

GANGA ZUMBA E QUILOMBO DE CACÁ DIEGUES: DUAS UTOPIAS PARA O AMPLO PRESENTE

GANGA ZUMBA AND QUILOMBO BY CACA DIEGUES: TWO UTOPIAS FOR THE BROAD PRESENT

Rafael Garcia Madalen Eiras¹

Anna Paula Soares Lemos²

Joaquim Humberto Coelho de Oliveira³

RESUMO Trata-se neste artigo de analisar os filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984) pela marcante experiência de temporalidade construída na narrativa e estética cinematográficas do cineasta Cacá Diegues. De *Ganga Zumba* a *Quilombo* experimenta-se a constância do mesmo movimento temporal. A utopia no presente volta-se para organizar o passado em direção ao futuro prometido. O que os distingue nesse movimento comum entre as dimensões do tempo, em constante projeção para o futuro, irrompe no encontro das películas com os acontecimentos históricos propriamente ditos. A forte influência do cinema novo, carregado de sentido crítico e ideológico, nesse interregno da ditadura militar, retrocede para conceder generosos espaços para a valorização da cultura negra. Carrega-se na comparação entre os filmes a percepção contemporânea de fim do sentido de progressão histórica (GUMBRECHT, 2011). A força utópica de *Quilombo* abandona o horizonte de expectativa de futuro político-revolucionário de *Ganga Zumba*, para contemplá-lo em tons carnavalescos (BAKHTIN, 1993).

PALAVRAS-CHAVE Ganga Zumba; Quilombo; Cacá Diegues; Utopia; Cinema Brasileiro.

1bMestre em Humanidades, culturas e Artes (PPGHCA - UNIGRANRIO (2020). Graduado em História pela Universidade Cândido Mendes (2015) e Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2007). Especializado em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (2009). E-mail: eiras.rafael@gmail.com. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9152399332013877>. Rio de Janeiro, Brasil.

2 Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto. de Ciencia da Literatura da UFRJ. Atualmente é Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes PPGHCA/UNIGRANRIO. No Doutorado defendeu a tese "Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão". É líder do grupo de pesquisa IMAGEMNO - Núcleo de Estudos em Imagens, Memórias, Narrativas e Oralidades. Universidade do Grande Rio (PPGHCA/UNIGRANRIO). E-mails: annapaulalemos@gmail.com / annalemos@unigranrio.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4313-7544>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/6614094602117029>. Niterói, Brasil.

3 Graduado em História pela UFRJ. Mestre e Doutor em Filosofia pela PUC/RJ. Professor de graduação nas áreas de Filosofia, Ética e Direito. Professor do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes, da UNIGRANRIO, com atuação nas linhas de pesquisa sobre Imagens, Memórias e Narrativas. Líder do Grupo de Pesquisa IMAGEMNO. UNIGRANRIO / Centro Universitário Serra dos Órgãos, UNIFESO. E-mails: jhumbertoo@uol.com.br / joaquim.humberto@unigranrio.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0732-1723>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9362050516585249>. Teresópolis, Brasil.

ABSTRACT: *This article is about analyzing the films *Ganga Zumba* (1964) and *Quilombo* (1984) for the remarkable experience of temporality built on the cinematographic narrative and aesthetics of the filmmaker Cacá Diegues. From *Ganga Zumba* to *Quilombo*, the same temporal movement is experienced. The utopia in the present turns to organize the past towards the promised future. What distinguishes them in this common movement between the dimensions of time, in constant projection towards the future, erupts in the meeting of films with the historical events themselves. The strong influence of Cinema Novo movement, charged with a critical and ideological sense, in this interregnum of the military dictatorship, goes back to grant generous spaces for the valorization of black culture. The contemporary perception of the end of the sense of historical progression is loaded in the comparison between the films (GUMBRECHT, 2011). *Quilombo's* utopian strength leaves *Ganga Zumba's* horizon of expectation of a political-revolutionary future, to contemplate it in carnival tones (BAKHTIN, 1993).*

