
História e cinema: representações do negro no filme “Ganga Zumba” – 1963

*History and cinema: representations of black
people in the film “Ganga Zumba” – 1963*

*Paulo Raphael Feldhues**
*Antônio Barros de Aguiar***

Resumo: Este artigo tem como tema a relação entre história e cinema. Como recorte temático a análise se concentra sobre o filme “Ganga Zumba: rei de Palmares”, dirigido por Cacá Diegues e produzido em 1963. A pesquisa pretendeu responder à questão de como o negro foi representado naquela película e de que forma isso se relaciona ao passado histórico entendido. Nesse sentido, a abordagem parte da História Cultural, e busca ferramentas para compreender o filme como um documento, como expressão dos imaginários de uma sociedade localizada no tempo e no espaço. Conclui-se que a produção fílmica é também uma fonte histórica e que contribui para reconstruir e difundir uma dada memória coletiva.

Palavras-chave: História cultural. Cinema. Ganga Zumba.

Abstract: This article focuses on the relationship between history and cinema. As thematic focus about the film “Ganga Zumba: king of Palmares”, directed by Cacá Diegues and produced in 1963. The research seeks to answer the question of how the black population was represented at that film and how it relates with the historical past understood. Our approach is focused on Cultural History, where the film is understood as a document. It was concluded that the filmic production is also a historical source and helps to rebuild a specific collective memory.

Keywords: Cultural history. Cinema. Ganga Zumba.

* Doutor em História pela Universidade de Brasília. Professor no Departamento de Pós-Graduação da Faculdade Santa Helena. *E-mail:* raphaelfeldhues@gmail.com

** Especialista em Ensino de História pela Faintvisa. Colaborador no Núcleo de Pesquisas da Faculdade Santa Helena. *E-mail:* barrosaguiar.ab25@hotmail.com

Introdução

As imagens são fruto de ação humana, que interpreta e recria o mundo como representação, exercendo grande fascínio. As imagens são visuais, e carregam consigo esta condição especial que se realiza no plano dos sentidos, ao serem captadas e fixadas por um certo tempo na retina de quem vê. Imagens são, pois, traços de uma experiência sensorial e emotiva. (Sandra J. Pesavento).

Na era dos dados instantâneos, acostumamo-nos com o bombardeio diário de imagens, como se fossem verdadeiros *flashes* a condensar centenas de informações. Vivemos em mundo cercado e dominado por imagens. Elas povoam nossa memória, nos perseguem, não podemos esquecer-las nem apagá-las. (CARRIÈRE, 1995, p. 10). Imagens que exercem um enorme fascínio em nosso imaginário falam sobre o passado, recriam a realidade e nos levam a pensarem um mundo diferente daquele no qual estamos imersos. Quando penetram em nossa mente, às vezes, não são processadas nem compreendidas. Além disso, têm o poder de provocar os mais diversos sentimentos naqueles que as veem. Saber interpretá-las tornou-se mais que uma necessidade.

As imagens carregam, portanto, traços do cotidiano, dos valores, do imaginário coletivo de uma época. Na obra do artista, já não existe a plena originalidade, pois sua obra, ainda que indiretamente, remete ao contexto histórico no qual ele está inserido. Assim, o artista não pode escapar do imaginário social ao qual pertence e compartilha com outros sua experiência, sua forma de pensar e explicar os elementos de sua sociedade.

Não é fácil compreender o modo como as imagens de um passado foram e estão sendo produzidas pelo cinema e, sobretudo, quando tentamos estabelecer uma relação entre a realidade imaginada e criada pelo cinema e a realidade histórica. Este artigo divide-se em três momentos. Inicialmente faz-se uma revisão de literatura acerca da relação entre cinema e história, concentrando-nos sobre as noções de representação e imaginário. Em seguida, buscamos identificar e caracterizar o contexto de produção da obra “Ganga Zumba”. E, por fim, faz-se uma análise da narrativa apresentada na obra em questão, buscando identificar de que modo a imagem do negro foi ali construída.

