

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

**Rael Lopes Alves**

**OS ARQUÉTIPOS DOS MITOS HISTÓRICOS NEGROS NO  
CINEMA NACIONAL:  
UMA ANÁLISE NA FILMOGRAFIA DE CACÁ DIEGUES**

**Porto Alegre  
2009**

**Rael Lopes Alves**

**OS ARQUÉTIPOS DOS MITOS HISTÓRICOS NEGROS NO  
CINEMA NACIONAL:  
UMA ANÁLISE NA FILMOGRAFIA DE CACÁ DIEGUES**

**Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para  
a obtenção do grau de Bacharel em  
Comunicação Social, habilitação em  
Publicidade e Propaganda, da Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação da  
Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul.**

**Orientadora:**

**Prof<sup>a</sup> Dra<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini**

**Porto Alegre  
2009**

## RESUMO

Estudo dos arquétipos dos mitos históricos negros, Zumbi dos Palmares e Chica da Silva, no cinema nacional. O objetivo da pesquisa é analisar como são apresentados os mitos históricos negros no cinema nacional, a partir da expressão dos arquétipos, e verificar como esses reproduzem o preconceito social quanto à raça negra no Brasil procurando, a partir das características próprias que uma obra cinematográfica possui estabelecer como estas atuam na construção da imagem simbólica desses mitos. A análise foi realizada sobre os filmes *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984), ambos de Cacá Diegues. Na primeira parte buscamos informações sobre como evoluiu a questão racial no Brasil desde o período da escravidão até nossos dias e procuramos entender como essa relação evoluiu até a atualidade e influenciou os meios de comunicação. Na segunda parte procuramos conhecer as vidas de Chica da Silva e de Zumbi dos Palmares, e também apresentamos os conceitos de mitos e arquétipos. Na última parte realizamos a análise dos filmes, utilizando alguns conceitos específicos da linguagem cinematográfica buscando estabelecer as relações existentes entre o cinema e a história através desses personagens.

**Palavras-chave:** Mitos, Arquétipos, Cinema brasileiro, Chica da Silva, Zumbi.

## **ABSTRACT**

Study of the archetypes of black historical myths, Zumbi dos Palmares and Chica da Silva, in the national cinema. The objective of this research is to analyze and present the historical myths blacks in national cinema, from the expression of the archetypes, and see how these reproduce the social prejudice and the black race in Brazil looking for, from the characteristics of a cinematographic work has establish how these work in the construction of the symbolic image of these myths. The analysis was performed on the films Xica da Silva (1976) and Quilombo (1984), both of Cacá Diegues. In the first part sought information about how has the race in Brazil since the period of slavery to the present day and try to understand how this relationship has evolved to the present and influence the media. In the second part we tried to know the lives of Chica da Silva and Zumbi dos Palmares, and also introduce the concepts of myths and archetypes. In the last part we analyze the films, using some specific concepts of film language in order to establish the relationship between film and story through these characters.

**Keywords:** Myths. Archetypes. Brazilian Cinema. Chica da Silva. Zumbi.

## RESUMEN

Estudio de los arquetipos de los mitos históricos negros, Zumbi dos Palmares e Chica da Silva, en el cine nacional. El objetivo de la pesquisa es analizar como son presentados los mitos históricos negros en el cine nacional, a partir de la expresión de los arquetipos, y verificar como esos reproducen el prejuicio social cuanto a la raza negra en Brasil procurando, a partir de las características propias que una obra cinematográfica posee establecer como estas actúan en la construcción de la imagen simbólica de esos mitos. La análisis fue realizada sobre las películas *Xica da Silva* (1976) y *Quilombo* (1984), ambos de Cacá Diegues. En la primera parte buscamos informaciones sobre como evolucionó la cuestión racial en Brasil desde el periodo de la esclavitud hasta nuestros días y procuramos entender como esa relación evolucionó hasta la actualidad e influyó los medios de comunicación. En la segunda parte procuramos conocer las vidas de Chica da Silva y de Zumbi dos Palmares, y también presentamos los conceptos de mitos y arquetipos. En la última parte realizamos la análisis de las películas, utilizando algunos conceptos específicos del lenguaje cinematográfico buscando establecer las relaciones existentes entre el cine y la historia a través de esos personajes.

**Palavras-chave:** Mitos. Arquétipos. Cine brasileño. Chica da Silva. Zumbi.

## **LISTA DE IMAGENS**

<b>Imagem 1 .....</b>	<b>63</b>
<b>Imagem 2 .....</b>	<b>63</b>
<b>Imagem 3 .....</b>	<b>65</b>
<b>Imagem 4 .....</b>	<b>65</b>
<b>Imagem 5 .....</b>	<b>66</b>
<b>Imagem 6 .....</b>	<b>66</b>
<b>Imagem 7 .....</b>	<b>67</b>
<b>Imagem 8 .....</b>	<b>74</b>
<b>Imagem 9 .....</b>	<b>74</b>
<b>Imagem 10.....</b>	<b>75</b>
<b>Imagem 11.....</b>	<b>75</b>
<b>Imagem 12.....</b>	<b>76</b>
<b>Imagem 13.....</b>	<b>76</b>

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2 HISTÓRIA DO NEGRO NO BRASIL</b> .....	10
2.1 CARACTERÍSTICAS DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL .....	10
2.2 A ESTÉTICA DO BRANQUEAMENTO: CULTURA E MÍDIA .....	14
2.3 O NEGRO BRASILEIRO NA ATUALIDADE .....	17
2.4 O NEGRO BRASILEIRO E A MÍDIA .....	18
2.5 O NEGRO BRASILEIRO E O CINEMA .....	20
<b>3. CHICA DA SILVA E ZUMBI DOS PALMARES: DA HISTÓRIA AO MITO</b> .....	26
3.1 O QUILOMBO DOS PALMARES .....	26
<b>3.1.1 Zumbi dos Palmares</b> .....	<b>29</b>
3.2 CHICA DA SILVA .....	31
3.3 OS ARQUÉTIPOS: CONCEITO .....	36
3.4 O MITO .....	38
3.5 OS MITOS DE CHICA DA SILVA E ZUMBI E SEUS ARQUÉTIPOS .....	40
3.5.1 O mito de Chica da Silva e seus arquétipos .....	40
3.5.2 O mito de Zumbi dos Palmares e seus arquétipos .....	43
3.6 O MITO NA MODERNIDADE .....	47
3.7 OS ARQUÉTIPOS DO NEGRO NO CINEMA NACIONAL .....	49
3.8 RELAÇÃO CINEMA E HISTÓRIA .....	53
3.8.1 Cinema e história no Brasil .....	57
<b>4. ANÁLISE FÍLMICA</b> .....	59
4.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA .....	59
4.2 XICA DA SILVA (1976) .....	60
<b>4.2.1 Análise dos Arquétipos</b> .....	62
<b>4.2.2 Análise do contexto histórico</b> .....	68
4.3 QUILOMBO .....	71
<b>4.3.1 Análise dos Arquétipos</b> .....	72
<b>4.3.2 Quilombo, o filme e seu contexto histórico</b> .....	77
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	80
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	83
<b>7 ANEXOS</b> .....	86

## 1 INTRODUÇÃO

A proposta desse trabalho é compreender como a raça negra tem sido representada pelo cinema no Brasil. A representação do negro nos meios de comunicação é um tema ainda em discussão. A televisão e o cinema projetaram em suas telas os cidadãos negros e sua cultura com os mesmos preconceitos que surgiram das complexas relações sociais estabelecidas ao longo de nossa história. Assim, o negro é representado frequentemente de forma pejorativa, senão desqualificada. A quantidade infundável de empregadas domésticas interpretadas por atrizes negras, motoristas, operários. Quando não como pessoas violentas e brutais – assaltantes, ladrões e traficantes - ou de forma folclorizada, associados a personagens irresponsáveis como as figuras dos malandros e boêmios.

Pessoalmente como cidadão pertencente à raça negra, busco entender que tipos de influências essas representações exerceram sobre nossa compreensão da participação dos negros em nossa sociedade, e como, a partir delas, perceber de que forma o preconceito racial de nossa sociedade pode ser entendido e combatido.

Esse trabalho pretende contribuir para essa compreensão, de como a sociedade brasileira se imagina, e principalmente como imagina o negro. Estudar como os mitos da raça negra foram retratados no cinema é uma forma de compreender como a sociedade brasileira observa os cidadãos negros no seu dia-a-dia, e quais preconceitos se escondem atrás desse olhar.

O estudo do presente trabalho pretende responder as seguintes questões:

Como os mitos históricos negros, Zumbi dos Palmares e Chica da Silva, foram representados no cinema?

Que arquétipos foram utilizados na representação desses mitos e como a partir da linguagem cinematográfica eles foram construídos?

A fim de responder as questões traçamos como objetivo geral da pesquisa, analisar como são apresentados no cinema nacional os mitos históricos negros e como essas imagens contribuíram, positiva ou negativamente, na construção da identidade do negro no Brasil.

Para facilitar nossa análise das questões estabelecemos como objetivos específicos:



- Determinar que arquétipos foram utilizados na representação desses mitos históricos nos filmes;
- Verificar de que forma o cinema nacional, a partir desses arquétipos, também reproduziu o preconceito social quanto à raça negra no Brasil;
- Identificar as características próprias que uma obra cinematográfica possui que atuam na construção da imagem simbólica desses mitos.

Para a nossa análise, definimos o corpus de acordo com variáveis qualitativas, não-probabilística e de forma intencional. Seu tamanho corresponde a dois filmes, a saber: *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984), ambos de Cacá Diegues. Os filmes foram definidos a partir dos critérios de relevância e homogeneidade, pois ambos têm como tema principal a vida dos personagens históricos negros Chica da Silva e Zumbi respectivamente, que se tornaram mitos da cultura negra brasileira.

Na metodologia empregada realizamos primeiramente uma pesquisa bibliográfica sobre os assuntos abordados, buscando estabelecer a base teórica para a posterior análise dos filmes.

Para isso, buscamos informações sobre a evolução do racismo no Brasil desde o período da escravidão até a atualidade. Procuramos entender como a relação entre senhores e escravos, dominante naquele período, evoluiu ao longo dos anos, penetrou na sociedade e influenciou os meios de comunicação. Tais temáticas apresentamos no segundo capítulo da pesquisa em que foram importantes os trabalhos do sociólogo Clóvis Moura, em *Sociologia do negro brasileiro* (1988), e dos historiadores Fernando Novais e Ronaldo Vainfas, no livro *Histórias da vida privada no Brasil – Cotidiano e vida privada na América portuguesa* (1997). Quanto à história do negro nos meios de comunicação no Brasil, tanto referente a sua organização como a suas representações, o livro de Joel Zito de Almeida, *A negação do Brasil – o negro na telenovela do Brasil* (2000), contribuiu com valiosas informações. Em *O negro brasileiro e o cinema* (1988), João Carlos Rodrigues analisa os arquétipos dos negros oriundos da escravidão, relacionando-os às divindades das religiões afro-brasileiras, o que favoreceu a compreensão sobre como esses deuses normalmente são utilizados para a representação da raça negra no cinema nacional.

No terceiro capítulo procuramos entender as vidas de Chica da Silva e de Zumbi dos Palmares. Para isso os livros dos historiadores Décio Freitas, *Quilombo* (1984) e *Zumbi* (1985) de Joel Rufino dos Santos, foram fontes de informações, sobre a Guerra de Palmares e de seu principal e mais notório líder, Zumbi. Já o trabalho da historiadora Júnia Ferreira Furtado, em *Chica da Silva e o contratador de diamantes – o outro lado do mito* (2003) revelou a história dessa negra que tornou-se um mito já tendo sido representada em novelas e pelo cinema no Brasil. Também neste capítulo, apresentamos a conceituação de arquétipos, para isso utilizamos os trabalhos do psicanalista Carl Gustav Jung em seus livros, *Psicologia e religião* (1987) e *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2002), e o livro de outro psicanalista Erich Neumann em *A grande mãe - um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente* (1999). Seguimos então com o conceito de mito que foi apresentado a partir dos trabalhos de Roland Barthes em *Mitologias* (1980), do filólogo espanhol Hugo Francisco Bauzá no livro *El mito del héroe – morfología y semántica de la figura heroica* (1998) e do mitólogo Joseph Campbell em *O poder do mito* (1990).

No quarto capítulos realizamos a análise dos filmes, foram importantes para a definição de alguns conceitos específicos da linguagem cinematográfica os livros, *A Estética do filme* (2002) de Jacques Aumont e *Ensaio sobre a análise fílmica* de Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994). As relações entre cinema e história foram pesquisadas a partir do trabalho de Marc Ferro em seu livro *Historia contemporánea y cine* (1995) e do livro de Graeme Turner *Cinema como prática social* (1997), ambos serviram de base para o estabelecimento dessa discussão. Da mesma forma os livros *Cinema brasileiro: idéias e imagens* (1988) e *O que é ser diretor de cinema* (2003), ambos do diretor dos filmes Cacá Diegues e o livro Jean-Claude Bernardet *Cinema e história do Brasil* (1988) aportaram elementos importantes a nossa análise.

No quinto capítulo encontram-se nossas considerações finais sobre a pesquisa. Bibliografia e anexos complementam a monografia.

## 2 A HISTÓRIA DO NEGRO NO BRASIL

Neste capítulo iremos expor a questão das formas de representação do negro no Brasil. Partimos de uma análise estrutural da sociedade escravista brasileira, buscando estabelecer as bases ideológicas do racismo no Brasil e que condicionam nossa sociedade a, ainda hoje, representar os negros de forma discriminatória. Observamos também como na atualidade o racismo ainda encontra-se presente nos meios de comunicação.

### 2.1 CARACTERÍSTICAS DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL.

A consolidação da escravidão no Brasil deu-se devido a uma estrutura que estava intimamente ligada ao desenvolvimento dos Estados modernos europeus; no caso específico, do Estado português. Fernando A. Novais, no livro, *História da Vida Privada no Brasil*, explica que a expansão mercantil e marítima, elementos importantes para a formação desses Estados, aconteceram num contexto de “furiosa competição para garantir espaços na exploração colonial.” (NOVAIS in: SOUZA, 1997, v.1, p. 22).

Os princípios de exploração da colônia localizavam-se principalmente em fatores políticos e econômicos, daí que nesse período estabeleceu-se a “compulsão pelo trabalho como um de seus componentes estruturais; e a América portuguesa foi, como se sabe, uma daquelas áreas onde esse componente foi levado ao limite, configurando o escravismo.” (NOVAIS in: SOUZA, 1997, p.27)

No livro *Sociologia do negro brasileiro* (1988), Clovis Moura destaca as principais características do escravismo no Brasil:

- Produção exclusiva para exportação no mercado colonial, salvo produção de subsistência pouco relevante;
- Tráfico de escravos de caráter internacional e tráfico triangular como elemento mediador;
- Subordinação total da economia colonial à Metrópole e impossibilidade de uma acumulação primitiva de capital interno em nível que pudesse determinar a passagem do escravismo ao capitalismo não-dependente;
- Latifúndio escravista como forma fundamental de propriedade;

- Legislação repressora contra os escravos, violenta e sem apelação;
- Luta solitária dos escravos, de forma ativa e radical, contra o instituto da escravidão;

Fernando Novais afirma que essa “compulsão pelo trabalho” consolidada na escravidão acabou por gerar, na sociedade brasileira em formação, “um estigma insuperável que identifica trabalho com servidão, lazer com dominação”. (NOVAIS in: SOUZA, 1997, v.1, p. 30)

Institucionalizada a relação entre dominadores e dominados, senhores e escravos, brancos e negros, esta irá matizar as relações no Brasil por mais de três séculos e mesmo hoje, mais de cem anos após a abolição da escravatura, sentimos seus reflexos.

A consolidação do trabalho escravo, que refletia o poder da classe senhorial sobre a massa de escravos, estava amparada nas diversas estruturas do Estado, tanto português, durante o período colonial, quanto o brasileiro, durante o Império, que serviram de aparelho repressor e controlador:

Durante toda a existência do Estado brasileiro, no regime escravista, ele se destinava, fundamentalmente, a manter e defender os interesses dos donos de escravos. Isto quer dizer que o negro que aqui chegava coercitivamente na qualidade de semovente tinha contra si todo o peso da ordenação jurídica e militar do sistema, e, com isto, todo o peso da estrutura de dominação e operatividade do Estado. (MOURA, 1988, p.21-22).

Nas Ordenações Filipinas<sup>1</sup>, código de 1607, vemos que a regulamentação que se dava aos negros era a mesma que se dava aos animais. Clóvis Moura afirma, por isso que se retirava a visão humana dos negros escravos:

Por essas normas que regulavam a situação do negro escravo em Portugal, e, por extensão dos nossos primeiros constituintes, também no Brasil, a situação do negro era praticamente a de um animal. (MOURA, 1988, p.96).

---

<sup>1</sup> O Código Filipino ou Ordenações Filipinas, editado em 1603, a pedido do rei Felipe II, vigorou no Brasil até a Independência. Era composto de cinco livros que continham os regimentos dos magistrados e oficiais de justiça, regulava as relações entre Estado e Igreja, continha processo civil e comercial, direito das pessoas, das coisas e direito penal.

Moura (1988, p.23) ainda salienta que “como a estrutura da sociedade brasileira, na passagem do trabalho escravo para o livre, permaneceu basicamente a mesma, os mecanismos de dominação inclusive ideológicos foram mantidos e aperfeiçoados.”

Essa herança social refletiu-se no Brasil pós-escravismo, em especial nos primeiros anos da república, onde o pensamento social e acadêmico da época, amparado nas teorias raciais do final do século XIX, que enfatizavam a degeneração biológica causada pela miscigenação das raças, irá identificar o negro e o mestiço como social e intelectualmente inferiores, julgando-os incapazes de constituir-se na mão-de-obra qualificada necessária ao novo momento que o país e o mundo atravessavam com o desenvolvimento do capitalismo. Será, no entanto, a partir do livro *Casa-Grande e Senzala* (1933), do antropólogo Gilberto Freyre, que a questão racial no Brasil será enfocada por um novo ângulo, principalmente por uma nova ideologia sobre a miscigenação brasileira, o mito do bom senhor.

Joel Zito de Araújo ao refletir sobre a herança de Gilberto Freyre, aponta que para o antropólogo que o encontro entre as “três raças fundadoras (negra, branca e índia) foi uma experiência positiva na formação da cultura brasileira...” (ARAÚJO, 2000, p.28). Ronaldo Vainfas no livro *Historia da vida privada no Brasil - Cotidiano e vida privada na América portuguesa* (1997) interpreta que para Freyre o colonizador português possuía uma predisposição inerente para o relacionamento inter-étnico, que se promoveu primeiramente com as índias e posteriormente com as negras e mulatas, e que o povo brasileiro é o resultado dessas relações “balizadas pela escravidão, porém pacíficas, afetivas, e fortemente sexualizadas.” (VAINFAS in: SOUZA, 1997, v.1, p.229).

O trabalho de Gilberto Freyre, que exaltava a miscigenação das raças formadoras da nação, tornou-se o modelo de pensamento da formação da sociedade brasileira, no entanto a adoção de tal ideologia pelas classes dominantes de nosso país procurava, de forma deliberada, como acusa Clóvis Moura, “interpretar as contradições estruturais do escravismo como simples episódio sem importância, que não chegaram a desmentir a existência dessa harmonia entre explorador e explorados”. (1988, p.20). Fernando Novais exalta a importância da miscigenação como o principal espaço de encontro entre os indivíduos e as etnias no período da escravidão, no entanto ele também ressalta que esses encontros não eram harmônicos, pois ocorriam entre indivíduos que viviam posições hierárquicas, distintas e conflitantes na sociedade colonial:

A miscigenação foi, assim, ao mesmo tempo, um canal de aproximação e uma forma de dominação, um espaço de amaciamento e um território de enrijecimento do sistema. (NOVAIS in: SOUZA, v.1 1997, p.28)

O mito do bom senhor acabou disseminando-se na sociedade, principalmente entre a classe acadêmica; a miscigenação como cimento formador de nossa identidade tornou-se o discurso ideológico das classes dominantes, pois era de fácil verificação. Para isso, bastaria observar as características físicas de nossos cidadãos. Adotamos, assim, a idéia de que o Brasil seria o símbolo maior da *democracia racial*. “Saímos, então, da mitologia do bom senhor e de toda a sua escala de simbolização do passado para a *democracia racial* atual, estabelecida pelas classes dominantes que substituíram a classe senhorial.” (MOURA, 1988, p.55-56).

A *democracia racial* brasileira está amparada na variedade cromática da tez da população brasileira, resultado de meio século de miscigenação, e que seria a prova irrefutável de que a sociedade brasileira, por isso, não poderia se julgada racista.

O discurso da *democracia racial* procurava evitar a discussão sobre o racismo no país e, principalmente, encobrir um processo amplo e irrestrito de *branqueamento* da população brasileira. Processo que foi levado a cabo ainda nos princípios da República no Brasil e que tinha como objetivo principal aproximar a sociedade nacional, conforme desejo das elites locais, das características euro-norte-americanas:

Esse gradiente étnico que caracteriza a população brasileira, não cria, portanto, um relacionamento democrático e igualitário, já que está subordinado a uma escala de valores que vê no branco o modelo superior, no negro o inferior e as demais nuances de miscigenação mais consideradas, integradas, ou socialmente condenadas, repelidas, à medida que se aproximam ou se distanciam de um desses pólos considerados o positivo e o negativo, o superior e o inferior nessa escala cromática. (MOURA, 1988, p.62).

Enquanto se proclamava o Brasil como um espaço onde as questões raciais estavam resolvidas, vivenciava-se no dia-a-dia uma política social que cultuava o branco e a sua cultura, fato comprovado pelo incentivo do governo brasileiro, desde a época do Império e durante todo início do século XX, pela imigração de populações oriundas dos países europeus e, ao contrário, se subjugava o negro e sua cultura, o marginalizando-o das possibilidades de inserção no mundo capitalista que se configurava.

