



Recebido em 13/08/2020

Aceito em 24/09/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.33301

DOSSIÊ

O filme *Quilombo*: uma outra história negra

The film *Quilombo*:
another black story

Rafael Garcia Madalen Eiras

Mestre em Humanidades, Culturas e Arte pela UNIGRANRIO

orcid.org/0000-0002-7906-057X

eiras.rafael@gmail.com

RESUMO: O artigo analisa o filme *Quilombo* (1984) do diretor Carlos Diegues. O foco é entender como a história da escravidão negra está sendo retratada na obra através de novas abordagens cinematográficas surgidas a partir das décadas de 70 e 80, revisões historiográficas acerca da história da escravidão. Propondo uma abordagem metodológica em que o filme é um documento que permita perceber as características inerentes ao tempo em que é produzido, como também um discurso estético, investiga-se a obra pelas propriedades do material fílmico e suas implicações práticas.

PALAVRA-CHAVE: Cinema Brasileiro. Historiografia. Estética. Cultura Negra.

ABSTRACT: The article analyzes the film *Quilombo* (1984) by director Carlos Diegues. The focus is to understand how the history of black slavery is being portrayed in the work through new cinematographic approaches that emerged from the 70s and 80s, historiographic reviews about the history of slavery. Proposing a methodological approach in which the film is a document that allows to understand the characteristics inherent to the time in which it is produced, as well as an aesthetic discourse, the work is investigated for the properties of the film material and its practical implications.

KEYWORDS: Brazilian cinema. Historiography. Aesthetics. Black Culture.

Introdução

Este artigo propõe uma análise do filme *Quilombo* (1984) do diretor Carlos Diegues, tendo como foco entender a história da escravidão negra está sendo retratada na obra ao propor uma visão do indivíduo negro através de novas perspectivas cinematográficas surgidas a partir das décadas de 70 e 80 e de revisões historiográficas acerca da história da escravidão. Em uma abordagem que propõem uma desconstrução da própria experiência fílmica, ao perceber através das imagens e sons, ou seja, a estética proposta pelo diretor, o discurso de poder existente na narrativa.

Carlos Diegues é um diretor que se formou com o *Cinema Novo* brasileiro e a efervescência política do início dos anos 1960, momento em que famosos teóricos como o icônico Paulo Emílio Salles Gomes buscavam definir uma identidade nacional para o

audiovisual brasileiro. É função principal do *Cinema Novo*, buscar uma visão política ao gerar obras de estéticas modernas de imenso valor autoral, que rompiam com os padrões clássicos vindo das grandes produções norte-americanas, ao mesmo tempo em que também apresentavam um cinema político que buscava refletir a situação da América Latina como local ainda dominado pelo peso do subdesenvolvimento (GOMES, 2016). Momento ímpar de agitação política e cultural, em que o país havia passado por um período desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e chega aos anos 60 na incerteza da legalidade da posse do presidente João Goulart, pressão que viria a eclodir no dia 1º de abril de 1964.

Esse cinema moderno, em que se enquadra o *Cinema Novo*, e outros cinemas latinos e periféricos do período, na sua maioria traduziam conceitos e releituras de Marx como o *nacional-popular* de Antônio Gramsci; o realismo crítico de Lukács; as noções neocolonialistas de Fanon; a arte didática de Brecht; ou o humanismo transformador de Sartre. E é nesse contexto que o primeiro longa-metragem de Diegues, *Ganga Zumba*, foi produzido, em 1963. Filme que apesar de retratar a cultura afro-brasileira se desenvolve através de uma dinâmica revolucionária. Para o historiador Eric Hobsbawm (1995) os anos 50 e 60 foram permeados por um conceito de dualidade entre uma proposta capitalista norte americano e o socialismo soviético. Momento em que ideias revolucionárias e políticas surgiam principalmente em países periféricos como os da América latina. O exemplo de Cuba e sua revolução socialista era visto com bons olhos por boa parte da intelectualidade destes locais.

Outro exemplo, além do filme de Diegues, é o espetáculo *Arena conta Zumbi*¹, que encenou a história já retratada no filme acompanhada de uma leitura de fontes históricas. Mas trouxe para o palco a alusão a guerra do Vietnã, em uma direta ligação da ideia de liberdade de Palmares com a luta contra o imperialismo norte americano. (GOMES, 2011) tendo o sujeito negro como um instrumento da própria classe política brasileira, dominada por intelectuais brancos de classe média, na luta pelo desenvolvimento do país dentro das até então recentes noções de dependência econômica e social dos centros econômicos capitalistas.

Assim, Zumbi se torna também um herói contra a ditadura. Já na luta contra o regime militar instaurado em 1964, é criada a Var-palmares (Vanguarda Armada Revolucionária) em 1969, uma fusão de integrantes das organizações políticas clandestinas COLINA (comando de libertação nacional) e VPR (vanguarda Popular Revolucionária). O nome Var-palmares foi, de fato, uma homenagem ao Quilombo de Palmares. Entre seus fundadores, essa organização contou em sua direção com um dos líderes da luta guerrilheira contra a ditadura militar, o ex-capitão do exército Carlos Lamarca. As ações do grupo estariam relacionadas a assaltos a bancos e residências de banqueiros e industriais para obter fundos para financiar a guerrilha rural. Segundo o historiador Jacob Gorender, o projeto fracassou diante da repressão desencadeada, e vários dos seus integrantes foram encarcerados e mortos pela repressão (*Ibidem*, p.78).

O golpe militar, que ocorre logo em seguida da estreia do primeiro longa-metragem de Diegues, em 1º de Abril de 1964, criou uma nova relação dos cineastas com

¹O espetáculo produzido pelo Teatro de Arena estreou em primeiro de maio de 1965 e teve texto assinado por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarniere, contando com a participação de Dina Sfat e Lima Duarte, e música de Edu Lobo, baseada na obra de João Felício dos Santos (*ganga Zumba*),

a sua realidade. Seus filmes passaram a buscar, por meio de alegoria, reflexão intelectual e às vezes de extremo hermetismo estético, continuar produzindo um cinema moderno brasileiro da forma que fosse possível. Depois de *Ganga Zumba*, ainda na efervescência *cinemanovista* ele produz *A grande Cidade* (1966) e *Os Herdeiros* (1969), último filme que levou o diretor a sair do país com medo de represália militar devido a radicalidade iniciada em 1968, com o Ato Institucional nº 5 (o AI-5),

Neste momento, após o AI-5, o Cinema Novo acabou quase por completo, renascendo em uma nova relação dos cineastas com o Estado, mediado pela Embrafilme², já no início dos anos 1970. Relação paradoxal e complexa, pois os cinemanovistas tiveram que se aliar parcialmente ao modo de produção estatal militar como estratégia de sobrevivência, mudando e assumindo perspectivas muito mais ligadas a uma ideia de mercado do que de obra de arte como percebeu Tunico Amâncio em seu artigo *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme* (2007).

Esse novo mercado, patrocinado pelo Estado via Embrafilme, proporcionou grandes bilheterias nunca antes imaginados para um filme nacional. E a trajetória do diretor é marcada por essa mudança, principalmente depois da volta de seu auto exílio na Europa, quando passa a representar a identidade do Brasil através de uma perspectiva do mercado. Tanto o musical carnavalesco *Quando o carnaval chegar* (1972) e *Joanna Francesa* (1973), estrelado pela famosa atriz Jeanne Moreau, promovem um cinema de espetáculo³ como forma de transgredir o óbvio do próprio espetáculo.

Com *Xica da Silva* (1976) o diretor retoma a representação da história da escravidão e conseqüentemente a elaboração de um Brasil permeado pela identidade negra. Um filme polêmico ao permitir na figura da escrava a inversão carnavalesca na sociedade brasileira. Um dos maiores êxitos comerciais do diretor, mas também um catalisador de polêmicas acerca da representação da mulher negra vivida pela atriz Zezé Motta.

No filme os desejos extravagantes da personagem surgem como uma forma de resistência à própria dominação branca. Isso desenvolvido através de uma estética sensual que na teoria propunha colocar o oprimido como opressor, mas que ao mesmo tempo reforçava o arquétipo da mulher negra como objeto sexual. Desta forma, o filme inicia uma importante discussão acerca da representatividade num momento em que a intelectualidade brasileira, principalmente a universitária, começa a aderir aos *Estudos Culturais*.⁴ Perspectiva que busca analisar a cultura de massa: literatura popular, rádio,

² O regime militar, apesar de um forte princípio de centralização político-administrativa de forma autoritária, instaurou um sistema articulado de funcionamento da produção e distribuição dos filmes nacionais na década de 1970 e início dos anos 80, com a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme). O fim da Embrafilme se deu gradativamente, começando com a Lei Sarney, de julho de 1986, que dispunha da renúncia fiscal para a produção de projetos culturais, fazendo com que os filmes da empresa necessitassem disputar as verbas dos benefícios fiscais com outras áreas da produção cultural (AMÂNCIO, 2007).

