

# **GANGA ZUMBA E XICA DA SILVA: REGIMES DE REPRESENTAÇÃO NO CINEMA NEGRO BRASILEIRO**

## **GANGA ZUMBA AND XICA DA SILVA: REPRESENTATION SYSTEMS IN BRAZILIAN BLACK CINEMA**

### **Carlos Eduardo Amaral de Paiva**

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Professor do Departamento de Sociologia e Ciência Política da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). *E-mail*: epaiva.ufmt@gmail.com

### **Diego da Costa Vitorino**

Doutor em Educação Escolar pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Professor do Departamento de Educação da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). *E-mail*: diego.vitorino82@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo traça uma comparação entre dois filmes representativos do Cinema Negro brasileiro, *Ganga Zumba* e *Xica da Silva*, ambos dirigidos por Cacá Diegues. Busca-se enfatizar o contraste na representação do negro e da negra nas duas películas – enquanto *Ganga Zumba* apresenta a organização coletiva na luta pela liberdade, *Xica da Silva* revela a sexualização da mulher negra como estratégia para sua libertação. A análise dos filmes nos permite observar também uma política da imagem sobre os corpos dos negros que se coaduna com as perspectivas nacionais em seus contextos históricos.

**Palavras-chave:** Cinema Negro. *Ganga Zumba*. *Xica da Silva*. Representação. Identidade.

**Abstract:** This article draws a comparison between two representative films of Brazilian Black Cinema, *Ganga Zumba* and *Xica da Silva*, both directed by Cacá Diegues. It seeks to emphasize the contrast in the representation of black men and women in the two films. While *Ganga Zumba* presents the collective organization in the fight for freedom, *Xica da Silva* reveals the sexualization of black women as a strategy for their liberation. The analysis of the films also allows us to observe an image policy on the bodies of black people that is consistent with national perspectives in their historical contexts.

**Keywords:** Black Cinema. *Ganga Zumba*. *Xica da Silva*. Representation. Identity.

Pode-se afirmar que, no Brasil, o cinema com a temática negra tem seu pleno desenvolvimento nas décadas de 1950 e 1960, como assunto recorrente no Cinema Novo. Como é de se esperar, esse Cinema Negro acompanhou os debates mais candentes em torno da questão étnico-racial e da formação do povo brasileiro.

É importante frisar que essa produção fílmica se conectava a um movimento internacional de lutas anticoloniais. A guerra do Vietnã, a Revolução Cubana, a libertação da Argélia e a conferência de Bandung (entre os países africanos e asiáticos não alinhados) ofereciam o horizonte internacional terceiro-mundista para a produção estética cinematográfica em oposição ao cinema hollywoodiano, acusado de comercial e colonialista. Nesse sentido, pode-se falar da formação de uma internacional cinematográfica pautada pela renovação estética e inclusão de temas terceiro-mundistas, como revolução, marginalização e organização popular (STAM, 2008).

O Cinema Novo brasileiro fez parte desse movimento internacional denominado terceiro cinema. A expressão faz analogia ao “terceiro estado” da Revolução Francesa: essa modalidade de cinema representaria a plebe do Terceiro Mundo. Muito embora a ideia de Terceiro Mundo seja geograficamente imprecisa, a expressão se refere a um bloco político de países não alinhados ao capitalismo central, formado por colônias e ex-colônias. A ideia de terceiro cinema possui uma conotação política de orientação para a produção cinematográfica engajada em torno de temas revolucionários de libertação nacional e luta contra a dominação da metrópole.

Engajados na luta anticolonial e contra a alienação nacional, os cineastas do terceiro cinema buscaram construir uma ideia de povo pela ótica revolucionária, destacando a solidariedade, as formas de organização e as revoltas populares como resistência das camadas oprimidas na periferia do capitalismo. Com isso, construía-se uma imagem do negro como agente na luta por liberdade e emancipação do próprio povo brasileiro.

Ao focar o negro como representante dos anseios populares, o Cinema Novo trazia para a esfera da produção cultural um debate sobre a própria formação do povo no país. Compreender quem era o povo tinha um caráter didático e revolucionário, tratava-se de descobrir e representar os agentes da libertação nacional contra o imperialismo.