Cinema, história e representações

O cinema, inventado em 1895 pelos irmãos Lumière, logo se mostrou importante ferramenta na recriação da realidade e representação do passado, embora não tenha sido aceito de imediato como fonte histórica. (QUINSANI, 2010, p. 12). Com a renovação da escrita da história, a partir do *Movimento dos Annales*, novas fontes e outros conhecimentos foram incorporados ao *métier* do historiador, englobando, agora, estudos que passavam pelo imaginário social, pelas mentalidades e por representações, dos quais o cinema não poderia ficar de fora. O viés cultural ganharia força em meados do século passado, trazendo à cena novos métodos de análise sobre uma realidade cada vez mais dinâmica e povoada pela alta tecnologia. Estava claro, como bem apontou Marco Ferro (1992), que a construção dos discursos sobre o passado vai além dos limites da escrita. Para ele, o cinema despontava como documento indispensável à pesquisa da então chamada História Cultural. De acordo com Roger Chartier (1998, p. 16), a partir da História Cultural, podemos “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Uma dada realidade social está aberta a múltiplas leituras e interpretações.

O imaginário é muito bem-explorado pelo cinema e pela mídia, oferecendo um mundo de imagens e fantasias à sociedade. José D’Assunção Barros em *Cinema e história: entre expressões e representações*, aborda as representações sociais no cinema e as múltiplas dimensões que o cinema estabelece com a história, seja como discurso sobre o passado, seja como representação histórica, seja como linguagem de comunicação. Para Barros (2008, p. 44), o filme é uma fonte imprescindível para a História Cultural, pois através dele é possível estudar imaginários, visões de mundo, mentalidades coletivas, padrões culturais, comportamentos, hábitos, hierarquias sociais, relações de poder e tantos outros aspectos da sociedade e do período em que foi produzido. Qualquer filme, por mais criativo e imaginativo que seja, carrega consigo indícios da sociedade que o criou. Não podemos tomar apenas para análise histórica filmes que rigorosamente se propunham a representar o passado, uma vez que “todo filme é um documento, desde que corresponda a um vestígio de um acontecimento que já teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto”. (NOVA, 1996, p. 217). É fundamental fazer uma cuidadosa leitura da realidade social e histórica presente nele. Conforme Barros,

as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como “fontes históricas” significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes de todos os gêneros possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura. (2008, p. 53).

A articulação entre cinema e imaginário é fundamental para o estudo de Ferro. Segundo ele, “aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto história quanto a História”. (FERRO, 1976, p. 203). A imagem fílmica pertence ao imaginário coletivo da sociedade que a construiu. Miriam de Souza Rossini, em seu artigo “As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história”, bem diz que esse tipo de imagem possui um caráter ambíguo e ambivalente. Por um lado, ela vai além daquilo que quer mostrar. Por outro, é “o real e o não-real, é o representado e a representação”. (ROSSINI, 1999, p. 118).

É difícil estudar o imaginário social e a representação no cinema, pois as análises são fascinantes e complexas. A representação social estabelece uma estreita relação com o imaginário. As imagens são fabricadas e armazenadas na mente a partir da forma como os indivíduos, em seus grupos sociais, entendem o mundo ao seu redor, mais especificamente o seu cotidiano. Assim, a representação refere-se à forma pela qual um grupo social vê, interpreta e explica uma imagem ou um elemento de sua cultura ou sociedade. (SILVA; SILVA, 2008, p. 214).

O imaginário e a representação têm enriquecido o estudo da história. São termos bastante utilizados pelas mais recentes gerações de historiadores, desde as últimas décadas do século XX, esses termos invadiram a produção do conhecimento histórico estabelecendo uma forte ligação com a Nova História francesa e com a produção de uma História das Mentalidades. O estudo do imaginário vai além das fronteiras da história, chegando até a antropologia e a filosofia. De acordo com Pesavento, o imaginário surge a partir das contestações que caracterizaram o mundo no fim do século XX. Dentre essa série de contestações, a autora destaca “*a crise dos paradigmas de análise da realidade, o fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social e a interdisciplinaridade*”. (PESAVENTO, 1995, p. 9).

O século XIX foi marcado pelo pensamento racional, o saber científico como única fonte confiável do conhecimento, não dando importância à imaginação, vista como deformadora do real, como algo inventado e fantasioso. No entanto, essa mesma sociedade marcada pela razão e pelas imagens construídas pelos avanços da técnica foi capaz de retomar a importância do imaginário como uma das formas de interpretação da realidade (1995, p. 11). Assim, o imaginário ganha importância e se torna objeto de investigação no momento em que as certezas do processo científico não conseguem dar conta da complexidade do mundo real. (1995, p. 13).