A ideologia do *branqueamento* estava baseada, dessa forma, em dois princípios: o primeiro, no mito da democracia racial, de que o país, devido a sua intensa miscigenação, não continha na sua estrutura social problemas de ordem racial; o segundo, de que negros e mestiços eram os próprios culpados de sua situação marginal na sociedade, pois foram incapazes de aproveitar as oportunidades a eles oferecidas.

Como resultado dessa ideologia, a camada não-branca da sociedade brasileira introjetou uma série de valores e conceitos, na tentativa de burlar o estigma que a cor lhes produzia, fugindo de suas “matrizes étnicas, para mascarar-se com os valores criados para discriminá-lo.” (MOURA, 1988, p.69).

## **2.2 A ESTÉTICA DO BRANQUEAMENTO: DA CULTURA À MÍDIA**

Essa ideologia produziu um referencial cultural cujo padrão estético estava baseado nos valores sociais da elite cultural do país. Essa estética branca, greco-romana, adotada como modelo, se apresenta primeiramente na literatura nacional romântica, em especial na sua primeira geração. Seus personagens, seus cenários, seus temas, tudo no seu mundo ficcional diferia radicalmente da realidade brasileira. Mesmo José de Alencar, que irá produzir o romance indianista, escreve sobre um índio distante de sua realidade; Peri era um índio nas suas características físicas, mas um branco europeu na sua conduta e moral. Com exceção de Castro Alves, que irá falar do negro e da escravidão em sua literatura, o imaginário cultural e estético dos escritores da época estava tomado por heróis e heroínas brancos servindo “a massa do povo apenas como pano de fundo dessas obras.” (MOURA, 1988, p.26).

Essa estética de branqueamento permaneceu no imaginário, tanto social quanto cultural da sociedade brasileira, e aparece já no princípio do século XX, nos diferentes meios de expressão da cultura e da informação. Como destaca Clóvis Moura em seu livro, a imprensa negra que se articulou no início do século teve em seu princípio um discurso puritano que buscava orientar a comunidade negra da época a buscar, pela educação, uma maior ascensão social. Também orientava essa comunidade a comportar-se socialmente, “para assim conseguirem o reconhecimento social dos brancos.” (1988, p.210). Com isso, referendava os valores sociais dominantes.

Os meios de comunicação tiveram um papel importante na disseminação desses valores, como salienta Joel Zito de Araújo: “Os meios de comunicação, em especial o rádio e o cinema, tiveram também um papel decisivo na primeira metade do século XX

na organização de relatos da identidade nacional dos países latino-americanos.” (2000, p.34). No cinema, como relata João Carlos Rodrigues, o levantamento realizado por Jean-Claude Bernardet sobre a Filmografia brasileira, no período entre 1900 e 1935, revela que o negro era retratado de forma ambígua. Se de um lado um ator negro, popular na época, o palhaço Benjamim de Oliveira, era reconhecido por protagonizar filmes de sucesso como a adaptação para o picadeiro do romance *O Guarani* de José de Alencar, em 1908; por outro, o filme *A filha do advogado* (1926), de Jota Soares, traz um personagem negro de nome Gerônimo, “talvez o primeiro personagem negro de nossa cinematografia” (1988, p.40), que é totalmente estereotipado, apresentado como corrupto, supersticioso e covarde.

Em outro filme, *O thesouro perdido* (1927) de Humberto Mauro, filme que compõe o importante ciclo mineiro de Cataguases, o diretor faz através da montagem alternada, “analogias entre o beijo de um horrendo sapo e os lábios de um negrinho, numa intenção eminentemente desmerecedora.” (RODRIGUES, 1988, p.40.).

Percebemos que os principais meios de comunicação dos primórdios do século XX, no Brasil, muito mais do que propagarem ideais racistas, reproduziam, em sua estética, uma ideologia que valorizava a cultura euro-norte-americana, branca, como representante da identidade nacional. Em contrapartida, o negro, que já sofria a marginalidade, social, política e econômica, “também foi marginalizado culturalmente, sendo, por isso, toda a sua produção cultural considerada sub-produto de uma etnia inferior ou inferiorizada.”(MOURA, 1988, p.205)

A chegada da televisão no Brasil, nos anos 50, apenas reforçou essa ideologia do *branqueamento* da identidade nacional. Assim, a cultura não-branca, para ser incorporada, sofreu um processo de folclorização, o que acarretou em “uma separação do negro de suas representações de identidade.” (PEREIRA, 1983, p.259-65 apud ARAÚJO, 200, p.35).

O processo de folclorização da cultura negra é bem demonstrado nas análises realizadas por Clóvis Moura sobre as religiões afro-brasileiras e as escolas de samba. As religiões afro-brasileiras se configuraram, desde a chegada dos primeiros cativos ao Brasil, como uma das poucas formas de identificação cultural permitida aos escravos pelo sistema escravista e mesmo assim de forma velada. Para Clóvis Moura, as religiões afro-brasileiras foram assimiladas, ou seja, foram “incorporadas ao bojo do catolicismo” (1988, p.42). O sincretismo religioso, segundo o autor, esconde uma escala de valores, onde as religiões seriam classificadas, sendo a religião católica considerada superior e



as afro-brasileiras, inferiores, passíveis de serem incorporadas pelo padrão católico estabelecido.

Tudo o que não pode ser sincretizado, ou seja, incorporado pela religião católica, foi considerado exótico e, portanto, folclorizado. Desta forma, as religiões afro-brasileiras, hoje, não cumprem mais o papel de núcleos de resistência da cultura e da identidade do negro, e, sim, são percebidas “como amostragem de uma manifestação religiosa que não se encaixa no sentido da dinâmica da sociedade brasileira e da sua cultura nacional”. (MOURA, 1988, p.43)

As escolas de samba, que surgem no início do século XX, também se constituíram como núcleos de resistência, onde a população negra marginalizada se organizava e construía sua identidade. O carnaval servia como palco para essa população se auto-afirmar. No momento em que os papéis sociais eram invertidos, o negro do morro tornava-se o rei, adquirindo o status que lhe era negado durante o resto do ano. “Vinha para o asfalto exibir a sua contracultura.” (MOURA, 1988, p. 144).

A folclorização do carnaval e, em conseqüência, das escolas de samba, dá-se na medida em que esse evento é absorvido e institucionalizado, constituído como um evento de atração turística. “A trajetória histórico-social da organização do negro nas escolas de samba vai desaparecendo por força de uma manipulação, de fora para dentro, de elementos estranhos ao mundo negro que as criou.” (MOURA, 1988, p.146).

Joel Zito de Araújo vai mais além e considera que, na atualidade, o carnaval, devido a sua midiaticização, representa “para todo o país e para o turista estrangeiro, um ‘espetáculo da miscigenação’ e da participação dos negros na sociedade brasileira [...]” (2000, p.38). Nessa perspectiva, as transmissões do carnaval, de eventos religiosos, ou mesmo de futebol, reproduziriam o discurso da ideologia da *democracia racial*, sendo exemplos, ao vivo e a cores, dela, pelo “espetáculo da miscigenação” da população brasileira que eles reproduziriam.

No entanto, o autor também denuncia que, se por um lado, os meios de comunicação em geral exaltam a diversidade étnica da sociedade brasileira, através do *espetáculo da miscigenação*, por outro, “durante o ano inteiro, a telenovela brasileira e os comerciais continuam confirmando a vitória simbólica da ideologia do branqueamento e da democracia racial brasileira”. (ARAUJO, 2000, p.38).

### 2.3 O NEGRO BRASILEIRO NA ATUALIDADE.

Os dados do IBGE do censo de 2000 demonstram que, nas declarações fornecidas pela população, 53% declararam-se brancos; 6,2% pretos; 0,4% amarelos; 38,5% pardos e 0,4% indígenas. Somando-se os grupos que se declararam pretos ou pardos, chega-se ao seguinte número de 44,7%.

Desde o primeiro levantamento censitário do Brasil com respeito à cor ou raça, realizado em 1872<sup>2</sup>, existiu a preocupação em identificar a miscigenação brasileira, com a divisão entre brancos, pretos e pardos. A identidade étnica, no Brasil, no entanto, acabou tornando-se uma dificuldade, devido, como já mencionamos antes, estar baseada no gradiente da cor da pele. Conforme levantamento do IBGE, de 1980, a população brasileira definiu-se através de cento e trinta e seis cores, o que demonstra a dificuldade de auto-identificação. Diferentemente, de outros países, em especial os Estados Unidos, onde o mestiço foi completamente descartado como possibilidade de identidade, já que, desde o início do século XX, a população só pode se auto-declarar branca ou negra, pois segundo a regra da hipodescendência aplicada nesse país apenas “uma gota de sangue” determina que o cidadão mestiço seja declarado negro. Tal regra visava “tirar toda a ambigüidade na diferenciação de brancos e negros, impedir gradações de cor e demarcar o quanto o produto do cruzamento entre negros e brancos era indesejável para o sistema racial americano.” (ARAÚJO, 2000, p.45).

Os dados do IBGE, conforme análise de Joel Zito de Araújo, revelam, o quanto a ideologia da democracia racial encontra-se já absorvida pela população brasileira, pois “as dificuldades de classificação racial na sociedade brasileira decorrem não só da ideologia do branqueamento, como também da ideologia da mestiçagem e da apropriação e transformação da cultura negra...”.(ARAÚJO, 2000, p.33).

Se no censo demográfico do IBGE a ideologia da democracia racial afirma-se como real, no cotidiano social brasileiro a igualdade das raças é um mito. Os dados referentes à distribuição de renda, inserção no mercado de trabalho, níveis de educação e outros, demonstram um Brasil desigual e preconceituoso. Segundo dados do DIEESE, de 1988<sup>3</sup>, 50% dos desempregados são negros (pretos e pardos); quanto aos rendimentos, os negros recebem, em média, 60% do que recebem os não negros

---

<sup>2</sup> Dados IBGE:

[http://www.ibge.gov.br/home/estatística/população/censo2000/tendências\\_demograficas/tendencias.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatística/população/censo2000/tendências_demograficas/tendencias.pdf)

<sup>3</sup> DIEESE: <http://www.dieese.org.br/esp/negro.xml>

(brancos e amarelos). Os dados do IPEA<sup>4</sup> mostram que dos 53 milhões de brasileiros que vivem em nível de pobreza 63% são negros. Quanto à educação, apenas 2% dos universitários são negros e a taxa de analfabetismo é três vezes maior entre os negros.

## **2.4 O NEGRO BRASILEIRO E A MÍDIA.**

Podemos observar, pelos dados apresentados, que a *democracia racial* no Brasil, é apenas um mito. A população negra encontra-se marginalizada socialmente. Os meios de comunicação no Brasil reforçam, como diz Joel Zito de Araújo, essa realidade social através da estética de branqueamento empregada nos diferentes meios.

Em seu livro, Joel Zito de Araújo destaca um levantamento realizado pelo Datafolha<sup>5</sup>, em 1995, onde, durante uma semana, foram acompanhadas as programações das principais emissoras de sinal aberto de São Paulo. A pesquisa revelou que a participação de atores negros, nos comerciais das próprias emissoras era inferior à participação deles nos comerciais veiculados por anunciantes externos. Para o autor, os dados revelam que o preconceito materializado na ausência de negros na programação das emissoras de televisão não é apenas externo, mas, sim, próprio dos canais e introjetado nos seus sistemas. “Empresários, publicitários e produtores de tevê, como norma, optam pelo grupo racial branco, nos processos de escolha dos modelos publicitários, na estética da propaganda e até mesmo nos critérios de patrocínio ou apoio a projetos culturais.” (ARAUJO, 2000, p.39).

A estética do branqueamento é, principalmente, projetada na televisão pelas telenovelas brasileiras, tão famosas e com altos níveis de audiência. Inclusive algumas delas, que fazem sucesso no exterior, retratam em seus personagens, em seus cenários e figurinos e em seus temas uma ideologia social urbana, branca e elitista. Em seu trabalho sobre o negro na telenovela brasileira, Joel Zito de Araújo destaca que ao ator negro é reservado um espaço restrito de participação, normalmente desempenhando “papéis subalternos, compondo a criadagem dos ricos e da classe média.” (2000, p.168).

O cinema também reflete essa realidade de marginalização dos negros, pois nesse meio eles são retratados com exotismo. Como explica João Carlos Rodrigues, tal

---

<sup>4</sup> IPEA: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n29/n29a13.pdf>

<sup>5</sup> ARAUJO, Joel Zito Almeida de. A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira – São Paulo, 2000, p. 68

deformação da imagem do negro decorre da “origem socio-ideológica da maioria dos cineastas, e também do público que seus filmes atingem, ou pretendem atingir.” (RODRIGUES, 1988, p.51).

Podemos ver que, de maneira geral, as mídias reforçam socialmente a marginalização dos negros, seja através da adoção de uma estética branca para a composição de suas obras, seja emitindo uma mensagem de igualdade racial, baseada na ideologia da miscigenação, ou como aponta Araújo:

O que constatamos aqui é que a própria mídia televisiva propende a ser mais um veículo de reforço simbólico da política de invisibilidade da desigualdade e da discriminação racial, o principal meio de comunicação na imposição de um modelo cultural e estético euro-americano e de continuidade da política de branqueamento. (ARAÚJO, 2000, p.68)

Se a posição dos meios de comunicação e/ou de seus representantes, diretores e produtores, com respeito à questão étnica, é no mínimo de uma negligência inconsciente, a parcela da sociedade composta por pretos e pardos acaba incorporando toda essa produção simbólica, de referência euro-americana, transmitida diariamente, à sua realidade. Sendo assim, os valores da etnia que é adotada como modelo, no caso a branca, são percebidos como melhores ou superiores que os das outras etnias. A igualdade proclamada pela miscigenação não passa de uma farsa, pois se aclama os valores da etnia dominante, desvalorizam-se os das outras, “de tal maneira que esses não-brancos procuram criar uma realidade simbólica onde se refugiam, tentando escapar da inferiorização que a sua cor expressa nesse tipo de sociedade.” (MOURA, 1988, p.63).

A familiarização com o modelo estabelecido é tão intensa na nossa sociedade, que tanto os afro-brasileiros, quanto as outras etnias do país, mesmo percebendo a hierarquização de valores, buscam adaptar-se e fugir, assim, do estigma da raça.

Nesse aspecto, Joel Zito de Araújo, destaca uma pesquisa que realizou, no ano de 1994, através de organizações não-governamentais e de grupos culturais negros, de percepção, por parte dos afro-brasileiros, da identidade negra na televisão. Dentre as principais reclamações da comunidade afro-brasileira, com respeito a sua representação pela televisão encontravam-se:

- o fato de o negro sempre ser representado por estereótipos negativos, empregados, bandidos, alcoólatras, etc.

- a invisibilidade das ações políticas e sociais dos agentes negros;
- a folclorização de sua cultura;
- o negro como elemento de diversão para os brancos;
- a apresentação dos negros em noticiários sempre vinculados à marginalidade e à violência;

Esse pensamento crítico com respeito à televisão realça uma perspectiva de conscientização, por parte da comunidade afro-brasileira, de sua identidade. Isso parte tanto de uma maior visibilidade que os negros têm alcançado na mídia quanto do trabalho dos movimentos sociais ligados à cultura afro-brasileira. Além disso, diversas ações governamentais vêm sendo desenvolvidas para minimizar esses efeitos como: a adoção da política de cotas para afro-brasileiros, por parte das instituições públicas de ensino superior do país; a obrigatoriedade do ensino de “História e cultura afro-brasileira”, determinada pela Lei 10.639, nas escolas de ensino fundamental e médio; a discussão sobre a adoção de cotas para modelos negros nos desfiles de moda.

Todas essas ações afirmativas, como vêm sendo chamadas, e esses temas em debate contribuem para que a questão racial volte à pauta das discussões nacionais e, direta ou indiretamente, têm ajudado a que a comunidade negra comece a questionar os valores estabelecidos e a lutar pela dignidade de sua cultura e identidade.

## **2.5 O NEGRO BRASILEIRO E O CINEMA**

Como comentamos anteriormente, no período do cinema mudo (1898 – 1929), o negro já era representado no cinema através de um olhar elitista e preconceituoso, mesmo que sua participação tenha sido relevante através dos trabalhos de atores negros, como o já mencionado Benjamim Oliveira, que atuou no filme *O Guarani* (1908), e Tácito de Souza que atuou como índio no filme *O guarani* (1926). Essa participação de atores negros, mesmo que minguada e sob forte estigma, se configura em uma forma de resistência ao sistema, principalmente devido ao talento dos atores.

Nelson dos Santos Carvalho, ao escrever a introdução para o livro *JEFERSON DE* (2005), expõe que no período subsequente de desenvolvimento do cinema nacional quando vigorou as chanchadas e os filmes produzidos pelos estúdios Vera Cruz, o negro e sua cultura voltaram a ser representados, principalmente “na figuração, na música, na cenografia, formando uma espécie de moldura que envolve toda a representação.”

(CARVALHO, 2005, p. 27). Procurava-se, dessa forma, ratificar o discurso da democracia racial que, como destaca o autor, “ficou restrita aos filmes” (CARVALHO, 2005, p. 27). O negro, durante o período das chanchadas, era representado de forma estereotipada, os “mais comuns são os do malandro, sambista, cômico, em relação aos personagens masculinos. Já os femininos são as empregadinhas voluptuosas e intrometidas [...]”. (CARVALHO, 2005, p.28).

Devemos destacar, novamente, que, se por um lado o negro durante esse período segue sendo representado de forma a ser criada uma imagem inferior quanto a sua cultura e seus costumes, com o talento de alguns atores conseguiu-se suplantar esses estigmas, resistir ao sistema e criar uma identificação positiva do negro junto ao público. O livro destaca, nesse sentido, dois grandes atores negros da época, Grande Otelo e Ruth de Souza.

Durante o período das chanchadas, Grande Otelo e Oscarito são exemplos de como essas tensões e disputas aconteciam. Se por um lado interpretavam o bom convívio entre a raça branca e negra no Brasil por outro evidenciava-se como esse discurso, na prática, era surreal e que o preconceito era uma realidade. O personagem de Grande Otelo era subordinado ao de Oscarito, inclusive o salário dele era menor que o do parceiro.

A atriz Ruth de Souza sofreu o mesmo tipo de inferiorização durante seu período como atriz da Vera Cruz. Atriz de talento excepcional, com formação nas principais academias de teatro nos Estados Unidos onde também atuou, foi contratada para o elenco da Vera Cruz e nunca foi protagonista de nenhum filme da companhia, tendo as suas atuações limitadas “a criada solteirona, agregada e empregada da casa”. (CARVALHO, 2005, p. 38).

Os casos de Grande Otelo e Ruth de Souza servem de parâmetro para entendermos não só a situação dos atores negros na época, mas também do negro em geral, inferiorizados socialmente frente ao referencial branco, desvalorizados e estereotipados, no entanto resistindo a partir de seu talento e do seu trabalho. Como explica Nelson dos Santos Carvalho:

...os filmes são sistemas abertos onde ocorrem disputas pela representação. Disputas essas que escapam ao controle dos produtores. Os atores negros não são passivos diante dos estereótipos, e resistem subvertendo esses personagens a seu favor, diminuindo assim os prejuízos raciais que deles possam decorrer. (2005 p. 30).

No cinema, um dos principais filmes da época, produzidos pela Companhia Vera Cruz, foi *Sinhá Moça* (1953) de Tom Paine e Osvaldo Sampaio. Nele os negros representam o “arcaico”, a sociedade rural e escravocrata em decadência, enquanto os brancos representam a modernidade da sociedade urbana com seus ideais de liberdade e justiça. Mais que isso, a liberdade conquistada pelos escravos dá-se pela atuação dos personagens brancos, já que ao se unirem para fugir por suas próprias forças os escravos não foram capazes de levar tal empreitada adiante. Ao longo do filme, os personagens negros permanecem em silêncio, sendo as principais ações desenvolvidas pelos brancos. Como destaca Noel dos Santos Carvalho: “A pedagogia dos realizadores expressa em *Sinhá Moça* é muito clara (demais até): os negros, como símbolo do arcaico, deveriam ser treinados e preparados para o trabalho planejado e disciplinado que a liberdade advinda com o capitalismo exigiria.” (2005 p. 46.).

No mesmo período, uma outra vertente do cinema nacional também se desenvolvia. Se de um lado temos os filmes produzidos pelos estúdios, voltados para a comercialização no mercado externo, principalmente os da Vera Cruz, do outro temos o cinema popular, realizado por jovens ativistas do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e que acreditavam em um cinema mais voltado para o povo. Nestes filmes que buscavam uma nova perspectiva a câmera voltou-se para o morro, para a favela. Em seu livro, João Carlos Rodrigues destaca que “o favelado ainda não está inteiramente codificado como arquétipo” (1988, p. 23). Suas representações se confundem ora por suas qualidades - trabalhador, honesto, humilde; ora por seus defeitos - malandro, marginal e desonesto. Os filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus* (1956) e *Rio Zona Norte* (1957), são destacados tanto por João Carlos Rodrigues, quanto por Noel dos Santos Carvalho como bons representantes do morro. “Tantos negros e pobres não iriam passar despercebidos” (CARVALHO, 2005, p. 49), por isso *Rio 40 Graus* foi censurado, segundo os censores da época, por dar demasiado destaque a “aspectos negativos da sociedade carioca”. (CARVALHO, 2005, p. 49.)

Os dois filmes, sem dúvida, marcam um grande avanço com respeito à representação do negro no cinema brasileiro, principalmente através de uma presença maciça de atores negros se comparados às chanchadas e aos filmes da Vera Cruz. Seu enredo, no entanto, acaba negligenciando completamente a tematização do racismo, tratando aquela sociedade de forma idealizada, sem conflitos sociais e psicológicos, em completa harmonia com a sociedade elitista que lhe é vizinha.

