

Palmares como território de transição na redemocratização¹

DOI: 10.34640/universidademadeira2022eiras

Rafael Garcia Madalen EIRAS

Universidade Federal Fulminense (UFF-Brasil)

eiras.rafael@gmail.com

Resumo: O artigo analisa o filme *Quilombo* (1984), do diretor Carlos Diegues, percebendo a construção do território de Palmares na obra como reflexos de uma identidade brasileira no momento de iminente redemocratização. As imagens do filme, que representam o quilombo são, desta forma, a imaginação de uma nação democrática possível, sendo a cultura afro-brasileira ponto nodal entre diversas demandas sociais barradas pela Ditadura Militar implantada a partir de 1964. Processo que anos depois se rompe com o neoliberalismo, mas que no momento da produção é marcante. Portanto, a perspectiva de Benedict Anderson ao pensar a nação como uma comunidade imaginada e Milton Santos entendendo o território como a soma de forças diversas, são acionados em um diálogo com o filme. Uma perspectiva pós-colonial onde a territorialidade fixa, surge como controle e exclusão do outro. Aporte teórico que entende o território quilombola no filme como o rompimento com diversos processos coloniais e excludentes no Brasil. Uma abordagem metodológica interdisciplinar entendendo o filme como um documento histórico que permita perceber as características inerentes ao tempo em que é produzido; como também um discurso estético, propondo uma direção investigativa da obra através das propriedades básicas do material fílmico e suas implicações práticas.

Palavras-chave: cinema brasileiro, quilombo, território, redemocratização

Abstract: The article proposes the analysis of the film Quilombo (1984), by director Carlos Diegues, perceiving the construction of the territory of Palmares in the work as reflections of a Brazilian identity at the time of imminent redemocratization. The images in the film, which represent the quilombo, are, in this way, the imagination of a possible democratic nation, with Afro-Brazilian culture being the nodal point between various social demands barred by the Military Dictatorship of 64. A process that years later breaks with neoliberalism, but that at the time of production is remarkable. Therefore, Benedict Anderson's perspective when thinking of the nation as an imagined community and Milton Santos understanding the territory as the sum of diverse forces, are activated in a dialogue with the film. A post-colonial perspective where fixed territoriality emerges as control and exclusion of the other. Theoretical contribution that understands the quilombola territory in the film as a break with several colonial and exclusionary processes in Brazil. An interdisciplinary methodological approach, understanding the film as a historical document that allows us to perceive the inherent characteristics of the time in which it is produced; as well as an aesthetic discourse, proposing an investigative direction of the work through the basic properties of the film material and its practical implications.

Keywords: Brazilian cinema, quilombo, territory, redemocratization

¹ O artigo é parte da pesquisa de doutoramento do autor em Cinema pelo PPGCine - UFF e tem a supervisão de seu orientador Dr. Reinaldo Cardenuto (PPGCine - UFF) Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2442047354028157>

O filme de longa-metragem brasileiro *Quilombo* (1984), do diretor Carlos Diegues, propõe, em sua narrativa, uma reconstituição histórica de Palmares. Um dos principais quilombos² da história do Brasil (1597 – 1694), responsável por uma resistência ao poder colonizador da metrópole portuguesa por mais de um século. Um território imaginado pelas representações cinematográficas como uma democracia afro-brasileira plural, que se insere em um processo histórico de reabertura política depois de vinte anos de ditadura militar (1964 – 1985). Como o próprio diretor cita, Palmares surge como um possível “socialismo cordial, democrático e proletário de uma nação dos pobres contra a pobreza [...], onde a democracia não pode vir apenas para garantir a minha liberdade, mas sobretudo para exigir a minha tolerância com a liberdade do outro” (Diegues; Nadotti, 1984, p. 20). Um exercício de reimaginar a história do Brasil em um território que se revela como passado, mas reinterpreta o próprio presente em que a obra é produzida, apontando, assim, para um futuro incerto.

O que este artigo propõe investigar, neste sentido, é a construção cinematográfica de Palmares no momento de iminente redemocratização, pensando essas imaginações como pontos nodais entre diversas demandas sociais barradas pela Ditadura Militar implantada a partir de 1964. Portanto, a perspectiva de Benedict Anderson (2008) ao pensar a nação como uma comunidade imaginada e a de Milton Santos (2002) entendendo o território como a soma de forças diversas, são acionadas em um diálogo com uma metodologia de análise fílmica.

Neste percurso, o filme é entendido como um documento que percebe as características inerentes ao tempo em que é produzido, como também um discurso estético, propondo uma direção investigativa da obra através das propriedades básicas do material fílmico e suas implicações práticas. “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” (Panafria, 2009, p. 7). É analisar o filme como meio de expressão sem descartar outras intervenções do cineasta, ou outros documentos, mas entendendo que eles não detêm a obra. “Confundir a intenção do autor com o sentido efetivo produzido pelas imagens e sons é cair na ‘falácia internacional’” (Xavier, 2007, p. 9). Por isso, o trabalho em diversos momentos, precisa recorrer ao fotograma do filme, ao que não está obviamente inscrito na imagem, mas que pode ser interpretado.

Robert A. Rosenstone (2010) vai além da visão do cinema como simples objeto de estudo; nesse sentido, o filme histórico, principalmente, passa a ser percebido como uma escrita em que sua força estaria evidenciada na invenção e no remanejamento dos fatos históricos. As “verdades” fílmicas seriam 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 sendo 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.

