquivos brasileiros e portugueses. Contudo, o historiador fala de como o passado relativo a Palmares é lacunar e sujeito a hipóteses e especulações. Em certos momentos, ele próprio admite que lhe restou simplesmente mobilizar a imaginação.

O filme teve como coordenador de pesquisa para a escrita do roteiro o antropólogo Everaldo Rocha. Na consultoria histórica constam os nomes de Lélia Gonzáles, 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; Beatriz do Nascimento, historiadora e ativista do movimento negro; e Roberto da Matta, antropólogo e cientista social. Apesar da inspiração no livro de Décio Freitas e do apoio de todos esses nomes na consultoria histórica, Diegues não se referia a sua obra como um filme histórico, mas como um estudo hipotético. Em Cannes, ele falava do filme como “uma hipótese histórica, uma possibilidade antropológica, [e] uma narração correta do ponto de vista poético” (JORNAL DO BRASIL, 22/05/1984, p. 6). *Quilombo* é um filme que se assume como representação, uma obra sobre a história que se apresenta como uma invenção, que não esconde seu aspecto discursivo-narrativo ficcional e imaginativo.

O filme apresenta uma história narrada de modo não-realista. Os cenários, os figurinos, a maquiagem, a iluminação, a música: tudo construído de modo fantástico. Trata-se de um “épico histórico”, mítico, idealizado e heroico. Uma narrativa baseada em personagens-símbolos apresentados em roupagens mitológicas. A fotografia de Lauro Escorel transita entre uma luz naturalista e impressionista disseminando cores que dão um ar onírico a narrativa, como o azul, o amarelo, o verde e o rosa. A montagem de Mair Tavares é ágil e dinâmica dando um ritmo quase musical a passagem de planos e compensando a pouca movimentação da câmera. A música extradiegética de Gilberto Gil amarra a trama e atua como um canal narrativo que revela o diálogo entre o presente e o passado. O samba, as guitarras, a bateria, etc. relembram ao espectador que ele não está diante do “passado como realmente foi”, mas de uma representação contemporânea. Na interpretação de um historiador especialista no assunto

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 (GOMES, 2011, pp. 92 e 93).

O mais importante neste filme não são os fatos que ele conta, mas os significados e sentidos que ele desprende da história. Não há a intenção de dar ao público uma impressão de realidade, mas de exibir uma possibilidade. Se Zumbi e o Quilombo dos Palmares foram tomados como símbolos do movimento negro, o filme caminha justamente nessa direção. *Quilombo* lembra ao Brasil a sua formação africana. Segundo uma declaração de seu diretor

Quilombo conta a história desta utopia, através da vida dos últimos líderes e principais heróis de Palmares – Ganga Zumba, o sábio estadista, e Zumbi, o guerreiro imortal. Mas, como todo filme de época, esse é também um filme de antecipação. Como toda viagem ao passado, se parece com uma viagem ao futuro. Essa é a história de um sonho, de uma fantasia que se tornou realidade. Uma realidade da qual os historiadores guardaram pouca memória, pois é sabido que não se costuma escrever a história dos vencidos (A ÚLTIMA HORA, 04/06/1984, p. 1).

O enredo do filme abrange quase cinco décadas de história, desde a chegada de Ganga Zumba em Palmares até a morte de Zumbi. Na abertura da projeção, há uma pequena epígrafe que informa sobre o início da escravidão na América Portuguesa e sobre a opressão imposta aos negros que eram trazidos da África para o trabalho nas plantações de cana-de-açúcar. Segundo essa mesma epígrafe, o “Quilombo dos Palmares” havia sido “fundado em fins do século XVI nas montanhas do nordeste do Brasil”. Logo após, surge na tela o título do filme e é tocada a primeira música-tema, “Quilombo, o Eldorado Negro”. Segue-se a narrativa:

No início da década de 1650, quando Portugal e os Países Baixos disputavam o controle de Pernambuco, chega no engenho de Santa Rita um negro escravizado vindo da África. Depois de matar o feitor da fazenda – que também era negro – e libertar outros escravos, ele organiza uma fuga coletiva e parte em direção a Palmares. Pouco tempo depois de alcançar a serra, o negro torna-se o líder Ganga Zumba. Nesse tempo, os palmarinos haviam crescido exponencialmente em decorrência da invasão holandesa. Acontece que os escravos se aproveitavam da confusão gerada pela guerra para debandar em fugas individuais e coletivas. Não houve uma rebelião generalizada, mas a sucessão de fugas foi tanta que “quando os holandeses consumaram a conquista em 1637, quase não havia cativos em Pernambuco” (FREITAS, 1984, p. 50). De acordo com Décio Freitas, “como regra, [os escravos] simplesmente se aproveitaram da escassa vigilância exercida pelos amos ocupados com a guerra ou a própria sobrevivência, para fugir em direção ao reduto livre que sabiam existir antes de poderem alcançar o seguro refúgio” (FREITAS, 1984, p. 49). Teria sido nessa época que ocorreu a criação de vários mocambos vastamente espalhados pelas serras de Palmares, e também quando começou-se a organização de certas “estruturas estatais” entre os palmarinos, principalmente com a finalidade de unir militarmente os mocambos para defenderem-se das expedições punitivas.