Se no cinema popular ambos os autores concordam com a importância na mudança de paradigma estabelecida por esses filmes em relação aos anteriores, o mesmo não acontece na interpretação em relação ao Cinema Novo. Para João Carlos Rodrigues, os filmes do Cinema Novo em nenhum momento evoluíram com respeito à representação do negro ou da temática do racismo; ao contrário, mantiveram os padrões de representação anteriores onde os negros e a sua cultura eram vistos como inferiores e exóticos respectivamente. Rodrigues destaca no filme *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, a associação entre o atraso econômico e social de uma comunidade de pescadores aos cultos afro-religiosos por ela praticados. E defende seu argumento citando o letreiro inicial que fala: “povo dominado pelo misticismo trágico e fatalista, aceitando a miséria e o analfabetismo com passividade”. (RODRIGUES, 1988, p.49). O argumento também se aplica pelo fato de o relacionamento inter-racial entre Naína (branca) e Aruan (negro) ser matizado, segundo o autor, pela “maldição e o fatalismo”. (RODRIGUES, 1988, p.54). Em *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues, o autor destaca também o caráter trágico dos personagens no qual “os ‘impuros’ e variolosos (sic) são executados pelos quilombolas na entrada de Palmares”. (RODRIGUES, 1988, p.20). Noel dos Santos Carvalho, ao contrário, acredita que o negro foi uma temática central e de destaque do Cinema Novo. Defende esse argumento citando a tese do cineasta e crítico David Neves, realizada em 1965, na Itália, durante a V Resenha de Cinema Latino-Americano. Nela, David Neves defende, em linhas gerais, que se no Brasil não existe ou existiu um cinema de autor negro, existe um cinema de assunto negro e que o Cinema Novo seria esse cinema. Sua declaração baseava-se no fato do tema negro ser recorrente nos filmes produzidos por aquele movimento e cita: *Barravento* (1962) de Glauber Rocha, *Ganga Zumba* (1964) e *Cinco Vezes Favela* (1962) de Carlos Diegues, *Bahia de Todos os Santos* (1961), de Trigueirinho Neto, entre outros. Para Neves: “Os filmes do Cinema Novo são anti-racistas, porque promovem uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor faça qualquer diferença.” (CARVALHO, 2005, p.75).

Esta clivagem entre ambos os autores encontra-se ainda hoje em debate. Por isso, o manifesto impetrado pelo cineasta Jéferson De, no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo no ano 2000 intitulado, *Dogma Feijoadada*, em alusão ao



movimento Dogma europeu, definiu sete regras para a produção de um cinema negro, reproduzidas abaixo<sup>6</sup>:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro;
- 2) O protagonista deve ser negro;
- 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira;
- 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
- 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
- 6) O roteiro deverá privilegiar o **negro comum** (assim mesmo em negrito) brasileiro;
- 7) Super-heróis ou bandidos devem ser evitados;

Da mesma forma, no Manifesto de Recife, atores, atrizes e apresentadores negros, durante o Festival de Cinema de Recife em 2001, reivindicaram novas perspectivas de mercado, produção e de trabalho para os atores e produtores negros. Pediam o fim da segregação racial das agências de propaganda, emissoras de televisão e de produtoras, e a criação de um fundo de incentivo para a produção multirracial no Brasil.

Tais ações da comunidade negra demonstram que apesar da evolução social que a sociedade brasileira alcançou desde o fim da escravidão no Brasil, a questão racial está longe de ser resolvida. O Brasil sem dúvida ainda esconde-se atrás do discurso da democracia racial e da miscigenação das raças como forma de não encarar uma realidade que ainda lhe é inerente de desigualdade racial. Os meios audiovisuais e em especial o cinema, ainda discriminam o negro. Os manifestos acima citados demonstram que a comunidade negra está procurando estabelecer uma “estética negra” de produzir, atuar e agir nos meios de comunicação para que sua representação seja mais condizente com a sua condição de cidadão e participante da sociedade brasileira.

Nos últimos anos, desde as apresentações dos manifestos, algumas produções abordando a questão do negro no Brasil foram realizadas, a partir da perspectiva proposta. Muitas delas por diretores negros e outras com personagens interpretados apenas por atores negros. Alguns exemplos dessas produções foram: *Narciso Rap* (2003) e *Carolina* (2003), curtas-metragem de Jeferson De; *Fala Tu* (2004) com direção

---

<sup>6</sup> Carvalho, Noel dos Santos in: De, Jéferson. *Jéferson De*. São Paulo, 2005, p.96.

de Guilherme Coelho; *Filhas do Vento* (2005), longa metragem de Joel Zito de Araújo; os filmes de Zózimo Bulbul, *Pequena África* (2002), *Samba no Trem* (2000), *República de Tiradentes* (2005) e o desenho animado *Kiriku e a feiticeira* (2002) com direção de Michel Orléon.

### **3 CHICA DA SILVA E ZUMBI DOS PALMARES: DA HISTÓRIA AO MITO.**

Neste capítulo pretendemos relatar de forma sucinta a vida dos dois personagens que são alvo de nossa pesquisa, Chica da Silva e Zumbi. Após, estabelecer o conceito de arquétipos e da linguagem pelas quais estes se expressam na humanidade, os mitos. Buscamos estabelecer, a partir das principais características dos mitos estudados, como Chica da Silva e Zumbi ultrapassaram os limites da história e entraram no âmbito do mitológico na sociedade brasileira, verificando os principais arquétipos que foram utilizados na construção de seus discursos míticos. Verificamos, também, como os mitos são apresentados na sociedade atual e principalmente nos meios de comunicação. Partimos para a apresentação do estudo realizado por João Carlos Rodrigues, que identificou os principais arquétipos dos negros apresentados no cinema nacional para, enfim, estabelecer a relação entre cinema e história e como essa relação se deu no Brasil.

#### **3.1 O QUILOMBO DOS PALMARES.**

Clóvis Moura define a condição de escravo da seguinte maneira:

“Ele até podia possuir alguns objetos de uso pessoal. Porém o que ele não tinha e não podia ter era a posse do seu próprio corpo, que era a propriedade do seu senhor. Esta é a condição básica que se sobrepõe a qualquer outra para definir-se a situação de escravo. Isto é: um ser alienado de sua existência humana”. (MOURA, 1988, p.220).

Daí como relata Joel Rufino dos Santos em seu livro, Zumbi (1985), “a pauleira começava tão logo o africano era capturado ou comprado... durante a comprida viagem até o litoral... no convés do navio... apanhava no mercado... E seguia apanhando durante toda a sua existência de escravo.” (1985, p.8). As intensas e consecutivas agressões a que eram submetidos os negros africanos tinham como objetivo “a transformação de uma pessoa em coisa”. (ibid.)

A maior e mais terrível marca do período escravista brasileiro foi exatamente a sua violência. Desumanizado, reduzido a uma coisa, vivendo em condições subumanas nas senzalas, seu tempo de vida não ultrapassava mais que cinco anos nos engenhos e canaviais. A grande quantidade de novos escravos que eram despejados dos navios negreiros compensava tamanha mortalidade. Além do terror, causado pela perda da sua liberdade ao ser capturado na África e de ser submetido a trabalhos forçados, os escravos tinham que viver sob um intenso sistema de terror que lhes era imposto e que se pautava por terríveis punições. Desde os mais conhecidos como “o tronco” onde o escravo era preso e açoitado, até os mais cruéis como castração, destruição dos dentes a marteladas, amputação de seios, vazamento dos olhos, marcação na cara com ferro em brasa, entre outros. Tais sessões de torturas que tinham como principal função a “domesticação” do grupo e a punição dos revoltados, acabavam por deixar muitos escravos com deformações terríveis e na maioria das vezes levavam a morte.

No entanto, os escravos, apesar de submetidos a um aparelho de Estado, despótico e punitivo, não se configuraram em uma massa passiva e controlada, ao contrário, o período escravista brasileiro foi marcado por inúmeras revoltas e por constantes fugas. “É exatamente nesse período que vai da Colônia até meados do Segundo Império que as revoltas de escravos, assumindo diversas formas, contestam e desgastam mais violentamente o sistema. A quilombagem é uma constante nacional e acontece nesse período de forma muito violenta.” (MOURA, 1988, p. 225).

Foi nesse contexto de terror e de luta, que no final do século XVI um grupo de escravos rebelados, começou a sua “migração” a procura de refúgio para uma região de terras altas, conhecida como Palmares, conforme o relato abaixo do livro *Quilombo* (1988) de Décio Freitas:

sublevaram-se os escravos negros de um grande engenho de açúcar no sul da Capitania de Pernambuco. Mal clareou o dia, armados de foices, chuços e paus, atacaram e dominaram amos e feitores. Viram-se, assim senhores do mesmo engenho que tanto tempo havia sido o instrumento de sua opressão. Mas logo a perplexidade: que fazer da liberdade conquistada? (1988, p.8)

A fuga para o interior foi a forma encontrada de manter a vida. A mata fechada dificultava a procura e facilitava o esconderijo. As fugas se sucederam outros escravos ao saberem da existência de uma região onde poderiam procurar abrigo caso

fugissem também se embrenharam na aventura e, assim, na Serra da Barriga, no atual estado de Alagoas, surgiu o primeiro agrupamento.

No início a comunidade que se formou na região da Serra da Barriga era pequena e sem nenhum caráter organizado, os negros que se encontravam nessa região eram ou fugitivos ou capturados de alguma das investidas contra as plantações:

Naquele tempo a massa escrava, dispersa e segregada nas plantações, nos engenhos e povoações, sob a vigilância e custódia ferozes dos bandos armados de índios e mamelucos, não tinham meios de organizar e deflagrar uma bem sucedida insurreição. (FREITAS, 1988. p.44)

Foi com uma ajuda inesperada que o Quilombo dos Palmares começou a se estruturar de forma a conseguir resistir por quase cem anos. Com a invasão holandesa ao Brasil em 1630 a situação mudou rápida e intensamente. Os escravos negros aproveitaram-se da guerra e fugiram para a região da Serra da Barriga. Em pouco tempo a comunidade ficou superpovoada. Dessa forma, outros mocambos foram sendo formados pela região seguindo a forma de organização do primeiro. Assim como o número de pessoas e de mocambos cresceu inesperadamente, os ataques às fazendas também e se alastraram por toda a capitania, nas suas principais vilas e povoações.

A invasão holandesa, fazendo tremer o mundo do açúcar, estimulou o crescimento de Palmares. O crescimento de Palmares acabou por incomodar profundamente o domínio holandês. (SANTOS, 1985, p. 16)

Neste momento começava a configurar-se o que hoje conhecemos como o Quilombo dos Palmares. Um estado que no seu auge chegou a abrigar ao redor de 20 mil pessoas.

A invasão holandesa terminou em 1654, essa data também marca o início do fim do ciclo da cana-de-açúcar no Brasil. Ao saírem das terras brasileiras, os holandeses iriam levar para as Antilhas a técnica de cultivo e logo fariam frente ao produto produzido na colônia portuguesa. Nesse período Palmares cresceu, se organizou e se fortificou. Terminado o conflito com os holandeses, os senhores-de-engenho se viram

com um problema de igual proporção em seu território. As campanhas para recuperar os escravos fugitivos começaram a intensificar-se, as batalhas contra os diferentes mocambos tornam-se cada vez mais acirradas e dispendiosas. Em resposta as investidas dos portugueses, os ataques dos palmarinos as vilas tornam-se mais intensos e audaciosos. Uma guerra não declarada se deflagrara com combates cada vez mais sangrentos. Os documentos informando as autoridades portuguesas às dificuldades encontradas na luta contra os quilombolas demonstram a força do inimigo.

Acirrada a guerra, os mocambos palmarinos viram a necessidade de unirem-se para fazer frente à força do inimigo. Nesse contexto surge a figura de Ganga-Zumba, chefe do mocambo de Macaco, nome dado ao mocambo da Serra da Barriga. Ele cria uma força militar conjunta entre os diversos mocambos da região e torna-se o primeiro grande líder de Palmares. Ganga Zumba seguiria como “chefe-de-estado” até 1678, quando após uma grande investida dos portugueses que acarretou em uma forte derrota dos palmarinos, o governador da capitania de Pernambuco envia um mensageiro até Ganga Zumba propondo anistia ao mesmo e a todos os negros nascidos em Palmares que se rendessem, exceto aos negros fugidos que deveriam voltar para seus senhores. Ganga-Zumba, já sem o poder de influência que possuía anteriormente, sela o pacto. Nesse instante, um novo líder já se constituía em Palmares. Descontente com a proposta do governador que não garantia liberdade a todos, Zumbi assume o posto de líder dos palmarinos. “Se antes do Pacto de Recife seu nome aparece apenas incidentalmente, irrompe a partir daí na história palmarina e a domina sem contestações até o fim” (FREITAS 1984).

### **3.1.1 Zumbi dos Palmares**

A história de Zumbi se mistura com a própria história do Quilombo dos Palmares e se consolida com sua liderança na luta dos quilombolas contra a perda de sua liberdade.

Zumbi nasceu em um dos mocambos de Palmares, ou seja, nasceu livre, mas logo foi capturado, ainda recém-nascido, em um dos ataques dos portugueses. Foi entregue ao padre Antônio de Melo no distrito de Porto Calvo. Este o batizou com o

nome de Francisco, lhe ensinou a ler em português e latim e o fez seu coroinha. Aos quinze anos de idade, o jovem Francisco foge para unir-se aos negros revoltosos de Palmares. Tempos depois, voltou a reencontrar o padre Antônio Melo, sabendo das dificuldades pelas quais seu tutor passava. Abandonou o nome de batismo pelo nome africano Zumbi. A partir daí, tornou-se um grande guerreiro e assume o posto de um dos líderes militares de Palmares.

A cláusula que negava liberdade aos negros não nascidos em Palmares foi o estopim da revolta que Zumbi promoveu contra Ganga-Zumba, o novo líder compreendia que os ideais de liberdade e de cidadania construídos e vividos em Palmares eram completamente inversos a política escravista colonial e nenhum acordo conseguiria constituir um consenso entre tamanhas disparidades.

Zumbi, ao assumir a liderança, rearticula a comunidade palmarina. Em pouco tempo, as autoridades portuguesas percebem que o acordo feito com Ganga-Zumba pouco efeito teve sobre as massas de escravos fugidos que permaneceram na região. Os ataques dos negros as vilas voltam a aumentar em proporção e o conflito tornou-se mais áspero e sangrento. Entre tentativas de acordos e campanhas de ataque a região, o governo colonial via o conflito estender-se ano após ano sem conseguir solucionar o problema. O próprio Zumbi recebeu várias cartas de perdão que anistiavam seus atos e lhe garantiam a liberdade, a mais impressionante data de 26 de fevereiro de 1685 e teria sido escrita e enviada por ordem do próprio rei de Portugal, D. Pedro II. Nela o rei chama a Zumbi de capitão. “Esta foi, decerto, a carta mais gratificante alguma vez recebida por um negro.” (FREITAS, 1984, p. 132).

Somente em 1694, tomados por uma forte crise, em decorrência da queda do preço do açúcar e de uma terrível seca que assolou o Nordeste, as autoridades locais formaram um grande exército, “para uma cruzada definitiva contra o Estado quilombola.” (SILVA, 1985, p.43). Aproximadamente nove mil homens foram recrutados. Para se ter uma noção do tamanho do exército, os holandeses conquistaram Pernambuco com pouco mais de sete mil homens.

Em janeiro daquele ano os primeiros ataques começaram ao mocambo de Macaco que, bem guarnecido, resistiu às investidas das tropas portuguesas. Uma segunda tentativa foi feita, mas novamente com insucesso dos portugueses. Foi somente no início de fevereiro que a sorte portuguesa mudaria com a chegada de seis canhões à

Serra da Barriga. As armas foram decisivas no confronto final, mas a sua utilização só foi possível devido a construção de uma contra-cerca que permitiu que os canhões se aproximassem a fortificação de Macaco, pois os canhões da época possuíam um alcance muito reduzido. Zumbi, ao perceber a manobra portuguesa viu que o destino de Palmares estava em cheque e ainda tentou realizar uma última operação que consistia em atacar de surpresa os soldados portugueses, surpreendendo-os após atravessar um despenhadeiro. Mas foram percebidos antes de conseguirem completar a manobra e na madrugada do dia 6 de fevereiro de 1694 uma batalha feroz se travou, com a derrota dos palmarinos.

Na manhã do mesmo dia as muralhas do mocambo de Macaco foram despedaçadas e o ataque foi cruel. “Apenas quinhentos e dez negros apareceram vivos como prisioneiros.” (FREITAS 1984). Ao longo dos outros meses os outros mocambos foram sendo derrotados, desarticulados e surpreendidos. Mesmo assim, durante algum tempo, os palmarinos ainda seguiram lutando, principalmente ligados à figura de Zumbi. Sobrevivente do ataque final a Macaco, Zumbi voltou a articular novos grupos de negros em outros mocambos da região, no final de 1694 comandou novos assaltos a fazendas e vilas da região. O governador de então colocou a sua cabeça a prêmio. Somente um ano depois, no dia 20 de novembro de 1695 é que Zumbi foi morto. Após a traição de um de seus tenentes, Antônio Soares, que havia sido capturado pelos portugueses, em troca de liberdade, levou um grupo de soldados até o esconderijo de Zumbi que lutou bravamente até morrer. Depois de morto, Zumbi foi decapitado e sua cabeça foi exposta em praça pública até se decompor.

### **3.2 CHICA DA SILVA**

No livro, *Chica da Silva e o contratador dos diamantes – o outro lado do mito* (2003), da historiadora, Júnia Ferreira Furtado, temos um estudo fecundo da vida dessa escrava que ao manter um relacionamento com um homem branco e rico acaba despertando o interesse e a imaginação sobre sua vida ao longo do tempo. No entanto, esses relatos acabam se materializando sob uma série de histórias as quais criaram o mito, Chica da Silva. A autora alicerçou o seu trabalho procurando “em documentos os



registros de Chica da Silva pela história”. (FURTADO, 2003, p.20). Ela mesma alerta que: “Apesar de embasado em minuciosa pesquisa documental e bibliográfica sobre Chica da Silva e seus descendentes, este livro não esgota, nem pretende, as interpretações sobre essa mulher e o tempo em que viveu...”, ressalta que “buscou promover a interseção entre o relato individual e o do contexto histórico em que o primeiro se insere. É assim que Chica deixa de ser um mito para ser entendida como personagem histórica...” (FURTADO, 2003, p.20).

Chica da Silva viveu no “arraial do Tejuco, atual cidade mineira de Diamantina, e seus arredores, na capitania de Minas Gerais”. (2003, p.27). Vivia-se o auge do ciclo do ouro no Brasil que perdurou ao longo do século XVIII, coincidentemente as primeiras minas de ouro foram descobertas em 1694, ano da queda do mocambo de Macaco, em Palmares. Com a descoberta irrompeu uma grande migração populacional para a região que “acarretou o desbravamento e a ocupação das Minas Gerais”. Anos mais tarde também seriam descobertos diamantes aumentando ainda mais o interesse na região, como mostra a historiadora na descrição da sociedade da época:

A sociedade diamantinense tinha os mesmos contornos da capitania e era composta de uma camada expressiva de escravos, outra menor de homens e mulheres libertos, muitos deles pardos, e uma pequena classe dominante branca, em sua maioria portugueses [...] (FURTADO, 2003, p.43).

A data de seu nascimento não é conhecida, mas estima-se foi entre os anos 1731 e 1735 que no arraial do Milho Verde, localidade próxima ao arraial do Tijuco “na senzala de uma das toscas casas que se ergueram na região, quase todas palhoças, nascia (...) uma pequena escrava, por sua mãe chamada Francisca.” (FURTADO, 2003, p.33).

Sua mãe, Maria da Costa, era uma escrava negra e pertencia a Domingos da Costa, daí o sobrenome da mãe, já que os escravos recebiam o sobrenome do dono. Seu pai era Antônio Caetano de Sá, homem branco, portanto, Chica da Silva era mestiça, “ora descrita como parda, ora como mulata (...) herdara os traços minas da mãe, possuía tez clara e seu aspecto físico, aliado à juventude, despertava o interesse dos portugueses recém-chegados”. (FURTADO, 2003, p.49). Esse tipo de relacionamento, entre mulheres negras, mulatas ou pardas e homens brancos, apesar de ser proibido e considerado

pecaminoso, fora uma constante na vida daquela sociedade. Esses relacionamentos se davam por um lado pela escassez de mulheres brancas, já que a maioria dos “aventureiros” que se embrenhavam Brasil adentro ou eram portugueses solteiros ou viajantes que não levavam a sua família para essas regiões.

Se é verdade que os casamentos entre brancos e negras ou pardas não era uma impossibilidade total – o que as pesquisas histórico-demográficas demonstram com números -, não é menos verdade que prevaleceram nessas relações os “tratos ilícitos”, os concubinatos, as aventuras fugazes de que as visitas diocesanas dão mostra”. (VAINFAS, 1997, p. 240).

Esse amplo processo de miscigenação, que vigorava no Brasil Colonial e que se estendeu ao longo de nossa história, não foi, como se pensou durante muito tempo, pautado por relações dóceis, forma como Ronaldo Vainfas, em *História da vida privada no Brasil* (1997, v1), menciona que Gilberto Freyre teria buscado interpretá-las. Segundo ele, deram-se de forma extremamente preconceituosas. “Racismo expresso, por exemplo, na conversa dos ‘fornicários’ que, desde o século XVI, diziam que as índias e negras eram mulheres sem honra e por isso passíveis de fornicção sem culpa”. (VAINFAS, 1997, v.1, p. 272).