² Em diversas partes das Américas se desenvolveram comunidades de fugitivos que receberam diversas nomenclaturas, como Cumbes na Venezuela ou Palenques na Colômbia. No Caribe inglês e nos EUA foram denominados Maroons. Nas Guianas ficaram conhecidas como bush negroes. No Caribe francês o termo era maronage. Em Cuba e Porto Rico chamava-se cimaronaje. No Brasil foram denominadas inicialmente somente como mocambos, depois a nomenclatura quilombos foi generalizada. (Theodoro e tal., 2016, p. 2)

O território imaginado de Palmares

A perspectiva de análise atravessada pela noção de comunidade imaginada³ permite compreender a proposta do conceito de nações diferente de uma “comunidade real”, pois não se baseia em interações sociais de seus membros, que por razões práticas não seria possível. Benedict Anderson (2008) aponta que nada maior que um vilarejo pode ser percebido como uma “comunidade real”, sendo impossível todos os seus membros se conhecerem. Nesta perspectiva a nação surge como uma abstração, uma comunidade socialmente construída, imaginada por pessoas que se percebem dentro de um grupo através de diversos mecanismos culturais de identificação:

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo [no caso o romance] é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma continuidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um norte-americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de patriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles. (Anderson, 2008, pp. 56-57)

A imprensa, por exemplo, é fundamental para a análise do autor, que percebe o nacionalismo europeu forjado através dos jornais e romances ao propor um tempo homogêneo e universal em que todos os habitantes de uma nação compartilhassem um sentimento comum. “Essa comunidade também é ‘imaginada’ porque, independentemente das diferenças e da exploração que exista dentro dela, a nação é sempre concebida ‘como uma profunda camaradagem horizontal’” (Anderson, op. cit., p. 34). Desta forma, a mídia é um dos instrumentos culturais essenciais para se criar e manter, ao mesmo tempo, uma comunidade imaginada, pois cria um universo em que o indivíduo, leitor, ou consumidor se insere, mesmo não conhecendo aquela realidade por completo.

A arte cinematográfica surge como uma arte que pode criar universos erguidos sob uma ontológica celebração do realismo da imagem fotográfica, em que tal característica “é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir não só mais uma prioridade do mundo visível, mas justamente uma prioridade essencial à sua natureza – o movimento” (Xavier, 1984, p. 12). Assim, o cinema também surge como uma potente ferramenta de criação de comunidades imaginadas.

A *decupagem* clássica, por exemplo, é um “sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (Xavier, op. cit., p. 24); serve como um discurso naturalista, como uma “janela para o mundo” (Xavier, op. cit., p. 31). Do ponto de vista de Ismail Xavier, o problema básico em torno da crítica dessa forma de discurso, baseado nas grandes produções hollywoodianas, não seria o fato de essas produções existirem em escala industrial, mas sim esse método naturalista, algo que na prática soa como um reflexo dos interesses de uma elite dominante, ou melhor, uma forma de propagação ideológica da burguesia no complexo de representação: “naturalista/decupagem clássica/mecanismo de identificação” (Xavier, op. cit., p. 33).

A montagem clássica naturaliza também modos de ser e de experimentar o mundo, universalizando neste universo imaginado, uma cultura particular e própria. Ele é um

³ A teorização de Anderson foi proposta no âmbito do nacionalismo europeu, em que a sociedade europeia estava passando por profundas mudanças que permitiram essa projeção nacional.

território desarticulado e remontado da realidade imanente, mas surge como crível na experiência do espectador.

O filme de gênero, como revela Rick Altman (2000) que se consolida nessa montagem clássica, está estritamente ligado à cultura que o produz. Muitos filmes que escapam a esse enquadramento de gêneros dependem muito da mensuração de suas qualidades referenciais para se ligar ao mundo, mas filmes de gênero usam de formas simbólicas as suas imagens, sons e citações chaves. “No caso dos grandes planos gerais da paisagem que povoam incessantemente o Oeste, importam menos os locais reais e sim o uso da paisagem como visualização do perigo e do potencial que o Oeste, simultaneamente, representa⁴” (Altman, op. cit., p. 49, Tradução nossa).

Para Deleuze (1985), na imagem-ação, no qual o cinema clássico se enquadra, a ambiência dita o que se tornará ação, porque é através de suas qualidades que as personalidades virão à tona. Para existir uma ação é necessário que o meio em que ela se propaga seja definido, pois esse ambiente determina tudo: quem é o bonzinho, quem é o malvado, quem é o selvagem, etc. No faroeste, por exemplo, pode-se perceber o ambiente como definidor das ações e das reações que culminam na estrutura dramática clássica; o *cowboy* tem de agir contra os índios, que são selvagens. Tudo isso é definido em poucos planos, em que os índios atacam uma diligência, como no filme do diretor John Ford, *No tempo das diligências* (1939).

Ao elaborar essa perspectiva, as concepções de espaço e território de Milton Santos (1996) surgem como guia para se entender como em *Quilombo* a representação de Palmares ganha essa potencialidade simbólica de nação brasileira. O autor percebe que a utilização do território pelo povo cria o espaço. Sendo o espaço geográfico mais amplo e complexo, contingente, mas que tem como concreto a instância social sempre presente, e o território percebido como um conceito dado como fixo, ao ser delimitado por uma área. No entanto, essa demarcação não ocorre de maneira precisa, pois pode mudar no processo histórico devido às relações sociais e técnicas de uma comunidade.

Milton Santos percebe essa ideia de flexibilidade em uma geografia crítica e procura entender o espaço para além da materialidade, nas sociabilidades, nas técnicas, na cultura. O espaço “como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações. Através desta ambição de sistematizar, imaginamos poder construir um quadro analítico unitário que permita ultrapassar ambiguidades e tautologias.” (Santos, op. cit., p. 11)

No filme analisado aqui, a estrutura espacial do quilombo rasga a cronologia histórica, pois existe um comentário sobre o passado ligado à necessidade do presente de reter diversas demandas reprimidas por vinte anos de ditadura militar, que por sua vez apontam para uma utopia⁵, para a possibilidade de organização de um país democrático. Mesmo que essa utopia não seja mais a revolucionária, ligada a conceitos marxistas, mas ligada ao mercado consumidor, ao aproveitar o momento de euforia democrática. Ou seja, é um espaço fílmico forjado muito mais através da cultura, dos objetos, da língua falada, das danças; do que retratado por uma paisagem. Ao inverso de um cinema clássico de gêneros, o filme constrói um território, uma nação imaginada, articulando a cultura afro-brasileira.