Como afirmava Nelson Pereira dos Santos (*apud* RIDENTI, 2000, p. 71):

O Cinema Novo representou a descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura. Por isso, há influência da literatura nordestina dos anos 1930, de Jorge Amado, Graciliano. E não podemos esquecer os nossos paulistas, como Oswald e Mário de Andrade. A música, a pintura brasileira foram a vanguarda da descolonização, que deu mais essa coisa de reconhecer a verdadeira face do povo brasileiro [...].

O cineasta traça uma linha narrativa que vai do Modernismo ao Cinema Novo, colocando este último como herdeiro das conquistas modernistas. Observa-se que as diferentes linguagens artísticas em suas respectivas épocas convergiam em torno da ideia de nação e de descolonização. Assim, o cinema teria recebido suas influências do campo musical, das artes plásticas e da literatura para a formação de uma consciência nacional e desalienadora.

Nos anos 1960, os conceitos de desalienação e nação eram fruto da aproximação dos jovens cineastas aos Centros Populares de Cultura (CPC) e ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). No que tange à produção intelectual, as categorias colônia *versus* metrópole, nação *versus* império e alienação *versus* desalienação ofereciam um horizonte teórico para a emancipação brasileira. Formuladas pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), essas teorias emancipatórias não se conformavam à produção acadêmica, também ofereciam suplemento para desenvolvimento de políticas públicas e influenciavam diretamente o campo da produção artística.

Nesse contexto, grande parte das produções culturais no país tendia para uma representação de povo influenciada pela orientação nacional-popular. Assim, as formas de representação da cultura popular “genuinamente” nacionais seriam marcadas pela prática solidária e pela resistência popular contra o imperialismo cultural.

Observa-se que os temas da revolução, classe e nação davam pouca atenção à formação étnico-racial brasileira. Como demonstra Clóvis Moura (2019), por muito tempo a sociologia do negro, mesmo sendo escrita pelos poucos negros que alçavam voos como intelectuais na academia, era uma “sociologia branca”. Ou seja, um pensamento sociológico construído a partir de um conjunto conceitual branco e eurocêntrico, aplicado à situação do negro brasileiro. Para Moura (2019), foi Guerreiro Ramos o primeiro sociólogo que teve oportunidade de enfatizar o perigo de se criar uma “sociologia enlatada”, ou seja, uma sociologia formulada a partir de pressupostos teóricos e epistemológicos dos países de capitalismo central, hegemonicamente brancos.

Coube a Guerreiro Ramos a primeira crítica sistemática ao pensamento social brasileiro marcado pela hegemonia branca. Assim, encontra-se uma afinidade eletiva entre as teses do sociólogo com o Cinema Negro dos anos 1960. Ainda que pautado pela lógica dualista isebiana, Guerreiro Ramos denunciou uma ideologia da branquitude na academia, em que o branco aparecia como norma e ideal de beleza, refletindo a alienação da população brasileira, identificada com padrões europeus. Sendo o negro uma das matrizes demográficas do país, o ideal de beleza branco seria uma identificação alienante com o colonizador. Assim, o pensamento de Guerreiro Ramos compreendia o dualismo colônia *versus* metrópole na perspectiva racial, trazendo a necessidade de se pensar o negro no Brasil como formador da nação e potencial agente de desalienação.

Como demonstra Celso Prudente (2021), o Cinema Negro, como parte do Cinema Novo, surge nas lentes de Glauber Rocha e oferece centralidade à representação negra numa perspectiva descolonizada. Além disso, o autor atenta para o caráter revolucionário desse movimento tanto por dar ao negro um lugar de fala quanto por permitir que ele proponha a mudança de olhar sobre a maneira como negros e negras eram tratados na sociedade brasileira. Para o autor, “a emergente categoria da dimensão pedagógica do Cinema Negro veio para resgatar a imagem de afirmação positiva do afrodescendente, concorrendo para a dinâmica do lugar de fala da minoria, enquanto horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio” (PRUDENTE, 2021, p. 6).