³ Guy Debord elaborou em sua obra *Sociedade do espetáculo* (2000) ainda nos anos 60, um mundo contemporâneo mediado por imagens que transformam o indivíduo em meros espectadores contemplativos.

⁴ Surgem no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na universidade de Birmingham, Inglaterra, 1964, com a concepção de cultura desenvolvida por Raymond Williams em *Culture and Society* em

televisão, as mídias em geral; assimilando uma heterogeneidade de temas, como gênero, raça, e sexualidade. “Na crítica que fazem das relações de poder numa situação cultural ou social determinada, os Estudos Culturais tomam claramente o partido dos grupos em desvantagem nessas relações” (SILVA, 2015, p.134).

Esse debate não se dava somente do ponto de vista artístico, mas também vindo do crescente movimento negro da época. Uma das principais vozes negras que se contrapunham a representatividade do corpo negro no filme foi a historiadora Beatriz Nascimento, que radicalizou essa dinâmica com uma argumentação que não se originava de uma necessidade de uma veracidade histórica na obra de arte, mas sim na falta de conhecimento do autor da cultura negra, reivindicando que a intelectualidade respeitasse a própria cultura popular. “É como se parte da cultura popular surgisse na figura de Beatriz Nascimento para reclamar ao realizador a representação do povo negro” (ADAMATTI, 2016, p. 10).

Dois anos antes, Beatriz fez um prelúdio de um debate que explodiu em 1978 com a eclosão dos movimentos sociais⁵. Naquele mesmo ano, houve, por exemplo, a unificação dos movimentos negros (SINGER; BRANT, 1982, apud ADAMATTI). Desse modo, a sua postura crítica era também uma discussão política e, para além da inversão da hierarquia social, a historiadora havia evidenciado uma visão preconceituosa de uma elite intelectual acerca do negro. Beatriz, então, inicia uma discussão importante para o movimento negro, num momento em que o radicalismo de esquerda foi dizimado pela ditadura. Fazendo surgir uma voz do povo que assumia o seu papel social.

Depois de Xica da Silva, Diegues dirigiu *Chuvvas de verão* (1978), seu sétimo longa-metragem. Um filme que apresenta a paixão suburbana de um casal de idosos de forma simples, sentimental e singela, abrandando as polêmicas e os julgamentos em torno de sua obra até o momento. Sem nenhuma pretensão nacionalista, ou de representatividade. Já em *Bye bye, Brasil* (1979), ele retoma uma proposta nacional-popular de pensar o Brasil, mesmo que reconfigurada pela ideia do internacional-popular (ORTIZ apud BUENO, 2000). Uma narrativa que apresenta uma história à primeira vista simples, que poderia ser considerada um *road movie* (filme de estrada), mas aos poucos o enredo se transforma num mosaico de tipos, ideias, lugares e situações, uma narrativa estruturada em torno de oposições.

contraste com a tradição literária britânica elitista. A cultura surge como experiência vivida de um grupo social, um campo contestado de significação onde o que está em jogo é uma definição da identidade cultural e social dos diferentes grupos. Assim toda a dinâmica social seria uma dinâmica cultural, sem que haja uma diferença entre altas baixa cultura, entre cultura popular e elite. O início tem fortes tendências marxistas vinda de autores como Althusser e Gramsci. “Nos anos 80, esse predomínio do marxismo nos estudos culturais tais como delineados pelo centro de Birmingham iria ceder lugar ao pós-estruturalismo de autores como Foucault e Derrida” (SILVA, 2015 p.132).

⁵Os anos 70 e 80 do século XX se constituíram no período de busca de afirmação do debate das relações raciais em vários campos da ação social. O Movimento Negro brasileiro se organiza tendo como referência às experiências das lutas anteriores engendradas pela várias formas do processo de resistência à escravidão, o processo de constituição dos quilombos, a estruturação das irmandades e das tradições religiosas de matriz africana, da imprensa negra e as várias expressões culturais e políticas” (LIMA, 2009, p.3-4).

No entanto, as questões de representatividade negra surgidas em *Xica da Silva* parecem ter impactado tanto o diretor que em 1984 ele vai filmar *Quilombo*, também utilizando de uma estética carnavalizante, mas abordando a cultura negra sem produzir cenas de apelos sensuais. Como também vai chamar, para seu lado, intelectuais e artistas envolvidos com o movimento negro. A própria Beatriz Nascimento é uma das consultoras do filme. Ou seja, ele se adapta às novas perspectivas de representação do negro, que é diretamente ligado a como essa intelectualidade negra gostaria de ser vista. O que de maneira nenhuma o imuniza de críticas.

Dessa forma, quando o filme é produzido, momento de euforia democrática devido ao processo de redemocratização, Diegues não estava mais voltado para uma estética unicamente política como no período cinemanovista, e sim a uma noção de espetáculo que tenta alcançar o mercado cinematográfico e ao mesmo tempo pensar o Brasil através da valorização da identidade negra na própria história do país. Preocupado, então, em dar voz às interpretações do próprio movimento negro que surge com força nos anos 80. As temáticas e símbolos que o filme carrega também surgiram nas instituições voltadas a cultura negra, uma ideia de África idealizada sob uma perspectiva culturalista, com Orixás, Capoeiras e Maculelês. Uma narrativa quase mítica, baseada em fatos históricos. Um puro filme de invenção, mas repleto de história.

Inserindo a narrativa fílmica em uma perspectiva historiográfica que surge a partir dos anos de 1980, em que “a historiografia da escravidão no Brasil passou por diversas transformações, de modo que alguns historiadores enxergaram neste período a ascensão de um novo paradigma historiográfico” (ADOLFO, 2014, p.111). Divergindo das ideias revisionista dos anos 60, em que autores como Florestan Fernandes, Otavio Ianni, Emília Viotti da Costa, Fernando Henrique Cardoso, combatiam a predominância do pensamento iniciado com Gilberto Freyre, de que a escravidão no Brasil teria sido mais amena, e a entendiam como a base no processo de acúmulo de capital, apontando a violência como um vínculo básico na relação escravista. “O escravo ou se submetia a virar uma mercadoria, ou se rebelar de forma violenta e extrema” (QUEIROZ, 2010 p.106).

Nos anos 80 diversos historiadores como Kátia Mattoso, Silvia Hunold Lara, Sidney Chalhoub e Eduardo Silva, entre outros, repensaram o conceito de violência admitindo a existência de espaços de negociação e agenciamento do próprio negro por um cotidiano mais brando existente nas brechas do sistema escravocrata. Ora curvando-se aos ditames do senhor, ora se rebelando. Revelando a participação ativa do negro como um agente de sua liberdade, mas sem desconsiderar toda a violência do regime. “Talvez o mais emblemático destes elementos seja a mudança do foco econômico, das pesquisas, para a ênfase nos aspectos culturais (ADOLFO, 2014,p.114). Perspectivas influenciadas pelos trabalhos de E. P. Thompson na superação do determinismo da base econômica em relação a aspectos culturais, que não deixavam de retomar, e ao mesmo tempo criticar, a clássica linha interpretativa de Gilberto Freyre. Todo essa reviravolta historiográfica esta também ligada a efervescência dos movimentos negros deste período, inclusive uma das pautas do movimento era a critica a ideia de que existiria uma "democracia racial", termo trazido por Freyre.

Questões metodológicas

O historiador Marc Ferro (1992) percebeu o cinema como uma importante fonte de estudo associando a película com a sociedade que a produz. “O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (*Ibidem*, p.86). Para o autor todo imaginário produzido pelo homem, sua arte, crenças, invenções, são também História. Nesta perspectiva o filme deve ser analisado como uma “imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas”. (*Ibidem*, p.87) Apontando um método em que as relações entre os componentes do filme (roteiro, cenário, fotografia, som) como o que não é filme (ator, diretor, público que assiste a obra, crítica, regime de governo, forma como foi financiado), podendo chegar a uma compreensão da realidade em que ela é produzida. Privilegiando mais o que não “se diz” explicitamente na própria obra.