KEYWORDS *Ganga Zumba; Quilombo; Cacá Diegues; Utopia; Cinema Brasileiro.*

GANGA ZUMBA E QUILOMBO: A UTOPIA ÀS PORTAS DO FUTURO E DO PASSADO

Vinte longos anos se passaram entre as filmagens de *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984). Na condução de Cacá Diegues, é notável e marcante a experiência de temporalidade construída na narrativa estética e cinematográfica. De *Ganga Zumba* a *Quilombo* experimenta-se a constância do mesmo movimento temporal. A utopia no presente volta-se para organizar o passado em direção ao futuro prometido.

O que os distingue nesse movimento comum entre as dimensões do tempo, em constante projeção para o futuro, irrompe no encontro das películas com os acontecimentos históricos propriamente ditos. A forte influência do cinema novo, carregado de sentido crítico e ideológico, nesse interregno da ditadura militar, retrocede para conceder generosos espaços para a valorização da cultura negra.

Acentua-se, na comparação entre os filmes, a percepção contemporânea de fim do sentido de progressão histórica (GUMBRECHT, 2011). A força utópica de *Quilombo* abandona o horizonte de expectativa de futuro político-revolucionário de *Ganga Zumba*, para contemplá-lo em tons carnavalescos⁴.

Convém retomar esses diálogos teóricos e conceituais sobre as formas de se perceber

4 Juntam-se nessa frase conceitos de tempo de Reinhart Koselleck (2006) com a ideia de carnavalização de Bakhtin (1993).

o tempo. Abandona-se a sua disposição cronológica, para assumi-lo enquanto uma experiência fenomenológica em permanente construção social. Reconhece-se, nessa moldura apropriada, uma ruptura entre os anos 1960 e os 1980.

Na década de início da contagem, sobressai nas combinações temporais assumidas a firme proposta historicista. A convicção e crença no progresso conferem o tom otimista de ser possível sempre se aprender com a história. O triunfo da historiografia resultava na intelectualidade como autêntica guardiã das chaves de interpretação do sentido do tempo (GUMBRECHT, 2012).

Acelera-se a distância desse tempo, nos anos de 1980. A crise no ensino da história talvez seja o sintoma mais legível dessa transposição, em contraste com o crescente fascínio e encanto pelo passado. Índices de frequência a museus crescem; acompanhados do mesmo efeito nos que registram vendas de romances históricos e bilheterias de filmes históricos.

Na combinação desses dois fatores, declínio da história e fascínio pelo antigo, o passado ressurgente próximo de ser vivido e experimentado, sem atrativos suficientes para continuar a ser fonte de aprendizado. O fascínio pelo passado, em consideração com a crise da História, levanta questionamentos sobre o que fazer com a História; com o ensino da História quando não se tem mais confiança em se aprender com o passado. Recobre-se a mesma questão ao se indagar como retomar projetos de utopia, quando se somam inúmeras razões para se duvidar do futuro.

A potencialidade do presente, de se tornar uma barreira para o passado que não passa e se ampliar ante o futuro que a todo custo é necessário evitar, justifica para Gumbrecht teorizar sobre a cultura de presença. A outra peça desse jogo com o tempo se configura na busca de se ampliar potenciais hermenêuticos, insuperáveis quando se trata da cultura de sentido (GUMBRECHT, 2010).

Nas utopias dos filmes de Diegues, esses níveis da cultura se cruzam, modificando as suas voltagens temporais. A experiência de presença diante do futuro arremido às utopias revolucionárias aproxima a sua filmagem dos efeitos carnavalizantes pincelados nas inversões sociais sugeridas por Bakhtin (1993)⁵.

A imersão nas experiências mais sensoriais supera a condição de se antever o sentido da história na sua esteira progressiva. As cores da novidade são desbotadas, e incensam-se as

5 *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 relacionam 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, nesta medida, como visão de mundo paralela que contrasta com a oficial, exterior a 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, 1993, p. 10).

tramas refeitas nas práticas de releituras que se voltam para o passado imemorial.