Em sua obra *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963, Glauber Rocha (2003) apresentava uma agenda propositiva para o Cinema Novo baseada em uma produção revolucionária, livre, engajada e crítica à estética hegemônica hollywoodiana. Influenciado por Brecht, mas também pela antropofagia de Oswald de Andrade, Rocha defendia um cinema transformador e comprometido com a “cultura afromestiça”; um cinema que provocaria a desalienação por meio da antropofagia fílmica.

A filmografia brasileira deveria se desvincular tanto da estética comercial de Hollywood quanto da estética burguesa do cinema europeu e do populismo demagógico dos países socialistas, trazendo com isso uma experiência estética audiovisual anticolonial (STAM, 2008).

A proposta de Glauber se aproxima da de Guerreiro Ramos na medida em que o jovem cineasta propunha uma nova relação entre colônia e metrópole. A partir de uma prática filmográfica marcada pelo olhar do colonizado sobre si, o Cinema Negro inverteria os regimes de representação sobre o povo brasileiro e suas matrizes étnico-raciais. Ao construir personagens heroicos negros, o Cinema Novo afastava-se das representações que até então relegavam ao negro o papel de subordinado ou de vilão.

Compreendem-se regimes de representação como discursos que operam no campo do poder/saber, tal como formulou Foucault. Os regimes de representação classificam, hierarquizam e produzem corpos. Essa produção histórica dos corpos produz efeitos de sujeições e subalternização de determinados grupos (HALL, 2016). Não se tratava apenas de representatividade individual, mas de representações coletivas sobre os negros e as negras como parte das classes populares no país. Marcados pela visão dualista da esquerda brasileira, grande parte dos filmes trazia o negro como expressão das classes oprimidas, fazendo uma intersecção entre classe e etnia, como em *Barravento*, de Glauber Rocha.

O filme narra um conflito numa comunidade de pescadores. A narrativa acompanha tanto o trabalho das classes populares quanto as manifestações religiosas de matriz africana da comunidade negra. Como observa Celso Prudente (1995, p. 174-175),

há apenas dois personagens brancos na película, o dono da rede e o policial, ambos representantes do grupo opressor:

Do quadro social da marginalização do negro, temos como desdobramento um elemento que se configura como parte do dilema do indivíduo embutido na miséria – a violência policial. Nas relações dos grupos diferenciais, resta para os oprimidos o aparelho repressivo como representação do poder institucional para defender as classes dominantes em detrimento das classes dominadas, onde o negro é expressão do nível mais baixo em que a pobreza se manifesta. A polícia é instrumento do poder que entre nós tem cor e sexo, isto é, privilegia brancos e homens. Ela desarticula a iniciativa das classes subalternas dos pescadores, manda retirar do grupo a rede com a qual o mesmo trabalha para a difícil sobrevivência. A própria presença da polícia, no filme, ocorre concomitantemente com o aparecimento do branco em sua condição de branco marginalizado (visto que Seu Vicente era supostamente branco, mas tinha condição real de negro devido à sua cultura e sua condição de miséria).

Ao representar o grupo popular como predominantemente negro, o cineasta não só aponta para a formação racial do Brasil, como também para o conflito entre classes racialmente demarcadas.

No Cinema Novo, o negro se configurou como o proletariado empobrecido, enquanto o branco era caracterizado como o burguês dotado de poder socioeconômico. Como representante desse movimento de contracultura, Glauber Rocha já mostrava em sua obra a ruptura com o padrão convencional em que o branco e sua cultura se constituíam como referência estética.

Nas obras cinemanovistas, ficam evidenciadas as problemáticas relacionadas às populações negras: a marginalização, a resiliência, a autonomia, o lugar da africanidade, a sobrevivência do sujeito empobrecido, as adversidades enfrentadas, as lutas e a busca por elementos das culturas africanas que resgatassem as tradições e os elos para a construção de uma identidade afrodiaspórica.