Por outro lado a estética cinematográfica é constituída de imagens e sons, vista como ficcional independente de suas modalidades – documentário, filme histórico etc. – , sempre um fato da linguagem produzido e delineado de várias formas por uma fonte geradora de um discurso. E a experiência estética de ver um filme, se daria entre o que se vê e o que não, o codificado e o não codificado, o que se acha e o que se perde. (DIDI-HUBERMAN, 1998). Depende do que o espectador coloca diante da obra, que lhe devolverá este olhar. Ou seja, a estética também é uma experiência, uma interrupção no fluxo cotidiano que “desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível. Uma vez que ela se opõe ao fluxo de nossa experiência, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises” (GUMBRECHT, 2006, p. 51).

Neste sentido, o filme analisado neste artigo é entendido como um documento em que, através de seu discurso estético, se pode entender a forma com que a história negra é representada no momento em que é produzido. Onde “é possível desenvolver uma abordagem do passado a partir da criação filmografia” (MAUAD; KNAUSS, 2006 p.147).

É na tentativa de criar textos através de uma narrativa audiovisual elaborada que a obra acaba por criar uma complexa relação entre história e cinema, que não tem mais a necessidade de retratar fatos, mas recriar ideias. Historiadores que já se enquadram num modelo de História pós-moderna, como Robert A. Rosenstone (2010), tentam entender o cinema como documento por meio da sua própria estética e forma, ou seja, diferente da literatura acadêmica. Perspectiva que propõe ao diretor que busca trabalhar com uma ideia de realidade, usando os artifícios de um filme dramático, que necessite criar uma montagem que tente dialogar com suas pretensões, indo além da interpretação dos fatos baseado em evidências, e sim trabalhar com a possibilidade de inventar alguns desses fatos.

Nessa perspectiva, o passado não pode ser recriado e sim interpretado por meio de diferentes veículos, como o livro, o artigo, o documento etc. “Essa leitura não é espontânea nem natural. Ela é aprendida e informada por outros textos. A História é um constructo linguístico intertextual” (JENKINS, 2001, p. 26). Assim, o passado não está ligado à história e sim a interpretações e pontos de vista que buscam ler o mundo como um texto; tais leituras podem ser infinitas. O historiador Jacques Le Goff (1996) entende os vestígios do passado utilizados pelo pesquisador como uma escolha e não

uma verdade objetiva. São matérias de memória alicerçadas pelas forças políticas e sociais do momento histórico; “esses materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador” (*Ibidem*, p. 536).

Para o pós-moderno, essa diferença entre realidade e ficção perde a importância, apesar de ainda existir. Por isso, o cinema é história ao mesmo tempo que também é ficção; é ponto de tremenda e acirrada discussão entre os teóricos da história na contemporaneidade, uma rixa entre um ponto de vista moderno e um pós-moderno. Essa problemática se apresenta no diálogo entre Frank R. Ankersmit (2001) e Peter Zagorin (2001), como dois paradigmas opostos. Para o primeiro, a historiografia estaria lidando muito mais com a estética do que com conteúdo, em que a noção da criação literária se apresenta como realidade para os autores. A escrita histórica estaria também ligada à literatura, uma ficção, ao criar o ponto de vista do historiador. A realidade estaria submetida ao discurso, em que as relações de causa e efeito positivistas não fazem mais sentido. Está na interpretação e na relatividade o poder da ideia de pós-modernismo, tanto que Ankersmit percebe que o que se escreve são interpretações de um texto e não mais o texto em si; quando se estuda um pensador, a análise dele já está comprometida por diversos outros textos que o interpretam, sem nem precisar ler o texto original.

Zagorin percebe a historiografia como conteúdo; a realidade é que vai gerar o discurso, e o documento seria uma forma de validar a verdade e separá-la da literatura, pois para ele as ideias pós-modernistas tiram a funcionalidade da história, que seria contar o passado. Zagorin critica Ankersmit por perceber que a negação do ponto de vista moderno, como a novidade, criada por um processo dialético, era uma característica modernista. Toda a sua argumentação transforma a história em um simples discurso literário, em que a estética é mais importante.

Segundo o autor José D’Assunção Barros (2011) na historiografia atual poucos assumem o rótulo de historiadores pós-moderno, sendo mais comum aos simpáticos ao rótulo percebê-lo como uma tendência historiográfica que rejeita alguns postulados da Modernidade, como o fim das narrativas de origens bem definidas; a rejeição a unidade em favor da pluralidade, um equilíbrio da Presença em relação a Representação dos documentos; a crítica às pretensões normativas universais, tendo a escrita histórica o poder de neutralidade; e uma análise centrada na “alteridade constitutiva”, uma proposta metodológica através dos detalhes e das margens, em um olhar sobre o excluído que escapa ao próprio autor. Barros cita o historiador Alain Corbin como um exemplo desta perspectiva pós-moderna em que os temas explorados pelo autor apontam para o inesperado, o exótico, a um domínio temático percebido como a história das sensibilidades, entendendo as mudanças e permanências nos modos de sentir.

Apesar da polêmica que esse diálogo gera na historiografia atual, é justamente essa concepção pós-moderna, pós-estruturalista, que percebe a história como interpretação, irmã da ficção, que abre o caminho para pensar o cinema não só como possível fonte de história, mas como um autêntico produtor de uma historiografia original, regida por suas características particulares.

O autor francês Pierre Sorlin (1980) propõe ler o documento fílmico segundo a sua lógica interna – fotografia, trilha sonora, luz, direção etc. – a fim de que se produza uma

interpretação mais ampla do trabalho no campo da História e não apenas como reflexo de um contexto social e cultural. Para ele, “o filme histórico é, mais que muitos outros, um filme dependente de um contexto fora do qual ele não fará nenhum sentido” (SORLIN, 2009, s/p).

Robert A. Rosenstone (2010), que se enquadra em uma perspectiva pós-moderna na historiografia, vai além da visão do cinema como simples objeto de estudo; nesse sentido, o filme histórico, principalmente, passa a ser percebido também como uma “escrita” em que sua força estaria evidenciada na invenção e no remanejamento dos fatos históricos. As verdades fílmicas são as metáforas e símbolos criados pelos fatos literais da história tradicional. E elas se assemelham a, pelo menos, dois aspectos da história escrita: ambos se referem a acontecimentos e movimentos do passado; e compartilham de um traço de irreal e de ficcional, pois ambas acabam por ser narrativas. Dessa forma, a questão do filme como documento é somada a uma visão do filme como reconstrução da história e, conseqüentemente, da própria memória, pois o cinema de abordagem histórica trata da imagem que se quer criar sobre determinado personagem e/ou episódio do passado.

Daí é imprescindível, além de levar em consideração o contexto retratado no filme, analisar o momento em que ele foi produzido, considerando o modo como a sua estética reproduz as ideias do momento. Essa abordagem permite perceber como o filme retratado recria a história do Quilombo dos Palmares.

A metodologia proposta para este trabalho, então, é o uso do conceito do filme como documento, apresentado acima, a fim de analisar a sociedade em que ele se insere; e a análise do discurso cinematográfico presente em cada obra, que, de forma transversal, também depende do contexto histórico. Ao analisar a obra mediante uma estética, como propôs Xavier (1984), estabelece-se um procedimento metodológico híbrido em que o pensamento interdisciplinar é base para analisar o filme, um método que faz uma espécie de dedução estrutural: processo pelo qual será preciso mostrar e não apenas enunciar teoricamente como a realidade do mundo se torna componente da estrutura narrativa do filme. “Com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo” (PENAFRIA, 2009, p.7).

Na crítica cultural recente, através de uma postura pós-estruturalista, não se pensa mais na simples questão de verdade e da falsidade, mas de uma questão de representação que, por sua vez, não pode ser desligada de questões de poder. A representação é sempre inscrição, é sempre uma construção linguística e discursiva dependendo da relação de poder. O oposto de uma identidade “verdadeira”, “mas outra representação, feita a partir de outra posição enunciativa na hierarquia das relações de poder” (SILVA, 2005, p. 103).