Flávio dos Santos Gomes assinala:

⁴ En el caso de los grandes planos generales del paisaje que pueblan incesantemente el western, importan menos las localizaciones reales en sí que el uso del paisaje como visualización del peligro y del potencial que el Oeste, simultáneamente, representa.

⁵ O termo é de origem grega: “topos” significa lugar, e seu prefixo “u” tem significado negativo, ou seja, seria um lugar que não existe, um “não lugar” ou “lugar nenhum”. Quando chegou o século XIX, a utopia deixou de ser somente um gênero literário, “um jogo intelectual, para tornar-se um projeto político no qual o possível está inscrito na história” (Chauí, 2008, p. 11).

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. (Gomes, 2011, p. 92)

A visão tradicional de cultura percebe o território como forma de exclusão do outro, como controle colonial. Já o território como um lugar imaginado, no sentido de ser uma comunidade, incorpora as forças políticas e sociais que se inscrevem no processo cultural. É uma perspectiva que lê a cultura através de outra chave, como um processo dinâmico. Ao aquilombar as dinâmicas do filme, se constrói outro lugar, outro território. Um movimento oposto do esforço colonial de excluir o outro, ao aproximar as demandas diversas que podem habitar Palmares. E isso está inscrito nas imagens do filme.

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, e que são criadas conscientemente como oposição ao naturalismo hollywoodiano. Essas obras contestam 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” (Rosenstone, op. Cit., 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.

Rosenstone aponta que o maior expoente deste cinema seria Eisenstein, que colocava o coletivo ou a massa (e não o indivíduo) no centro do processo histórico; ele teria 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” (Rosenstone, *ibid.*). 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 a dialogar com a história por meio de sua estética inovadora.

Desta 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). Elabora não só uma territorialidade imaginada, mas uma alegoria de nação em que as imagens são construídas através de uma perspectiva de cultura brasileira, de abertura democrática. Dinâmica que anos depois se rompe com uma hegemonia de viés neoliberal, mas que no momento que a obra é produzida está presente em demandas como as *Diretas Já*⁶. Neste sentido, o território de

⁶ A partir de 1981 a economia brasileira entra em um difícil recesso, levando um afastamento de parte das classes dominantes no regime militar instituído em 1964. “Os acordos assinados entre o governo brasileiro e o FMI (Fundo Monetário Internacional) beneficiavam exclusivamente o grande capital financeiro, prejudicando os demais setores capitalistas, notadamente indústria e comércio. (Nery, 2010, p. 3) Esses setores insatisfeitos estavam presentes na campanha Direta Já, um movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas ocorrido em 1983-1984. Essas insatisfações eram canalizadas em parte, para

Palmares forjado no filme, é a imagem de um país reformulando suas próprias noções de espaço e cultura, de nação.

Contexto de uma análise

Carlos Diegues é um diretor que ajudou a formar o Cinema Novo brasileiro no período de efervescência política do início dos anos 1960, momento em que famosos teóricos como Paulo Emílio Salles Gomes buscavam definir uma identidade nacional para o audiovisual brasileiro. O conjunto bastante heterogêneo que se denomina de Cinema Novo – um movimento que fazia parte de um contexto maior de vários “cinemas novos”, principalmente na América Latina, formado por jovens cineastas –, tinha em comum a busca por uma visão política 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 refletia a situação da América Latina como local ainda dominado pelo peso do subdesenvolvimento (Gomes, 2016). O que se queria, pelo cinema, era definir a imagem desse povo e suas características, em que o ponto de partida deveria ser “um mergulho na ‘realidade’ sócio-político-cultural brasileira” (Simonard, 2006, p. 27).

Ismail Xavier (2001) percebe que a influência de um cinema moderno vai ter seu impacto até início da década de 1980, sendo 1984 o momento simbólico de ruptura com a estreia de *Memória do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos), que segundo Xavier fecha definitivamente o diálogo com o Cinema Novo, “cuja experiência do Cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo quando se consolida a abertura” (Xavier, op. cit., p. 36). Este também é o ano do filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Filme que devido ao golpe civil-militar foi descontinuado. Coutinho então, 20 anos depois, retoma o filme com múltiplas estratégias e o transforma num documentário altamente reflexivo sobre o momento da ditadura e a possibilidade de se filmar, renovando a tradição do documentário no país. É também em 1984 que Diegues vai lançar *Quilombo*, justamente num momento de transição, tanto na linguagem cinematográfica brasileira como na política, com a certeza de eleições diretas para presidente.

No momento histórico em que a obra é produzida, meados dos anos oitenta, existe no Brasil um debate de contexto pós-moderno⁷, mas que ainda trazia uma articulação potente com o Cinema Novo, sem entender o Brasil deste período pelo viés da pós-modernidade, mas entendendo que a cultura hegemônica, no caso a norte-americana, estava mudando seus padrões culturais e com isso, toda a arte periférica dialogava com essas agitações culturais.

Desta forma, é na primeira metade desta década que o cinema brasileiro parte para um debate estético que evidencia uma sintonia com um cinema contemporâneo, ainda trazendo ao mesmo tempo uma articulação particular da “questão nacional”, “traduzida em recapitulação históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural,

a luta parlamentar – Câmara dos Deputados e Senado – e para os executivos estaduais – eleições de governadores. Onde se destacavam políticos ligados aos partidos burgueses, tendo o PT como contraponto.

⁷ Para o que Fredric Jamson (2006) entende a pós-modernidade como um capitalismo tardio, que surge com prognósticos catastróficos e reducionistas a respeito do futuro. Mas também uma quebra radical que emerge do fim dos anos 50 e anos 60. O que ele vai ligar diretamente a esse terceiro estágio do capitalismo. A estética pós-moderna surge como uma estética urbana, rodeada de clichês, de fragmentações, de hibridismos e hipertextualidades, como a releitura de códigos já utilizados em vários momentos da história do cinema.

diálogos com tradições literária e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito” (Xavier, op. cit., p. 38).