Gregório de Matos, ícone de nossa literatura durante o período colonial e que sempre exaltava a beleza das mulatas baianas, beleza essa muito mais ligada a uma visão extremamente sexualizada da mulher negra que decorria da posição de submissão que esta sofria durante o período da escravidão, não deixou de expressar o preconceito vigente na época, quando declara que “a negra e a mulata são sujas de sangue por definição; logo, por extensão semântica, os termos mulata e negra podem significar puta, independente de outra qualificação”. (HANSEN, p.333 apud VAINFAS, 1997, v.1, p. 241).

Como declara Ronaldo Vainfas, as relações sexuais no período Colonial foram marcadas pelo tripé do “sexo pluriétnico, escravidão e concubinato”. (VAINFAS, 1997, v.1, p. 234). A humilhação e o estigma que as mulheres negras e mulatas recebiam sendo tratadas como meros objetos sexuais, acabaram por incutir um pensamento de sobrevivência a esse sistema de opressão terrível. As relações consensuais que se estabeleciam com o homem branco para muitas cativas significaram o meio pelo qual

podiam proteger-se dos estigmas da cor, era uma forma de ascensão social, de “fuga” da escravidão, pois mesmo vivendo em concubinato acabavam conseguindo ter acesso a uma vida com maiores regalias não só para elas, mas também para os seus descendentes, filhos ilegítimos desses relacionamentos, sendo característico na época a obsessão pela descendência.

Era significativo o número de mulheres forras que buscavam angariar bens, porque, como concubinas, não tinham acesso ao patrimônio dos homens brancos com quem viviam. No tocante as crianças nascidas dessas relações consensuais, o espólio dos pais brancos tornava-se acessível pela herança [...] (FURTADO, 2003, p.106)

Nos documentos da época contam que “numerosas ex-escravas mantiveram relacionamentos longos ou esporádicos com homens brancos.” (FURTADO, 2003, p.45).

A história de Chica da Silva é mais uma entre tantas da época de um relacionamento inter-racial, mas que continha alguns traços característicos que marcaram esse romance.

Chica da Silva manteve um primeiro caso com o médico Manuel Pires Sardinha, que a comprou de seu primeiro dono, ainda adolescente. Com ele teve o seu primeiro filho Simão, que foi reconhecido pelo pai e mais tarde foi nomeado um dos herdeiros no seu testamento. Anos depois seria vendida ao contratador de diamantes da época, o desembargador João Fernandes de Oliveira, filho do sargento-mor de mesmo nome que havia vindo de Portugal para o Brasil anos antes e que havia feito fortuna através da arrematação de contratos de diamantes. No período em que viveu no Brasil e mais tarde, quando voltou para Portugal, a família do desembargador era uma das mais ricas e influentes na corte do Rei D. José I, principalmente devido aos fortes laços estabelecidos com o Marquês de Pombal. Com o desembargador Chica teria um relacionamento forte e duradouro. Certamente, um dos traços mais marcantes desse caso amoroso e que o diferencia dos outros da época reside no fato de que, no mesmo ano, o desembargador concedeu a alforria a sua companheira, prática que era comum realizar-se somente após a morte do amo, através do testamento:

Alforriar um escravo logo após sua aquisição não era uma atitude freqüente entre os proprietários mineiros. Usualmente concedia-se a

liberdade às concubinas ou aos escravos de confiança pelo processo de coartação, em que o próprio escravo pagava por sua alforria, em parcelas. (FURTADO, 2003, p.105)

Durante dezessete anos viveram juntos, entre 1753 e 1770, período no qual tiveram treze filhos, dez meninas e treze meninos. Disso, a autora tira duas conclusões que combatem fortemente os estereótipos ligados a Chica da Silva: a média de partos que teve no curto espaço de tempo em que viveu diretamente com o contratador, “faz desmoronar o mito da figura sensual e lasciva, devoradora de homens”. (FURTADO, 2003 p.121). O relacionamento de ambos não foi fruto de uma paixão avassaladora, do encanto do senhor pela escrava, pois o desembargador durante todo o tempo em que viveu no Brasil manteve um relacionamento estável com Chica e reconheceu todos os seus filhos, “os legitimou e lhes legou todo o seu patrimônio” (2003, p.121), além de lhes designar um tutor: “Não constituía prática usual nomear tutor para descendentes ilegítimos.” (2003, p. 218).

Em 1770 o desembargador é obrigado a voltar para Portugal, pois sua madrasta conseguiu que seu pai modificasse o testamento no leito de morte recebendo metade dos bens do contratador. Esse litígio impediria sua volta ao Brasil pelo resto de sua vida. À amada que deixava no Brasil, além da garantia de seus bens aos seus descendentes, o contratador de diamantes deixou a sua casa no arraial, jóias e diamantes e uma quantidade significativa de escravos. A aquisição de escravos por negros e mulatos alforriados era comum já que a idéia de liberdade estava intrinsecamente associada ao ócio, enquanto a escravidão ao trabalho. Assim, com a aquisição de escravos buscava-se uma aproximação ao mundo ocioso dos brancos e esconder o passado de ex-escravas “... a única maneira de diminuir a desclassificação social e o estigma que sua origem lhes conferia era dispor dos mesmos mecanismos de sobrevivência e promoção dos brancos. O primeiro deles era a compra de um escravo, o que permitia que se afastassem do mundo do trabalho.” (FURTADO, 2003, p.144).

Em 1779, nove anos após voltar a Portugal, período em que travou uma intensa briga pela anulação do último testamento do pai que dividia sua herança com sua madrasta, o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira faleceu. A luta passou para o filho mais velho que teve com Chica. João Fernandes de Oliveira Grijó, o principal herdeiro, só conseguiu realmente estabelecer o seu direito após a morte de

Isabel Pires Monteiro, a madrasta de seu pai. Mesmo assim, após essa vitória travaria uma nova briga pelo espólio, dessa vez com seus irmãos e irmãs. Dona Francisca da Silva de Oliveira, Chica da Silva, morreu em 1796 na sua casa no arraial do Tejuco. Seu corpo foi sepultado na Igreja de São Francisco de Assis “que teoricamente congregava apenas a elite branca local”. (FURTADO, 2003, p.245).

Chica da Silva morria para história, mas sua memória permaneceu. Apesar do relacionamento entre uma mulher negra, alforriada, com um homem branco ser ilegal, mas comum nas Minas Gerais durante o Ciclo do Ouro, a história de Chica e o contratador de diamantes permaneceu ao longo dos anos e foi através da luta por parte da fortuna entre os descendentes de que o mito Chica da Silva começou a se formar.

Observamos até aqui como Zumbi e Chica da Silva através do tempo alcançaram o status de mitos e como veremos daqui para adiante, esse discurso em seu interior abriga elementos outros, que são a expressão dos arquétipos.

### **3.3 OS ARQUÉTIPOS: CONCEITO.**

A noção de arquétipo foi elaborada pelo médico psiquiatra suíço, Carl Gustav Jung, sendo essa uma das concepções do conceito de inconsciente coletivo por ele desenvolvido e que estabeleceu as bases para a criação da Psicologia Analítica. Em seu livro, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000), Jung define o inconsciente coletivo da seguinte maneira:

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos inconsciente pessoal. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos de inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda a parte e em todos os indivíduos. (JUNG, 2000, p. 15).

No entanto, o próprio Jung alertava para a necessidade de se estabelecer as bases para o reconhecimento dos conteúdos do inconsciente, como forma de poder comprovar a sua existência. Os conteúdos do inconsciente pessoal já haviam sido estudados anteriormente, por ele e outros pesquisadores, sendo estes “*os complexos de tonalidade emocional*, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica.” (2000, p.16).

Jung, com o seu conceito de inconsciente coletivo, acreditava que esses conteúdos e modos de comportamento constituíam um substrato psíquico comum a todos os indivíduos e que necessitavam ser identificados, para serem estudados. Daí que os conteúdos do inconsciente coletivo foram identificados por ele como sendo os arquétipos. Jung assim definiu os arquétipos:

Do mesmo modo que os sonhos são constituídos de um material preponderantemente coletivo, assim também na mitologia e no folclore dos diversos povos certos temas se repetem de forma quase idêntica. A estes temas dei o nome de arquétipos, designação com a qual indico certas formas e imagens de natureza coletiva, que surgem por toda a parte como elementos constitutivos dos mitos e ao mesmo tempo como produtos autóctones individuais de origem inconsciente. (JUNG, Psicologia e religião, 1987, p. 55-56).

Segundo Erich Neumann, discípulo de Jung, em seu livro *A Grande Mãe* (1999), os arquétipos seriam compostos por quatro componentes: emocional, simbólico, material e estrutural.

No componente emocional, a manifestação de seus efeitos se produziria “no interior na psique humana, processos esses que operam tanto no inconsciente como entre o inconsciente e a consciência.” (NEUMANN, p. 19). Assim, os estados de depressão, medo, fascinação, ou seja, emoções positivas ou negativas, seriam a manifestação do componente emocional do arquétipo.

O componente simbólico seria “a maneira como ele se manifesta sob a forma de imagens específicas, que são percebidas pela consciência e peculiares a cada arquétipo.” (NEUMANN, 1999, p.19). O caráter material do arquétipo seria o conteúdo significativo que se torna consciente. Por último, o conteúdo estrutural “é a complexa estrutura de organização psíquica, que abrange seu dinamismo, seu simbolismo e seu conteúdo significativo [...]” (NEUMANN, 1999, p.20).

A expressão dos arquétipos, sua manifestação, se daria principalmente através dos mitos, como explica Neumann:

Os arquétipos do inconsciente coletivo se manifestam como Jung descobriu há muitos anos, nos “motivos mitológicos”, os quais podem se apresentar de forma análoga ou idêntica em todas as épocas e em todos os povos, e podem até mesmo surgir de forma espontânea – sem nenhum conhecimento consciente – do inconsciente do homem moderno. (NEUMANN, 1999, p. 26).

A absorção do mundo, “mitologicamente”, se daria a partir de um processo de projeção, pois as sociedades primitivas, muito mais suscetíveis a ações instintivas, projetariam no seu ambiente, imagens arquetípicas para assim explicar e vivenciar esse mundo, como se define a seguir:

Em outras palavras, ele percebe o mundo não através das funções da consciência, como um mundo objetivo, o qual pressupõe a separação entre sujeito e objeto, mas sim mitologicamente, em imagens arquetípicas, em símbolos que são uma expressão espontânea do inconsciente e que ajudarão a psique a se orientar no mundo e que ainda, na qualidade de motivos mitológicos, irão configurar as mitologias de todos os povos. (NEUMANN, 1999, p.28)

A partir do conceito de arquétipo apresentado, chegamos à idéia do mito como a principal forma de expressão do inconsciente coletivo. Buscaremos agora conceituar o mito e como, ainda hoje, utilizamos os arquétipos, essas formas primitivas e inconscientes, como forma de representação de nosso universo.

### **3.4 O MITO**

Roland Barthes, em seu livro *Mitologias* (1980), define o mito a partir de uma visão semiológica como uma fala, um sistema de comunicação, mas não uma fala comum, é sim uma linguagem definida pela história, “pois é a história que transforma o

real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica” (p. 132).

Da mesma forma, Graeme Turner, em *Cinema como prática social* (1997), evidencia o caráter universalista do discurso mítico e de sua relação com a história. “O ato de contar histórias pode assumir várias formas – mitos, lendas, trovas, contos folclóricos, rituais, dança, relatos, romances, anedotas, teatro, e desempenhar funções sociais aparentemente diversas [...]. Mas o que é evidente é que o mundo ‘vem até nós’ na forma de histórias”. (1997, p.72-73). Essa proposição do desempenho de uma função social que o discurso mítico realizaria também é defendida por Claude Lévi-Strauss. Para ele, o mito serviria para resolver os conflitos sociais; um discurso que explicaria o que é aparentemente inexplicável para aquela cultura ou sociedade. Essas explicações dar-se-iam através das “oposições binárias”, uma categorização, a partir da oposição entre dois termos, pois “definimos as coisas não somente em termos do que elas são, mas também em termos do que elas não são.” (1997, p. 77). Bem e mal, homem e mulher, vida e morte, são exemplos de *oposições binárias* que os mitos frequentemente trabalham.

Hugo Francisco Bauzá<sup>1</sup>, em sua obra *El Mito del heroe: morfología y semántica del la figura heroica* (1998), também expressa o conceito de que “o discurso mítico é produto da história e, portanto, veículo semântico de determinados fatos e experiências [...]” (1998, p.3, tradução nossa). O autor vai além e expressa que por ser produto da história e da sociedade que o produz esse discurso deve ser interpretado conforme seu contexto histórico e cultural e os interesses particulares que estavam em jogo durante esse contexto. “Vemos, em consequência, a manipulação político-ideológica a que é submetido o mito com o propósito de justificar determinadas situações histórico-políticas.” (1998, p.4-5, tradução nossa).

Bauzá também se servirá de Lévi Strauss para demonstrar um outro caráter da fala mítica: seu aspecto dinâmico. Para Lévi-Strauss, o discurso mítico está constantemente se reconstruindo, e essas novas versões, junto com as antigas, é que conformam o mito:

---

<sup>1</sup> Filólogo Espanhol, ex-professor da Universidad Complutense, Madrid. Leciona atualmente na Universidad de Buenos Aires, Argentina. Outra obra desse autor: *El imaginario clásico. Edad de oro, Utopia y Arcádia*, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.



...um mito não é só um determinado relato legendário, mas o que em essência constitui um mito é a soma do conjunto de variantes que sobre ele existem; segundo essa leitura, cada variante se impõe como um ramo dessa árvore que, no arranjo desses elementos, da forma ao mito. (BAUZÁ, 1998, p.111, tradução nossa).

Por isso as histórias de Chica da Silva e Zumbi seguiram sendo elaboradas ao longo da história. A cada nova interpretação desses personagens foram agregados novos elementos que lhes permitiram transcender a história e transformarem-se em mitos.

### **3.5 OS MITOS DE CHICA DA SILVA E ZUMBI E SEUS ARQUÉTIPOS.**

A partir desses conceitos, procuramos estabelecer, de que forma os personagens históricos Chica da Silva e Zumbi adquiriram o caráter de um discurso que, ultrapassando o tempo, alcançaram o status de mitos. Como explica Bauzá:

...o interessante é ver como partindo de um fato presumidamente real, a tradição – através de mecanismos de natureza oral- vai tecendo uma trama mítica na qual o histórico e o fantástico se entrelaçam de tal forma que conformam uma realidade que, situada fora do curso da história, adquire um caráter marcadamente simbólico e da qual se podem fazer numerosas leituras. (BAUZA, 1998, p.117, tradução nossa).

#### **3.5.1 O mito de Chica da Silva e seus arquétipos.**

Coube ao advogado Joaquim Felício dos Santos a recuperação da história de Chica da Silva. Em seu livro publicado em 1868, *Memórias do Distrito de Diamantino*, a descreve junto a outros personagens históricos da região. No entanto, o autor estava mergulhado em um contexto “em que a família devia regrar-se pela moral cristã e onde imperava os preconceitos contra ex-escravos, mulheres de cor e uniões consensuais”. (FURTADO, 2003, p.266). Para um homem daquela época “as escravas eram sensuais e licenciosas, mulheres com as quais era impossível manter laços afetivos estáveis”.

(FURTADO, 2003, p.266). Dessa forma, era impossível para ele sequer imaginar que um homem branco, poderoso, rico de Portugal, poderia amar a uma de suas escravas. Apoiado sobre valores europeus e cristãos descreveu a escrava como feia, sem espírito, sem educação e que o contratador seria um soberano despótico da região obrigando “a elite local a se curvar à escrava opressora e dominadora...”. (FURTADO, 2003, p.268).

Essas características associadas à Chica, nesse primeiro momento, de uma mulher dominadora e opressora, têm relação com o arquétipo da Mãe Terrível. Se nos primórdios da humanidade o arquétipo principal do feminino é o da Grande Mãe, relacionada à fertilidade, ao nascimento, acolhedora e protetora, seguindo o princípio de oposição dos mitos, que foi exposto anteriormente, a Mãe Terrível é o arquétipo oposto, assim descrito:

Da mesma forma como o mundo, a vida, a natureza e a alma são vivenciadas como femininas geradoras e nutridoras, acolhedoras e protetoras, seus opostos também são percebidos na imagem do Feminino e, para a humanidade, a morte e a destruição, o perigo e a penúria, a fome e o desamparo aparecem como impotência diante da Mãe sinistra e terrível. (NEUMANN, 1999, p. 134).

Esse arquétipo normalmente se expressa a partir de imagens interiores, fruto da imaginação e da fantasia, em contrapartida ao caráter positivo do feminino, que tem suas imagens no exterior, na Mãe Terra. Assim, o feminino terrível assume a forma de monstros, bruxas, vampiros e fantasmas, e toda a gama de seres sinistros que atemorizam o imaginário humano. Nas mais diversas civilizações, encontramos essas personificações: na Índia com a deusa Kali; a Górgona ou Medusa, na Grécia antiga; assim como Isis no Egito e Ártemis na Grécia.

Não é por acaso que a imagem de Chica que sucedeu a de Joaquim Felício dos Santos “apenas acrescentou as caracterizações de perdulária, bruxa ou megera.” (FURTADO, 2003, p.269).

Outro relato sobre Chica da Silva, datado ainda do século XIX, foi feito pelo bispo de Mariana no livro *Sítios e personagens históricos de Minas Gerais*. Irá mitificar, a Chica “Quemanda”, a escrava que manipulava o seu amante para que esse

realizasse todos os seus desejos e caprichos, e que não aceitava as regras impostas pela sociedade branca e elitista em que convivia.

Esse relato, como Bauzá explica, é um discurso associado a muitos heróis e heroínas míticos: “pela transgressão, o herói se eleva por cima do *establishment* histórico-político que pretende coagi-lo e, o que é mais importante, mediante sua ação tenta apartar-se do determinismo fatalista e converter-se em artífice de seu próprio destino”. (BAUZÁ, p.162, tradução nossa). Como exemplo, o autor cita a Antígona, como a imagem da rebeldia, por sepultar seu irmão Polinice, desacatando as ordens do tirano Creonte que havia proibido tal ato.

Nessas alturas, a história de Chica da Silva já habitava o imaginário popular “sendo alvo de inúmeras histórias que embalavam os sonhos e os pesadelos noturnos das crianças”. (FURTADO, 2003, p.271).

Os relatos que o sucederam ao longo do século XIX, sobre Chica da Silva, mantiveram essa visão de uma mulher feia, dominadora e cruel, a arquetípica mãe terrível. No século XX, questões sobre a sua aparência foram levantadas com a segunda edição de *Memórias do Distrito de Diamantino*, em 1928. Nele defendeu-se que para uma mulher seduzir um homem tão culto como o contratador esta deveria ser bonita e sedutora. Nesse momento, a imagem de Chica da Silva passa a assumir um novo arquétipo negativo do feminino, ligada “as figuras sedutoras e fascinantes do encantamento fatal...” (NEUMANN, 1999, p. 78). A esse arquétipo estão relacionadas às deusas Astarte, Afrodite, Ártemis, Circe e Medéia. “Em todas elas, o caráter enfeitiçante que leva à derrocada é bem acentuado”. (NEUMANN, 1999, p. 78). Por essa época, também surgiu a versão de que possuiria escravos, mas que estes eram tratados como livres por ela. Essa versão procura destacar o bom caráter da ex-escrava que, tendo passado pela mesma experiência, ao conseguir sua liberdade, procura por benevolência estendê-la dentro dos limites impostos pelo sistema a todos os seus irmãos. Esse caráter ambíguo que a personagem assume se expressa no trecho a seguir:

Chica distingue-se do destino traçado para as mulheres de sua raça; personagem inédita, era impossível não despertar nos cronistas sentimentos contraditórios: bruxa, sedutora, perdulária, megera, mas também redentora e libertadora de seu povo. (FURTADO, 2003, p.278).

O arquétipo feminino de sedução e malícia retratados na história de Chica da Silva iriam se consolidar com a obra de Cecília Meireles, o *Romanceiro da Inconfidência* (1965), onde ela é apresentada como “uma personagem sedutora, que fazia suas as vontades do amante.” (FURTADO, 2003, p. 279). A partir daí uma série de representações dessa personagem iriam apenas reforçar esse arquétipo feminino exposto no mito Chica da Silva. Peças de teatro, obras literárias, mas principalmente o cinema, com o filme de Cacá Diegues, *Xica da Silva* (1976), e a novela de mesmo título, exibida pela rede Manchete em 1997, seriam marcos da popularização e atualização desse mito hoje e de suas múltiplas leituras e projeções.

### **3.5.2 O mito de Zumbi dos Palmares e seus arquétipos.**

O mito de Zumbi dos Palmares começou a ser construído a partir dos inúmeros relatos dos portugueses sobre as expedições contra Palmares, conforme destaca Joel Rufino dos Santos: “Essas fês de ofício constituem, junto com relatórios de governadores que deixavam o posto, cartas pessoais ou burocráticas, bandos e recomendações especiais de autoridades etc., a abundante documentação sobre a guerra de Palmares.” (1985, p.25).

É a partir dos relatos do padre português Antônio Melo, contidos em várias cartas destinadas a um amigo que permanecera no Brasil, que a história de Zumbi, principalmente referentes à sua infância, torna-se conhecida. Zumbi morreu no dia vinte de novembro de 1695, data que marca o Dia da Consciência Negra hoje. Essa apropriação do personagem histórico Zumbi como símbolo da luta pela liberdade e de negritude brasileira será o ponto inicial para estabelecermos a relação da saga de Zumbi com o mito do herói.

Uma das características do mito, definida pelo historiador escocês Thomas Carlyle e que Hugo Francisco Bauzá apresenta em seu livro, é a do herói como

*arquegéte*, ou seja, “chefe de uma raça ou família ou fundador de uma cidade<sup>2</sup>” (Bauzá, 1998, p.6, tradução nossa). Durante muito tempo, imperadores, reis e rainhas, buscavam legitimar seu poder, ligando-se por laços de familiaridade a figuras heróicas dos antepassados. Zumbi, nesse aspecto, é o fundador da identidade da raça negra no Brasil, sendo sua vida, por isso, mitificada.