O filme como identidade negra

Quilombo é um épico franco-brasileiro grandioso para os padrões brasileiros, ao mesmo tempo em que também é uma clara tentativa de valorizar a identidade negra na história do país. Uma perspectiva utópica que se mistura a uma estética carnavalesca

que tanto se relaciona com os tradicionais festejos do carnaval brasileiro, como também revelam uma forte ligação com a inversão carnavalesca da Idade Média proposta por Bakhtin, caracterizada “principalmente, pela lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário'” (BAKHTIN, 1993, p.10). O carnavalesco bakhtiniano seria uma visão de mundo paralela que contrasta com a oficial, exterior à igreja e ao estado. “E a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (*Ibidem*).

A obra retrata uma espécie de “socialismo cordial” (GOMES, 2011 p.93) para se pensar o Brasil em uma perspectiva democrática. Representação de uma estética que não busca somente contar o passado, mas contá-lo de uma forma crítica ao próprio processo histórico, deixando claro na sua estética o processo ideológico que o filme pretende retratar. Um cinema comercial e popular que evidencia características da pós-modernidade⁶. Repleto de histórias múltiplas que se entrecortam, de denúncias dos aspectos da própria sociedade, cheio de situações dispersivas e frágeis que tiram a ação dramática de uma trajetória linear. Uma estética repleta de clichês, mas que ao mesmo tempo não supera completamente a linguagem cinemanovista.

O filme se inicia por volta de 1630, momento em que um grupo de escravos rebeldes foge de um engenho de açúcar ao sul da capitania de Pernambuco para o *Quilombo dos palmares*. *Ganga Zumba* (Tony Tornado), príncipe africano, ao chegar ao Quilombo, revela sua incrível capacidade de liderança, tornando-se o novo rei, após o líder anterior, *Acotirene*, se retirar para a floresta. Com a ajuda da vigorosa guerreira *Dandara* (Zezé Motta) e de seu amigo *Acaiuba* (Antônio Pitanga), ele faz *Palmares* crescer, aproveitando a guerra entre portugueses e holandeses e a aliança com os índios e homens brancos do seu entorno. Exemplo disso é a personagem *Ana de Ferro* (Vera Fischer), uma ex-prostituta francesa que acaba se tornando amante e conselheira do rei, criando assim uma próspera economia de estrutura estatal independente dos colonizadores europeus, em que a miscigenação é uma marca pulsante na narrativa.

No auge político e militar do Quilombo, chega a *Palmares*, fugido de Porto Calvo, *Zumbi* (Antônio Pompêo.), que quando criança havia sido sequestrado e vendido para um padre. O homem, apesar de afilhado de *Ganga Zumba*, era em tudo diferente de seu padrinho e não compactuava com a tendência de negociar com os governos brancos, principalmente após a morte de *Acaiuba* por um capitão português que negociava diretamente com *Palmares*. Vingando a morte, os guerreiros negros, liderados pelo jovem e astucioso general *Zumbi*, descem a serra destruindo canaviais, engenhos, tomando cidades, matando os senhores de escravos, e iniciam uma grande onda de violência e terrorismo na capitania.

⁶ Para Ítalo Moriconi (1994) o prefixo “pós” surge como referente a um período posterior, mas em um diálogo constante com a modernidade; não a sua simples negação, mas a necessidade de repensá-la. Movimento que traz para o mundo uma temporalidade diacrônica e fragmentada, desconstruindo todas as explicações totalizantes e fixas do tempo moderno, em que os dogmas e as teorias passam a ser relativizados e perdem sua força. Segundo o autor, uma das causas foi o fato de o capitalismo não se dar de maneira uniforme, da mesma forma que o projeto da Modernidade não foi um desejo de todos aqueles que dela participaram.

Essa onda de violência leva os portugueses a propor um acordo de paz. De um lado, *Ganga Zumba* decide negociar; de outro, *Zumbi* nega o acordo, dividindo a nação palmarina em dois. No acordo, todos os negros do quilombo se tornam súditos livres, mas teriam que deixar a serra, instalando-se no vale do *Cucaú*, mais ao norte da capitania. Porém *Zumbi* e seus aliados continuam na serra. Ao chegar ao local destinado, *Ganga Zumba* percebe que o acordo era uma traição e toma uma fatídica decisão para salvar seu povo: ele se envenena, tornando a liderança de *Zumbi* incontestável, que reina em *Palmares* dedicando-se a fortalecer militarmente a sua nação, preparando seus negros para uma luta duradoura.

Cada vez mais impotentes diante da força militar do quilombo, os governantes portugueses contratam os serviços do bandeirante paulista *Domingos Jorge Velho* (*Maurício do Valle*), acompanhado de um imenso exército, formado em sua maioria por mercenários. Depois de uma tentativa frustrada, o bandeirante consegue invadir a capital palmarina, provocando um massacre. *Zumbi*, apesar de ferido, consegue escapar pela mata, mas é traído e morto por seu inimigo, dando fim, inicialmente, à utopia palmarina. No entanto, o jovem amigo *Camunga* escapa e a resistência em *Palmares* ainda duraria 100 anos.

O fim do filme, apesar de mostrar a morte, não a representa como o fim; em uma ideia mística, os orixás e os espíritos dos mortos permitiriam que a ideia de *Palmares* nunca morresse. Ou seja, a ideia de liberdade e resistência, que idealiza essa comunidade quilombola, estaria viva na cultura negra. Apesar de a desejada revolução não ter acontecido, a utopia ainda estava viva em forma de experiência estética e cultural negra, em que o Brasil poderia experimentar outro mundo, cordial e justo, de acordo com a visão proposta pelo filme. Tendo a figura de *Zumbi* como o guerreiro que resiste até a sua morte contra a opressão colonial, - diferente da força revolucionária de *Ganga Zumba* no primeiro filme de Diegues – “(...) ganha a leitura da luta contemporânea contra a discriminação racial. Passado e presente dialogam, assim, em leituras de múltiplos significados” (GOMES, 2011, p.81).

Flávio dos Santos Gomes (*Ibidem*, p.92) assinala:

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 imagens da miscigenação, da alegoria e da permissividade.

Neste panorama, Carlos Diegues propõe uma lógica inspirada nos costumes das festividades carnavalescas no Brasil e na cultura negra, como forma de transgredir a ordem social. Oferecendo não só uma nova história (outra que não a que ele havia filmado em 63), mas também uma nova visão de mundo. A revolução antes necessária se transforma em transgressão, mas não deixava de ser utópica, e neste sentido propor uma crítica.

O diretor não participa diretamente do movimento negro do momento em que o filme é produzido, pelo contrário, é um cineasta branco e de classe média que reflete

uma intelectualidade que é obrigada a dialogar diretamente com o governo militar através da Embrafilme. Mas há um esforço de Diegues em ser inserido neste contexto da cultura afro-brasileira. Mesmo que seu filme não se enquadre em uma perspectiva de cinema negro, que segundo Sales (2020) se define não só com a criação de um imaginário afirmativo do sujeito afrodescendente, mas também no protagonismo negro durante todo o processo da produção cinematográfica, ocupando o lugar de quem fala e de quem produz o filme.⁷

Ao analisar o crédito do filme se descobre que a obra é, em partes, inspirada no romance histórico *Ganga Zumba* (1963)⁸, como também no livro de Décio Freitas, *Palmares: A Guerra dos Escravos* (1978) - obra que apesar de polêmica, trazia a tona novos fatos sobre o *Quilombo dos Palmares*; - e continha a consultoria do antropólogo Roberto Da Matta e de intelectuais, também brancos, que refletiam novas propostas. Contudo os créditos também mostram a assessoria de importantes vozes negras da época: os acadêmicos Lélia Gonzalez, Joel Rufino dos Santos, e a já citada Beatriz Nascimento; como também da direção musical de Gilberto Gil, da assistência de direção de Antônio Pitanga, e da presença de inúmeros atores negros representativos para a cultura negra da época.