Sobre Zumbi, o filme inspira-se completamente na pequena biografia escrita por Décio Freitas em *Palmares: a guerra dos escravos*. Ele teria nascido em Palmares, mas, ainda

pequeno, seria sequestrado e entregue a um padre que o criou e o batizou com o nome cristão de Francisco. Aos 15 anos, ele foge para juntar-se aos palmarinos. Segundo Freitas, o nome próprio Zumbi começa a aparecer na documentação portuguesa a partir do ano de 1670. Em pouco tempo, ele havia se tornado o principal líder guerreiro de Palmares. Segundo o filme, toda uma lenda foi criada em torno do nome de Zumbi enquanto ele ainda estava vivo. Muitos chegaram a acreditar que ele fosse um guerreiro imortal.

De acordo com a historiografia, incluindo o livro de Freitas, após um acordo de paz realizado entre os palmarinos e as autoridades coloniais em 1678, houve fortes divergências entre Ganga Zumba e Zumbi, fato que culminou com o assassinato do primeiro. O acordo de 1678, conhecido como Pacto do Recife, contemplava as seguintes bases:

- 1) Liberdade para os nascidos em Palmares;
- 2) concessão de terras para viverem e cultivarem;
- 3) garantia de comércio e relações com os moradores circunvizinhos;
- 4) gozo do foro de vassallos da coroa. Ficava implícito que os negros nascidos fora de Palmares seriam restituídos ao cativo (FREITAS, 1984, p. 109).

Em decorrência disso, as lideranças palmarinas se dividiram e começaram a conspirar contra Ganga Zumba, que foi envenenado pouco tempo depois; porém não é possível afirmar que foi por ordens de Zumbi. Portanto, é quase um consenso historiográfico a oposição dos dois líderes. Todavia, Carlos Diegues propõe uma outra possibilidade histórica. Segundo seu filme, Ganga Zumba era um líder diplomático e estadista que buscou a salvação de Palmares através do acordo de paz – que acabaria não sendo cumprido pelas autoridades da Colônia e da Coroa. Ele não teria sido assassinado, e sim forjado a própria morte cometendo suicídio. No filme, há sérias divergências entre os dois líderes, mas não há uma forte oposição ou uma inimizade entre eles.

Após a morte de Ganga Zumba, Zumbi é elevado ao posto de líder máximo de Palmares. Nesta época, os palmarinos aumentaram o número de expedições vingativas, saques e raptos de escravos nos engenhos, nas vilas e até em cidades litorâneas. Toda a região alagoana da capitania de Pernambuco vivia atemorizada; os palmarinos queimavam canaviais, destruíam engenhos e matavam fazendeiros e feitores. Tudo isso é mostrado no filme que inspirou-se no livro de Décio Freitas:

- Logo se multiplicaram as irrupções 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 (FREITAS, 1984, p. 123).

A representação que Diegues faz do interior de Palmares como uma sociedade comunitarista baseada na propriedade coletiva faz parte da imagem utópica que ele construiu em seu filme. O Quilombo de Diegues é mais uma possibilidade do que uma “verdade histórica”. Ainda assim, a representação esteve baseada nos escritos de Freitas. Segundo o historiador, Palmares assentava sua economia “num sistema de propriedade social”. Tudo pertencia ao mocambo, com a única exceção dos objetos de uso pessoal. “Assim, as terras, os instrumentos de trabalho, as casas, as oficinas artesanais. ‘Tudo era de todos e nada era de ninguém’, sentenciou um agente dos senhores-de-engenho, infiltrado na serra para espionar” (FREITAS, 1984, p. 37).