No livro, *Presença negra no Rio Grande do Sul* (1995), o poeta Domício Proença Filho, em seu poema *Dionísio esfacelado* (1984), apresenta como essa imagem arquétípica transpôs o tempo e alcançou a modernidade, pois para o poeta, “a própria existência da raça é garantida pela história dos quilombos e de seus heróis...” (1995, p.17).

A história que melhor representa o arquétipo do herói, segundo Bauzá, é o mito de Hercules. Essa figura arquétípica, no entanto, está presente na mitologia de diversos povos e em diferentes épocas - Hércules, Ulisses, Dom Quixote, Rei Arthur, etc. Joseph Campbell completa o pensamento de Bauzá ao afirmar que todos esses personagens são representantes desse “herói mítico, arquétípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos, muitos povos”. (CAMPBELL, 1990, p. 145).

Bauzá descreve as características mais marcantes que identificam esse arquétipo do heróis como sendo:

... ser filho de uma divindade e de um ser mortal, provocar ciúmes com o seu nascimento, cometer involuntariamente algum crime – a referida “morte involuntária” -, cumprir um castigo pela falta cometida (o exílio primeiramente, depois, lutas ímpares e combates sobre-humanos aos que vence, pondo em evidência sua proveniência divina), após a vitória, a recompensa (se casa com a princesa, herda o reino) até que o destino o chama e uma morte singular corrobora sua natureza supra-humana...(BAUZÁ, 1998, p.55-56, tradução nossa)

Essas características descritas por Bauzá encontram-se nos relatos da vida de Zumbi, confluindo para a sua mitificação. O herói mítico, como explica Bauzá, tem uma porção sobre-humana e uma humana, uma filiação imortal e uma mortal.

---

<sup>2</sup> Tradução do Autor.

A filiação divina de Zumbi foi mitificada, segundo Décio Freitas, por antigos cronistas que ligaram, erroneamente, o nome Zumbi ao de uma divindade suprema da mitologia religiosa africana chamada Nzambi. A divinização de Zumbi já era corrente, inclusive na época do conflito dos quilombolas com os portugueses, pois um dos motivos de sua decapitação e da exposição de sua cabeça em praça pública até sua decomposição fora desmistificar a idéia, latente entre os escravos da época, de que Zumbi seria imortal. Devemos levar em consideração também que Zumbi nasceu livre, ou seja, algo quase impossível para um negro na época da escravidão; por isso ele era motivo de inveja e ciúmes, não somente por parte dos escravos, mas principalmente pelos senhores que viam nisso um mau exemplo e uma ameaça ao sistema social.

Da mesma forma que no mito da Chica, o arquétipo do herói rebelde também está presente no mito de Zumbi, já que, em sua juventude ele fugiu do padre que o havia acolhido para juntar-se aos negros quilombolas, ou seja, deixou sua condição de cativo, para lutar por sua liberdade. Também vemos nesse relato o caráter humano do herói mítico, ou seja, sua porção passível de ser alcançada, em oposição binária ao caráter divino. Ao mesmo tempo em que Zumbi se junta aos seus irmãos quilombolas para lutar contra a opressão do sistema escravista, após estar livre, ele visita o padre que o criou, pois soube que esse passava por dificuldades. Essa ambiguidade do caráter do herói descende da ambivalência de seus progenitores, como se descreve a seguir:

Essa mediação é percebida inclusive na natureza ambivalente dos heróis – dado que na maior parte dos casos entre os seus ancestrais encontram-se uma divindade e um ser mortal-, e este dualismo se evidencia no fato de que no herói, junto a aspectos sublimes encontram-se outros brutais e destrutivos. (BAUZÁ, 1998, p.37, tradução nossa).

Como última característica a destacar do mito de Zumbi, que configura esse arquétipo de herói, encontra-se a morte trágica e prematura, paralisando no tempo uma imagem jovem que “detida no momento decisivo de combate, perdura sem perder a vitalidade na esfera do imaginário mítico e, quanto mais se afasta do âmbito do fático, mais se insere ao do mito que, ao ser intemporal, o retira do deterioro do tempo e das contrariedades da história.” (BAUZÁ, 1998, p.7, tradução nossa).

A morte não caracteriza o fim, ao contrário, torna-se o maior prêmio por seus feitos, pois eterniza sua figura, mitificando-a. Hércules, após realizar os seus doze trabalhos, que em princípio eram considerados impossíveis de serem completados, transfigura-se e, como recompensa, ingressa no Olimpo:

Na mentalidade dos antigos os heróis pertencem ao passado, porém pelo simples fato de terem tido atitudes e condutas destacáveis, estes seres singulares alcançaram um status que vale para sempre, e fogem, em consequência, do plano do cronológico, e desse modo o herói se insere à intemporalidade do mito. (BAUZA, 1998, p.13, tradução nossa).

O herói, segundo Joseph Campbell, “é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo”. (1990, p.131). E complementa dizendo que o “mito afirma que da vida sacrificada nasce uma nova vida. Pode não ser a vida do herói, mas é uma nova vida, um novo caminho de ser, de vir a ser.” (1990, p.144).

O poeta Solano Trindade, em seu poema Canto dos Palmares, é outro exemplo de como o mito de Zumbi se atualiza, na medida em que essas imagens arquetípicas ressurgem. O poeta reafirma a imortalidade do líder negro, pois “recusa-se a reconhecer o malogro de Palmares, pois Zumbi continuou vivo na consciência de seu povo e seus ideais rebrotam na poesia negra.” (1995, p.15).

Os primeiros relatos sobre a morte de Zumbi, como destaca Joel Rufino dos Santos, apresentam uma versão em que o herói, encurralado por seus inimigos, prefere suicidar-se a ser capturado: “no seu orgulho, se precipitou do alto da Serra” (1985, p.46). Igual a Jocasta, na mitologia grega, que se suicidou ao descobrir que havia se casado com seu filho Édipo. Na versão atual da morte do herói negro, Zumbi é traído e, após um intenso combate, morre. Décio Freitas descreve o despedaçamento do herói Zumbi como no mito de Orfeu, em que as Mênades despedaçam o corpo de Orfeu e jogam sua cabeça no rio Hebro: “o general negro fora castrado e o pênis enfiado na boca; haviam-lhe arrancado um olho, e decepado a mão direita”. (1984, p.167). Depois, ainda seria decapitado e sua cabeça apresentada em praça pública.

A morte apoteótica e trágica, característica mitologia do herói, afogados, queimados, despedaçados, etc., representam a sua metamorfose que culminará na sua posterior transfiguração.

Zumbi e Chica da Silva, ao ultrapassarem os limites cronológicos de sua existência, alcançaram à imortalidade e em consequência tornaram-se mitos históricos da sociedade brasileira. Como mitos, participam do imaginário social e cultural brasileiro, na medida em que “os mitos, as crenças e as práticas preferidas por uma cultura ou grupo de culturas penetrarão nas narrativas dessas culturas onde podem ser reforçados, criticados ou simplesmente reproduzidos” (TURNER, 1997, p.81-82).

Como mitos, expressam os arquétipos contidos no inconsciente coletivo da sociedade brasileira, e além, reforçando os arquétipos mais primitivos da humanidade que atravessaram civilizações e ainda permanecem como modelos de referência na atualidade. O mito de Zumbi como expressão do arquétipo do herói, e o mito de Chica da Silva, como representação da Grande Mãe Terrível, um dos arquétipos do feminino.

### **3.6 O MITO NA MODERNIDADE**

Como assinala Barthes, sendo o mito uma fala, um discurso, ele pode ser composto por distintas formas de representação: “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica”. (BARTHES, 1980, p. 132).

Para Bauzá, na atualidade, tanto a criação de novos mitos, como a re- interpretação dos mitos antigos se dará a partir dos *mass-media*:

Os anúncios de espetáculos cinematográficos ou teatrais, os anúncios publicitários e outros produtos de similar natureza, que conformam a chamada iconografia urbana, são os principais agentes de difusão dos novos mitos e ícones da civilização de consumo que caracteriza o mundo moderno.”(1998, p.161, tradução nossa)



A introjeção desses mitos pelo homem moderno se daria através do fenômeno de projeção, nas salas de cinema ou em frente à televisão; nos veríamos nessas novas divindades e indiretamente absorveríamos essa imagem arquetípica, presente nesses novos mitos e projetada pelo nosso inconsciente sobre eles, ou seja, a “experiência indireta das imagens arquetípicas pela consciência ocorre no “mundo”, especialmente através de figuras ou pessoas”. (NEUMANN, 1999, p.34).

Esse aspecto psico-social que os mitos modernos, representados por esportistas, artistas entre outros, de servir como modelo para o ser humano na atualidade resolver interiormente seus problemas, suas angústias, seus medos, é equivalente ao papel que os mitos antigos exerciam sobre os anseios do homem primitivo ou antigo. Em contrapartida, esses novos mitos possuem um aspecto perigoso, pois ao longo da história da humanidade o mito serviu, a partir da apropriação e da manipulação desse discurso, para fins políticos e ideológicos ligados a interesses de determinados grupos ou classes sociais.

A análise do mito pode ajudar na compreensão histórico-social de um povo em um determinado contexto, como também a análise histórica pode ajudar na compreensão de alguns aspectos e características que possui determinado mito. Assim, a análise do discurso mítico nos meios de comunicação torna-se de extrema relevância, na medida em que esse meios proporcionam novos espaços que “favorecem seja a criação de novos mitos, seja a re-significação dos antigos, adequando-os a novas formas de vida.”(BAUZÁ, 1988, p. 160). De um lado temos o surgimento de novos mitos, no esporte, na música, na televisão. O próprio Bauzá, exemplifica o surgimento desses novos heróis míticos nas figuras de Elvis Prasley, Marilyn Monroe e Ayrton Senna. Uma das características que favoreceram esses ícones a alcançarem o status de mito, segundo Bauzá, foi a morte prematura, congelando-se assim, uma imagem de eterna juventude. Novamente, nos deparamos com o caráter duplo do herói mítico, imortal e mortal, divino e humano.

Por outra parte temos a atualização dos mitos antigos, como no caso de Chica da Silva e Zumbi , aos quais são atribuídos novos significados pelas narrativas cinematográficas como veremos nos filmes, *Xica da Silva e Quilombo*. O trabalho do crítico cinematográfico João Carlos Rodrigues, *O negro brasileiro e o cinema* (1988), servirá como referencial para essa explanação. Após, buscaremos identificar como os

mitos históricos negros, Chica da Silva e Zumbi dos Palmares, foram re-apresentados e re-interpretados socialmente, levando-se em consideração o contexto histórico em que esse discurso, essa fala mítica, foi produzida.

### 3.7 OS ARQUÉTIPOS DO NEGRO NO CINEMA NACIONAL

João Carlos Rodrigues apresenta, em *O negro brasileiro e o cinema* (1988), doze arquétipos do negro no cinema nacional. Seu trabalho relaciona esses arquétipos às divindades afro-brasileiras do candomblé. Para tanto, compara as personalidades atribuídas a esses deuses com as características comportamentais de cada arquétipo analisado.

Os deuses do candomblé, chamados orixás, têm origem nos ancestrais dos clãs africanos, divinizados há mais de cinco mil anos. Na atualidade, existem mais de duzentos orixás na África Ocidental. No Brasil, parte dessa tradição se perdeu com a escravidão e hoje esse número está reduzido a dezesseis deuses, sendo que apenas doze ainda são cultuados. São eles<sup>3</sup>:

- **Exu**

Orixá mensageiro entre os homens e os deuses. Guardiã da porta da rua e das encruzilhadas. Só através dele é possível invocar os orixás. Seu elemento é o fogo. Possui personalidade atrevida e agressiva.

- **Ogum**

Deus da guerra, do fogo e da tecnologia. No Brasil, é conhecido como o deus guerreiro. Sabe trabalhar com metal. Sem a proteção dele, o trabalho não pode ser proveitoso. Seu elemento é o ferro. É impaciente e obstinado.

- **Oxossi**

---

<sup>3</sup> CAMPOLIN, Sílvia. Candomblé. **Revista Super Interessante**, Porto Alegre, ano 9, n. 1, p.18-31, jan. 1995.

Deus da caça. É o grande patrono do candomblé brasileiro. Seu elemento é a floresta. A intuição e a emotividade caracterizam sua personalidade.

- **Obaluaiê**

Deus da peste, das doenças de pele. É o médico dos pobres. Seu elemento é a terra. É tímido e vingativo.

- **Ossaim**

Deus das folhas e ervas medicinais. Conhece seus usos e as palavras mágicas (ofós) que despertam seus poderes. Seu elemento é a mata. É instável e emotivo.

- **Oxumaré**

Deus da chuva e do arco-íris. É, ao mesmo tempo, de natureza masculina e feminina. Transporta a água entre o céu e a terra. Seu elemento é a água. É sensível e tranquilo.

- **Xangô**

Deus do fogo e do trovão. É viril, violento e justiceiro. Castiga os mentirosos e protege Advogados e Juízes. Seu elemento é o fogo. É atrevido e prepotente.

- **Oxum**

Deusa das águas doces (rios, fontes e lagos), do ouro, da fecundidade, do jogo de búzios e do amor. Seu elemento água. É maternal e tranquila.

- **Iansã**

Deusa dos ventos e das tempestades. É a senhora dos raios e dona da alma dos mortos. Seu elemento é o fogo. É impulsiva e imprevisível.

- **Nana**

Deusa da lama e do fundo dos rios. É associada à fertilidade, à doença e à morte. Orixá mais velho de todos e, por isso, muito respeitada. Seu elemento é a terra. É vingativa e mascarada.

- **Iemanjá**

Considerada deusa dos mares e oceanos. Mãe de todos os orixás, é representada com seios volumosos, simbolizando maternidade e fecundidade. Seu elemento é a água. Possui uma personalidade maternal e tranqüila.

- **Oxalá**

Deus da criação. É o orixá que criou os homens. Obstinado e independente, é representado de duas maneiras: Oxaguiã, jovem, e Oxalufã, velho. Seu elemento é o ar. É equilibrado e tolerante.

Assim segundo Rodrigues, os arquétipos dos negros, na atualidade, indicam a evolução das personalidades dessas divindades do candomblé, representantes da mitologia afro-brasileira e também do imaginário branco, “muitos deles oriundos do tempo da escravidão, outros ainda hoje em formação no nosso inconsciente coletivo”. (1988, p.16).

Assim, segundo a classificação de João Carlos Rodrigues, os arquétipos são: Pretos Velhos, Mãe Preta, Mártir, Negro de alma branca, Nobre selvagem, Negro revoltado, Negão, Malandro, Favelado, Crioulo Doido, Mulata boa e Musa. A seguir, apresentamos os arquétipos que utilizaremos para nossa análise sobre os filmes.

**a) Mártir**

Arquétipo também forjado durante a escravidão, como uma figura torturada e injustiçada pelo sistema tirânico. Nos mitos regionais, encontramos a escrava Anastácia no Rio de Janeiro e o Negrinho do Pastoreio no Rio Grande do Sul. A história do Negrinho do Pastoreio foi representada no cinema em 1973, por Antônio Augusto da Silva Fagundes.

**b) Nobre selvagem**

“Este tipo precede a própria colonização do Brasil. Na verdade, origina-se na lenda dos três reis magos, um dos quais (Baltazar) passou a ser representado como negro após a Europa tomar conhecimento do reino cristão da Etiópia, no século XI.” (RODRIGUES, 1988, p.16).

Na religião afro-brasileira, possui atribuições da entidade Oxalá jovem: dignidade, respeitabilidade e força de vontade. No cinema esse arquétipo foi identificado nos personagens Ganga Zumba, do filme homônimo de 1964, Zumbi no filme *Quilombo* (1985), ambos de Carlos Diegues, e *Chico Rei* (1985) de Walter Lima Junior.

### c) Negro Revoltado

João Carlos Rodrigues define esse arquétipo como sendo “uma variante belicosa do nobre selvagem”. (RODRIGUES, 1988, p.19). No cinema, identifica os personagens negros dos filmes que representam a época da escravidão, como *Sinhá-moça* (1953), *A marcha* (1972), *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984). Modernamente esse arquétipo representa o negro politizado e militante como os personagens Chico Diabo, de *A grande feira* (1961) e Firmino, de *Barravento* (1962), de Glauber Rocha.

### d) Mulata boa

O autor a descreve como:

Companheira do malandro e sua equivalente do sexo feminino, a mulata arquetípica reúne ao mesmo tempo qualidades de Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Iemanjá (altivez, impetuosidade) e Iansã (ciúmes, promiscuidade, irritabilidade). Em suas formas mais agressivas pode adquirir as características da Pomba-Gira (exu-femea), entidade umbandista paramentada como um misto de cigana e prostituta. (1985, p.26).

A figura da mulata como símbolo sexual, surgiu no cinema no final da década de 50. Na época, as atrizes Lurdes de Oliveira e Luiza Maranhão ganharam destaque. As figuras sensual e promíscua da mulata serviram de argumentos para inúmeros filmes como: *Como era boa a nossa empregada* (1972), *Uma mulata para todos* (1975), *A mulata que queria pecar* (1977), *A gostosa da gafeira* (1980), *Histórias que nossas babas não contavam* (1979). João Carlos Rodrigues ressalta que esses filmes supostamente exaltavam a mestiça, mas “na realidade estão exaltando seu lado branco, e a humilham como mulher.” (1985, p.27).

Essas figuras, imagens arquetípicas presentes no inconsciente coletivo da sociedade brasileira - sejam oriundas das religiões cristãs ou afro-brasileiras, sejam da

sociedade escravista no período colonial, sejam criações modernas, expressam e se reafirmam através dos mitos - que são representados modernamente à sociedade pelos meios de comunicação. Os arquétipos identificados por João Carlos Rodrigues reafirmam que a imagem social atribuída ao negro pelo cinema nacional reflete as concepções racistas e dominadoras do período da escravidão e que permaneceram no imaginário social, ao longo do século XX e no século XXI. O negro será interpretado em oposição ao ideal euro-americano-cristão. O discurso sobre o negro será relacionado à violência, à preguiça, à falta de honra, à promiscuidade, à mentira, etc., a toda característica que, desqualificando o negro, possa identificar o branco como ideal social, um exemplo de conduta para toda sociedade. Este discurso mítico, como já mencionamos, serve a uma ideologia político-social que pretende manter o *status quo*.

Procuraremos agora verificar como o cinema, através de seu discurso, consegue agir sobre a história e, em contrapartida, como a história e a sociedade também atuam sobre o cinema na formação desse discurso. Exemplificaremos observando essa relação nos filmes que serão analisados, *Xica da Silva* e *Quilombo*.

### **3.8 RELAÇÃO: CINEMA E HISTÓRIA**

Marc Ferro destaca em seu livro “*Historia Contemporánea y cinema*” (1995), que na atualidade vivemos sob o “império das imagens” e que poder que estas assumiram na sociedade contemporânea as tornam indiscutíveis. Os principais responsáveis, por essa revolução cultural foram a televisão e o cinema.

No entanto, no princípio, a imagem em movimento foi considerada de mau gosto, divertimento de baixo nível. Durante muito tempo, o cinema foi descartado como documento, como um meio de apreensão de conhecimento e de retrato da sociedade. Esse papel era puramente destinado à escrita; o arquivo escrito era considerado a fonte oficial da história.

Mesmo desconsideradas, as informações visuais estavam ali, para quem quisesse ver, e com o passar do tempo, à medida que esses fatos sociais, esses conflitos que se alastravam pela sociedade começaram a ser captados pelo invento dos irmãos Lumiere,

passaram a ser percebidos e desta forma, pela porta dos fundos, o cinema começava a projetar um outro olhar sobre o mundo, como podemos observar no texto abaixo:

O cinema produz este efeito de desorganizar tudo aquilo que muitas gerações de homens de Estado e pensadores haviam conseguido ordenar equilibradamente; o cinema destrói a imagem refletida que cada instituição, cada indivíduo, havia formado de si mesma ante a sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre essas instituições e pessoas do que elas queriam mostrar; revela seus segredos, mostra a face oculta de uma sociedade, suas falhas; ataca, em suma, suas mesmas estruturas. (FERRO, 1995, p.38, tradução nossa).

Se não servia como fonte para a construção da história, o cinema projetava a contra-história. Ferro vai mais além, para ele essa contra-análise, todas essas informações expostas pelo filme, não são apenas imagens que contam a história; elas sequer precisam ser reproduções do real, podem ser fruto da imaginação do autor de um filme de ficção e mesmo assim elas “são tão história como a história” (Ferro, 1995, p.38, tradução nossa). Isso decorre do fato de que compreendemos o discurso cinematográfico a partir das experiências que possuímos no mundo real, como escreve Graeme Turner em seu livro “*Cinema como prática Social*” (1997, p.83):

No nível mais elementar, compreendemos as sociedades retratadas nos filmes por meio da experiência em nossa própria sociedade. Quando assistimos a um filme e o entendemos, olhamos para os gestos, ouvimos os sotaques ou observamos o estilo do vestuário a fim de identificar as personagens, por exemplo, com determinada classe, grupo de preferência ou subcultura.