O imaginário está presente na própria inovação tecnológica. O saber científico se originou a partir de uma imaginação criadora (1995, p. 12). Algo para ser criado, precisa, antes de tudo, ser imaginado. O polonês Bronislaw Baczko (1985) também se refere à função criadora do imaginário numa determinada sociedade. Baczko discute o modo como os imaginários social e político são construídos em momentos históricos distintos. Para o autor, imaginário e relações de poder são inseparáveis.

Segundo Baczko, o imaginário tem funções múltiplas e complexas na vida social e no exercício do poder. Para o autor, o Poder Político está envolto em representações coletivas. Conforme ele, as relações sociais e a existência de instituições políticas só são possíveis a partir do momento em que o homem prolonga sua existência através da produção de suas próprias imagens e de outras pessoas que vivem na mesma sociedade que ele (BACZKO, 1985, p. 297-301). É próprio da imaginação “transportar o homem para fora de si próprio”. (1985, p. 297). No sistema de ideias e imagens de representações coletivas, construído em cada época, o real e o não real estão unidos por meio de um complexo jogo dialético, conforme se lê:

No sistema de ideias de representações produzido por cada época e no qual esta encontra a sua unidade, o “verdadeiro” e o “ilusório” não estão isolados um do outro, mas pelo contrário unidos num todo, por meio de um complexo jogo dialético. É nas ilusões que uma época alimenta a respeito de si própria que ela manifesta e esconde, ao mesmo tempo, a sua “verdade”, bem como o lugar que lhe cabe na “lógica da história”. (BACZKO, 1985, p. 303, grifo do autor).

A sociedade, ao interpretar o mundo, procura definir o que é real e o que é imaginado. O imaginário é sempre representação e interpretação de uma realidade. Não pode ser estudado como algo não pensado e não expresso: “O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade”. (PESAVENTO, 1995, p. 15). Podemos dizer que o imaginário é um sistema organizador das imagens em nossa mente que apreende o real e cria outras significações. É um processo de apropriação do real que desloca seu sentido, tranfigurando, criando conexões outras. Dessa maneira, não consegue reproduzir a realidade intacta, com todos os seus aspectos, mesmo tendo alguma correspondência com ela.

As imagens e os discursos não são como um fiel espelho do real, ou seja, não são exatamente o real. O imaginário, como representação da realidade, faz referência ao não visível, enuncia algo não presente. A sociedade constrói representações de si mesma e do mundo, produzindo um sistema de ideias e imagens que dá significado à realidade. Segundo Pesavento,

a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que convencionamos chamar de real (mas sim sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica [...]. Embora seja de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real, é por seu turno um sistema de ideias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real. (1995, p. 16).

Nesse sentido, a representação do real é um elemento de transformação do próprio real, que dá um novo sentido ao mundo social. O imaginário, por sua vez, é um sistema de ideias e imagens que constitui a representação do real produzido pelas sociedades ao longo de sua história. Toda sociedade elabora um conjunto de imagens, sejam elas passadas, presentes ou que ainda serão criadas. O imaginário é entendido como um

conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação. Ele abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva e individual: as ideias sobre a morte, sobre o futuro, sobre o corpo. (SILVA; SILVA, 2008, p. 213-214).

Assim, o imaginário refere-se às formas de viver e pensar de uma sociedade. Ele é constituído por imagens que são “figuras de memória, imagens mentais, que apresentam as coisas que temos em nosso cotidiano”. (SILVA; SILVA, 2008, p. 214). As representações que formam o imaginário não são fixas nem imóveis, elas mudam de acordo com cada período histórico. Pesavento questiona o modo como as representações coletivas atribuem sentido às coisas do mundo real. Segundo a autora (PESAVENTO, 1995, p. 18), já que as representações não são reflexos do real, então, como podemos articular as representações do mundo social com ele mesmo? Para ela, só podemos entendê-las, de fato, através da articulação texto e contexto.