Além da obra de João Felício dos Santos, o roteiro se baseava no livro de Décio Freitas, certamente nas edições atualizadas de 1981 e 1983, o destaque era o elenco de importantes atores do cinema nacional, como Grande Othelo, Jorge Coutinho, Zózimo Bulbul, Zezé Motta, Antônio Pitanga, Daniel Filho, Jofre Soares, Maurício do Valle, José Wilker, e Jonas Bloch. Atuou também uma importante geração de atores negros, como Paulão, Thiago Justino, Alaide Santos, entre outros. Em participações especiais, Léa Garcia. Milton Gonçalves e também os sambistas da velha guarda da Mangueira, Aniceto do império e Babaú da Mangueira, além de outro sambista, João Nogueira. O filme contou com o próprio João Felício dos Santos no papel de governador de Pernambuco. Nos papéis de Ganga-Zumba e Zumbi, apareciam, respectivamente, Tony Tornado e Antônio Pompeo. O filme fez muito sucesso, sendo indicado para a palma de Ouro, do Festival de Cannes, na França, além de ganhar vários prêmios, entre os quais o do festival de Miami. (GOMES, 2011 p.91-92)

Fato importante ressaltar é que os anos 80 foram impactados por novas perspectivas teóricas como o *Estudos Culturais*, mas também por propostas *pós-colonialistas*, que permitiram, como já visto, uma quebra das ideias historiográficas revisionista dos anos 60 que via o escravo como “coisa”, através de uma nova perspectiva que admitiam o agenciamento de espaços para o escravo negociar inserida em todos os trabalhos surgidos após os anos 80, “que fizeram uma leitura dos escravos como agentes históricos; como indivíduos que, com interesses próprios e divergentes dos interesses de

⁷ O cinema negro surge no cinema nacional paralelo ao movimento cinemanovista com cineastas como Zózimo Bulbul, Luiz Paulino dos Santos e Adélia Sampaio que realmente colocam em crise uma representação do cinema negro no Brasil. “A ideia de um cinema negro é contemporânea do movimento intitulado Cinema Novo brasileiro dos anos 1960, em contraposição a este, e servindo para apontar o branqueamento da produção cultural brasileira, a permanência do negro e da negra em papéis estereotipados, bem como o racismo permanente que perpassa o imaginário social no Brasil (...)” (SALES, 2020, p25)

⁸ Romance de João Felício dos Santos que também foi base para o primeiro longa-metragem do diretor Ganga Zumba (1963)

seus senhores, agiram dentro do sistema escravista a fim de construir sua própria história” (ADOLFO, 2014, p.112).

O filme faz essa trajetória inerente ao tempo histórico que se encontra e apresenta alguns fatos relevantes para o estudo da história colonial brasileira que dialogam com essa perspectiva culturalista advinda do próprio movimento negro que durante a ditadura foi praticamente desarticulado. “De modo que o movimento só reuniu forças para se organizar no final dos anos 70 quando outros movimentos populares (como o sindical, estudantil, das mulheres e dos gays) entraram em cena no país.”⁹ (DOMINGUES, p.105, 2008). Dessa forma, junto também as reivindicações de redemocratização, é na década de 1980 que grupos, clubes, associações recreativas, vão se unir em um Movimento Negro Unificado (MNU), principalmente por ser na década o centenário da abolição da escravidão.

Os debates sobre palmares sempre foram extremamente politizados, “porem desconectados da produção historiográfica acadêmica sobre a escravidão.” (GOMES, 2011, p.78) e nesse período a revisão historiográfica acerca de Palmares vai acontecer com estudos como os de Décio Freitas. Uma análise que surge “num momento político de arbítrio institucional no Brasil, com ditadura e censura, ao mesmo tempo que aparecia um movimento de organização política da população negra. (*Ibidem*) Os estudos de Freitas “sofreram influência das demandas políticas dos movimentos sociais e intelectuais negros” (*Idem*, p.88), ao mesmo tempo que o movimento negro também sofre o impacto de sua obra. Tanto que o dia 20 de novembro é escolhido como uma data comemorativa da consciência negra devido a data que o pesquisador revelou como a morte de Zumbi. Dia que até hoje, em dezenas de estados e centenas de municípios, mobiliza o ativismo negro contra a discriminação racial.

No artigo *Vinte de Novembro: história e conteúdo* de Oliveira Silveira (2003), se percebe que a mudança da data da consciência negra de 13 maio, dia da abolição, para o dia 20 de novembro, mudou a forma como se combate o racismo no Brasil. De uma perspectiva passiva, em que a liberdade foi dada pelo Império, na figura da princesa Isabel, a uma perspectiva de liberdade através da própria luta social. Apesar de Zumbi ter morri, vencido pelo colonizador, ele se transforma em símbolo da participação do negro em sua liberdade. “O Vinte de Novembro (...) é um marco divisório no período pós-abolicionista, demarcando ao mesmo tempo o início de uma nova época, digamos contemporânea, a do que se convencionou chamar Movimento Negro (,,) (*Idem*, p.38) Ou seja, apropriação do dia 20 de novembro como data comemorativa da consciência negra, não deixa de ser uma ação afirmativa, que coloca no imaginário nacional a visão

⁹ Um marco desse processo foi a fundação do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR), na cidade de São Paulo, em 1978. Posteriormente, foram aprovados o Estatuto, a Carta de Princípios e o Programa de Ação. No seu 1o. Congresso, o MUCDR conseguiu reunir delegados de vários Estados. Como a luta prioritária do movimento era contra a discriminação racial, seu nome foi simplificado para Movimento Negro Unificado (MNU). A partir desse agito inicial formaram-se Centros de Luta no Rio de Janeiro, em Salvador, Porto Alegre e Vitória (Moura, 1983; Cardoso, 1988; Silva, 1994; Hanchard, 2001). (DOMINGUES, p.105, 2008)

do povo negro escravizado mas heroico e produtor da sua própria liberdade. E o filme de Diegues seque essa trajetória traçada pelo movimento negro do período.

Em outros termos, a estratégia política de enaltecimento dos símbolos e artefatos culturais atribuídos aos negros tem o intuito de produzir autoestima e uma autoimagem positiva nesse segmento populacional. Para o movimento negro, o processo de superação do racismo passa, indubitavelmente, pela etapa de (re)encontro do afro-brasileiro com sua identidade étnica.(DOMINGUES, p.113, 2008)

Perspectiva que transforma o Quilombo em um símbolo de resistência e de poder econômico da época colonial. “Em tal contexto histórico, o movimento associativo dos quilombos constituiu parte importante do projeto de resgate, pelo negro, de sua liberdade e dignidade coletivas, golpeadas pela escravidão e suas consequências” (CAMPOS, s/d, p. 59), representando uma alternativa ao modelo hegemônico de organização sociopolítica no Brasil.

Numa das primeiras cenas do filme, Ganga Zumba está fugindo para o Quilombo dos Palmares, e encontra, na calada da noite, um homem branco contando a história de Moisés para seus filhos mestiços (Fotograma 1). Lá eles buscam abrigo e escutam ao longe os tambores de Palmares enquanto Ganga Zumba propõe ao homem uma relação comercial (Fotograma 2).

Figura 1



Fotograma 1

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.



Fotograma 2

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

A cena parece ser criada para reforçar a ideia de autonomia econômica do Quilombo, a miscigenação extrema da população, e da postura conciliadora de Ganga Zumba. Revelando algumas relações sociais presentes. Uma quebra, como já visto, das ideias revisionistas, em um momento em que:

(...) a mulher, o negro, o índio, a comunidade religiosa, o burguês nacionalista sabotado na multiplicidade de problemas, [tinham] a preocupação comum em afirmar valores, iluminar experiências históricas, dentro de um impulso de revisão do passado muito próprio aos anos 70 e 80. Resgate, memória, emergência de outras vozes ou reafirmação dos mesmos mitos são dados de um inventário que envolve a política oficial da preservação e o movimento das oposições no sentido de documentar e veicular a informação interdita. No cinema, esse diálogo com a história se desdobra também no levar à tela material de arquivo, peças de museu, monumentos, num múltiplo impulso na aluvião de documentários convencionais e nos poucos trabalhos experimentais que discutem a questão de como representar a história (XAVIER, 2001, p. 97).

Assim, diante da visão de Palmares como um lugar diferente da cultura da escravidão a narrativa apresenta uma clara dinâmica entre a personalidade de Ganga Zumba e Zumbi. O primeiro, diferente do filme dos anos 60, não surge mais como um revolucionário e sim como um conciliador, que é traído por tentar fazer um acordo com a corte portuguesa. Assim, a figura de Zumbi toma o lugar do revolucionário, que vai lutar de frente contra o poder português. Essa imagem do herói revoltado tem em Zumbi a predominância no filme. Sua rebeldia alimenta um Quilombo dos Palmares na forma de uma espécie de “socialismo cordial, democrático e proletário [...], em que a democracia não pode servir apenas para garantir a minha liberdade, mas, sobretudo para exigir a minha tolerância com a liberdade do outro, partindo da igualdade de direitos até o direito a diferença” (DIEGUES, apud NADOTTI, 1984, p. 20), tendo na conclusão do filme a criação simbólica do mártir que uniria uma ideia de cultura negra no país e que ao mesmo tempo acabava por enfraquecer o foco revolucionário da imagem de Zumbi na valorização da cultura negra e o espírito guerreiro e resiliente do negro na história do Brasil.