Cronologicamente, o filme está inserido no processo que o historiador François Hartog (2003) assinalou como a mudança de paradigma da história como progresso para o *presentismo*, momento de rompimento com a estrutura clássica historicista, chamando atenção para o afrouxamento das ideias revolucionárias e utópicas em um horizonte limitado ao presente, em que uma previsão ideal para uma mudança futura, não teria mais força revolucionária. O autor afirma que essa mudança se deve às novas “solicitações do mercado, ao funcionamento de uma sociedade de consumo, às mudanças científicas e técnicas, aos ritmos das mídias, que cada vez mais rapidamente torna tudo obsoleto” (Hartog, op. cit., p. 11).

Há nos personagens de *Quilombo*, 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 com o que no presente se pensa desse passado. São traços que estão presentes nas perspectivas do filme ao propor uma espécie de “Democracia Cordial”, na experiência do presente, em que o passado não seria mais referência para um futuro fechado e certo.

Exemplo desse percurso é que a obra é um emaranhado de referências. Ela é a continuidade do primeiro filme do Diegues, *Ganga Zumba*⁸ (1963); junta à história original do livro de João Felício dos Santos (1963), com o título homônimo do primeiro longa do diretor, as interpretações polêmicas do professor Décio de Freitas na obra *A guerra dos escravos* (1973) trazendo novas perspectivas historiográficas acerca de Palmares; como a assessoria de importantes teóricos do período e intelectuais ligados ao movimento negro. O filme 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 leva Palmares para outras mídias, em uma dinâmica de desterritorialização, típica da década de 1980. Um mundo que cada vez mais foca nas dinâmicas dos hipertextos que desterritorializam os conteúdos e práticas de suas possíveis origens. Essa circulação mais fluida e mais complexa faz com que novas identidades e hierarquias se constituam em uma cultura híbrida (Canclini, 1998). O filme *Quilombo*, desta forma, se apresenta em um momento de rupturas globais, nas demandas pós-modernas, e em um contexto local, no fim da ditadura e na reconstrução democrática. Revelando a necessidade de se reimaginar uma nação que desse conta destes movimentos.

A narrativa do 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 ao se tornar o novo líder, após a líder

⁸ *Ganga Zumba* estreia em 1964 antes do golpe civil-militar e é baseado no romance homônimo de João Felício dos Santos, livro que é ficção, mesmo que alicerçado em pesquisas históricas. O enredo do filme desenvolve a primeira parte do romance no qual é inspirado, devido às impossibilidades orçamentárias da forma de produzir do período. Apresenta a trajetória da fuga do herói negro, Ganga Zumba, no nordeste brasileiro do século XVII. A narrativa se encerra com a sua liberdade na entrada do Quilombo dos Palmares. Esse filme articula um discurso utópico em relação a um novo Brasil modelado pelos ideais revolucionários do período.

anterior, Acotirene, se retirar para a floresta. Com a ajuda da vigorosa guerreira Dandara (Zezé Motta) e de 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 de Ganga Zumba, 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 a igreja. 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 dos 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. Iniciam uma grande onda de violência e terrorismo na capitania.

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, 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).

Quilombo é um épico franco-brasileiro⁹ grandioso para os padrões brasileiros. Um cinema comercial e popular 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, apontando um diálogo com a pós-

⁹ Tamanha estrutura foi possível pela coprodução da empresa francesa Gaumont que detinha os direitos de distribuição mundial, internamente o filme tinha o investimento da Embrafilme, que iria distribuir por todo o Brasil.

modernidade. Uma estética repleta de clichês, ao mesmo tempo é uma clara tentativa de valorizar a identidade negra na história do país relacionada 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” (Bakhtin, *ibid.*).

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 1963), 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 no momento em que o filme é produzido. Ele é um cineasta branco e de classe média que reflete uma intelectualidade que nos anos 1960 pensava o Brasil pela possibilidade da revolução socialista, impossibilitada pelo golpe civil-militar. 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.¹⁰

Ao analisar o crédito do filme se descobre que a obra tem a consultoria do antropólogo Roberto Da Matta e de outros 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 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.

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 Culturais¹¹, perspectiva que busca analisar a cultura de massa: literatura popular, rádio, televisão, as mídias em geral; assimilando uma heterogeneidade de temas, como gênero, raça e sexualidade. “Na crítica que fazem das

¹⁰ 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, p. 25).

¹¹ 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 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 e baixas 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).

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).

Os anos 1970/1980 se constituíram no período de afirmação do debate das relações raciais em vários campos da ação social. O Movimento Negro brasileiro se organiza tendo como referência “as experiências das lutas anteriores, engendradas pelas várias formas 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, pp. 3-4). Nesta perspectiva, o Quilombo nasce como um lugar desterritorializado, que revela as liberdades dos corpos negros, muito mais do que um lugar. É um território que se encontra no próprio corpo ancestral e, desta forma, não tem passado, nem presente, nem futuro. Ele está suspenso como mito.

Beatriz do Nascimento, que está presente como consultora do filme de Diegues, anos antes havia criticado outro filme deste diretor de temática afro-brasileira, *Xica da Silva* (1976). No filme, os desejos extravagantes da personagem, uma ex-escrava negra, surgem como uma forma de resistência à própria dominação branca. Isso é 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. Beatriz foi uma das principais vozes negras que se contrapuseram à representação estereotipada do corpo negro no filme, radicalizando essa dinâmica com uma argumentação que não se originava em uma necessidade de veracidade histórica na obra de arte, mas sim na falta de conhecimento do autor sobre a 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), coisa que Diegues aprendeu com *Quilombo*, ao tentar assimilar essa cultura negra sobre o qual ele não tinha o domínio.