## **GANGA ZUMBA E A LUTA ANTICOLONIAL**

Os elementos característicos do Cinema Negro ganham elaboração estética em *Ganga Zumba*, 1963, filme dirigido por Carlos Diegues e baseado no romance de João Felício dos Santos. A obra conta a trajetória de Ganga Zumba, neto de Zambi, escravizado em uma fazenda. Diegues utiliza a penumbra para falar da escravidão do negro nas senzalas, enquanto as cenas que retratam a fuga e a resistência negra ocorrem na luz

do dia, fazendo assim um jogo claro/escuro para a representação dos açoites e da luta pela liberdade dos escravizados.

O filme narra desde a revelação da consanguinidade do escravo Antão como neto do rei de Palmares, sua transformação em Ganga Zumba, até a fuga do cativo e sua chegada ao Quilombo dos Palmares. A obra apresenta a estrutura clássica da jornada do herói, desde sua revelação até o confronto final e sua coroação como rei. Porém, a luta do personagem não é solitária. Ela se faz na companhia daqueles que já haviam enfrentado a saída do território marcado pelo controle colonial até a chegada a Palmares, território alternativo baseado na irmandade e solidariedade.

A República de Palmares, como é chamada por Moura (2019), é lugar de refúgio, terra livre e organizada politicamente a partir de outro prisma ou visão de mundo. Justamente por isso, torna-se um espaço de perigo para as classes dominantes brancas, ávidas por sua destruição.

Ao representar personagens organizados e lutando ativamente contra o sistema colonial, o filme apresenta um novo regime de representação sobre o negro brasileiro e se insere numa perspectiva decolonial de enfrentamento das narrativas eurocêntricas. Ganga Zumba e seus companheiros não são representados como vítimas, mas como agentes ativos na luta pela sua libertação. Com isso, o filme apresenta formas de solidariedade dos personagens escravizados e questiona a ideia de escravidão passiva e dócil criada por Gilberto Freyre.

Como se sabe, o sociólogo pernambucano descreveu a escravidão brasileira como sendo composta por senhores bondosos e escravizados submissos, afastando as contradições e violências do período do escravismo:

O mito do bom senhor de Freyre é uma tentativa sistemática e deliberadamente bem montada e inteligentemente arquitetada para interpretar as contradições estruturais do escravismo como simples episódio epidérmico, sem importância, e que não chegaram a desmentir a existência dessa harmonia entre exploradores e explorados durante aquele período (MOURA, 2019, p. 41).

A perspectiva freyriana não só camuflava a violência, como também criava obstáculos para a construção de identidades negras no Brasil. Ao enfatizar o processo de miscigenação, o autor construía uma ideia de relações étnico-raciais harmônicas na formação da nação. Com isso, as formas de organização cultural dos grupos subalternizados eram diluídas dentro de um todo, e os antagonismos entre classes e grupos sociais eram vistos como meros episódios esporádicos, muitas vezes negligenciados e tidos como “sem importância”.

Nesse sentido, o filme opera na construção de uma narrativa a contrapelo da historiografia oficial marcada pela colonialidade. As primeiras cenas da película dão o tom da violência do regime escravagista, com orelhas decepadas e corpos mutilados pelos castigos dos senhores exibidos de maneira crua. Mas estão lá também os colares de contas, a pulseira de Oxumarê, protetor da República de Palmares, remetendo às práticas religiosas como forma de resistência e de luta por liberdade.

Outra cena importante evoca as batucadas no terreiro da fazenda, em que mulheres negras dançam numa roda interior a uma roda maior de homens. A cena revela práticas culturais dos negros e das negras ocorridas nos terreiros dos grandes latifúndios, onde eram cultuadas e ritualizadas as tradições da África Central ocidental, muito praticadas em territórios brasileiros que receberam esse contingente populacional.

A trilha sonora, composta por Moacir Santos, é fundamental para a construção de uma paisagem afro-brasileira em tensão com a branquitude colonizadora. Sabe-se que o maestro negro compôs a trilha de *Ganga Zumba* como preparação para seu disco *Coisas*. As músicas de Moacir Santos são revezadas com canções entoadas pelos próprios personagens do filme ou sons de atabaques e outros instrumentos da liturgia das religiões de matriz africana, trazendo assim as formas de organização cultural dos escravizados em consonância com sua luta por libertação.