Diante disso, a história é entendida como um modo de representação. O fato histórico “tem uma existência linguística, embora seu referente (o real) seja exterior ao discurso”. (1995, p. 17). O passado chega até nós como discurso para ser lido e receber significado. O historiador, assim como um cineasta que retrata o passado em seu filme, não consegue obter um conhecimento verdadeiro do passado nem recuperá-lo em sua integridade, ou seja, não é capaz de reconstruir totalmente o real já vivido, por isso há a necessidade de “reimaginar o imaginado” e, de certa forma, reinventar o que já se passou.

Para Chartier (1991), as representações do real são determinadas pelos interesses de grupos sociais que as forjam. Por isso, diferentes grupos sociais constroem representações do mundo social a partir de seus próprios interesses. Assim, é preciso observar as representações e os discursos a partir da posição social de quem os elaborou. Chartier chama a atenção para as “lutas de representação” e sua importância em diferentes realidades históricas e lugares sociais. Um grupo social impõe ou tenta impor seus valores, suas ideologias, seus padrões de cultura, sua concepção de mundo social e seu domínio aos outros. Para o autor, esses tipos de conflito são tão importantes quanto as lutas econômicas. (CHARTIER, 1988, p. 17).

As coisas que temos em nosso cotidiano ou as pessoas, ausentes ou não, são substituídas por uma imagem que seja capaz de representá-las adequadamente. Nesse sentido, a representação é entendida como relação entre uma imagem presente e um objeto ou uma pessoa ausente. Chartier entende que

a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a representação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma “imagem” capaz de repô-lo em memória e de “pintá-lo” tal como é. Dessas imagens, algumas são totalmente materiais, substituindo o corpo ausente um objeto que lhe seja semelhante ou não. (1991, p. 184, grifos do autor).

Podemos estudar o conceito de representações coletivas formulado por Chartier a partir de dois caminhos teórico-metodológicos:

1p estudar a construção de identidades sociais a partir do confronto entre as representações impostas por aqueles que detêm o poder de classificar e nomear, e as representações construídas pela própria comunidade, seja passivamente, seja resistindo à imposição; e 2p estudar a capacidade do grupo de fazer com que se reconheça sua existência a partir da exibição de uma unidade instrumentalizada pela representação. (Apud CARVALHO, 2005, p. 158).

Diante de tais reflexões sobre imaginário e representações, o cinema é um meio de representação com uma linguagem própria. Através dele representa-se uma realidade percebida e interpretada, melhor dizendo, revela-se um conjunto de ideias e imagens livremente criado pelo cineasta e sua equipe, (BARROS, 2008, p. 44). Dessa maneira, possui uma função criadora de reconstituir o passado. Para Barros, um filme interpreta realidades históricas específicas e apresenta de maneira complexa várias vozes sociais e diversificadas perspectivas culturais. (2008, p. 52).

Nesse sentido, os chamados filmes históricos buscam representar e narrar um evento ou processo histórico conhecido. Na perspectiva de Rafael Hansen Quisani (2010), o filme é um agente da história que vai além da ilustração e expressa a ideologia dos seus autores e da sociedade que o produziu. É um agente histórico devido ao seu valor social e sua interferência na realidade e na história. Barros enfatiza que o cinema

é agente da História no sentido de que interfere direta ou indiretamente na História, ele também é interferido todo tempo pela História, que o determina nos seus múltiplos aspectos. Vale dizer, o cinema é produto da História, e como todo produto, um excelente meio para observação do lugar que o produz, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isto, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. (2008, p. 53).

Assim, nos cabe compreender como o cinema representa a sociedade que o criou e como essa mesma sociedade se vê representada em suas telas. Para Jorge Nóvoa (1995), um filme sempre diz algo sobre a sociedade e o tempo em que foi produzido, mesmo que o diretor e sua equipe estejam conscientes disso ou não.

Segundo Nóvoa, a relação entre cinema e história é dialética, pois formulam interrogações, interpretações, explicações e representam criativamente o mundo, seu tempo e sua sociedade. Dessa maneira,

o cinema, em grande medida por sua capacidade de produzir discursos sobre a história, por sua capacidade ontológica e epistemológica de representar a historicidade de uma época ou de um fenômeno, constrói, de uma só vez, uma narrativa na qual se acha imbricada uma explicação, que por mais que queira ser descritiva, é explicativa. E é também pedagógica, educativa e ética. (NÓVOA, 2008b, p. 3).