Em *Quilombo* também há uma sutil problematização das fontes históricas. Um exemplo: questiona-se o exagero da documentação (relatórios, diários, informes, etc.) produzida pelas expedições punitivas dirigidas contra Palmares. Em primeiro lugar, estes documentos foram produzidos por aqueles que buscavam a destruição dos palmarinos. Em segundo lugar, nenhum historiador deve desprezar a grande possibilidade de haver exageros nas informações. Basta saber que praticamente todas as expedições relatavam a destruição total de Palmares, fato que pouco tempo depois era sempre desmentido. Flávio Gomes questiona: “será que essas narrativas eram exageradas tanto para justificar o empenho de alguns governadores da capitania e de militares como para ressaltar os recursos mobilizados na repressão? Provavelmente” (GOMES, 2011, p. 17). A problematização dos documentos mais explícita no filme, regrada de humor e paródia, é a seguinte: Em determinada cena, Fernão Carrilho – que foi um dos militares que mais conduziu expedições punitivas aos Palmares – faz um acordo com Ganga Zumba sem o consentimento das autoridades de Pernambuco, com a finalidade de “ganhar de ambos os lados”. Descendo a serra, Carrilho e seu auxiliar discutem a escrita do relatório:

Auxiliar: “E assim conseguimos, com apenas quatro baixas sem importância, destruir umas três cidades de Palmares”.

Carrilho: “Quatro!”

Auxiliar: “Acabando com os dois mil negros rebeldes”.

Carrilho: “Hum... Uns três mil”.

Auxiliar: “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.

Em junho de 1984, no jornal *A Última Hora*, há uma crítica que além de elogiar o longa como “o filme mais bem produzido da história cinematográfica brasileira”, o enaltece como uma obra capaz de conectar o povo brasileiro com sua história. O autor, que não é um crítico profissional, parece ter ficado tão empolgado com o conteúdo do filme que aproveitou para criticar a ausência do ensino de história dos negros e da África nos currículos escolares. Segundo o autor, o brasileiro não conhece o país em que vive por não conhecer sua história. Ele diz:

A História do Brasil que nos ensinam nas escolas é visivelmente insatisfatória, mais parecendo ou um relato tedioso de fatos, nomes e datas, que, é claro, ninguém se lembra direito, ou então uma novela de televisão de gosto duvidoso [...]. Acima de tudo, a História nos é relatada sem que nenhum de nós possa se transportar para aqueles episódios e entender realmente o que se passava. Por isso, não dá pra juntar o passado com o presente e fica uma tal de História do Brasil, de um lado, e o Brasil que a gente vive, do outro (*A ÚLTIMA HORA*, 08/06/1984, p. 3).

Logo em seguida, o autor chega a dizer que, na escola, a história que lhe “foi ensinada é racista e espantosamente injusta com a raça negra”. Ele critica o modo superficial como, nos livros em que estudou, a história dos negros era apresentada. Por último, diz que “para vocês terem uma ideia, um episódio da importância de Quilombo dos Palmares [...] me foi apenas vagamente relatado e se perdeu, naturalmente, na poeira de minha memória”. A ausência de conteúdos de história da África, da escravidão e da resistência escrava no ensino de história era uma realidade muito mais pungente naquela época. Diante disso, a importância de *Quilombo* torna-se ainda mais manifesta.

Considerações finais

Em um documentário, dirigido por Renata Almeida Magalhães, sobre os bastidores do filme *Quilombo*,¹⁵ o ator Antônio Pompêo (que faz o papel de Zumbi) declarava o seguinte: “Historicamente sabe-se muito pouco sobre Palmares, e isso dá margem a cada pessoa ter uma visão de Palmares e uma visão de Zumbi”. Esta curta e simples declaração contém as palavras-chave para compreender o porquê da abertura para a diversidade de possibilidades e especulações em torno deste passado. Um passado que é constantemente reinventado, reconstruído e ressignificado a cada presente. Também é necessário levar em conta que as lacunas na documentação deixam brechas que nunca poderão ser preenchidas, a não ser por

árduos trabalhos arqueológicos ou simplesmente pela imaginação e pela ficção. Até hoje não sabemos sobre como os palmarinos viam e representavam a si e o mundo a sua volta, como pensavam e sentiam, e quais suas práticas e costumes conforme eles mesmos e não segundo as informações daqueles que queriam a sua destruição.

Como visto no presente artigo, os filmes históricos fazem interpretações do passado, dialogam com a historiografia, constroem um tipo de discurso histórico, e ainda podem ser examinados como documentos, pois são testemunhos de seu tempo. Esse enfoque de estudo específico nas relações cinema-história trata “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” (NAPOLITANO, 2011, p. 246).