Ao adotar um ponto de vista no qual os negros são agentes históricos ativos, o diretor aponta para uma política decolonial do Cinema Negro, ancorando a luta contra a escravidão como uma luta anticolonialista. Há, na película, uma alegoria da descolonização, já que os personagens do filme vão se reconhecendo como seres autônomos no processo de fuga da fazenda. É nessa travessia que Ganga Zumba conhece melhor a história de Palmares e da luta antiescravista.

O processo de desalienação encontra seu ponto máximo nas cenas finais do filme, com a degola do capitão do mato. O personagem, também negro, é aliado do grupo opressor que persegue os fugitivos, configurando-se como um traidor da luta. Ao ser confrontado, o capitão implora por sua vida valendo-se do recurso de sua cor. Sem piedade, Ganga Zumba o degola, encerrando o ciclo de perseguição aos fugitivos. A cena é emblemática: a morte do traidor nas portas do Quilombo dos Palmares representa a quebra do último elo que prendia os ex-escravizados à fazenda. Ao matar o capitão do mato, Ganga Zumba se liberta de uma parte da cadeia de opressão que estaria no próprio grupo negro.

Em *Ganga Zumba*, não há concessões, e a luta pela liberdade não se afasta da violência necessária na luta contra o colonizador, expressando, com isso, o chamado “terceiro cinema”, produzido em países marcados pela exploração colonial. O filme foi aclamado no festival da Nigéria como um tipo de filme que a África deveria fazer,

estabelecendo com isso um diálogo da diáspora negra expresso numa internacional cinematográfica terceiro-mundista (STAM, 2008, p. 332).

### **XICA DA SILVA: REPRESENTATIVIDADE E SEXUALIDADE**

O filme *Xica da Silva*, também dirigido por Cacá Diegues, e novamente baseado em um romance de João Felício dos Santos, contou com a interpretação de Zezé Motta no papel principal e trouxe nova perspectiva sobre a relação entre dominados e dominantes na sociedade colonial escravagista. Lançado em 1976, quase dez anos após *Ganga Zumba*, o filme retrata a história da personagem utilizando-se de recursos cômicos e explorando sua sexualidade.

A história se passa em meados do século XVIII, no Arraial do Tijuco, hoje Diamantina, em Minas Gerais, região marcada pela exploração de diamante durante o ciclo da mineração. Xica da Silva é uma mulher escravizada que conquista o comendador João Fernandes, recém-chegado de Portugal. Casando-se com o representante da coroa, Xica da Silva se torna uma das mulheres mais poderosas da região. A personagem, que de fato existiu, causou um verdadeiro alvoroço na sociedade da corte, subvertendo a ordem hierárquica com seu comportamento libidinoso em uma comunidade reprimida pela ordem religiosa.

A ascensão de Xica da Silva não ocorre sem o seu embranquecimento. Ao longo do filme, a personagem passa a se vestir com seda, perucas, peças de brocado vindas da corte. A ascensão da personagem acompanha seu reconhecimento social e humano. Observa-se isso na cena em que a personagem, ao aparecer com uma roupa que o fidalgo lhe deu, ouve que agora ela estava “vestida de gente”.

A sexualidade da mulher negra, retratada por Cacá Diegues, foi fruto de intenso debate na época. O filme foi reprovado por parte da crítica cultural, fazendo emergir uma querela sobre a relação entre política e expressões artísticas e comportamentais. Dois anos depois, em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, Diegues afirmava que se sentia patrulhado por uma “polícia ideológica” que buscava submeter a arte a imperativos políticos, cunhando a expressão, depois popularizada, “patrulhas ideológicas” (ADAMATTI, 2016).

Com isso, a questão dos regimes de representação da mulher negra na sociedade brasileira entrava na pauta da esquerda, trazendo uma reflexão que envolvia aspectos éticos, estéticos e políticos.