Numa cultura de sentido, o conceito de evento é inseparável do valor de inovação e, conseqüentemente, do valor de surpresa. Numa cultura de presença, porém, a inovação equivale à saída necessariamente ilegítima das regularidades de uma cosmologia e dos códigos de conduta humana inerentes a essa cosmologia. Por isso, imaginar uma cultura de presença implica o desafio de imaginar um conceito de “eventidade”, desconectado da inovação e da surpresa. Tal conceito recordar-nos-ia que até mesmo as transformações e mudanças regulares, que podemos prever e esperar, implicam um momento de descontinuidade (GUMBRECHT, 2010, p. 111).

Os dois filmes de Diegues, nesse sentido, projetam-se para um “outro mundo possível”. *Quilombo*, já premido pelas certezas devastadas pelas expectativas ausentes, ainda se mostra um filme capaz de retomar o fôlego utópico. A brecha que lhe aponta a saída para o respiro desse “outro mundo” é aberta pela carnavalização. O último suspiro de uma utopia mística com o ritual mágico afro-brasileiro, em *Quilombo*, já se faz notar como uma brisa que traz para o centro da cena a presença do passado.

GANGA ZUMBA E QUILOMBO: EFEITOS DE SENTIDO E PRESENÇA

Aproximar e diferenciar essas dimensões utópicas não tem outro melhor caminho do que seguir as indicações das imagens. *Ganga Zumba*, no filme homônimo de 1964, olha para a câmera, em *close* subjetivo, e dirige a palavra para o espectador (fotograma 1). A trilha sonora, na sequência anterior, com ritmos, atabaques e cantos de delírio visual e sonoro é bruscamente interrompida para se enaltecer o significado de Palmares na narrativa do filme. Numa súbita troca dos efeitos de presença, entremeados pelo som e visão, rompe como decisivo instante o efeito de sentido na voz carregada pela palavra. A escolha narrativa do enquadramento de câmera em posição *plongè* – enquadrando o personagem de cima para baixo e à direita da tela para entremostrear à esquerda um caminho possível – dá uma dimensão ao mesmo tempo da opressão pela qual passa a cultura negra e do grito revolucionário (de utopia à esquerda) que dá aos céus e ao mundo. Assim, *Ganga Zumba*, com o ímpeto do discurso, conclama quem lhe assiste a integrar-se no projeto de futuro revolucionário. A escolha narrativa do enquadramento de câmera, como percebido no fotograma selecionado, dialoga em imagem com o que diz o personagem: “Lutar, lutar! Tem muito homem como a gente que não quer ser bicho!”. Em sequência a câmera abre o plano: “Temos que fazer alguma coisa!”; ao que sucedem segundos de silêncio.

No filme de 1984 (fotograma 2), o artifício de relação direta com a câmera se repete, mas, desta vez, com o personagem enquadrado no meio da cena e com a câmera em plano médio. Desta vez há a sombra na parede em composição com o personagem que ainda responde pelo nome Francisco e posiciona-se de frente para o espectador. Não há uma

fala revolucionária. Desta vez, as expressões faciais em *close* interiorizam o céu iluminado com a passagem do cometa. Os olhos cerrados voltam-se para perceber a manifestação de Zumbi e serem os guias da viagem de retorno para Palmares em festa. A cena retoma a utopia; a desnuda das vestes revolucionárias e lhe cobre com trajes típicos de um festejo carnavalesco. A palavra como instante pleno de sentido é esquecida com os efeitos de presença sobrecarregados na cena.



Fotograma 1
Fonte: Filme *Ganga Zumba*, 1964.



Fotograma 2
Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

A trama entre presença e sentido é possível encontrar e comparar no final desses filmes. Como definitivamente as culturas, de sentido e presença, não se excluem e se complementam com distintas intensidades, neste momento as posições estão invertidas, quando comparadas com as duas cenas anteriormente destacadas.