Ou seja, esse quilombo que aparece no filme tem em sua estrutura narrativa uma postura progressista, ao se propor uma imagem do Brasil. Mas tem aspectos que escapam da própria perspectiva do diretor, quando os fotogramas apresentam o corpo negro como formador de um território. O corpo que em *Xica da Silva* servia o apetite sexual da elite branca, em *Quilombo* é o próprio formador da resistência. Como a própria Beatriz do Nascimento vai dizer anos depois no filme *Ôri* (1989) dirigido pela socióloga e diretora Raquel Gerber, “a pessoa é o quilombo”, tendo o negro esse território registrado no corpo, ressignificado como resistência.

O filme *Ôri* é sobre o processo de libertação do povo negro brasileiro e “os modos pelos quais os afrodescendentes têm organizado os seus territórios, desde o próprio corpo até a ocupação do espaço, sendo a diáspora a conexão entre continentes e modos de vida” (Sobrinho, 2021, p. 3), tendo como fio condutor a vida de Beatriz, que é a roteirista e a narradora da obra. Ela conduz, através da sua figura de militante e historiadora, para uma radical releitura de uma visão opressiva “que estabelecia a senzala como tropo privilegiado para a historiografia alocar o negro, para destacar o quilombo momento de ressignificar sua importância e reiterar a sua continuidade para compreensão das dinâmicas sociais, políticas, econômicas e culturais afro-centradas” (Sobrinho, op. cit., p. 4).

Ela narra na obra:

O quilombo é memória que não acontece só para os negros, acontece para a nação. Ele aparece, ele surge nos momentos de crise da nacionalidade. A nós não nos cabe valorizar a história. A nós cabe ver o continuum dessa história. Porque Zumbi queria fazer a nação brasileira, já com índios e negros integrados dentro dele. Ele queria

empreender um projeto nacional de uma forma traumática. Mas não tão traumática quanto os ocidentais fizeram, destruindo culturas, destruindo a história dos povos dominados. (Transcrição do filme)

Perspectiva que pode ser percebida no filme de Diegues, escapa do próprio domínio do diretor, em que o uso da cultura afro-brasileira permite integrar as diversas demandas sociais do momento democrático brasileiro como a imagem de uma cultura brasileira, generalizada na territorialidade fílmica de Palmares. São territórios que fogem do controle da colonialidade e estão inscritos no corpo e nas técnicas, na forma e na cultura. São corpos territoriais, se pensarmos no conceito de território de Milton Santos, em que a “configuração territorial, ou configuração geográfica, tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais. Esta é uma outra forma de apreender o objeto da geografia.” (Santos, 1996, pp. 39-40).

A imagem aquilombada

Uma primeira cena a se destacar é a coroação de Ganga Zumba, logo que ele chega ao Quilombo. É a primeira vez que se vê o território quilombola no filme. O grupo que Ganga Zumba comanda é interceptado na mata por mensageiros de Acotirene, a líder de Palmares, logo após o nascimento de uma criança, que futuramente será Zumbi. Neste instante, o filme mostra um plano geral da Serra da Barriga, onde se situa historicamente o quilombo e em seguida um plano em que se vê, quase escondidos na mata, três construções com o telhado arredondado preenchidos com sapê (Figura 1). Esse é o plano geral que apresenta o território palmarino. São casas que se escondem na mata, uma paisagem que se integra com a natureza.

Figura 1. Primeiro plano geral de Palmares.



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Acotirene, uma senhora já idosa, recebe o recém-chegado para uma audiência. Provavelmente dentro de uma dessas construções. Ela está iluminada com uma luz azul enquanto o resto da cena tem um tom amarelado (Figura 2), 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, estaria em processo de transformação, e que é explicitada nas falas dos personagens.

Questionado porquê havia trazido estrangeiros para o Quilombo – em uma cena anterior, o grupo de foragidos convence um pequeno fazendeiro branco a negociar com Palmares e o leva com eles –, Ganga Zumba responde que todos ali também eram estrangeiros e que deveriam negociar com os brancos que viviam ao redor. Respeitosamente Ganga Zumba 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 Oxalá¹², 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 à carnavalização bakhtiniana. Tanto que, em um jogo de plano e contra plano, a soberana olha para seu interlocutor, em *close* (Figura 3), vê o orixá Xangô e não Ganga Zumba (Figura 4). Nesse instante, uma trilha surge apresentando uma cantiga recitada em iorubá¹³ e Acotirene diz: “Xangô é seu eledá¹⁴, Xangô paira sobre sua cabeça”.

Figura 2. *Encontro de Acotirene e Ganga Zumba.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Figura 3. *Close de Acotirene*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

¹² É o criador da humanidade, pois fez o primeiro homem e a primeira mulher. (Lopes, 2004, p. 504).

¹³ A língua do povo Iorubá.

¹⁴ “Cada um dos orixás que velam individualmente por cada ser humano; dono da cabeça, anjo da guarda” (Lopes, 2004, p. 252).

Figura 4. *Close de Xangô*

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Na cena seguinte, a soberana abdica do trono em favor do novo rei, para ir viver na calmaria da mata. Ela desaparece do ambiente, em um breve inserte se vê ela sumir na névoa da noite, como um momento mágico. Ganga Zumba, assustado, incorpora Xangô, e dançando um toque de candomblé (Figura 5); nessa experiência, em que seu corpo é tomado pelo transe, ele é confirmado como rei. 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.

Figura 5. *dança de Xangô*

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Ou seja, o quilombo vai ser o corpo do ancestral divinizado incorporado, que reconfigura a territorialidade, muito mais do que a imagem inicial das três construções escondidas na mata. Pois esse corpo traz junto à trajetória do Orixá, sua história mítica e suas características, sociabilidades que agora predominarão.