Um filme histórico inovador

Como visto a obra é um emaranhado de referências que juntam a história original do livro de João Felício e as interpretações polêmicas de Décio de Freitas, a assessoria de importantes intelectuais do período e intelectuais ligados ao movimento negro. Como ela ainda extrapola as próprias fronteiras do espaço fílmico, gerando diversos outros derivados, como um documentário sobre sua produção, intitulado *Quilombinho* (1984); o romance *Palmares: mito e romance da utopia brasileira* (1991), de Everardo Rocha e de Carlos Diegues; e outra obra contendo o roteiro do filme e comentários sobre a produção, chamado também de *Quilombo* (1984), de autoria do próprio Diegues e de Nelson Nadotti. A produção também oferece sessões gratuitas para escolas por todo o Brasil, em uma autopromoção como importante fonte para o ensino da disciplina da História nas escolas.

Ou seja, é um produto que se debruça sobre várias mídias, um reflexo do momento em que a Pós-Modernidade já se fazia presente. Cronologicamente, ele está inserido no

processo que o historiador François Hartog (2003) assinalou como a mudança de paradigma da história com progresso para o *presentismo*, momento em que esse progresso não tem mais sentido. Há nos personagens apresentado na obra, ligados a um mundo mítico, a percepção de que a ideia utópica de progresso parece não funcionar como deveria. O filme trabalha com o passado, mas é midiático, é feito para dialogar como o que no presente se pensa desse passado.

Robert A. Rosenstone (2010) assinala que determinados filmes, que ele categoriza como filmes *históricos inovadores* ou *de oposição*, são obras complexas, de variadas teorias e abordagens, com potencial “real” de impacto no pensamento histórico, são criados conscientemente como oposição ao naturalismo hollywoodiano. Essas obras contestando as histórias perfeitas de heróis e vítimas usualmente retratados no cinema clássico ao buscar um novo vocabulário “para representar o passado na tela, um esforço para tornar a história (dependendo do filme) mais complexa, interrogativa e autoconsciente, tratando de perguntas difíceis, até mesmo irresponsáveis, mais do que de enredos agradáveis” (*Ibidem*, p. 37). Os melhores filmes inovadores seriam aqueles que usam novas estratégias para representar os vestígios do passado, norteando o pensamento histórico para originais pontos de vista.

O maior expoente deste cinema seria Eisenstein, que colocava o coletivo ou a massa (e não o indivíduo) no centro do processo histórico; ele teve seus herdeiros, principalmente na América Latina e em países periféricos, como o brasileiro Cacá Diegues que “faz isso e algo até mais radical em *Quilombo* (1984), a história de Palmares, uma obstinada sociedade formada por escravos fugitivos retratada em música e dança (samba) por atores vestidos como se estivessem participando do Carnaval” (*Ibidem*). Uma revolução no sentido de atacar as representações realísticas. Ou seja, mais do que inventar fatos, afastando-se de uma visão tradicional da história, o filme passa a interpretar e também a dialogar com a história por meio de sua estética inovadora.

Dessa forma, o filme faz sua jornada particular por uma história do Brasil repleta de rupturas como também continuidades. Diegues revela em sua biografia que decidiu pensar a obra “não como uma narrativa de época, mas como um filme de antecipação, uma hipótese de Brasil para o futuro, a partir de paradigmas construídos com a história e o mito da nação palmarina” (DIEGUES, 2014, p. 478).

As referências a fatos históricos da trajetória brasileira são constantes no filme, junto a uma abordagem mítica e ancestral. O momento mais óbvio é a relação do suicídio de *Ganga Zumba* com a morte de Getúlio Vargas, tão importante na história do país. “Com o suicídio, Ganga Zumba desarmava a trama criada pelos brancos contra ele e seu povo, devolvendo aos quilombolas o desejo de retomar a luta” (*Ibidem*, p. 522), da mesma forma que Getúlio impedirá a antecipação do golpe militar. No filme, o soberano se vê acuado e tenta com uma dança incorporar seu orixá Xangô¹⁰, (Fotograma 3), mas não consegue; nitidamente não era mais o rei, pois Xangô o havia abandonado. Resolve, então, se suicidar (Fotograma 4), como o próprio orixá faz em uma de suas lendas, ligando o fato histórico ao passado mítico.

¹⁰ Grande e poderoso orixá iorubano, senhor dos raios e dos trovões (LOPES, 2004, p. 687).

Figura 2



Fotograma 3

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.



Fotograma 4

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Forte indício de uma abordagem mítica, em que uma cultura africanizada é valorizada como identidade do negro brasileiro se encontra na construção dramática da obra, que parece caminhar em espiral, apesar de seguir um sentido lógico de progressão. Ela se daria em três momentos que têm suas próprias lógicas de início, meio e fim, mas que não são rigidamente demarcadas, em que o poder místico, da ancestralidade, traz de volta e sobrepõem um momento sobre o outro. Como se os inícios e fins de cada ciclo existissem quase que simultaneamente.

O primeiro desses momentos seria o reinado de *Acotirene*, regente de *Palmares* no início da narrativa. Momento em que *Ganga Zumba* se liberta e chega a *Palmares*, em uma cena que ele incorpora seu orixá Xangô, fazendo a antiga soberania abdicar do seu trono. O segundo seria o reinado de *Ganga Zumba*, que traria o progresso e estabilidade para a comunidade, mas que também atíça o poderio branco; é nesse momento que surge *Zumbi*, o elemento que quebra essa estabilidade. O terceiro e último, então, seria a iniciação de *Zumbi*, também de caráter místico, mas centrado na sua característica guerreira e rebelde. Que seria, por sua vez, o início de outra parte, que não está no filme, mas que chega até os dias de hoje no imaginário de uma *Palmares* como símbolo de cultura negra.

Há inserido na progressão dramática do filme um aspecto circular, em um tempo que se opõe ao pensamento histórico em uma perspectiva mágica e carnavalesca onde:

(...) o tempo aparece como uma simples justaposição (praticamente simultânea) das duas fases do desenvolvimento: o começo e o fim, inverno-primavera, morte-renascimento. Essas imagens ainda primitivas movem-se no círculo biocósmico do ciclo vital produtor da natureza e do homem [...]. A noção implícita do tempo contida nessa antiquíssima imagem é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica (BAKHTIN, 1993, p. 22).

No entanto, essa estratégia é mais evidente nos elementos que compõem o quadro, a imagem e o som diegéticos. Analisando com mais detalhe a coroação de *Ganga Zumba*, se descobre que o que move o filme é uma experiência ancestral, inserida nesse tempo mítico da magia. *Acotirene*, uma senhora já idosa, recebe o recém-chegado para uma audiência. Ela está iluminada com uma luz azul enquanto o resto da cena tem um tom amarelado (Fotograma 5), opondo a personagem que até o momento é a soberana, através da cor azul, ao resto do quilombo, que em um tom amarelado, quase de terra, já estaria em processo de transformação devido à presença de *Ganga Zumba*, que é explicitada nas falas dos personagens.

Questionado por que havia trazido estrangeiros com ele – em uma cena anterior, já citada, o grupo de foragidos convence um pequeno fazendeiro branco a negociar com Palmares o levando com eles –, *Ganga Zumba* responde que todos ali também eram estrangeiros e que deveriam negociar com os brancos que viviam ao redor, e respeitosa e afirma que ela era sábia, mas que tinha medo da novidade.

Um diálogo que simboliza dois arquétipos na mitologia afro-brasileira: a senhora é a representação de *Oxalá*¹¹, um orixá masculino, mas hermafrodita, idoso e sábio, que prefere a calma e a não-violência como estratégia. Por outro lado, *Ganga Zumba* seria a representação de *Xangô*, um orixá jovem representado como um rei justo, porém impetuoso e impaciente, que tem como estratégia o diálogo com o outro, mesmo que violento. Ou seja, o início e o fim, o velho e o novo, o sábio e o impulsivo, a imagem dos opostos tão cara a carnavalesco bakhtiniano. Tanto que, em um jogo de *plano* e *contraplano*, a soberana olha para seu interlocutor, em *close* (Fotograma 6), e vê o orixá *Xangô* e não *Ganga Zumba* (Fotograma 7). Nesse instante, uma trilha sonora surge apresentando uma cantiga recitada em iorubá¹² e *Acotirene* diz: “Xangô é seu eledá¹³, Xangô paira sobre sua cabeça”.