Em 1964, Ganga Zumba se torna Zumbi, o rei de Palmares - detalhe para a ausência do duplo no primeiro filme -, e é coroado com uma cantiga africana ao fundo (fotograma 3). O seu corpo se mostra como a sede onde ele experimenta e sente a sua africanidade. Zumbi, no filme de 1984, morre em uma cena concebida para esconder a violência do seu assassinato (fotograma 4). A montagem indicada gera efeitos de sentido herméticos e metafísicos acumulados na mensagem enviada. A rebeldia inevitável à exploração escravista expõe o mito libertador edificado na valorização da cultura. Incapaz de avanços, Ganga Zumba festeja Zumbi num encontro transposto para fora da história e celebrado com honras e pompas carnavalescas.



Fotograma 3
Fonte: Filme *Ganga Zumba*, 1964.



Fotograma 4
Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

GANGA ZUMBA E QUILOMBO: UTOPIA E NEGRITUDE

O cinema moderno brasileiro mostra preferência por um tipo de personagem discursivo; símbolo representado por arquétipos ou caricaturas. Sem fugir à regra, no filme *Ganga Zumba*, por exemplo, cada personagem se relaciona com uma ideia política. Orientação que impõe aos personagens cumprirem interlocuções entre si combinando a dialética de sentidos políticos e ideológicos. Em *Quilombo*, a criação dos seus personagens segue uma linha mais complexa. Mesmo relacionados a arquétipos mitológicos – Ganga Zumba com Xangô; Zumbi com Ogum; Acotirene com Oxalá e outros não tão explícitos –, são personagens com tons mais realistas, interpretados com nuances psicológicas, alheios às buscas cinemanovistas.

Não se pode relevar o contexto histórico que marcam essas diferenças. Nos anos 1980, o cinema competia diretamente com a dramaturgia televisiva, mais popular e menos hermética. A teledramaturgia aciona uma identificação com o povo por meio de atuações artísticas mais naturalistas e menos simbólicas. A trajetória dos dois filmes é uma oportunidade para narrar como a imagem do negro é representada pelo cinema brasileiro.

Nesse trajeto do “cinema brasileiro negro”, também é recontada a “pequena história dos movimentos negros no Brasil”. Nos anos 1960, uma visão estritamente elitista, de classe média, se apropria dos símbolos de negritude. Gradativamente, os movimentos negros se consolidam e a escuta agora é a da voz do próprio indivíduo negro.

Diegues tem uma trajetória particular nesse sentido. Em meados dos anos 1970 ele dirigiu o filme *Xica da Silva* (1976). Apesar de ser um de seus maiores êxitos comerciais, a película catalisou polêmicas sobre a representação da mulher. O carnaval deixa de ser só um tema caro para Diegues para ser constitutivo da própria estrutura fílmica. A escrava Xica da Silva resiste à dominação branca aliada à uma estética sensual, pitoresca, típica de um roteiro próprio de espetáculo popular.

A estética de inversão carnavalesca (BAKHTIN, 1993) entre oprimido e opressor, com requintes de sensualização em contraponto ao poder, não foi bem vista por alguns críticos da imprensa, principalmente da alternativa. O diretor sofreu acusações de usar o apelo da

comédia erótica para conquistar o público, contribuindo com uma visão da mulher negra como objeto sexual.

Incomodado com a recepção negativa, Diegues atribui ao movimento a pecha de “esquerda minoritária”. Além do mais, ele o desqualifica como ignorante e que “preferiu condenar o filme numa atitude ‘moralista’ porque só aceitava mostrar o sexo no cinema como sintoma do mal-estar da sociedade” (DIEGUES, 2014, p. 379). Na sua reação, Cacá cunhou a famosa expressão “patrulha ideológica”.