Como cita Milton Santos:

O espaço se impõe através das condições que ele oferece para a produção, para a circulação, para a residência, para a comunicação, para o exercício da política, para o exercício das crenças, para o lazer e como condição de "viver bem". Como meio operacional, presta-se a uma avaliação objetiva e como meio percebido está subordinado a uma avaliação subjetiva. Mas o mesmo espaço pode ser visto como o terreno das operações individuais e coletivas, ou como realidade percebida. Na realidade, o que há são invasões recíprocas entre o operacional e o percebido. Ambos têm a técnica como origem e por essa via nossa avaliação acaba por ser uma síntese entre o objetivo e o subjetivo. (Santos, 1996, p. 34)

O corpo simbólico do orixá é uma amálgama de técnicas, de procedimentos, de modos de ver o mundo. É o corpo aquilombado, que promove desta forma todo um imaginário. Relações entre os indivíduos que geram essa territorialidade particular. Na cena que se segue, que o filme apresenta tendo-se passado cinco anos da coroação, é justamente essa sociabilidade acontecendo que se percebe, promovendo uma possível construção de Palmares como território. A cena sintetiza o dia a dia do lugar transformado pelo progresso iniciado pelo seu novo líder. Ela se inicia com um close de Gangoba, mãe do menino que futuramente se chamaria Zumbi, cantando uma cantiga com a criança no colo. Ela saúda a terra em iorubá. Homens trabalham no plantio, as crianças brincam felizes pelo local, ou seja, a comunidade prosperou, assinalando que agora essa comunidade não era só um local de sobrevivência, mas de redefinição de uma cultura, que se percebe nas vestimentas, nas cantigas e na forma como lida com a natureza. Formam, assim, o território de Palmares.

Também representativo na cena é a figura de Grande Otelo interpretando um ancião que ensina para as crianças a cultura afro-brasileira. O ator é símbolo de uma estética da chanchada, tipo de cinema que ele representou e que agora é retomado nas características carnavalescas do cinema de Diegues. Suas roupas podem ser facilmente comparadas aos adereços carnavalescos de desfile de escola de samba (Figura 6). Afirmando através de seu corpo e de sua representatividade essa construção territorial.

Figura 6. *Grande Otelo*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Entretanto, a visível harmonia dessa cena idílica é interrompida pela invasão de um grupo de brancos. As crianças, que são a maioria no local para onde eles se dirigem, usam formas divertidas de sobrepujar os inimigos, da mesma forma que as entidades denominadas Erês, seres infantis da mitologia afro-brasileira, afastam a morte com música e brincadeiras. No fim, os homens são desmoralizados e as crianças dançam e pulam, enquanto o personagem do Grande Otelo ri exageradamente. Também nesta forma quase cômica e divertida de confronto com o inimigo se pode perceber a formação desse espaço singular, aquilombado.

No final da cena, o chefe do grupo invasor, único que havia restado, curiosamente interpretado pelo sambista João Nogueira, arranca o pequeno Zumbi do colo de Grande Otelo e mata Gangoba. Este acontecimento serve para fazer a ação dramática do filme progredir, pois Zumbi irá crescer sendo educado numa igreja e retornar para o Quilombo em um movimento de descolonização da própria mentalidade eurocêntrica.

O retorno de Zumbi é significativo neste sentido. Ele reaparece quinze anos depois em uma pequena aldeia onde os habitantes estão morrendo com a peste. Um cometa está passando nos céus e Francisco, o menino Zumbi crescido, olha para ele e parece imaginar outro lugar. O padre que o criou surge e chama sua atenção, mas não adianta, o pensamento do homem estava longe (Figura 7.1). Nesse instante, a música de Gilberto

Gol toca alegre, festiva, enquanto um movimento de *travelling* fecha o plano em um *close* de Francisco (Figura 7.2), que de olhos fechados parece sintonizar com o mundo do quilombo.

Figura 7.1 *Francisco olhando o cometa.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Figura 7.2 *Movimento de travelling.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

O próximo plano é um geral de uma festa no quilombo comemorando a passagem do cometa (Figura 8), como se a mente de Francisco se projetasse para um mundo imaginado, talvez invertido para a sua criação colonizada. A imagem não é naturalista, pelo contrário é a representação de um território artificial e teatral. Mas o filme não apresenta como farsa, ela está realmente acontecendo.

Figura 8. *Festa no quilombo*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Diferente da cidade que considerava o cometa como um mau presságio, ali se comemorava o fenômeno como uma bênção. Opondo, desta forma, não só os territórios,

mas as mentalidades que os compunham, sendo Palmares uma possível nação imaginada que rompe com a noção colonizada de Estado. A cena de festa parece em muitos aspectos, o Carnaval de rua do Rio de Janeiro ou de Salvador, onde foliões fantasiados bebem, dançam, fumam e até fazem suas necessidades por ali mesmo. O próprio Ganga Zumba se dirige a uma pedra e urina, enquanto uma criança que toca tambor olha sem nenhum pudor.

Alguns índios chegam e conversam com Ganga Zumba revelando que estavam atravessando a serra à procura de um sinal da “terra sem males”. E o soberano em *close* fala que talvez o sinal fosse o cometa, que volta a cruzar os céus, dando a entender que ali era o lugar sem males, na comemoração e na alegria festiva, como um movimento mágico.

No dia seguinte, Francisco acorda e foge da igreja abandonando sua cruz em um plano simbólico que pode ser lido como a sua descolonização (Figura 9). No quadro, enquanto a cruz é vista jogada num canto, se escuta o barulho da porta se abrindo e a luz do sol que vem de fora ilumina a cruz, como se demarcasse mais ainda o símbolo e poder dela; no entanto, é o inverso, pois sem o corpo de Francisco ela se revela somente um objeto de metal deixado de lado.

Figura 9. *A cruz abandonada por Francisco.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

É essa mesma cruz, que algumas cenas adiante, no reencontro com o padre que o criou, ele vai inverter. (Figura 10). O sacerdote pega o objeto supostamente esquecido e o entrega, mas Zumbi responde: “Não, eu não esqueci. É que isso não iria me servir de nada. A não ser que eu pegasse do outro lado”. Nesse instante ele pega a cruz e a levanta invertida; a câmara fecha o plano em um movimento de *zoom in*, mostrando que ela havia se tornado uma espada.