Em 8 de outubro de 1976, o jornal *Opinião* trazia em seu suplemento cultural artigos de cinco representantes da intelectualidade brasileira polemizando questões acerca do filme. O escritor Antônio Callado e o antropólogo Roberto DaMatta (1976, p. 18) tomavam posições favoráveis à película. O primeiro elogiava a qualidade estética e sua narrativa, enquanto o antropólogo trazia uma discussão sobre as formas de resistência

do negro à escravidão por meio do uso do corpo. Para DaMatta (1976), a prática corporal e o prazer em *Xica da Silva* serviam como mecanismos de subversão da ordem em uma sociedade fortemente hierarquizada como era a sociedade escravista.

No outro polo da contenda, o sociólogo Carlos Hasenbalg (1976) assinalava a forte sexualização da mulher negra, bem como a sua infantilização no filme. Beatriz Nascimento acusava o diretor de mostrar os negros do ponto de vista da casa-grande, conforme o seguinte trecho de seu artigo:

Sob a justificativa de fazer uma obra para divertir e abranger um maior número de pessoas para redimir do emperramento criativo em que naufragou o chamado cinema novo, o Sr. Diegues cai no oposto, esquecendo que criação requer crítica, crítica sua Sr. Carlos Diegues. O senhor me faz pensar que sua classe de acordo com a sua tradição está dentro da Casa Grande jogando restos de comidas na Senzala. Foi isso que seus antepassados procuraram fazer conosco (HASENBALG, 1976, p. 18).

A historiadora e ativista negra ainda previa o fim da carreira do cineasta, aconselhando que Cacá Diegues desistisse do mundo do cinema. Beatriz Nascimento (1976) estendia suas críticas à “intelectualidade branca” brasileira que, segundo a historiadora, reproduziam o discurso da classe dominante.

O cineasta Celso Frederico (1976) também traçava suas análises do filme, chamando este de “Abacaxica”. O diretor definia a película como uma obra que juntava o Cinema Novo à pornochanchada, aludindo a uma suposta aproximação dos dois gêneros cinematográficos. As insinuações sobre a aproximação estética do Cinema Novo com a pornochanchada não se sustentam, e essa comparação pode ser lida muito mais como uma provocação aos cinemanovistas do que propriamente uma crítica estética (ADAMATTI, 2016).

Embora a comparação entre os gêneros não possua embasamento, a análise de Celso Frederico (1976) é importante na medida em que traz para o centro os regimes de representação sobre os corpos negros no Cinema Novo dos anos 1960 e na pornochanchada da década seguinte. *Xica da Silva* carregaria um caráter ambíguo entre o político, o comercial e o sexual.

A representação da mulher negra no filme é dúbia; permite uma leitura de resistência às opressões por meio do corpo e da sensualidade, porém permite também uma leitura na qual a mulher negra aparece como hipersexualizada, infantilizada e cooptada pela classe dominante. Mais que tomar partido de determinada leitura, importa salientar como as diferentes interpretações de *Xica da Silva* podem abrir um debate sobre o corpo e a representação da mulher negra, possuindo também um caráter didático.

Numa análise sobre a chanchada dos anos 1950, Prudente (2021) observou indícios de aviltamento do africano por meio de uma representação marcada por estereótipos de inferioridade que suscitavam as demandas da indústria cinematográfica. Atendiam assim aos interesses do colonialismo cultural em sintonia com o mito da superioridade do homem branco. Em contraposição à chanchada, o Cinema Novo trouxe críticas ao imperialismo estadunidense e passou a valorizar uma estética autoral da cultura subalternizada no Brasil, encontrando no negro o seu referencial e resgatando nele a sua posição de sujeito histórico.

O autor demonstra que esse gênero foi uma tendência influenciada pelo teatro e pela música de carnaval, já que se deve considerar que os meios musicais nas primeiras décadas do século XX eram dominados pelos ritmos de origem africana, mais particularmente o samba. Prudente (2021, p. 4) afirma:

A Chanchada mostrou um comportamento estruturante, constituído na tentativa de desarticular o ruralismo em proveito do industrialismo, este defendido pelo populismo positivista do getulismo (RUBIM, 1981) e alinhada com o ideário da perfeição proveniente do branco eurocaucasiano, e aquele representado pelo ibero-ameríndio na perspectiva da imperfeição.