A ativista e historiadora Beatriz Nascimento (1976) endossou as críticas contra Diegues. Duas das suas principais afirmações motivaram diretamente as declarações de Diegues. Na primeira, ela afirmava: “o senhor Carlos Diegues é senil em sua obra-prima (porque eu espero que ele não confeccione outra e já lhe concedo o fim da sua carreira cinematográfica)”. Depois ela ainda declara: “Quanto à sua penetração enquanto discurso e comunicação o condenaríamos ao ‘index’ das obras proibidas” (NASCIMENTO, 1976, p. 20-21).

O lugar de origem ou de fala de ambos pode justificar da radicalidade da posição de Beatriz Nascimento contra o cinema de Cacá Diegues. Nesse sentido, “a autora do texto emerge ao mesmo tempo como historiadora e como o próprio sujeito social, isto é, como a mulher negra ofendida pelo filme. Não se trata da opinião de um crítico de cinema” (ADAMATTI, 2016, p. 9). Ela não reivindica a necessidade de veracidade histórica na obra de arte, mas sim o conhecimento do autor sobre a cultura negra.

O seu incômodo se volta contra a percepção do filme da mulher africana como um mito de sexualidade. A sua crítica alcança, portanto, a própria intelectualidade, exigindo-lhe respeito à cultura popular. Como se diz, “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).

Nas duas versões de *Palmares*, que Diegues leva à tela, é indiscutível a sua preocupação com o tema da negritude. *Quilombo*, nesse quesito, guarda mais proximidade com o modo atual de mobilização das comunidades negras. O referente simbólico do quilombo mobiliza, atualiza e amplia as formas de lutas afro-brasileiras dos descendentes de escravos.

Os 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 as experiências das lutas anteriores engendradas pelas 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).

Na direção de *Quilombo*, é clara a decisão de Diegues de não apelar para cenas sensuais. Ele preocupou-se em reunir em torno da sua produção, intelectuais e artistas comprometidos com o movimento negro. Beatriz Nascimento, até pouco tempo sua crítica incondicional,

aceita o seu convite para ser a consultora do filme.

Atitudes que revelam o desejo do diretor de se adaptar às perspectivas de representação do negro sob a lente da intelectualidade negra. O que de maneira nenhuma o imuniza de críticas. A sua adesão ao discurso de vertente *Iorubá* como próprio da cultura negra no país é controvertida. Questiona-se a inexistência de manifestantes dessa vertente cultural no momento histórico retratado pelo filme. Atitude condenável e adotada pelo movimento negro dos anos 1980, integra práticas denunciadas como “racismo epistêmico” (SILVA, 2015, p. 3).

Ao mesmo tempo que o diretor assimila na sua perspectiva de Brasil abordagens características dos “Estudos Culturais” e de outras vertentes pós-coloniais e pós-estruturalistas, seu cinema, nesse segundo momento, não se desvencilha completamente das influências do seu cinema moderno. Não há de pronto o abandono da utopia, em contraste com o momento de dúvida crescente sobre essa forma de interpretar o mundo.

Na contracorrente, o final do filme, por exemplo, reproduz uma cultura de sentido que parece colocar o filme exatamente na fronteira de um cinema moderno, de autor, preocupado em desenvolver um discurso que cria uma metáfora utópica – animado pelo eminente fim do período militar. Um “socialismo carnavalesco” proposto na imagem de um Quilombo dos Palmares cheio de brasilidade, numa revisão do próprio conceito de *nacional-popular* vigente nos anos 1960, mas que aponta para um fim impossível, na derrocada das próprias utopias.

Um quilombo que acaba por se desmaterializar e se transforma em ideia, como se a imagem política presente em *Ganga Zumba* se dissolvesse na circularidade do universo mágico, presente na mitológica cultura negra. Uma fronteira que barra as potencialidades pós-modernas do período, no sentido de fim assumido e irreversível dos projetos utópicos.