Figura 10. *A cruz invertida.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

A imagem aquilombada no filme parece ser justamente essa cruz invertida, que por um lado surge como o afronte aos poderes dominantes, em uma perspectiva que Diegues promove ao tentar reelaborar uma nação brasileira democrática, saindo de um período autoritário, mas que também escapa ao controle do diretor e promove, pelo contrário, uma leitura que poderia seguir uma proposta realmente de ruptura com esse Estado. Segundo Wallace de Moraes as características do Estado brasileiro mostram-se “como um legítimo herdeiro do princípio do poder soberano de matar que fundou Estado moderno europeu. Por consequência, explica-se o seu DNA racista e assassino” (Moraes, 2020. p. 6). Mas a narrativa não adere a essa perspectiva. O que o diretor propunha, e está explícito em suas falas e memórias (Diegues, 2014) era integrar esse poder de amálgama da imagem aquilombada a uma perspectiva democrática erguida por um estado de direito e não um aquilombamento da sociedade.

No entanto, há em diversos momentos do filme, a leitura desse território possivelmente anarquista, no sentido de propor uma sociedade que não se ergueria através dos conceitos eurocêntricos de nação. Mbah e Igariwey (2018) percebem uma ligação das formas de sociabilidade múltiplas e diversas das sociedades comunais africanas com as formas anárquicas propostas no contexto europeu, que rompem a centralidade e a necessidade de um estado. As práticas das comunidades ancestrais, antes mesmo do conceito ser produzido na Europa, já propunham uma espécie de anarquismo “como modo de vida” (Mbah; Igariwey, op. cit., p. 14).

Esse seria o poder anárquico das africanidades através de sua potência comunal, como percebeu Abdias do Nascimento (2003) através do seu conceito de *Quilombismo*, em que os quilombos e as comunidades de terreiro resistem justamente por terem esse caráter de ajuda mútua, de descentralidade, de participação direta, uma perspectiva que já existia nas comunidades tradicionais africanas. É um conceito de comunidade onde todos fazem parte de um mesmo contexto e se ajudam, em uma integrada sensação de pertencimento.

Em suma, inúmeros quilombos (e suas várias formatações societárias) através da ação direta construíram espaços, territórios e sentidos étnicos que não marcavam semelhança com o do dominador: aspectos antiescravistas, anti-estatais e anticapitalistas, portanto, claramente auto-instituintes, podendo ser chamado por revolução social, constituída a partir da ação direta de seus membros. (Theodoro et tal., 2016, p. 9)

Essa possibilidade fica evidente na cena em que o Quilombo se prepara para a guerra, se podem ver as técnicas complexas de combate, as estratégias, as vestimentas e máscaras. No conselho, diversas tribos se apresentam e votam. São comunidades que comungam uma cultura comum, mas não se anexam, são múltiplas. Neste sentido, não são Estados Nacionais como percebeu Benedict Anderson (2008), pois são dispersas em microculturas independentes, são “comunidades reais”, seguindo a sua teorização. Mas o roteiro do filme faz um esforço ao contrário, tentando imaginar um Estado brasileiro através da experiência de Palmares. A cena da morte de Zumbi é um dos indícios mais fortes, pois ela evidencia a impossibilidade da experiência negra.

Na cena, Zumbi é fuzilado pela tropa de Domingos Jorge Velho (Figura 11), enquanto em uma sequência de diversos panos detalhes seu sangue suja a natureza ao seu redor (Figuras 12, 13). Moribundo, o guerreiro joga sua lança para os céus gritando a saudação de Ogum: “Ogum nhê” (Figura 14). Um plano da lança cortando o céu (Figura 15) todo vermelho surge no quadro, e em seguida várias imagens da natureza local. Nesse instante, a música de Gil volta a tocar 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 até por volta de 1797, ou seja, cem anos depois da morte de Zumbi.

Figura11. *Zumbi baleado.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Figura 12. *O sangue na pedra.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Figura 13. *O sangue nas folhas*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Essa cena simboliza a morte da revolução quilombola como proposta civilizatória, impossibilitada pela própria violência do Estado colonial, mas transformada em cultura com o sangue de Zumbi marcando o ambiente e a sua lança cortando o céu. Seu corpo aquilombado é agora parte da paisagem natural, se amalgama com o espaço. O filme, desta forma, celebra esse momento como a morte de um mártir que tem o poder de promover uma mudança cultural na sociedade brasileira e não um personagem revolucionário, como Zumbi chegou a ser idealizado pela intelectualidade dos anos 60. Ele agora é uma demanda democrática de igualdade racial e união das diversas culturas do Brasil.

Figura 14. *Zumbi joga sua lança.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Figura 15. *A lança no céu.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

A última imagem do filme é de Zumbi envolto por lanças (Figura 16), como um grande líder, mas que agora é uma memória, uma experiência do passado em que a utopia só é possível na experiência da cultura afro-brasileira. Voltando a pensar em Beatriz Nascimento, o quilombo é o corpo. Na imagem, o corpo guerreiro é preso por diversas lanças, idealizado e impotente.

Figura 16. *Zumbi envolto por lanças*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Considerações finais

O filme propõe uma imagem possível para a redemocratização no processo histórico brasileiro; um período em que um novo Brasil democrático e diferente se torna hegemônico em um significado vazio, na “confluência de múltiplos significados em um discurso, a ponto de tal discurso perder seu sentido específico justamente pelo excesso de significações incorporadas.” (Mendonça, 2007, p. 255) O período de mudança e de negação do que fazia parte de um outro imaginário, o autoritário, que passava a ser o antigo, o indesejado. A obra usa o corpo aquilombado para negar o período autoritário, como visto no decorrer do texto, mas não procura incorporar a sociabilidade quilombola. Isso seria o fim do próprio Estado como se conhece.