O limite do filme não se encontra na imagem captada ou retratada; vai mais além, pode estar principalmente naquilo que não foi gravado, que se encontra invisível e que estava além do campo de visão da câmera. O filme interage com tudo isso, se comunica; os personagens, os atores que os interpretam, o ambiente cinematográfico, o público, a crítica, o governo, etc. “A história, no entanto, também é construída; é a seleção e combinação de eventos, seqüências, causas e efeitos. (Ou seja, a história também tem uma história.)”. (TURNER, 1997, p. 131)

Ferro observa que o cinema contribuiu para essa construção quando serviu de contra-análise, como um documento não-oficial, ou quando assumiu o papel de “agente da história”, intervindo diretamente na história, reproduzindo determinada ideologia, que pode ser a favor ou contra o status quo. Indo além, o cinema pode criar e até mesmo tornar-se um fato histórico:

Ao interpretar um papel ativo contrário à história oficial, o cinema se converte deste modo em um agente da história e pode motivar uma tomada de consciência (...) o filme não só é um documento, como que as vezes cria o acontecimento, seja através do cinema ou da televisão. (FERRO, 1995 p. 17, tradução nossa).

Configurado como um documento que não só testemunha a história, mas também a constrói, o cinema e a televisão, para Ferro, com esse discurso dirigido ao mundo, montado, construído, censurado, devido ao seu poder, a sua sedução, acaba ocupando o lugar do que realmente aconteceu. O cinema, nesse sentido, apresenta-se como uma nova fala, com a qual se pode reconstruir a realidade. “O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação.” (TURNER, 1997, p. 128-129).

Perpetuado no tempo, intocado, indiscutível, adotado pela ideologia vigente como imagem verídica dos fatos, os filmes, históricos, de ficção ou documentário, de cinema ou televisão, assumem o papel do discurso da ideologia dominante. Esse discurso tem como caráter “obscurecer o processo da história, de modo que pareça um processo natural, que não podemos controlar, e cujo questionamento pareceria grosseiro”. (TURNER, p. 131). Ao contrário, o sistema ideológico está em constante conflito devido aos interesses conflitantes das classes que a compõe na busca de que seus interesses tornem-se hegemônicos em relação aos outros grupos. Para Turner, a “ideologia de um filme não assume a forma de declarações ou reflexões diretas sobre a cultura. Ela se encontra na estrutura narrativa e nos discursos usado, imagens, mitos, convenções e estilos visuais.” (1997, p.146).



Na atualidade, a linguagem hegemônica que determina o domínio ideológico é a adoção por parte do cinema do discurso realista (naturalista). Esse discurso dominante é principalmente utilizado pelo cinema americano. “O realismo disfarça aquilo que é construído, de modo que pareça “natural”, num paralelo direto com a função da ideologia”. (TURNER, p. 151). Ao apagar as diferenças perdem-se os possíveis embates, as contestações; ficamos atrelados a uma visão única e restrita dos fatos, que acabamos aceitando como verdadeiros, como exemplifica Jean-Claude Bernardet:

Desta maneira, o espectador não se pergunta em que linha teórica a história do filme está sendo contada. Ela é mostrada como se fosse a única interpretação do fato, e a linguagem assume um papel fundamental. (1988, p. 15)

Os filmes realistas não podem entrar em choque com os valores ou as crenças dominantes, pois seu sentido só pode ser entendido a partir da adoção desses valores. Nesses filmes, a linguagem cinematográfica - o plano, a cenografia, o som, a música, a montagem - procura minimizar os elementos técnicos de produção do filme, a fim de que o espectador aceite aquela história como real.

Mesmo o cineasta que supostamente teria a autonomia suficiente para resistir à ideologia hegemônica, encontra-se mergulhado nesse universo de valores do qual não consegue escapar, como evidencia Marc Ferro no seguinte trecho:

É evidente que os cineastas, consciente ou inconscientemente, estão a serviço de uma causa, uma ideologia determinada, de forma explícita ou sem percebê-lo, mas tampouco exclui que entre eles existam resistências e duras lutas pela defesa de suas próprias idéias. (FERRO, 1995, p. 22, tradução nossa).

Essa luta pode dar-se tanto entre os diversos elementos envolvidos em um filme, como entre o cineasta e a produtora, ou com o roteirista e o público, com os atores, o Estado, a sociedade, pois, nesse jogo de poder o filme é um objeto social, um discurso que provém de um ator social, o cineasta e sua equipe, que por mais isolados que estejam irão produzir o filme para essa mesma sociedade da qual provêm e que, ao final, irá recebê-lo.

Esse conflito se evidencia no filme pela censura que é exercida sobre ele, seja ela realizada por esses agentes externos, ou mesmo pela auto-censura que o cineasta acaba estabelecendo sobre sua produção ao escolher determinada cena em detrimento de outra, ou ao decidir focar um objeto e deixar fora de quadro outro. Em ambos os casos a ideologia dominante é o elemento controlador.

### 3.8.1 Cinema e história no Brasil

O cinema nacional, assim como qualquer outro, está inserido dentro de um contexto social, político e econômico e os agentes desses meios irão se utilizar desse discurso para ratificar a ideologia dominante. Jean-Claude Bernardet expõe no seu livro *Cinema e história do Brasil* (1988), que “a ideologia dominante manifesta-se no filme histórico através do estilo naturalista e da visão heróica da história.” (1988, p. 9).

O discurso naturalista se impôs a nossa sociedade pelo estilo “hollywoodiano” de pensar e fazer cinema. Como exemplifica Bernardet:

Para explicar porque o estilo naturalista ou (“hollywoodiano”) norteia a maior parte da produção cinematográfica (o filme histórico seria apenas um dos momentos desta produção), é preciso entender que este estilo responde às necessidades de ocultamento das contradições. Em suma: ao propor a transparência da linguagem, este estilo contribui para o ocultamento da dominação. Portanto, o estilo e a estética naturalistas são como duas faces da mesma moeda: a maneira da ideologia dominante contar a história através do cinema. (1988, p.15)

Essa postura não é arbitrária, ao contrário, o domínio sobre o discurso da história nacional implica o “apagamento” das discussões dos problemas enfrentados pelo País. Dominar a interpretação do passado significa “impor uma leitura do presente”. (1988, p. 17). Os filmes históricos no Brasil sempre se mantiveram restritos a poucas temáticas. A Inconfidência Mineira, a Independência e o Abolicionismo, por exemplo. Nessas incursões à história, na maior parte das vezes, foram destacados atos ou a figuras heróicas “comumente apresentando uma história feita pela classe dominante, entrando o

povo como ornamento, ou para provar que a classe dominante sempre foi bondosa e voltada para os interesses populares.” (1988, p.12).

Bernardet destaca ainda que mesmo os críticos do cinema nacional, em sua grande maioria, também adotaram o mesmo discurso, “exigindo dos filmes uma estética naturalista” (1988, p. 15).

O cinema nacional dessa forma, na sua relação com os fatos históricos, sempre esteve atrelado ao domínio das classes dominantes que nesse discurso procuraram sempre “o ocultamento das contradições, das divergências e dos confrontos.” (1988, p. 18).

Pretendemos no próximo capítulo realizar a análise dos filmes especificados, utilizando como base teórica os conceitos estudados nesse capítulo.

## 4 ANÁLISE FÍLMICA

Neste capítulo pretendemos realizar a análise dos filmes *Xica da Silva*<sup>1</sup> (1976) e *Quilombo* (1984), ambos de Cacá Diegues. Nossa análise procurará primeiramente identificar os principais arquétipos utilizados na narrativa referentes a ambos personagens. Para isso, buscaremos identificar como esses filmes apresentam os mitos de Chica da Silva<sup>2</sup> e Zumbi dos Palmares e também identificar como o contexto histórico em que os filmes se encontravam pode ter influenciado para que esses arquétipos tenham sido utilizados.

### 4.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA:

Como metodologia de análise dos filmes, utilizaremos três cenas específicas de *Xica da Silva*, as quais apresentam mais claramente os componentes do discurso mítico que se expressam através dos arquétipos. São elas:

- A apresentação da personagem Xica da Silva no enredo;
- Quando Xica e o contratador de diamantes João Fernandes se conhecem;
- Quando Xica seduz o Conde de Valadares;

No filme *Quilombo*, analisamos duas cenas, pois a primeira delas expressa diversos arquétipos ligados ao mito do herói:

- Quando Francisco tem seu nome trocado para Zumbi;
- A cena final em que Zumbi morre fuzilado na beira do rio;

Para a análise dessas cenas utilizamos alguns conceitos da linguagem cinematográfica que apresentaremos brevemente com base em Jacques Aumont. O campo é definido como “a porção do espaço imaginário que está contida dentro do quadro...” (2002, p.21), em contrapartida o fora de campo como o “espaço invisível, mas prolongando o visível...”. (2002, p.24) ambos, segundo o autor, conformam “um

---

<sup>1</sup> Utilizaremos essa grafia “Xica da Silva” quando nos referirmos ao filme ou a personagem do filme.

<sup>2</sup> Utilizaremos essa grafia “Chica” quando nos referirmos a personagem histórica.

mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome de espaço fílmico ou cena fílmica.” (2002, p.25).

A compreensão de alguns aspectos narrativos também são importantes para a realização de nossa análise. “A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador.” (VERNET, 2002, p.107).

A história, o conteúdo narrativo, pode ser definida como a diegese, que entendemos “como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade”. (VERNET, 2002, p.114). O som que provém desse universo seja ele visível na tela, som *in*, ou que se encontra fora de campo, mas “situado imaginariamente no espaço-tempo da ficção mostrada” (VANOYE, 1994, p.49), corresponde ao som diegético, já o que “emana de uma fonte situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela, entendemos como extradiegético.” (VANOYE, 1994, p.50).

Outro conceito que utilizaremos em nossa análise, para verificarmos a construção da figura do herói, é o de intriga de predestinação definida da seguinte forma por Marc Vernet (2002, p.125-126):

A intriga de predestinação, que proporciona orientação à história e à narrativa, que de certa forma estabelece sua programação, pode figurar explicitamente ou implicitamente, como nos filme que começam com uma ‘catástrofe’, que dá a entender que saberemos suas razões e que o mal será reparado.

A intriga de predestinação se relaciona em oposição a frase hermenêutica, que objetiva obstacularizar a solução da história, “sua função é frear o avanço rumo à solução estabelecida pela intriga de predestinação.”(VERNET, 2002, p.126). Por fim, dentro do aspecto narrativo, o conceito de verossímil será utilizado em nossa análise para exprimir a “relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta.” (VERNET, 2002, p.141).

Quando analisarmos os filmes com relação ao contexto histórico em que se encontram, avaliaremos a relação com o universo em que foi produzida, e como pretendeu legitimar-se, como representação do real, a partir da verossimilhança de suas histórias.

## 4.2 XICA DA SILVA (1976)

Como vimos anteriormente, o mito de Chica da Silva está relacionado no imaginário popular à imagem de uma mulher tanto feia, megera e devoradora de homens, quanto a uma mulher maliciosa, enfeitiçante e sedutora. Todas essas características atribuídas ao comportamento e à forma dessa personagem estão ligadas ao arquétipo da Mãe Terrível e são observadas no filme de Cacá Diegues.

O filme *Xica da Silva* estreou no ano de 1976. Seu diretor Cacá Diegues explica que: “Para fazer *Xica da Silva* eu me inspirei em versos do Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles, e num maravilhoso desfile do Salgueiro, 1963, que me fez chorar.” (DIEGUES, 2003, p.56).

Para escrever o roteiro, Cacá Diegues convidou o João Felício dos Santos que após o filme, ainda no mesmo ano, escreveria o livro *Xica da Silva*<sup>3</sup> no qual retratou a personagem destacando seu caráter sensual e dominador; coincidência ou não, ele era sobrinho-neto de Joaquim Felício dos Santos, o advogado responsável pela reconstrução da história de Chica da Silva no século XIX e que imprimiu as características de sensualidade ao mito da escrava. O filme, como o próprio diretor admite, foi criado em consonância com o contexto político da época e seu principal objetivo foi “fazer um filme sobre a volta por cima e o direito de não ter que esperar por uma revolução para se ter um orgasmo.” (DIEGUES, 2003, p. 121).

Chica da Silva foi interpretada por Zezé Mota, uma atriz desconhecida do grande público na época, como ela mesma define: “Afinal, eu era uma atriz em relativo início de carreira. No cinema, só tinha feito pequenos papéis.” (MURAT, 2005, p.52).

As filmagens duraram de janeiro a março de 1975, foram realizadas na atual cidade de Diamantina, onde o Arraial do Tijuco se localizava no século XVIII, no estado de Minas Gerais. Apesar da crítica que o filme recebeu, principalmente pela forma que retratava a história do país, alcançou, conforme Cacá, um grande sucesso com o público da época: “Xica da Silva, por exemplo, foi visto por milhões de brasileiros, ganhou prêmios, teve uma crítica quase unânime, no Rio, e em São Paulo, no Brasil inteiro e até fora do Brasil.” (DIEGUES, 1988, p.32).

---

<sup>3</sup> João Felício dos SANTOS. *Xica da Silva* (romance). 1976.

Segundo os dados da ANCINE<sup>4</sup> o filme encontra-se na 33ª posição entre os filmes mais vistos na história do cinema nacional com 3.183.582 espectadores.

#### 4.2.1 Análise dos Arquétipos

A trama do filme *Xica da Silva* transcorre num período que começa com a chegada do João Fernandes de Oliveira<sup>5</sup> no Arraial do Tijuco para assumir o posto de contratador de diamantes, até o seu regresso à terra natal.

Em seu livro João Carlos Rodrigues (1988) descreve assim o filme *Xica da Silva* (1976):

...o mais popular dos filmes históricos nacionais, apresenta um personagem feminino complexo e contraditório. Escrava dotada de inconfessáveis talentos eróticos, ela ascende socialmente ao conquistar a mais alta autoridade lusitana na região das minas da Vila Rica, no século XVIII. No filme, que foge do realismo e da reconstituição histórica, Xica é um mero objeto sensual. Lembremos que em sua primeira aparição ela está debulhando milho para as galinhas, ao som de um belo samba de Jorge Bem, cujo refrão diz “Xica dá, Xica dá, Xica dá”, e é chamada pelo filho do sinhô como se faz com os galináceos (“xic, xic, xic, xic”). Mais tarde, alforriada pelo amante, mostra-se despreparada para as novas funções: cospe na comida de seus desafetos, manda construir um lago para navegar de galera, gasta fortunas com jóias e roupas de Paris. Chega mesmo a assimilar atitudes dos antigos senhores, submetendo de joelhos a escrava que se recusa a servi-la, ou tentando freqüentar a igreja “só para brancos”. Vãs tentativas. Quando o amante, acusado de corrupção, é destituído e preso por um interventor da corte, Xica demonstra que nada aprendeu, e só lhe resta barganhar com o sexo. No final da fita, ela está em situação pouco melhor do que no início. (1988, p.31)

Na seqüência da cena em que Xica da Silva, é apresentada na história, conforme Imagem 1, o filho do sargento-mor, José<sup>6</sup>, após chamá-la como as galinhas, conforme relatado por João Carlos Rodrigues, pretende manter relações sexuais com ela que inicialmente se nega:

[Xica]: Ah, hoje não! - O jovem então insiste.

[José]: Hoje sim, amanhã também sim e todo dia sim! - Corre ao seu encontro e a agarra.

<sup>4</sup> Dados de mercado: Filmes brasileiros com mais de um milhão de espectadores 1970-2006. In: ANCINE – Agência Nacional do Cinema. Documento eletrônico. Disponível em: [http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Filmes\\_nacionais\\_mais\\_de\\_um\\_milhao\\_espectadores\\_1970-2007\\_por\\_publico\\_260308.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Filmes_nacionais_mais_de_um_milhao_espectadores_1970-2007_por_publico_260308.pdf) - Acessado em 25/11/2009.

<sup>5</sup> Interpretado por Walmor Chagas

<sup>6</sup> Interpretado por Stepan Nercesian

[Xica]: Me solta! - pede Xica, enquanto o jovem José apalpa-lhe a bunda.

[José]: Vem cá sua **neguinha feiosa!** - Diz então José agarrando a escrava afoitamente. (Xica da Silva, 1976, 09'06", grifo nosso).

Pretendemos ressaltar aqui a relação que se estabelece entre o campo e o fora de campo, conforme Aumont explica:

O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenários etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer. (2002, p.24)



Imagem 1



Imagem 2

Nesse caso, o meio utilizado foi o som. Após, arranca-lhe parte da roupa e deixar os seios de Xica à mostra, como ilustra a Imagem 2, que no primeiro momento parece não gostar da atitude do jovem, mas logo em seguida sorri, solta um grito de histeria e corre para dentro de um depósito; o jovem eufórico também grita de alegria e vai ao seu encontro. Nesse instante, ambos os personagens encontram-se fora de campo. A potencialização imaginária do fora de campo é importantes nesta cena.

A cena segue com a câmera no pátio lentamente aproximando-se do marco de entrada do depósito até enquadrá-lo plenamente. Seguimos sem ter qualquer imagem do que se passa no interior do depósito, apenas escutamos os personagens. O jovem José chama por Xica que está escondida, logo escutamos o jovem falando o nome da escrava carinhosamente para, em seguida, este pedir desesperadamente que a escrava pare o que está fazendo e após, soltar um forte grito. Concluímos imaginariamente a cena, compreendendo que ambos realizaram o ato sexual.

A cena também reporta algumas características da figura mitológica de Chica da Silva, primeiramente quando José lhe chama de “neguinha feiosa”, uma clara referência às primeiras visões históricas dessa personagem como uma mulher sem beleza. Mesmo



feia esta mulher segue sendo sexualmente sedutora e sensual. Esse arquétipo da mulata boa, conforme a classificação de João Carlos Rodrigues (1988), tem seu princípio, conforme o autor explicitou, na escravidão pela visão deturpada do colonizador português com referência à mulher negra, vista apenas como objeto, pertencente a ele, e com a qual poderia fornicar a vontade e sem culpa.

Um reforço dessa visão da Chica como objeto sexual, encontra-se no relato da própria Zezé Mota, o que demonstra uma imagem deturpada que o filme ajudou a construir com relação a essa personagem:

A Xica viveu em 1700 com uma mentalidade à frente do seu tempo. Ela não se reprimia em matéria de sexo. Dava prazer aos homens a ponto de fazê-los gritar. Isso acabou virando uma das marcas do personagem. Nas entrevistas coletivas e nas ruas, todo mundo queria saber qual era, afinal, o borogodó da Xica...(MURAT, 2005, p.55).

Esse arquétipo nas religiões afro-brasileiras está ligado, conforme o trabalho de João Carlos Rodrigues, às qualidades das divindades de Oxum (beleza, vaidade, sensualidade) e Iansã (ciúmes, promiscuidade, irritabilidade). Essas características são atributos arquetípicos nos mitos antigos ligados ao caráter terrível do feminino, “a volúpia e a sedução que levam ao pecado e à destruição pertencentes à Deusa Terrível, o amor e a morte são dois aspectos inerentes a uma e mesma Grande Deusa”. (NEUMANN, 1999, p.153).

Outra cena que reforça essa figura arquetípica do feminino terrível, da mulher sedutora e sensual acrescida de novas características como mentirosa e interesseira, com referência ao mito de Chica da Silva, é quando ela se faz conhecer pelo contratador. Em uma atitude impetuosa, invade a reunião que este está tendo com o sargento-mor<sup>7</sup>, seu dono, e o intendente da cidade<sup>8</sup>. Com o pretexto buscar proteção de seu amo, relata que o filho deste, José, com quem acabara de manter relações sexuais, estaria lhe perseguindo, pois não conseguiria viver sem seus “dengos e favores”. Após um constrangimento inicial de todos com a presença inesperada da escrava, um outro escravo chega para retirá-la, mas este, sob um comando do contratador, já seduzido ao encontrar-se pela primeira vez com a escrava, permite que Xica siga contando sua história. Ela então mente descaradamente dizendo que José, além de persegui-la, também lhe agride, e mostra, rasgando as peças de sua vestimenta, as regiões de seu corpo que supostamente José lhe bateu, até ficar completamente nua. Nesse instante,

<sup>7</sup> Interpretado por Rodolfo Arena

<sup>8</sup> Interpretado por Altair Lima

como podemos verificar na Imagem 3, em um Plano Aberto<sup>9</sup>, Xica aparece em um nu dorsal sob o olhar de todos na sala e a música tema do filme, de Jorge Benjor<sup>10</sup>, começa a tocar.

Nesta cena temos o som como reforço do universo diegético. A música utilizada pertence ao universo extradiegético, “intervém para sublinhar ou exprimir os sentimentos dos personagens, sem que sua produção seja localizável ou simplesmente imaginável no universo diegético.” (AUMONT, 2002, p.116).



**Imagem 3**



**Imagem 4**

O plano muda para um Plano Fechado<sup>11</sup> frontal de Xica, onde aparecem seus seios e seu rosto, a câmera faz um *traveling*<sup>12</sup> para a direita até enquadrar ao fundo o grupo de espectadores atônitos com a atitude da escrava, como vemos na Imagem 4. Assim, além de reforçado o arquétipo de mulher sedutora, promiscua e sensual, também temos apresentada a imagem mítica de uma mulher transgressora do sistema, que constrói o seu próprio destino, como no mito grego de Antígona, citado no capítulo anterior. Para João Carlos Rodrigues (1988), essa característica na figura da mulata arquetípica está ligada à de Iemanjá, divindade do candomblé cujas características são a altivez e impetuosidade.

<sup>9</sup> Utilizado para mostrar cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, mostrando de uma só vez o espaço da ação.

<sup>10</sup> *Xica da Silva*, autor Jorge Bem Jor. África Brasil Lançamento, 1977. Gravadora: Universal Music.

<sup>11</sup> Também é chamado de Primeiro Plano. Nele o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência ao ator. Servido para mostrar características, intenções e atitudes do personagem.

<sup>12</sup> A câmera inteira se desloca sobre uma plataforma, indo para frente ou para trás, podendo fazer também curvas. Esses movimentos podem ser conjugados com os movimentos da câmera em si, movendo-se sobre seu próprio eixo, para cima ou para baixo.