GANGA ZUMBA E QUILOMBO: ASCENSÃO E QUEDA DA LÓGICA CINEMANOVISTA

O ano de estreia de *Quilombo*, 1984, é o marco, para Ismail Xavier (2006), do fim do imaginário moderno nas obras cinematográficas brasileiras. No mesmo ano, o lançamento de *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, encerra definitivamente o diálogo com o Cinema Novo. Originalmente financiado pelo Centro Popular de Cultura (CPC), o segundo na lista, *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, confirma o gesto de *Memórias*.

Interrompida as suas filmagens pelo Golpe Militar, Coutinho, 20 anos depois, retoma o projeto com múltiplas estratégias. Com maestria, o transforma num documentário altamente reflexivo sobre o momento da ditadura e a impossibilidade de filmar. Um filme que contém em seu roteiro uma temática típica dos anos 1960, a revolução política, mas que, em sua reinvenção nos anos 1980, mostra-se capaz de criar uma estética que rompe

com a forma usual do documentário.

Acompanhando esse trajeto, é considerável a importância dos dois filmes de Diegues na historiografia do cinema nacional. Eles ocupam posicionamentos limites, com o início e o fim da continuidade lógica *cinemanovista*. *Ganga Zumba* é um dos três filmes brasileiros no ano de 1964 a representar o Brasil no Festival de Cannes, recebendo menção para participar da semana da crítica. Foi um festival histórico para o cinema brasileiro, com presenças na seleção oficial dos filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

Glauber Rocha leva para a França um Brasil completamente desconhecido e revolucionário para o público mundial, no mesmo instante do Golpe Militar assumir o governo do país. *Vidas secas* inovava com a estética do sertão desolado e cruel, e *Ganga Zumba* apresentava uma narrativa histórica, que pensava o passado, mas que se relacionava diretamente com as urgências e as angústias do tempo presente em vistas de um futuro utópico. Três lançamentos que difundiram mundialmente o conceito de *Cinema Novo*, como uma nova forma “subdesenvolvida” de produzir a sétima arte.

O polêmico texto de Glauber Rocha, *Por uma estética da fome* (2004), foi posterior, escrito em 1965. Cumpria a função de manifesto, instigando “o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão, o senso de urgência das transformações” (XAVIER, 2006, p. 25). Com essas intenções, após o reconhecimento e exaltação do cinema brasileiro em Cannes, Glauber traça contornos mais específicos da arte cinemanovista.

Quilombo, na reta final dessa viagem, é um filme que integra um novo tempo de convívio com urgências e angústias diferentes dos apelos dos anos 1960, sem ainda romper de vez com o seu passado. A cor, por exemplo, estilizada, plástica, do filme, cria outros níveis e sensações que o preto e branco do filme de 1964 não permitia. A dualidade e o contraste entre duas cores opostas acirravam a dialética política em evidência na própria característica da imagem: o contraste do P&B.

No filme de 1984, as cores das imagens sobrepõem-se ao forte contraste entre o claro e o escuro. A dualidade preto e branco figurava a luta entre o bem e o mal; o colonizado e o colonizador e outras ambivalências decorrentes do pressuposto dialógico da modernidade. No colorido de *Quilombo*, é como se as dualidades se diluíssem nos diversos níveis de interações culturais e estéticas, com nítidas e marcantes evidências da cultura da presença.

UM TREM PARA AS ESTRELAS E DIAS MELHORES VIRÃO: CINEMA PARA UM NOVO TEMPO

Os dois filmes subsequentes de Diegues – diretor que tem em sua trajetória uma marca autoral com raízes fincadas solidamente no Cinema Novo – aderem por completo a um contexto pós-moderno, com a inspiração visual de *Um trem para as estrelas* (1987) e decididamente em *Dias melhores virão* (1988-1989). No primeiro filme, a narrativa apresenta