Na cena seguinte, a velha soberana abdica do trono em favor do novo rei para ir viver na calma da mata, enquanto *Ganga Zumba*, incorpora *Xangô*, dança um toque de candomblé (fotograma 8). Nessa experiência, em que seu corpo é tomado pelo transe, está a sua confirmação como rei. Ou seja, o que possibilita sua subida ao poder é o místico, o sagrado afro-brasileiro, que tem em sua perspectiva histórica, no Brasil, o carnaval como estratégia de sobrevivência.

¹¹ É o criador da humanidade, pois fez o primeiro homem e a primeira mulher. (LOPES, 2004, p. 504).

¹² A língua do povo Iorubá.

¹³ “Cada um dos orixás que velam individualmente por cada ser humano; dono da cabeça, anjo da guarda” (LOPES, 2004, p. 252).

Figura 3



Fotograma 5

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.



Fotograma 6

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.



Fotograma 7

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.



Fotograma 8

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Outra cena necessária de se assinalar é a transformação simbólica de *Francisco* em *Zumbi*. Que ocorre em uma sutil relação criada pela técnica da montagem. Enquanto

a peste assola o pequeno povoamento em que *Francisco* vive, uma festa ao estilo carnavalesca acontece no quilombo. A cena se inicia com um cometa passando nos céus, imagem que para o mundo colonial, católico, oficial, seria um péssimo presságio. No entanto, para *Palmares* é um motivo de festa.

Na igreja em que o futuro *Zumbi* vive como coroinha, um negro moribundo interpretado pelo icônico ator *Milton Gonçalves*, pede para o padre não rezar mais por sua alma em latim, pois ele precisava escutar sua língua ancestral. Segundo ele o latim havia o servido durante a vida, mas só sua língua natal seria necessária na sua morte. Ilustrando no diálogo do personagem exatamente uma ideia de valorização do lugar mítico e religioso afro-brasileiro, e invertendo a posição oficial da cultura católica.

Escutando o pedido do homem e atormentado pela lógica do negro moribundo, *Francisco* sai da igreja para refletir e fecha seus olhos (fotograma 9) se transportar mentalmente para a festa carnavalesca em *Palmares* (fotograma 10), através de uma montagem direta entre as imagens apresentadas, como se a festa fosse o interior da mente de *Zumbi*. No dia seguinte ele foge para *Palmares*, levando seus pertences, mas abandonando sua cruz católica.

Figura 4



Fotograma 9

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.



Fotograma 10

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

É o Candomblé¹⁴ baiano, ligado à cultura Iorubá¹⁵, a base simbólica de todo o filme, apesar dessa manifestação religiosa não existir no Brasil no período retratado - o

¹⁴ O Candomblé se consolida com a inauguração dos primeiros terreiros já no século XX. (VERGER, 1996)

¹⁵ O termo aplica-se a um dos maiores grupos étnicos e linguísticos da África ocidental, ligados a uma mesma cultura e tradições, na cidade de Ifé, mas nunca constituíram uma unidade política. (VERGER, 1996).

“povo iorubá” só vai chegar ao Brasil séculos depois (VERGER, 1996). Deixando de lado outras culturas que eram mais pertinentes ao momento, e que são propositalmente esquecidas, como a cultura congo-angola, muito mais predominante no período de Palmares. O filme utiliza de certa hegemonia da vertente iorubá na forma de consolidação e afirmação da cultura negra, como uma estratégia de inserção da história do indivíduo negro na própria formação do Brasil. Essa característica da obra evidencia “a prática de racismo epistêmico entre as próprias correntes de defesa e preservação dos cultos afro-brasileiros” (SILVA, 2015, p.3).

Assim, o filme pode ser um importante instrumento de discussão da formação da identidade do negro no Brasil, pensando o momento em que ele é produzido, e percebendo as relações de poder existentes nas escolhas estéticas feitas pelo diretor e seus colaboradores. Mas ao mesmo tempo é um grande problema epistemológico, apagando de forma proposital outras idiosincrasias, outras formas de se vivenciar a negritude. Produzindo paralelamente a imagem heroica do negro iorubá, a marginalização de outras culturas que fizeram parte da própria construção da afro brasilidade. (Ibidem)

Outra problemática da obra é que apesar do filme utiliza as formas e estruturas afro-brasileiras em sua lógica estética, dando em muitos aspectos voz a uma intelectualidade negra, - consultores, atores e atrizes, músicos, técnicos e a narração musical de Gilberto Gil são elementos que interagem com essa visão de uma cultura negra dos anos 1980. – a utopia presente não deixa de ser a do próprio Diegues, que chega aos anos 80 ainda presos a ideias que já permeavam o seu imaginário desde os anos 60. Ou seja, a cultura negra ainda é uma moldura utópica para as pretensões intelectuais de uma classe média branca.

Exemplo desta perspectiva é que a figura de *Zumbi* se torna um revolucionário que dialoga de forma separada dos aspectos míticos e religiosos do filme. Diferente da coroação de *Ganga Zumba* que incorpora seu orixá e simbolicamente se amalgama a sua personalidade ancestral, a iniciação mágica de *Zumbi*, momento em que recebe o seu nome, não segue essa mesma lógica.

Na cena, uma lança fincada ao chão explode, enquanto o iniciado está parado ao lado da arma. *Ganga Zumba* aparece paramentado de Xangô (Fotograma 11) e saúda Ogum¹⁶, o nome do orixá de Zumbi, abençoando o futuro guerreiro. Nesse instante os atabaques começam a soar e entram em quadro figuras cobertas por panos e palhas; são os ancestrais divinizados, os *Eguns*¹⁷, que dançam trazendo à cena vários espíritos ancestrais, que já haviam morrido no decorrer da narrativa.

Nesse momento, *Ganga Zumba* fala para o iniciado: “Tu não és mais ninguém, tu és teu povo. Tu nasceste de novo. Teu pai Ogum mandou te chamar de Zumbi Alakijade, a quem foi dada a coroa da guerra. Você é Zumbi que nunca morre”. Zumbi levanta a lança e o artefato começa a pegar fogo (Fotograma 12).

¹⁶ Orixá iorubano do ferro, caçadores e guerreiros (LOPES, 2004, p. 489).

¹⁷ Espírito dos mortos (LOPES, 2004, p. 251).

Figura 5



Fotograma 11

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.



Fotograma 12

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Zumbi não incorpora o seu orixá, como se ele não fosse a força sobrenatural em si, mas guiado por ela. Dessa forma, *Ganga Zumba* acaba por ganhar um caráter místico, relacionado de diversas formas com a mitologia; sua morte é um exemplo, como já citado, desse universo mágico que se repete no ritual, pois ao se matar ele estaria renovando um ciclo mágico recontado nas lendas. *Zumbi*, representando o revolucionário, morre como um mártir na busca de uma utopia revolucionária, e desta forma inserido no tempo histórico, e não mais mítico. Tanto que a cena de sua morte revela uma ligação direta com uma montagem cinemanovista, de um forte caráter moderno, em que os sentidos herméticos da montagem colocam os significados dentro de uma perspectiva da dialética histórica. Como se no último instante o diretor assumisse seu comprometimento com um cinema político e de autor, escondido nas alegorias carnavalescas e no espetáculo cinematográfico que apontavam para a Pós-Modernidade.

Na cena, *Zumbi* é fuzilado pela tropa de *Domingos Jorge Velho*, enquanto em uma sequência de diversos planos detalhes seu sangue suja a natureza ao seu redor. Moribundo, o guerreiro joga sua lança para os céus gritando a saudação de *Ogum*: “*Ogum nhê*”. A lança cortando o céu todo vermelho surge no quadro, e em seguida várias imagens da natureza local. Nesse instante, a música pop de Gilberto Gil toca dizendo que a felicidade do negro é uma felicidade guerreira; junto com essa imagem e música, uma cartela informa que a resistência em Palmares continuaria cem anos após a morte de *Zumbi*.