Assim, a ideia de uma democracia cordial seria uma democracia que surge do corpo, da cultura, das formas de se sentir os territórios. Uma concepção afro diaspórica que pensa o coração como centro vital da vida humana, e não a centralidade do cérebro. No entanto, Sergio Buarque de Holanda¹⁵ critica esse homem cordial, pois ele está a todo momento destruindo as próprias estruturas centralizadas do Estado, onde se separa com rigidez o que deve ser a vida pública da privada. O território do quilombo não separa o que é corpo de paisagem, o homem da natureza, muito menos surge com uma ideia de posse. Por isso, Zumbi é símbolo cultural, da luta racial, assimilado pelo movimento negro da época, mas não é uma possibilidade revolucionária.

Lendo por essa perspectiva, o filme também afirma a impossibilidade da luta negra através da mudança política, como as diversas derrotas no decorrer da história do Brasil. Ganga Zumba, ao propor um acordo, é traído e Zumbi acaba morto na invasão de Palmares por Bandeirantes. Algozes que também não eram brancos, mas mestiços, vítimas também da colonialidade. Trata-se de uma abordagem da derrota e da impossibilidade que Diegues tenta transformar em otimismo, através de uma perspectiva culturalista. Ou seja, Palmares surge também como um território impossível, na derrota eminente, e na sua construção à margem do oficial, relegado a outra realidade, com todos seus aspectos carnavalescos de inversão. Ao mesmo tempo que o filme propõe imaginar uma comunidade, um território formado pelas técnicas e culturas afrodiaspóricas, ele também propõe ser esse território um movimento estritamente utópico, no sentido de ser um não lugar, inalcançável, pois traz em sua origem a quebra com o pacto social que cria o Estado.

Referências

- Adamatti, M. M. (2016). Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva, de Carlos Diegues. *Revista Famecos*, v.23, n.3.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras.
- Bakhtin, Mikhail. (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rebelais*. HUCITEC; Editora UnB.
- Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp, 1998.
- Chauí, M. (2008). Notas sobre utopia. *Ciência e Cultura*, 60(spe1), 7-12

¹⁵ Termo ligado ao conceito do “homem cordial” (Buarque, 1995) Nele o brasileiro é percebido como um sujeito que tende a aproximar o que é distante do nível do afeto, misturando o que deveria ser público com o privado.

- http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&tlng=pt.
- Coutinho, E. (Diretor). (1984). *Cabra marcado para morrer* [Filme]. Mapa.
- Da Silva, T. T. (2015). *Documento de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Autêntica.
- De Holanda, S. B. (1995). *Raízes do Brasil*. Companhia das Letras.
- De Mendonça, D. (2007) A teoria da hegemonia de Ernesto Laclau e a análise política brasileira. *Ciências Sociais Unisinos* V. 43, número 3
- De Moraes, W. (2020). As origens do necro-racista-estado no Brasil criticam desde uma perspectiva decolonial e libertária. *Revista dos estudos libertários*, v.2, n.6
- Deleuze, G. (1985). *Cinema: Imagem-movimento*. Brasiliense.
- Diegues, C. (Diretor.) (1963). *Ganga Zumba* [filme]. Copacabana Filmes.
- Diegues, C. (Diretor). (1976). *Xica da Silva* [filme]. J.B Produções Cinematográficas Ltda. / Embrafilmes
- Diegues, C. (Diretor). (1984). *Quilombo* [Filme]. CDK Produções Cinematográficas Ltda. / Gaumon/ Embrafime.
- Diegues, C. & Nadotti, N. (1984). *Quilombo*. Achiamé,
- Diegues, C. (2014). *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Objetiva.
- Do Nascimento, A. (2002). *O Quilombismo*. Fundação Palmares/OR Editor Produtor.
- Dos Santos, J. F. (1963). *Ganga Zumba*. Círculo do Livro.
- Dos Santos, N. P. (Diretor). (1984). *Memória do Cárcere* [Filme]. L.C. Barreto.
- Gomes, F. S. (2011). *De olho em Zumbi dos Palmares – histórias, símbolos e memória social*. Claro Enigma, 2011.
- Gomes, P. E. S. (2016). *Uma situação colonial?* Companhia das Letras.
- Ford, J. (Diretor). (1939). *No tempo das diligências (Stagecoach)* [filme]. Walter Wagner Productions.
- Freitas, D. (1978). *Palmares: A Guerra dos Escravos*. Graal.
- Gerber, R. (Diretora). (1989). *Ôri* [Filme]. Angra Filmes Ltda.
- Hartog, F. (2003). Tempo, História e a escrita da História: a ordem do tempo: *Revista de História*, v. 148, p. 9-34, 2003.
- Jameson, F. (2006). *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ática.
- Lima, I. C. (2009). *As propostas pedagógicas do movimento negro no Brasil*. Congresso Internacional de Pedagogia Social.
- Lopes, N. (2004). *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. Selo Negro.
- Mbah, S. & Igariway, I. E. (2018). *Anarquismo africano: a história de um Movimento*. Rizoma.
- Nary, V. E. (2010). Diretas Já: a busca pela democracia e seus limites. *Revista Lutas Sociais*, n.24
- Penafria, M. (2009). *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Concreso SOPCOM, Anais.
- Rosenstone, Robert A. (2010). *A História nos filmes/Os filmes na História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Sales, M. (2020). *A produção audiovisual das mulheres negras no Brasil e em Portugal*. Sales, M., Cunha, P. & Leroux, L. (Dir.). Nós por cá todos bem (p21-37). Associação Cultural; Edições LCV, 2020. V. ISBN 978-989-99704-3-4
- Santos, M. (1996). *A natureza do espaço – Técnica e tempo. Razão e emoção*. Hucitec.
- Simonard, Pedro. (2006). *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Mauad.
- Sobrinho, G. A. (2021). Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. *Cadernos Pagu*, n.60.

- Theodoro, G., De Moraes, W. & Gomes, F. (2016). Dos quilombos ao quilombismo: por uma história comparada da luta antirracista no Brasil (notas para um debate). *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 8, n. 18, p. 215-238. ISSN 2177-2770.
- Xavier, I. (1984) *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.
- Xavier, I. (2001) *Cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra.
- Xavier, I. (2007). *Sertão mar*. Cosac Naify.