uma releitura do mito de Orfeu. Um jovem saxofonista, antes de encontrar a sua namorada desaparecida, prova diversas experiências nas ruas do Rio de Janeiro. Ele vivencia, pela cidade, violência, miséria e injustiças; sempre em companhia da música e do cenário musical do *rock* nacional. Um intrincado jogo de referências e metalinguagens desfila pelo filme, como, por exemplo, o personagem de Cazuza vivido pelo próprio cantor entoando a canção-tema de sua autoria em parceria com o músico Gilberto Gil. A esperada saída dos ditames cinemanovistas se confirma com *Dias melhores virão*. Neste filme, o diretor

incorpora de vez o horizonte pós-moderno do cinema brasileiro na época. No eixo da trama, encontramos o fascínio da narrativa fílmica pela matéria-prima do filme clássico de gênero (em particular, dos anos 1950), marcando a característica intertextualidade “pós”. A personagem entra no filme dentro do filme, num procedimento caro ao cinema dos anos 1980, que encontramos também em *A dama do Cine Shangai* e que Woody Allen tipifica em *A rosa púrpura do Cairo*. [...] Em *Dias melhores virão*, está ausente a crítica ao classicismo hollywoodiano, comum na geração cinemanovista. Na fascinação pelo *camp*⁶, a deglutição da cultura brasileira surge em camada, mercadoria tipificada para exportação. A marca autoral de Diegues abre espaço mais fácil para a aproximação lírica com o universo nivelado da mercadoria cultural hollywoodiana, movimento no qual outros colegas de sua geração terão dificuldade em acompanhá-lo (RAMOS, 2016, p. 480-481).

Outros diretores do “Cinema Novo” acompanham Diegues nessa nova cena do cinema nacional. Porém, o fazem com um cinema de autor, com suas marcas particulares e diferenciadas. Em 1986, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos realizou *Jubiabá*, coprodução francesa, que “repassava temas caros à sua cinematografia, visitando o universo de Jorge Amado em estereótipos da brasilidade” (RAMOS, 2016, p. 483). Diegues, no entanto, assimilou de maneira menos restritiva o simulacro do espetáculo da estética pós-moderna. As potencialidades do espetacular – revisto como presença, e nem tanto como alienação, seguindo a esteira da Escola de Frankfurt⁷, e que não eram de todo inexistentes em *Ganga Zumba* e *Quilombo* –, mostram o caminho da sua trajetória durante os anos 1970.

Depois de *Xica da Silva*, Diegues filmou *Chuvas de verão* (1978), seu sétimo longa-metragem. Um filme simples, sentimental e singelo, recebido de forma branda e sem levantar tantas polêmicas e julgamentos como os anteriores. Sem nenhuma pretensão

6 Estética relacionada ao exagero, à afetação. Considerada algo atraente por causa do seu mau gosto e valor irônico. Diferente de *kitsch*, que seria a atração por um gosto popular e não sofisticado.

7 Aproximando-se da crítica da Escola de Frankfurt (ADORNO; HORKHEIMER, 2014) ao pacto entre o cinema e a indústria cultural, responsável por transformar a arte em mercadoria, Guy Debord elaborou em sua obra *Sociedade do espetáculo* (2000), ainda nos anos 1960, um mundo contemporâneo mediado por imagens que transformam o indivíduo em meros espectadores contemplativos.

de levantar a bandeira da identidade nacional, Diegues dessa vez consegue retorno mais consensual da crítica.

Mais do que o destaque para essa recepção morna, interessa perceber que o filme, no centro do debate sobre o filme moderno e o diálogo com a pós-modernidade, se desprende de qualquer expectativa utópica. *Chuvas de verão* é a história de amor de dois idosos que já não esperam nada da vida. Sem futuro, só lhes resta a vida como experiência. Desprovida de sentidos que rompam com a rotina, a vida dos idosos transcorre como se a proximidade da morte barrasse o futuro e fincasse os personagens em um eterno presente.