Ganga Zumba (1964) e *Quilombo* (1984) são filmes com temas históricos que integram um imaginário político, social e cultural em torno do Quilombo dos Palmares. Tais filmes também podem ser vistos como parte de um discurso histórico mais amplo sobre a escravidão e a resistência escrava, afinal, conscientemente, discutem questões em torno do passado, realizam representações da história e interpretam acontecimentos. Além do mais, eles são datados, isto é, sujeitos a historicidade. Ambos carregam elementos do tempo e espaço em que foram produzidos e dialogam com determinadas perspectivas historiográficas. Ainda que seja possível traçar paralelos entre eles e a historiografia, é preciso entender as suas diferenças em relação às obras acadêmicas de história escrita. Como diria Rosenstone (2015, p. 21), “palavras e imagens trabalham de maneiras diferentes para expressar e explicar o mundo”.

Referências

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.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 327-348.

CARR, Edward Hallett. *O que é história?*. Tradução: Lúcia Maurício de Alverga. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

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, p. 377-394, 2017.

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

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

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007.

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

FONSECA, Vitória Azevedo da. Filmes históricos e o ensino de História: diálogos e controvérsias. In: *Revista de História*, Juiz de Fora, v. 22, n. 2, p. 415-434, 2016.

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

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

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. 99-131.

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.

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.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011, p. 235-289.

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. 52-59.

RAGO, Margareth. A “nova” historiografia brasileira. In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 7, n. 11, p. 73-96, 1999.

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

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

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

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

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

VIANY, Alex Viany et al. Vitória do cinema novo: Gênova, 1965. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, pp. 219-248, 1965.

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

¹ Congresso realizado em novembro de 1994. Este ano foi marcado pelo tricentenário da “destruição” de Palmares, efeméride que suscitou inúmeras pesquisas, debates, eventos e publicações sobre Palmares e a questão quilombola no Brasil.

² *Ganga Zumba* (1964) narra a fuga de um grupo de escravos de um engenho de cana-de-açúcar em direção ao Quilombo dos Palmares. Entre os cativos fugidos encontra-se Antão – como é chamado o futuro líder de Palmares, Ganga-Zumba. O foco do enredo é o percurso tortuoso da fuga e a vontade de liberdade.

³ *Quilombo* (1984) é sobre o auge e o declínio dos mocambos de Palmares. A trama 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.

⁴ O naturalismo (também chamado de naturalismo hollywoodiano) é, nas palavras de Ismail Xavier, “o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (XAVIER, 2014, p. 42).

⁵ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi criada em 1949 com a intenção de ser o maior empreendimento de implantação de uma indústria cinematográfica brasileira, baseada no sistema de estúdios hollywoodianos. Financiada pela burguesia paulista, mas muitas vezes recorrendo ao capital do Banco do Estado de São Paulo, a Vera Cruz ficou conhecida pelo seu grau elevado de qualidade técnica e por suas obras exportáveis, das quais saíram os primeiros grandes sucessos internacionais do cinema brasileiro, como *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto. Por causa de velhos problemas estruturais do cinema nacional (a distribuição e exibição, por exemplo), a companhia faliu em 1954.

⁶ A Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil foi fundada em 1941, no Rio de Janeiro. Apesar de ter lançado uma boa quantidade de dramas, a produtora ficou mesmo conhecida por suas comédias carnavalescas: as chanchadas.

⁷ Outros que podemos chamar de “filmes da abertura” são: *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984), *Nunca Fomos Tão Felizes* (Murilo Salles, 1984) e *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

⁸⁸ 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*.

⁹ Nina Rodrigues publicou um artigo em 1904 na Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco intitulado *A Troya Negra: erros e lacunas da história dos Palmares*; Ernesto Ennes teve seu livro *As guerras nos Palmares: subsídios para sua história* editado em 1938; Edison Carneiro teve seu clássico estudo *O Quilombo dos Palmares* lançado no mercado editorial brasileiro em 1947; Mário Martins Freitas publicou seu livro *Reino negro de Palmares* em 1954 pela Biblioteca do Exército. Sobre esses trabalhos, ver: GOMES, 2011.

¹⁰ Segundo Clovis Moura (1986, p. 8), “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”.

¹¹ Para uma descrição panorâmica desse quadro, ver: RAGO, 1999, pp. 73-96.

¹² Sobre a “nova historiografia da escravidão”, ver: MARQUESE; SALLES, 2016, pp. 99-161.

¹³ Trata-se do livro *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*.

¹⁴ 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, 2016, p. 432).

¹⁵ O documentário é intitulado de *Filme Sobre Filme* (1983).