É na chanchada que o autor constata que há um propósito de desarticular as relações étnico-raciais, de modo que ibéricos e indígenas são levados à condição de anti-heróis, e aos africanos e seus descendentes restam apenas a invisibilidade, a negação do corpo, além de um comportamento bárbaro. A chanchada se beneficiou da cultura afro-brasileira ao incorporar sua música e sua dança, mas, contraditoriamente, o corpo negro foi invisibilizado da composição cênica, aparecendo apenas em situações de chacota ou em cenas “bestiais”, em uma tentativa de boçalizá-lo.

Nessa perspectiva, a retomada da tradição da chanchada em *Xica da Silva* não se refere à mera carnavalização. A película retoma o mito freyriano da hipersexualização da mulher negra e o uso da sedução como forma de ascensão social. A representação da mulher negra como ávida por sexo opera também pelo viés racista, uma vez que reduz a personagem aos seus aspectos físicos e desejos, colocando-a no polo da natureza instintiva em oposição ao homem branco colonizador civilizado.

No contexto dos fins dos anos 1970, época da chamada distensão operada pelo regime militar, a película auxiliava na construção de uma imagem cômica de nossa condição colonial, em que opressores e oprimidos conviveriam sem grandes conflitos, resolvendo-os nas esferas privada e sexual. O filme apresenta um regime de representação da mulher negra objetificada e pouco afeita à organização política, algo que será explorado em novelas e demais filmes durante o processo de redemocratização.

Uma análise dos períodos históricos da produção dos respectivos filmes pode nos auxiliar na compreensão da construção das imagens negras. *Ganga Zumba* foi rodado em 1963, período de relativa hegemonia da cultura de esquerda no Brasil, em que um governo relativamente progressista permitia uma organização das pautas dessa ideologia. A difusão do método Paulo Freire, o CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE), o Iseb e as ligas camponesas são representativos desse progressismo que perpassava o país da época.

Não há conciliação entre grupos antagônicos no filme. Desde o começo, escravizados e seus algozes estão em polos opostos, e os momentos de encontro desses grupos são marcados pelo conflito. Ao captar o clima tenso, violento e rixoso do sistema colonial brasileiro, o diretor também se afastava das teses conciliadoras que marcaram parte da esquerda dos anos 1960.

*Xica da Silva* se encontra em um momento diferente da produção fílmica brasileira. Em 1976, a indústria cultural nacional já estava sistematizada, o que influenciava a produção de filmes comerciais – basta lembrar que o filme foi financiado pela Embrafilme. Nesse contexto, o apelo comercial passava a ditar e a influenciar muito mais os cineastas do que o apelo político. A opção pela mulher negra exótica, sexualizada (que retoma o mito freyriano) aparecia como mais palatável em um momento político de transformação da esfera pública brasileira. Se, por um lado, o fim dos anos 1970 trouxe uma miríade de movimentos sociais organizados em torno da pauta antiautoritária, por outro, a sistematização da indústria cultural, bem como a distensão lenta e gradual da ditadura, buscava controlar e reprimir formas mais radicais de mobilização política.

Como se sabe, esse período de distensão foi acompanhado por diversas concessões. Com isso, um filme que fugia dos conflitos e carnalizava as relações entre escravizados e escravistas ganhava força e apelo entre o público ávido por distração e pouco afeito às formas de organizações políticas.

## **O CARÁTER DIDÁTICO NA REPRESENTAÇÃO DOS CORPOS NEGROS NO BRASIL**

Na obra *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks (2019) procura criar bases analíticas na atualidade para a representação do negro e sua história com vistas à ação política de pensadores progressistas e ativistas. Esses buscam por mudanças na representação racial baseada na estética supremacista branca que ainda hoje se mantém nos discursos e imaginários conservadores em relação à população negra estadunidense.

Ao propor uma discussão sobre os olhares e as representações em torno das populações negras, a autora convida à contestação, ao questionamento e à conversão do

olhar, ou seja, a visualizar prismas que vão além daqueles impostos pela supremacia patriarcal, brancocêntrica e heteronormativa. hooks evidencia que a representação política dos diferentes corpos numa sociedade se constrói por meio das imagens, e, por isso, a representação também é política e deve ser colocada em debate e reflexão.