A imagem arquetípica do feminino terrível também está presente na cena em que Xica da Silva seduz ao Conde de Valadares<sup>13</sup>, Governador da Capitania, que havia chegado à região com ordens da coroa portuguesa de levar de volta o contratador, devido às irregularidades na extração de diamantes da região. A cena começa com um imenso banquete servido pelas mucamas de Xica ao conde com todas as delícias da culinária típica afro-brasileira, tudo observado atentamente pelo contratador que se encontra constrangido por permitir que sua amada faça sexo com o conde para assim poder livrar-se das acusações. Após deleitar o conde com a farta comida, as mucamas começam a dançar e após entra Xica, semi-nua, portando apenas um fio-dental. O Plano Aberto mostra Xica dançando em frente ao conde e tendo ao fundo o acompanhamento de um grupo de mucamas, também com os seios a mostra. Este plano é intercalado com um Plano Aberto, observado na Imagem 5, que mostra o conde sentado, bebendo, sem tirar os olhos da negra dançando a sua frente. O Plano fecha-se e o conde parece estar enfeitiçado, como mostra a imagem 6.

**Imagem 5****Imagem 6**

---

<sup>13</sup> Interpretado por José Wilker



**Imagem 7**

Novamente a presença da música reforça o universo diegético, só que desta vez esta encontra-se dentro deste universo, representado por três escravos que tocam atabaques, enquanto Xica e as outras escravas dançam. Os Planos, então, se fecham intercalando-se entre o rosto do conde e o rosto de Xica, após, volta a abrir-se para mostrar o fim da dança e se torna um Plano Médio, enquadrado no conde sentado, calado durante alguns segundos até começar a soltar gritos e sons animais, de um galo, de um burro, de um cachorro e outros mais. Xica, então, joga-se sobre o conde e ambos começam a rolar pela comida, gritam e se abraçam, como vemos na Imagem 7. Essa relação da comida com o sexo é um arquétipo da magia e do feminino. Como explica Erich Neumann:

Ainda hoje o simbolismo sexual se encontra contaminado, no que tange á linguagem, pelo simbolismo da alimentação. Como ritual de fertilidade em que a sexualidade e o alimento estão relacionados e o ato sexual, que induz a fertilidade, é o sempre afiança a fertilidade da terra e com isso a alimentação das pessoas, da mesma forma as expressões lingüísticas de ambas esferas de atividades, as sexuais e as alimentares, estão ligadas. Fome e saciedade, desejo e contentamento, morrer de sede e matar de sede, são símbolos conceituais válidos para ambas as áreas. (1999, p.153)

O arquétipo do feminino terrível aparece nessa cena ligada à magia e a sedução, o banquete servido, a dança, a música, o corpo nu, todos esses elementos relacionavam-se a um ritual de encantamento que no imaginário primitivo estava ligado à “magia, que se encontrava originalmente sob o domínio do Grande Feminino foi, sem dúvida, uma ‘magia alimentar’ a principio, tendo evoluído através da magia da fertilidade para a magia sexual, ou ‘magia do amor’”. (NEUMAN, 1999, P.153).

Podemos verificar que um dos principais arquétipos apresentados pelo mito de Chica da Silva, em sua representação fílmica, é o da mulata boa descrita por João Carlos Rodrigues (1988), que expressa a depreciação da mulher negra como ser humano, inferiorizando-a socialmente, a partir de uma visão de uma mulher-objeto, oriunda do período escravista brasileiro. Outro arquétipo que também encontramos ligado ao mito de Chica é o da feminilidade terrível, dominadora, castradora, expressa pelas divindades ligadas a magia, a sexualidade e a morte, conforme explicado por Neumann:

Essa é a razão pela qual a deusa do amor, da caça e da morte compõem um só grupo no Egito, na Grécia, na Mesopotâmia e no México. Dessa forma, Afrodite também é a deusa da guerra em Esparta e em Chipre, e Pandora é o vaso fascinante, conquanto mortal, do Feminino. (NEUMANN, 1999, p. 153).

Como destaca João Carlos Rodrigues, a Chica da Silva do filme parece ser uma mulher puramente movida pelos instintos, incapaz de produzir qualquer sentimento, igual a um animal. Vemos o caráter destruidor da feminilidade no desfecho do amante, que tem sua vida destruída por uma mulher que, no final, segue vivendo apenas por seus instintos primários.

#### **4.2.2 Análise do contexto histórico**

O filme *Xica da Silva* pouco remonta à história da escrava Chica da Silva, e muito menos ao contexto histórico em que essa viveu, apesar do depoimento de seu diretor, Cacá Diegues, sobre o cuidado que se teve durante as gravações “pois sendo um filme de época, era preciso estar atento à sua verossimilhança histórica.” (DIEGUES, 2003, p.122). Como vimos através do trabalho da historiadora Júnia Ferreira Furtado (2003), essa escrava manteve uma relação estável com o contratador João Fernandes, mesmo através de união não-oficial, gerando treze filhos nos aproximadamente dezessete anos em que ambos estiveram juntos. No filme, nenhuma dessas características sequer aparece, ao contrário, João Fernandes é casado com uma portuguesa que não veio ao Brasil por encontrar-se doente, o que configura que Xica seria sua amante. A questão da escravidão é abordada muito superficialmente na narrativa, e a personagem comporta-se como uma “mulher branca”, completamente indiferente aos negros a sua volta que estão sendo escravizados e torturados; inclusive humilha uma de suas mucamas quando esta recusa-se a servi-la. Por isso, diz Rodrigues: “A escravidão nesse filme está longe dos horrores das senzalas, preferindo a

carnavalização dos cenários, dos figurinos e até da interpretação dos atores.” (RODRIGUES, 1988, p.31).

O único personagem que apresenta certa consciência antiescravista é o ladrão de diamantes Teodoro<sup>14</sup>, que os utiliza para comprar a alforria de outros negros, mas que no entanto será capturado e torturado devido à traição de Xica e do contratador. O próprio diretor do filme, Cacá Diegues, explica que o objetivo do filme pouco tinha a ver com a verdadeira história de Chica da Silva, e sim, com o contexto histórico em que esse estava inserido:

Analisar um filme historicamente não é buscar referências em obras do passado. E sim nas que ainda não foram feitas. Melhor dizendo, eles entraram no cinema e não sacaram o momento histórico que estavam vivendo, se preocuparam apenas com a fidelidade à história já vivida. (DIEGUES, 1988, p.25)

Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994, p.54) nos ajudam a compreender melhor esta relação entre o produto e sua época quando dizem:

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores da atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, de outras artes).

O filme foi lançado no ano de 1976 quando o Brasil encontrava-se no período da ditadura militar, e cujo general-presidente era Ernesto Geisel. Vivia-se o período denominado pelo próprio general de *distensão*<sup>15</sup> política. Naquela época a ditadura já se alastrava por toda a América do Sul: “os generais governavam toda a América situada abaixo da linha do equador.” (GASPARI, 2004, p.260). No comando do Brasil desde 1964, haviam endurecido o regime em 1968, com o famoso AI-5<sup>16</sup>. Cassações de mandatos, exílios políticos, perseguição aos inimigos da “revolução”, todos esses fantasmas que haviam desencadeado prisões, torturas e mortes ainda não haviam acabado, mas acreditava-se estarem sobre controle. O milagre econômico do início da

<sup>14</sup> Interpretado pelo ator Marcus Vinicius

<sup>15</sup> Processo denominado pelo próprio presidente como o de distensão lenta, gradual e segura, com vistas à reimplantação do sistema democrático no país. Disponível em: [http://www.portalbrasil.net/politica\\_presidentes\\_geisel.htm](http://www.portalbrasil.net/politica_presidentes_geisel.htm)

<sup>16</sup> O Ato Institucional Número 5, instituído em 13 de dezembro de 1968 pelo então General-Presidente Arthur da Costa e Silva, foi o mais abrangente e autoritário de todos os outros atos institucionais, na prática revogou os dispositivos constitucionais de 1967 além de reforçar os poderes do regime militar. O AI-5 vigorou até 31 de dezembro de 1978.

década de 70 já não era uma realidade e o país estava mergulhado numa dívida externa cada vez maior e com uma inflação galopante. Mesmo assim, a ditadura seguia.

É nesse contexto, de uma ditadura que se auto-declarava em um processo de abertura, mas que no fundo seguia com atos de barbárie contra os que a contestavam abertamente o sistema, que *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, torna-se um sucesso de público. O diretor afirma que:

*Xica da Silva* foi meu maior sucesso popular naquele período. As sessões públicas, sobretudo nos cinemas mais populares de bairro, eram verdadeiras festas em que os espectadores se manifestavam o tempo todo, até mesmo dançando pelos corredores da sala de projeção. (DIEGUES, 2004, p.122).

O filme em diversas cenas remete à situação sócio-histórica em que vivia o país no período da ditadura, mas, como destaca João Carlos Rodrigues, de maneira adequada. “Não é incorreta a visão da economia nem das classes sociais, apenas o cineasta as estilizou, no intuito nem sempre coerente de estabelecer metáforas com a época contemporânea.” (RODRIGUES, 1988, p.31). Na cena inicial do filme, o contratador encontra-se tocando flauta em uma paisagem fabulosa, com um grupo de músicos que acabara de deixar o Arraial do Tijuco em direção à cidade de Vila Rica. Um dos músicos chamado Matias, interpretado por Beto Leão, começa a relatar ao contratador que as autoridades locais são corruptas e, inclusive, segundo o que o povo dizia, seriam responsáveis pelo desvio do ouro contido em um cofre. Tal declaração é rapidamente contestada pelo outro músico, Raimundo, interpretado por Julio Mackenzie, que entra na frente da câmera em Plano Fechado e diz:

[Raimundo] – O povo fala demais o senhor não acha? E além do mais nós somos apenas artistas, não temos nada a ver com isso. **Os artistas não devem meter-se em política. Não é mesmo?** (*Xica da Silva*, 1976, 2’55’’, grifo nosso).

Tal declaração claramente remete ao período da ditadura militar brasileira, onde ainda a censura vigorava, principalmente sobre as artes e, em consequência, sobre o cinema. Também quando o contrabandista de diamantes Teodoro é preso, este encontra-se em um porão, sendo torturado pelo conde de Valadares e pelo capitão, numa referência aos porões da ditadura militar, onde ainda eram torturados centenas de brasileiros.

Mesmo como sucesso de público de Xica da Silva, seu diretor Cacá Diegues, na época, foi criticado por promover a pornocultura e de comprar com o filme o seu ingresso no sistema. A está crítica Cacá responde:

Xica da Silva levou porrada deles, por causa disso. Não entenderam esse lance, que quatro milhões de brasileiros dançaram e cantaram nos cinemas de todo o país, num verdadeiro movimento de desforra popular. Eles só gostam da derrota. (DIEGUES, 1988, p.25).

Em nossa análise podemos verificar que, se por um lado é um filme que busca referenciar muito mais o contexto histórico em que foi realizado, a ditadura militar brasileira, por outro, verificamos que o discurso mítico relacionado ao personagem histórico apresenta principalmente imagens arquetípicas, relacionadas ao feminino de forma negativa, ou seja, o mito de Chica da Silva no cinema acabou reforçando uma imagem arquetípica da mulher negra relacionada ao feminino terrível, sexualizada, mortífera, mentirosa, banal, dominadora e promíscua.

Talvez por isso em uma das cenas finais do filme, após ser chamada de cadela e vagabunda por moradores da cidade, um bando de garotos brancos segue Xica da Silva, que parece desolada pela perda de seu amante e irrita-se quando os garotos cantam:

[garotos]: João Fernandes foi se embora, sua nega ta sem bunda, **não é mais Xica que manda, ficou só Xica rabuda.** (Xica da Silva, 1976, 1:47'45'', grifo nosso).

Como João Carlos Rodrigues destaca em seu livro (1988, p.32), no filme Xica da Silva ela é uma negra que ascende socialmente, mas que para isso, perde totalmente a sua dignidade.

### 4.3 QUILOMBO (1984)

Também dirigido por Cacá Diegues, o filme *Quilombo*, de 1984 é definido pelo diretor como sendo a sua “mais difícil e dolorosa experiência de produção [...]” (DIEGUES, 2003, p.36). Devido a inconvenientes climáticos promovido pelo fenômeno do *El Nino*<sup>17</sup>, a produção que estava planejada para 12 semanas, acabou estendendo-se para 22 semanas devido às intensas chuvas. Muitas das cenas externas acabaram tendo

---

<sup>17</sup> Fenômeno meteorológico caracterizado por um aquecimento anormal das águas superficiais do oceano Pacífico tropical, que pode afetar o clima regional e global, mudando os padrões de vento e afetando, assim, os regimes de chuva em regiões tropicais.



que ser filmadas em estúdios improvisados que acabaram dando ao filme um aspecto “sombrio e soturno, porque ia fazendo tudo à noite para evitar o fundo, porque eu não conseguiria reproduzir o horizonte diurno num estúdio.” (DIEGUES, 2003, p. 37).

Assim como em *Xica da Silva* (1976), Cacá cercou-se de profissionais renomados como os historiadores Décio Freitas e Joel Rufino dos Santos para manter a fidelidade histórica no filme. Novamente o contexto político-social do período, marcado pelo processo de redemocratização do país, influenciou na produção. Cacá pretendia com a representação da história do Quilombo dos Palmares que esta servisse de “exemplo e modelo ao Brasil que pretendíamos construir, depois de uma noite escura da ditadura militar que começava a acabar.” (DIEGUES, 2003, p. 130).

*Quilombo* teve um relativo sucesso de público, no entanto os problemas de produção causaram um imenso prejuízo que o diretor, como um dos principais produtores, levou anos para pagar.

#### 4.3.1 Análise dos Arquétipos.

Cacá Diegues caracteriza da seguinte maneira o personagem de Zumbi em seu filme:

Recebeu formação branca, jesuítica, rigorosa, mas guardou o lado negro de luta e heroísmo: é um intelectual, perto de Che Guevara, um Trotsky; impõe sua liderança pela competência militar e política [...]. (DIEGUES, NADOTTI, 1984, p.29).

Essas características corroboram os heróis que Bauzá, em *El mito del héroe* (1998, p.162-163, tradução nossa), aponta para exemplificar esse arquétipo:

O caso prototípico encontra-se, na antiguidade, no valoroso Hércules e, nos tempos atuais modernos, nas figuras já mítico-legendárias do pacifista Mahatma Gandhi, dos Beatles, ou dos polêmicos ‘Che’ Guevara e Eva Perón.

O herói transgressor segundo a classificação de João Carlos Rodrigues (1988) representa o nobre selvagem, arquétipo oriundo do período da colonização brasileira, sendo o negro quilombola o seu principal representante. Possuiria as qualidades da divindade afro-brasileiras de Oxalá jovem como dignidade, respeitabilidade e força de vontade. Outro arquétipo classificado pelo autor e que está relacionado a transgressão é

a do negro revoltado, expresso nos filmes tanto pelo escravo fugitivo, pelo negro militante político-sócial ou pelo marginal.

No filme, o menino Zumbi é capturado e sua mãe acaba morta ao tentar defendê-lo, assim como seu pai havia sido morto, torturado pelos antigos senhores. Passados quinze anos em que viveu junto ao padre Mello, resolve, no dia em que um cometa atravessa os céus, abandonar a velha vida e voltar para Palmares. Para isso escala um imenso desfiladeiro, feito jamais conseguido por nenhum outro escravo, e assim adentra novamente no Quilombo.

Vemos que a narrativa do filme, aqui entendida como um enunciado que “compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música...” (AUMONT, 2002, p.106), busca dar elementos ao espectador para que este antes mesmo do final do filme já consiga ir resolvendo a história; é a chamada intriga de predestinação.

O herói nesse sistema possui um número finito de funções a desempenhar, mas que em diferentes combinações resultam em histórias aparentemente distintas, mas se observada a partir dessas funções veremos que se assemelham. “O filme de ficção, como o mito e o conto popular, apóia-se em estruturas de base cujo número de elementos é finito e cujo número de combinações é limitado.” (AUMONT, 2002, p.128).

Vemos que as cenas que apresentam Zumbi procuram antecipar e organizar a sua história. Ao saber que seu pai fora morto quando este ainda encontrava-se no ventre de sua mãe e que esta morre ao tentar impedir sua captura, de antemão recebemos a informação que este personagem, Zumbi, será importante para a história. Em seguida vemos, no filme, o jovem Zumbi realizando feitos e paulatinamente tornando-se o fio condutor da história.

A figura arquetípica do herói expressa no mito de Zumbi dos Palmares, além de ser construída pela própria diegese que vai se formando com o desenrolar do filme, também é reforçada por elementos incorporados à narrativa. Na cena em que Francisco torna-se Zumbi, Imagens 8 e 9, temos reforçada a figura heróica de Zumbi quando este a partir de um ritual de iniciação recebe a lança mágica do guerreiro, como vemos na Imagem 8:

[Ganga Zumba]: Ogum ogunhê! Protege teu filho com teus ferros, para que mal ninguém possa fazer, nem arma do inimigo toque em seu corpo.

Enquanto Ganga inicia a oração aos orixás, uma lança dourada arde em chamas, espetada no chão, à frente de Francisco. Ganga espalha pelo

ambiente a fumaça do incenseiro e atira no recipiente folhas para queimar.

[Ganga Zumba]: Ogum Ogunhê! Manda vir teus melhores guerreiros do vale da morte, para que eles tragam ao corpo de teu filho, para que ensinem a teu filho a sabedoria da guerra!

(...)

[Ganga Zumba]: Tu não és mais ninguém, tu és teu povo! Tu nasceste de novo e teu pai Ogum mandou te chamar de Zumbi Alákíjádê, a quem foi dada a coroa da guerra! Tu és Zumbi, o que não morre nunca!

O jovem murmura, como que aprendendo, o nome que seguirá até o fim da vida.

[Zumbi]: Zumbi...

[Ganga Zumba]: Saurê, Zumbi dos Palmares! Saurê!

Zumbi, em resposta, eleva a lança de fogo acima de sua cabeça. (DIEGUES, NADOTTI, 1984, p.123).



Imagem 8

Imagem 9

Nesta cena, várias das características atribuídas ao arquétipo do herói estão presentes. A partir da religiosidade dos orixás iorubas, o jovem Francisco receberá todas as características necessárias a um herói. Para isso precisa primeiro morrer, ou seja, deixar sua vida antiga, para assim renascer. “Essa é uma das grandes mensagens da mitologia. Eu, tal como me conheço hoje, não sou a forma definitiva do meu ser. Constantemente temos que morrer, de um modo ou de outro, para aquele nível de ser já atingido.” (CAMPBELL, 1990, p. 161). Uma nova vida, um novo nome, Zumbi.

Como uma referência mais recente no cinema nacional, lembramos da transformação de Dadinho<sup>18</sup> em Zé Pequeno<sup>19</sup>, no filme *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles. Exemplificamos essa relação nas Imagens 8 e 9. No filme *Cidade de Deus*, em um ritual religioso, a entidade do candomblé denominada Exu<sup>20</sup>, com

<sup>18</sup> Interpretado na infância por Douglas Silva e adulto por Leandro Firmino da Hora.

<sup>19</sup> Interpretado por Leandro Firmino da Hora

<sup>20</sup> Interpretado por Adão Xalebaradã

*tendências a maldade, depravação, corrupção e violência*<sup>21</sup>, é quem realiza a transformação quando indica que a partir daquele momento Dadinho tornara-se outra pessoa, que teria uma nova vida e para isso necessitava assumir um novo nome. Assim como Zumbi, ele também ganha um objeto de proteção que fecha o seu corpo, que o torna imortal, um colar no caso de Zé Pequeno. Mas em ambos os filmes tanto o herói como o anti-herói acabam mortos, fuzilados um pelos portugueses opressores, outro por um bando marginal de crianças.



Imagem 10

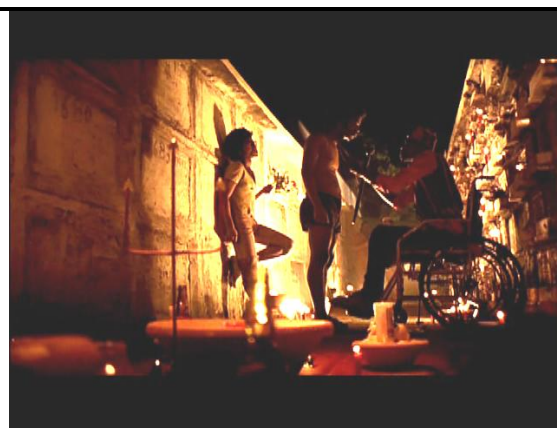


Imagem 11

Vemos que a análise de João Carlos Rodrigues sobre o arquétipo do negro revoltado é correta, nesses exemplos; seja agindo positiva ou negativamente para a sociedade, o destino do negro é o mesmo, “um utópico destinado ao fracasso”. (RODRIGUES, 1988, p.20)

A segunda característica que encontramos na cena da transformação de Francisco em Zumbi é a da fundação de um povo, de uma raça ou sociedade. Segundo Bauzá, Hércules “se converteu em uma espécie de herói culturalizante para os gregos e, concomitantemente com isto, em *archegétes* ‘fundador de uma raça ou estirpe’ e, em consequência, em símbolo da expansão helênica.” (BAUZÁ, 1998, p.42, tradução nossa). Da mesma forma, na cena, Zumbi torna-se o povo de Palmares, fundador de uma sociedade negra livre e independente dos portugueses capaz de definir o seu próprio destino. A última característica associada à Zumbi nessa cena, e que talvez seja a principal atribuição do herói, é a busca pela imortalidade. Sua parte divina, como filho de Ogum, possibilita que Zumbi, dessa forma, possa aspirar à imortalidade. Essa aspiração, no entanto, não se confirma, pois “esse fracasso obedece simplesmente a uma

<sup>21</sup> RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. 1988, p.20

razão compreensível desde o ponto de vista religioso – em sua natureza existia uma porção mortal- pelo qual era necessário que perecesse.” (BAUZÁ, 1998, p.15).