A forma como a violência se apresenta nesta cena é simbólica, pois ela não é apresentada explicitamente, sendo interrompida o tempo todo por planos da natureza em que o sangue que jorra no momento do disparo suja as flores e pedras ao redor, em vez de mostrar o personagem levando o golpe certo de bala. Gumbrecht (2010) percebe que com o advento da modernidade uma valorização de uma cultura de sentido baseada na interpretação, na hermenêutica, na metafísica, se contrapõe a uma cultura da presença, baseada nas experiências do corpo e tudo que pertence à materialidade. Havendo, assim, a prioridade da dimensão temporal sobre a dimensão espacial, "numa cultura que deixará de centrar-se num ritual de produção de 'presença real', passando a se basear na predominância do cogito." (*ibidem*, p. 50).

Na perspectiva da cultura de presença há uma relação inerente com a violência expressa numa dinâmica de "ocupação e no bloqueio do espaço pelos corpos contra outros corpos" (*Ibidem*, p. 111), da mesma forma que, se o espaço é percebido como a principal dimensão da presença, em uma cultura de sentido o tempo seria primordial, "pois leva tempo para concretizar as ações transformadoras por meio das quais as culturas de sentido definem a relação entre os seres humanos e o mundo" (*ibidem*, p. 110).

Quando o ato da violência se esconde, estratégia muito utilizada em filmes de abordagens modernas, um símbolo é criado. Um esforço estético de inserir as ideias filmadas num tempo histórico, em que todas as representações se debruçam sobre o esquema temporal passado-presente-futuro. Muito diferente quando se assume a violência como estratégia de presentificação, de experiência, onde não existe essa dialética entre o ver e o não ver. Ou seja, apesar de o filme carregar intencionalidades que emergem de um mundo pós-moderno, onde, ainda segundo Gumbrecht, é o momento em que a presentificação toma o lugar do sentido, o diretor ainda busca dialogar com um cinema moderno, origem de sua formação cinematográfica.

Considerações finais

O filme de Diegues é um esforço declarado de reinvenção histórica dos fatos para se buscar um tom, um discurso que explique, critique, assinale as principais ideias e reflexões sobre o passado apresentado na forma de uma obra cinematográfica. O próprio documento histórico não fala por si, ele tem que ser lido. "Os fatos falam apenas quando o historiador os aborda: é ele quem decide quais os fatos que vêm à cena e em que ordem, ou contexto." (LE GOFF, 1990 p.47). Desta forma todo documento é produto da sociedade que o fabricou, seja uma narrativa literária, uma dissertação acadêmica, ou um filme. O Cinema como documento também tem que ser lido, interpretado, ele não fala por si mesmo. Sua narrativa, mais ligada à ficção, acaba por alterar acontecimentos para deixar mais adequados às suas características narrativas.

Como evidenciado durante o texto, o filme propõe uma visão utópica em que seria possível uma democracia representada na valorização da cultura negra, que parece desesperadamente escrever uma nova história nas páginas apagadas do passado com uma estética carnavalesca que não segue mais a rígida ideia de progresso histórico tida como um dogma pela intelectualidade na qual o diretor foi formado. Um espaço mítico onde presente passado e futuro podem coexistir, e onde a representatividade pode ser

vista dentro de um contexto sociocultural ocidental e pós-moderno contestando a supremacia eurocêntrica. Um caminho percorrido na mesma década por um conceito hoje bastante comentado, o Afrofuturismo. Movimento artístico que utiliza o resgate mitológico africano unido a elementos da ciência, tendo como objetivo a reafirmação e o empoderamento negro (FRANK, 2016). Em uma clara junção, como na experiência de Diegues em um possível Brasil redemocratizado e anti racista, de elementos do passado, do presente, e do futuro.

Assim, o filme forja uma identidade negra, mesmo que ao excluir outras, como uma estratégia de representatividade, dinâmica que liga diretamente o discurso cinematográfico às relações de poder do momento em que ele é produzido. Pois o ponto de vista estético e narrativo da obra foi largamente desenvolvido e assimilado por uma intelectualidade negra do período. Uma perspectiva onde a cultura carnavalesca se desenvolve em um dos mais importantes símbolos da identidade negra no país, ao ponto de chegar aos dias de hoje com fortes ecos no imaginário popular brasileiro. Por outro lado, Carlos Diegues também se apropriou dessa visão de identidade e representatividade para continuar desenvolvendo suas propostas utópicas para o país, em que o imperativo consistia na consolidação de um projeto comum a uma intelectualidade branca e a uma classe média advinda de sua geração cinemanovista.

Referências

ADAMATTI, Margarida Maria. *Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva, de Carlos Diegues*. 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23120>>.

Acesso em: 25 de agosto de 2018.

ADOLFO, Roberto Manoel Andreoni. As Transformações na História da escravidão entre os anos de 1970 e 1980: uma reflexão teórica sobre possibilidades ed abordagens. *Revista de Teoria da História* Ano 6, Número 11, Maio/2014 Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892 Disponível em : <<https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/30165/16552>> Acesso em: 18/09/2020

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, *Alceu*, - v.8 -, n. 15 -, p. 173 a 1-184, - jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf> Acesso em: 19/01/ jan. 2019.

ANKERSMIT, Frank. R. Historiografia e pós-modernismo. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 113-135, mar. 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rebelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993

BARROS, José D. Assunção. A historiografia pós-moderna. *Ler História*, n. 61, p. 147-167, 2011. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lerhistoria/1655>> Acesso em: 18/09/2020

- DIDI-HUBERMAN, G. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *O movimento negro no Brasil*. Disponível em: http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/7_di_logos_latinoamericanos/movimento_negro.pdf Acesso: 12/11/2015.
- DIEGUES, Carlos; Nadotti, Nelson. *Quilombo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*, Rio Grande do Sul: Síntese Universitária, 1988.
- _____, Carlos. *Vida de Cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- FERRO, M. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: história, tendências e dilemas contemporâneos. *Dimensões*, vol. 21, Programa de Pós Graduação em História, UFES. 2008
- FRANK, Priscilla. *Realismo mágico, história da África e ficção científica: conheça o Afrofuturismo*. Geledés, 2016. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/realismo-magico-historia-da-africa-e-ficcao-cientifica-conheca-o-afrofuturismo/#ixzzF6zLBVTE>>. Acesso em: 18 set. 2020.
- FREITAS, Décio. *Palmares: A Guerra dos Escravos*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares – Histórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo. , 2016.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JENKIS, Keith. *A História repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990
- LIMA, Ivan Costa. *As propostas pedagógicas do movimento negro no Brasil*. Congresso Internacional de Pedagogia Social Mar. 2009 Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000092008000100009&script=sci_arttext Acesso: 08/10/2019
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MAUAD, Ana Maria; KNAUSS, Paulo. Memória em movimento: a experiência videográfica do LABHOI. *História Oral*, Rio de Janeiro, v.9, p. 143-158, 2006.

MORICONI, Italo. A provocação pós-moderna. Razão histórica e política hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. *Opinião*, n. 206, p. 20-21, 15 out.1976.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). VI CONGRESSO SOPCOM, abr. 2009. *Anais...* Disponível em: <https://mail.google.com/mail/u/0/>. Acesso em: 24 jun. 2019.

QUEIROZ, Suely Reis de. Escravidão negra em debate. In: *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2010 pg 103.

ROSENSTONE, Robert A. *A História nos filmes/ Os filmes na História*. Rio de Janeiro; Paz e terra, 2010.

SANTOS, João Felício dos. *Ganga Zumba*. São Paulo: Circulo do Livro: 1963.

SALES, Michele. A produção audiovisual das mulheres negras no Brasil e em Portugal. In: *Cinemas pós-coloniais e periféricos*, SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; GUIMARÃES, Liliane Leroux: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2020. V. ISBN 978-989-99704-3-4

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documento de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Autentica: Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SILVA, J. L. da. Candomblé da Bahia, mito da pureza e racismo epistêmico no material didático escolar [pp. 189-209]. In: *Educação e axé: uma perspectiva intercultural na educação*. Fernandes; Roberto & Oliveira [orgs]. 1ª ed. Imperial Novo Milênio Gráfica e Editora. Rio de Janeiro: 2015.

SILVEIRA, Oliveira. Vinte de Novembro: história e conteúdo, , in SILVA, Ptronilha Beatriz Gonçalves e; SILVERIO, Valter Roberto (Orgs) . *Educação e Ações Afirmativas*: Brasília-DF: Mec/Inep, 2003. 270 p.

SORLIN, Pierre. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

_____, Pierre. *The film in history: restaging the past*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Corrupio: Salvador,1996

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. Ismail *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZAGORIN, P. Historiografia e pós-modernismo: reconsiderações. *Topoi*, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, p. 137-152, mar. 2001.