Ou seja, não é uma questão de como se formula a “outridade” – o sujeito que nunca será o “eu” ou as fronteiras entre o “nós” e o “eles” –, mas sim um problema de ponto de vista, de transformação das imagens e de nossas visões de mundo, de criação de alternativas que pretendem subverter por não reforçarem estereótipos (que acabam criando um imaginário negativo sobre mulheres, negras, negros e indígenas).

Segundo hooks (2019), o pensamento decolonial deverá permitir um processo de libertação da dependência por parte dos colonizados. Os colonizadores deverão, com isso, se libertar de suas percepções e representações imperialistas e supremacistas brancocêntricas, patriarcais e heteronormativas. Porém, a complexidade do processo só se torna completa quando envolve ambos, colonizados e colonizadores.

Hooks (2019) demonstra que continua sendo muito comum a representação das mulheres negras na mídia de massa (controlada pelas elites brancas ou que se veem dessa forma) como más, raivosas, castradoras e controladoras, adjetivos que visam desmoralizar as suas imagens perante a sociedade em geral. Indígenas, negras e negros foram convencidos, segundo a autora, de que suas vidas, dores e prazeres não são dignos de análises críticas. Por isso, quando se colocam a refletir sobre seus sentimentos e suas representações, têm que criar seus próprios modelos. O colonialismo significou para os nativos, os africanos e os povos da diáspora que eles sempre têm que repensar tudo, já que suas imagens são políticas e criadas em uma perspectiva colonial.

Aqui o pensamento de hooks se aproxima das reflexões já observadas de Guerreiro Ramos: em uma sociedade marcada pela branquitude, os padrões de beleza e outros atributos positivos tendem a reforçar a hegemonia branca e utilizar marcadores pejorativos de classificação para a negritude. Tanto o pensamento social quanto a produção estética tenderam a retratar negros e negras muito mais como elementos exóticos da paisagem nacional do que como propriamente brasileiros.

A agenda decolonial, proposta por bell hooks, aponta para a desconstrução de modelos eurocêntricos de representação. Partindo desse pressuposto, a comparação entre *Ganga Zumba* e *Xica da Silva* permite observar o olhar colonizado sobre o negro no Brasil, bem como as formas de desconstrução desse olhar.

A transformação na representação dos negros no Cinema Novo foi um grande passo não só para renovação da imagem, mas principalmente para a desconstrução de mecanismos que legitimam a subalternização dessa população. A análise de obras desse gênero permite um olhar sobre os regimes de representação dessa

população que podem tanto construir narrativas heroicas quanto reforçar estereótipos subalternizantes.

Ora, se é verdade que o cinema educa, mas também deseduca e contraeduca, como afirma Celso Prudente (2021), é de se imaginar que as políticas da imagem não são ingênuas, mas parte de um projeto de nação. Nessa perspectiva, a construção de personagens negros e negras como agentes históricos adentra na formação de uma agenda democrática de construção dos sujeitos e possui um efeito prático para uma didática do cinema no país.

## REFERÊNCIAS

- ADAMATTI, M. M. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso *Xica da Silva*, de Carlos Diegues. *Revista Famecos*, v. 23, n. 3, p. ID23120, 2016. Disponível em: <http://revista-seletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23120>. Acesso em: 25 maio 2022.
- DAMATTA, R. A hierarquia e o poder dos fracos. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 205, p. 18, 8 out. 1976.
- FREDERICO, C. Abacaxica. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 205, p. 17, 8 out. 1976.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC, 2016.
- HASENBALG, C. A. Copiando o senso comum. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 205, p. 18, 8 out. 1976.
- HOOKS, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- MOURA, C. *A sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- NASCIMENTO, B. A senzala vista da casa grande. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 205, p. 19-20, 8 out. 1976.
- PRUDENTE, C. L. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. *Educação e Pesquisa*, v. 47, p. e237096, 2021.
- PRUDENTE, C. L. *Barravento: o negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Nacional, 1995.
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- STAM, R. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.

**Recebido em:** junho de 2022.  
**Aprovado em:** outubro de 2022.