Além dessas características atribuídas ao arquétipo do herói, temos nessa cena o recebimento por parte de Zumbi de uma lança, aparentemente mágica que arde em fogo. Campbell explica que um objeto mágico “não é só um instrumento físico, mas um compromisso psicológico e um centro psicológico. O compromisso ultrapassa o mero sistema de intenções. Você e o acontecimento se tornam uma coisa só.” (1990, p.155). A lança de Zumbi representa, portanto, o seu compromisso com Palmares e, em consequência, com o seu destino.



**Imagem 12**



**Imagem 13**

Outra cena que está intimamente ligada ao objeto mágico lança é a que retrata à morte de Zumbi, ilustradas nas imagens 12 e 13. Após a destruição de Palmares, Zumbi, ferido, é levado até a beira do mesmo rio em que nasceu. Traído por um de seus generais, é emboscado e fuzilado. Mesmo moribundo permanece em pé e então:

“Olha para o céu e se despede, atirando para o alto a lança dourada.”  
 [Zumbi]: Meu pai ogum, eu te devolvo a lança, para que ela não caia nas mãos do inimigo!

Zumbi morre para o mundo devido a seu lado mortal, mas ganha a eternidade pelos seus atos. Ao devolver a lança a Ogum, Zumbi cumpre o mesmo destino da Palmares, destruída na história, mas eternizada no tempo.

Podemos analisar ambas as cenas sob a característica da verossimilhança. As características míticas de Zumbi aqui apresentadas se, por um lado são, verossímeis à imagem arquetípica do herói contida dentro do discurso mítico, por outro soam falsas no universo diegético do filme histórico. Como destaca João Carlos Rodrigues, o Zumbi do filme *Quilombo* apresenta-se como um “líder sobre-humano, superior não só a todos

os outros negros, como a todos os humanos.” (RODRIGUES, 1988, p.19). Na medida em que a narrativa apresenta-se como um filme histórico e não como de ficção, este acaba perdendo credibilidade, pois desafia os outros textos históricos construídos sobre esse tema, procurando incorporar a sua narrativa elementos do discurso mítico não característico, ou ainda não incorporado a esse tipo de linguagem, como as figuras arquetípicas heróicas de Zumbi e Ganga Zumba. Se, ao contrário, o objetivo do filme era consagrar a história de Palmares no imaginário brasileiro, procurando construí-lo como uma epopéia brasileira, tampouco parece que esse objetivo tenha sido bem sucedido, pois o uso excessivo de referentes históricos como forma de argumento para a sustentação do universo diegético; uso da linguagem ioruba; a reconstrução histórica da vida de Zumbi e Ganga Zumba; a destruição de palmares pelos canhões portugueses, entre outros, acabam também se chocando com o discurso mítico proposto, tornando difícil a determinação da narrativa no filme. Ou seja, a narrativa do filme é ambígua, na medida em que não se assume nem com as características de uma narrativa mítica, e nem com a de uma narrativa de reconstituição histórica.

#### **4.3.2 Quilombo, o filme e seu contexto histórico.**

O filme *Quilombo* dirigido por Cacá Diegues, também criador do roteiro, estreou no ano de 1984. No Brasil viviam-se os últimos anos da ditadura militar e o fervor pela redemocratização se consolidou com a emenda Dante de Oliveira<sup>22</sup> que pretendia garantir o direito do povo de eleger por voto direto o futuro mandatário da nação no ano de 1985. Um grande clamor popular se instaurou nesse intento, com manifestações gigantescas da população em comícios e passeatas que contavam com a participação de personalidades artísticas, políticas e sociais no movimento de – Diretas Já<sup>23</sup>. O filme é produzido e lançado sob essa atmosfera.

---

<sup>22</sup> A emenda Dante de Oliveira foi a proposta de emenda constitucional (PEC nº5/1983) formulada pelo deputado federal Dante de Oliveira (PMDB/MT) que tinha por objetivo reinstaurar as eleições diretas para presidente da República no Brasil. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/sni.htm>

<sup>23</sup> Foi um movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil ocorrido em 1983. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Diretas\\_J%C3%A1](http://pt.wikipedia.org/wiki/Diretas_J%C3%A1)

O filme, como o próprio diretor admite, pode ser analisado como uma seqüência do filme *Ganga Zumba* (1964), também dirigido por ele. Apesar do mesmo tema central, a história do Quilombo dos Palmares, o diretor acreditava que havia uma diferença substancial entre os dois filmes e essa se encontrava no que ele denominou de socialismo cordial:

O homem cordial de Sergio Buarque de Hollanda, o patriarca sentimental de Gilberto Freyre, a civilização gozosa de Darcy Ribeiro, nunca existiram ou correspondem apenas a uma parte da verdade, assim como a tradição de uma sociedade confraternizada pelo carnaval e pelo futebol, da ginga na bola e malícia no samba, do humor e da bossa, do brasileiro descontraído e alegre, avesso a violência, pai do jeitinho. Essa imagem, construída por intelectuais e povo, não espelha o que o Brasil foi ou é, mas o que os brasileiros provavelmente desejam que o Brasil seja. Se a cordialidade brasileira não é uma verificação histórica ou científica, ela é seguramente um projeto, um belíssimo projeto do inconsciente nacional. Um projeto que já esteve para se realizar, em momentos como Palmares, na forma de uma espécie de socialismo cordial... (DIEGUES, 1988, p. 59).

Essa visão de Cacá Diegues reflete totalmente em seu filme, que talvez por isso acabe projetando um ideal, particular e utópico, de uma sociedade, porém pouco verdadeira sobre a sociedade palmarina.

Parece-nos claro que o filme *Quilombo* possui certa ambigüidade com relação a sua construção. A fantasia do universo diegético do filme reitera a crítica à visão folclorizada da cultura negra e em consequência do negro no cinema e na televisão brasileira. A escravidão e até mesmo a liberdade são pouco discutidas no filme, a identidade do negro parece estar focada no cenário, no figurino, na música, na religião, mas muito pouco na história. João Carlos Rodrigues analisa o filme dessa forma:

São dignas de notas as intervenções sobrenaturais, assim como a escolha de certas cores como dominantes em determinadas cenas, com intenção dramática. Este delírio estético cria analogias com uma grande escola de samba antropofágica, caldeirão de uma civilização tropical, geléia geral brasileira. Isso, no entanto, não facilita a transmissão do que parece ser o verdadeiro tema do roteiro... ”(1988, p. 32).

Como a idéia defendida de *socialismo cordial*, que se aproxima muito do de democracia racial, o filme acaba eliminando de seu discurso a questão das discussões sobre o racismo no Brasil Colonial e na atualidade.

Neste capítulo buscamos analisar quais eram os principais arquétipos expressos nos mitos de Chica da Silva e Zumbi e que foram representados nos filmes *Xica da Silva* e *Quilombo*, ambos do diretor Cacá Diegues. Verificamos que o diretor manteve em seus filmes os principais elementos desses mitos, pouco mudando as figuras arquetípicas construídas ao longo do tempo sobre esses personagens. Tampouco resgatou algum elemento histórico, a fim de opor-se ao discurso mítico vigente. Ao contrário, principalmente no caso de *Xica da Silva*, reforçou a imagem arquetípica do feminino terrível associado à sexualidade extremada, a magia e a corrupção. Em *Quilombo*, apesar da imagem heróica e sobre-humana de Zumbi exaltar o negro como líder e reivindicador, este se revela um personagem utópico e trágico.

Historicamente ambos os filmes adotam um discurso que pouco tem a ver com as sociedades escravistas que estavam retratando e relacionaram-se muito mais com os seus contextos sociais. Procuraram passar a idéia de uma nação feliz e harmônica, mas para isso representaram o negro e sua cultura de forma folclorizada, apagando na tela as diferenças e conflitos sociais vigentes. Desta forma serviram como ótimos divulgadores dos mitos, mas poucos contribuíram para a construção de uma imagem mais positiva do negro na sociedade brasileira.



## 5 CONCLUSÃO

Vimos a partir dos trabalhos de Joel Zito de Araújo (2000) e de Clóvis Moura (1988), que os meios de comunicação no Brasil em sua trajetória mantêm um modelo preconceituoso de representação dos negros que reproduz uma ideologia que domina a sociedade brasileira desde o período da escravidão. O mito da democracia racial baseada no alto grau de miscigenação de nossa sociedade esconde as diferenças abismais existentes nos campos políticos, sociais e econômicos entre negros, mestiços e brancos. A televisão e o cinema incorporaram esses conceitos e a partir da estética do branqueamento e do espetáculo da miscigenação relegaram ao negro e a sua cultura uma condição subalterna na representação da nossa sociedade.

Os estudos dos mitos de Chica da Silva e Zumbi demonstraram que mesmo essas figuras históricas e de destaque no cenário nacional não ficaram livres do preconceito e da discriminação. Como explica Campbell, os mitos “são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos.” (1990, p.5)

A história de Chica da Silva que pesquisamos através do trabalho da historiadora Júnia Ferreira Furtado (2003) revelou que o mito que se construiu ao longo da história ao redor desta personagem pouco ou nada mantém de relação com a história desta escrava. Da mesma forma, o Zumbi relatado pelos portugueses é um anti-herói que objetivava glorificar a vitória portuguesa sobre os quilombolas.

Na análise dos filmes de *Xica da Silva* e *Quilombo*, verificamos que as imagens formadas sobre ambos os personagens, eram a expressão de alguns arquétipos e estes, conforme analisamos, ora os enaltecem e ora os rebaixam.

Verificamos que os arquétipos apresentados pelo mito de Xica no cinema estão ligados a aspectos do feminino terrível, a Grande Mãe Terrível. Esse arquétipo está presente na história da humanidade desde tempos remotos e está ligado à idéia da mulher mágica e sedutora, predadora e dominadora, promiscua e mortífera. No mito de Chica da Silva todos esses aspectos ligados ao feminino terrível foram renovados.

Observamos que essa imagem também possui elementos que provém do período da escravidão, da visão machista e preconceituosa de uma mulher negra como objeto sexual do homem branco, a mulata boa, conforme a classificação de João Carlos Rodrigues (1988).

Por outro lado, o mito de Zumbi levado aos cinemas apenas reafirmou o arquétipo do herói, que o elevou ao status de símbolo maior da raça negra no Brasil.

Possuidor de atributos sobre-humanos e de caráter distinto, lutou pela liberdade de seu povo até a morte.

Concluimos que no caso do filme *Xica da Silva* (1976) os arquétipos identificados em nossa análise servem apenas para ratificar a imagem já construída, desde o período da escravidão, conforme o ditado popular da época: “branca pra casar, mulata pra foder, negra pra trabalhar’, palavrório recorrente entre os homens daquele tempo.” (SOUZA, et.al., 1997). A imagem da mulher negra sexualmente dominadora e promiscua, magicamente sedutora e mentirosa, retratadas no filme, de nenhuma forma ajuda na construção de uma imagem feminina com dignidade, ao contrário, apenas reforça a humilhação a que as mulheres negras são submetidas cotidianamente. Como a própria historiadora Junia Ferreira Furtado destacou, o filme em nada contribuiu para o conhecimento por parte do público da história da escrava:

Continuava desconhecida a Francisca da Silva de Oliveira, mulher de carne e osso, ex-escrava que percorreu as ruas e vielas do arraial do Tejuco setecentista, que participou do ciclo do diamante, período importante da história brasileira, que enriqueceu, adquiriu propriedades, escravos, bens de raiz, e que educou catorze filhos. (FURTADO, 2003, p.284).

Quanto ao filme *Quilombo* (1984) verificamos que este foi apresentado como um semi-deus, portador de dons especiais, protegido por uma divindade, sua história se assemelha as Hércules ou Ulisses. Descrito assim, como um herói, acaba se distanciando do negro comum. Zumbi também apresenta as figuras arquetípicas do negro selvagem e do negro revoltado. Como João Carlos Rodrigues destacou: “Dos primórdios do Cinema Novo até os dias de hoje, há uma nítida evolução deste arquétipo.” (RODRIGUES, 1988, p.20). Destacamos que se por um lado o mito de Zumbi, no filme *Quilombo*, funciona como uma imagem ancestral do negro que luta, que reivindica, que lidera; ao longo da narrativa, muitas vezes, vemos o “espetáculo da miscigenação”, a cultura negra sendo folclorizada num discurso harmônico-social que ameniza ao longo do filme o conflito entre negros e brancos.

Na análise histórica gostaríamos de destacar nessa conclusão que o filme *Xica da Silva* (1976) assume uma linguagem ficcional baseada amplamente no discurso mítico produzido ao longo dos séculos sobre a escrava, e abandona completamente o referencial histórico. Essa postura funciona muito bem no filme e proporciona uma relação direta deste com o período histórico de sua composição de forma que conseguimos claramente estabelecer relações com os fatos contemporâneos ao filme.

Ao contrário, no filme *Quilombo* (1984) percebemos uma ambigüidade no tratamento da narrativa, pois ora esta parece estabelecer-se como uma representação histórica de Palmares, e ora ela apresenta-se como uma representação mítica do evento. Essa dualidade acaba fazendo com que o desenvolvimento do filme torne-se confuso e algumas cenas fiquem sem sentido, pois o universo diegético parece não se completar perfeitamente.

Parece-nos que, mesmo sendo um filme abertamente ficcional, *Xica da Silva* consegue, por possuir uma estrutura mais harmônica, transparecer como realidade e assim ser apreendido pelos espectadores como o fato real. Em contrapartida, *Quilombo*, na preocupação de buscar legitimar-se na história, acaba produzindo um efeito contrário, perde em realismo.

Por esses motivos ambos os filmes não conseguem escapar do mito da *democracia racial*, conceito que, como vimos, norteou o ideário de nossa sociedade desde o período escravista e que procura identificar a sociedade brasileira como o berço da harmonia racial no mundo. Nos meios de comunicação, essa ideologia irá se estabelecer a partir da adoção da *estética do branqueamento*, um padrão de representação que nos identifica a partir dos valores euro-norte-americanos e estabelece uma superioridade simbólica desta cultura sobre as outras que conformam o nosso país. Parece-nos que esses conceitos, após tantos anos, já fazem parte do imaginário coletivo da sociedade brasileira.

Acreditamos que este trabalho pode contribuir para uma melhor compreensão da situação do negro no Brasil. Através da observação de ações desenvolvidas pelos meios de comunicação, em especial o cinema, para que a questão racial no país seja debatida e enfrentada sem tabus e preconceitos. O negro no Brasil tem conquistado novos espaços na sociedade, as lutas sociais dos últimos anos garantiram conquistas sociais, políticas e econômicas. No entanto, os dados estatísticos ainda revelam que o negro na sociedade brasileira encontra-se marginalizado dos principais avanços de sociais. Os meios de comunicação refletem essa desigualdade tanto na sua estrutura e organização, quanto em suas representações. Observamos neste trabalho que a imagem fundamental, primeira, arquetípica que a nossa sociedade guarda em seu inconsciente para a representação do negro no cinema é negativa e, portanto, reveladora do preconceito ainda existente em nossa sociedade com relação à raça negra.

## 6 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas/SP: Papyrus, 2002.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4. ed. São Paulo: Difel/ Difusão Editorial, 1980.

BAUZÁ, Hugo Francisco. **El mito del héroe** – morfologia y semântica de la figura heróica. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude e RAMOS, Alcide Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do Mito**. 23. ed. São Paulo: Palas Athena, 1990.

DE, Jéferson De. **Jéferson De**. Introdução de Noel dos Santos Carvalho. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro**: idéias e imagens – Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROED, 1988.

\_\_\_\_\_ **O que é ser diretor de cinema**: memórias profissionais de Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**, São Paulo: Cia da Letras, 2004

FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. 1. ed. Barcelona: Editora Ariel, 1995.

FREITAS, Décio. **Palmares – A Guerra dos Escravos**. 5. ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984.

FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador de diamantes – O outro lado do mito**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e religião**. 3. ed. Petrópolis,RJ: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_ **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis,RJ: Vozes, 2002.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

MURAT, Rodrigo. **Zezé Mota: muito prazer**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

NADOTTI, Nelson e DIEGUES, Carlos. **Quilombo – roteiro do filme e crônica das filmagens**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe – Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. São Paulo: Cultrix, 1999.

NOVAIS, Fernando A. Condições da privacidade na Colônia. In: SOUZA, Laura de Mello e. (Org). **Historia da Vida Privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Globo: Fundação de Cinema Brasileiro-MINC, 1988.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Zumbi**. São Paulo: Editora Moderna, 1985.

SEFFNER, Fernando (Org). **Presença negra no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EU/Porto Alegre, 1995.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VAINFAS, Ronaldo. Moralidades Brasílicas. In: SOUZA, Laura de Mello e. (Org). **Historia da Vida Privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 4. ed. Campinas,SP: Papyrus, 1994.

VERNET, Marc. Cinema e Narração In: AUMUNT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas/SP: Papyrus, 2002.

## 7 ANEXOS

### ANEXO A - FICHA TÉCNICA XICA DA SILVA:

*Título original:* Xica da Silva

*Gênero:* Comédia

*Duração:* 117 min.

*Lançamento (Brasil):* 1976

*Distribuição:* Embrafilme e Unifilms

*Direção:* Carlos Diegues

*Roteiro:* Carlos Diegues e João Felício dos Santos

*Produção:* Jarbas Barbosa, Airton Correa,

Hélio Ferraz, José Oliosi, Embrafilme, Distrifilmes e Terra Filmes

*Música:* Jorge Ben e Roberto Menescal

*Fotografia:* José Medeiros

*Desenho de produção:* Luiz Carlos Ripper

*Direção de arte:* Luiz Carlos Ripper

*Figurino:* Luiz Carlos Ripper

*Edição:* Mair Tavares

#### *Elenco:*

Zezé Motta (Xica da Silva)

Walmor Chagas (Comendador João Fernandes)

Altair Lima (Theodoro)

Elke Maravilha (Hortensia)

Stepan Nercessian (José)

Rodolfo Arena (Sargento-Mor)

José Wilker (Conde de Valadares)

Marcus Vinícius (Teodoro)

João Felício dos Santos (Paroco)

Dara Kocy (Zefina)

Adalberto Silva (Cabeça)

Julio Mackenzie (Raimundo)

Beto Leão (Mathias)

Luis Motta (Taverneiro)  
Paulo Padilha (Ourives)  
Baby Conceicao (Figena)  
Iara Jati (Tonha)  
Alberto Patu  
Luis Felipe (Major)  
Gloria Cristal  
Tony Ferreira  
Clementino Kelé  
Antônio Pompêo

**Sinopse:**

Escrava que, durante o ciclo de ouro, na atual e rica cidade de Diamantina, aproveitou-se de sua sensualidade para conquistar a alforria e se tornar a rainha do Diamante.

**Premiações:**

- Prêmio Candango de Melhor Atriz (Zezé Motta), Melhor Diretor (Cacá Diegues) e Melhor Filme no Festival de Brasília, 1976.

**ANEXO B - FICHA TÉCNICA DE QUILOMBO**

*Título original:* Quilombo

*Gênero:* Aventura

*Duração:* 119 min.

*Lançamento (Brasil):* 1984

*Distribuição:* Embrafilme

*Direção:* Cacá Diegues

*Assistente de direção:* Jorge Durán e Antônio Pitanga

*Roteiro:* Cacá Diegues

*Diretor de Produção:* Marco Altberg

*Produtor Executivo:* Augusto Arraes



**Co-produção:** Embrafilme e Gaumont (França)

**Produção:** CDK

**Música:** Gilberto Gil e Waly Salomão

**Fotografia:** Lauro Escorel Filho

**Câmera:** Walter Carvalho e Pedro Farkas

**Direção de arte:** Luiz Carlos Ripper

**Figurino:** Luiz Carlos Ripper

**Edição:** Mair Tavares

**Efeitos especiais:** André Trielli

**Continuidade:** Lelia Gonzalez, Luis Motta, Maria Inês Villares, Roberto da Matta, Beatriz do Nascimento e Joel Rufino dos Santos

**Elenco:**

Antônio Pompeo (Zumbi)

Tony Tornado (Ganga Zumba)

Zezé Motta (Dandara)

João Nogueira (Rufino)

Grande Otelo (Baba)

Antônio Pitanga (Acaiuba)

Jofre Soares (Caninde)

Camila Pitanga

Paulão

Jonas Bloch

Chico Díaz

Aniceto do Império

Maurício do Valle (Domingos Jorge Velho)

Daniel Filho (Carrilho)

Vera Fischer (Ana de Ferro)

Léa Garcia

Milton Gonçalves

Zózimo Bulbul

Emmanuel Cavalcanti

Arduíno Colassanti

Jorge Coutinho (Sale)

Babaú da Mangueira  
Dona Zica da Mangueira  
Roberto de Cleto  
Carlos Kroeber  
Swami Leeladahar  
Eduardo Machado  
Sérgio Maia  
Scarlet Moon  
Luis Motta  
Kim Negro  
Waldir Onofre  
José Márcio Passos  
Ruy Polanah  
Telma Reston  
Adalberto Silva  
Eduardo Silva  
Joel Silva  
Sandro Solviatti  
Paulo Henrique Souto  
Ronnie Marruda

**Sinopse:**

Em torno de 1650, um grupo de escravos se rebela num engenho de Pernambuco e ruma ao Quilombo dos Palmares, onde uma nação de ex-escravos fugidos resiste ao cerco colonial. Entre eles, está Ganga Zumba, príncipe africano e futuro líder de Palmares, durante muitos anos. Mais tarde, seu herdeiro e afilhado, Zumbi, contestará as idéias conciliatórias de Ganga Zumba, enfrentando o maior exército jamais visto na história colonial brasileira.

**Premiações:**

- Prêmios no XXIV Festival de Cinema, Cartagena, de 1984, no Festival de Cannes, 1984 e no Festival de Miami em 1984.