Mas, inesperadamente, esse caminho não é o que Diegues continuará. O seu filme posterior, *Bye bye, Brasil* (1979), retoma a proposta nacional-popular, mesmo que reconfigurada pela ideia do internacional-popular (ORTIZ apud. BUENO, 2000). Ou seja, uma narrativa que apresenta uma história à primeira vista simples, que poderia ser considerada um *road movie* (filme de estrada), mas que aos poucos se transforma num mosaico de tipos, ideias, lugares e situações. Não há, então, como ignorar que

a narrativa está estruturada em torno de oposições: umas são fundadoras da ideologia do nacional-popular e da construção da nacionalidade; outras já anunciam a reconfiguração do espaço cultural e o processo de internacionalização da cultura (DIEGUES apud. MAUAD, 2008, p. 80),

A nova forma de sociabilidade capitalista consagra a cultura de massa que povoa o Brasil e transforma aceleradamente as relações. O espetáculo televisivo, emblema da conquista do progresso, integra até o mais longínquo local na marca da submissão da natureza pelo trabalho do homem. Um Brasil ainda arcaico sob uma sociabilidade moderna, criando novos hábitos alimentares, médicos, de higiene, de vestir e de se comportar no mundo. Capaz de transformar nas redes ligadas pelas antenas de transmissão, as necessidades mais básicas em desejo consumista.

Nessa conjuntura, a utopia e a carnavalização na obra de Diegues durante os anos 1970 e início dos anos 1980 evidenciam, nos filmes analisados, um caminho de ruptura com o cinema moderno. Um rompimento doloroso e tardio, quando o último suspiro da envergada postura moderna ainda vem carregado de propostas utópicas, num período que já colocara em dúvida a utopia em troca da experiência presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMATTI, Margarida Maria. "Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva, de Carlos Diegues". *Famecos*, Porto Alegre, v. 23, n. 3, set-dez. 2016.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural: O Esclarecimento como*

- Mistificação das Massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- AMANCIO, Tunico. "Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme". *Alceu*, Rio de Janeiro, v.8, n. 15, jul./dez. 2007, p. 173-184.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rebelaís*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – obras escolhidas*. Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 3ª edição, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIEGUES, Carlos; Nadotti, Nelson. *Quilombo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Rio Grande do Sul: Síntese Universitária, 1988.
- _____. *Vida de Cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- 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.
- _____. "Depois de 'Depois de aprender com a História'". In: Nicolazzi, Fernando; Mollo, Helena Miranda; Araujo, Valdeci Lopes (orgs.). *Aprender com a história? O passado e o futuro de uma questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012., p. 25-42.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC/Contraponto, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.
- LIMA, Ivan Costa. "As propostas pedagógicas do movimento negro no Brasil". In: *Congresso Internacional de Pedagogia Social*. Mar. 2009. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000092008000100009&script=sci_arttext Acesso: 8 out. 2019.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- MAUAD, Ana Maria; KNAUSS, Paulo. "Memória em movimento: a experiência videográfica do LABHOI". *História Oral*, Rio de Janeiro, v.9. 2006, p. 143-158.
- NASCIMENTO, Beatriz. "A senzala vista da casa grande". *Opinião*, n. 206, 15 out. 1976, p. 20-21.

- PENAFRIA, Manuela. "Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)". In: *VI Congresso SOPCOM*, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Disponível em: <https://mail.google.com/mail/u/0/>. Acesso em: 24 jun. 2019.
- QUEIROZ, Suely Reis de. "Escravidão negra em debate". In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 103-117.
- ROCHA, Glauber. Por uma estética dá fome. In: *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- 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.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documento de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SILVA, Jalber Luiz da. "Candomblé da Bahia, mito da pureza e racismo epistêmico no material didático escolar". In: OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; ROBERTO, Joanna de Angelis Lima; FERNANDES, Ana Paulo Cerqueira (orgs.). *Educação e axé: uma perspectiva intercultural na educação*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio Gráfica e Editora, 2015, p. 189-209.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- . *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.