O passado na tela do cinema apresenta um mundo histórico complexo que precisamos aprender a interpretar. Esse “mundo visual do passado”, como diz Robert A. Rosenstone (2010, p. 13), revela, através de imagens, cores, movimentos, luz, som e cenário, uma realidade

vivida por pessoas comuns e personagens históricos conhecidos que tinham os mesmos sentimentos que nós: amaram, ficaram tristes e alegres, sentiram ódio e prazer, construíram e destruíram as coisas, tinham os próprios costumes, sonharam, travaram lutas de classe, tinham esperanças, lideraram revoluções, enfim, participaram de processos históricos. Agora, com o cinema, podemos ver e ouvir homens e mulheres que foram esquecidos pela escrita tradicional da história: escravos, subalternos, camponeses, operários, minorias sexuais, entre outros.

Os filmes não mostram exatamente o passado, mas especulam como eram as sociedades, as experiências humanas em outras épocas. Para Rossini, o filme tem o poder de produzir um “efeito de real” no espectador que o faz tomar a cena representada como real. (1999, p. 119). O cinema apreende o real para apresentá-lo intacto, mas não consegue reconstruir o passado como tal. Por meio de um filme, representa-se uma realidade social e também histórica que é tomada como verdadeira, mas que é constituída de fantasias ou é produto do imaginário.

Nessa perspectiva, é fundamental analisar o público, o diretor, os autores, as imagens, as legendas, as trilhas sonoras, pois tudo isso forma um conjunto de representações visuais e textos que precisam ser decodificados. Diante disso, é preciso ir além de uma descrição da narrativa fílmica e investigar o modo pelo qual o cinema reconstrói o passado nas suas narrativas. (ROSSINI, 1999, p. 121).

Para Rosentone (2010, p. 53), o cinema cria uma mudança na maneira como pensamos a história. Segundo ele, os historiadores precisam aprender a transformar os acontecimentos em história. Assim, não devemos deixar que o passado seja apenas o passado, é necessário apresentá-lo para que seja usado no presente.

O cinema, ao recontar, explicar e interpretar o que já se passou, tenta atribuir sentido aos acontecimentos, aos períodos históricos e às pessoas que tiveram existência no passado. Portanto, é uma importante fonte para estudos históricos, pois, através dele, é possível conhecer as próprias representações e concepções historiográficas. (BARROS, 2008, p. 46). Diante disso, buscamos analisar as representações do negro construídas no filme “Ganga Zumba”,¹ de Carlos (Cacá) Diegues, em determinado contexto histórico.

Pode-se dizer que Cacá Diegues lida com situações históricas para entender algo que o preocupa e o desafia no presente. Lembrando ainda Rosenstone (2010, p. 237), os filmes históricos são produzidos no

momento em que “as nações estão passando por algum tipo de pressão cultural ou política, mudança ou agitação”. Para Rossini (1999, p. 119), os cineastas brasileiros optaram por esse tipo de filme como estratégia de falar *sobre* e denunciar *os* graves problemas da sociedade em que viviam. O filme, ao recriar a realidade de outras épocas, traz para o presente as necessidades e as esperanças do passado, permitindo-nos confrontá-las com as nossas próprias sensibilidades. (ROSSINI, 1999, p. 119).

O negro no cinema brasileiro

Conforme vimos, o imaginário e as representações são elementos essencialmente fundamentais para a compreensão de uma dada sociedade que constrói seu simbolismo a partir do que já existe. As representações, por sua vez, precisam ter um pouco de verossimilhança, para que grande parte da sociedade aceite e, de certo modo acredite, no conjunto de imagens que está sendo representado na tela do cinema. Esse último se tornou uma poderosa linguagem que interfere na consciência do espectador.

Para Baczko (1984, p. 312), um grupo social depende dos meios de comunicação para propagar seu imaginário e seus discursos de poder. O cinema, como difusor de sonhos, fantasias, desejos, medo, esperanças e morte, é a forma mais eficaz de difundir o imaginário no meio social. Vale dizer que cada sociedade, ao longo do tempo, construiu sua própria imagem para expressar ou ocultar suas intenções.

Segundo Rosenstone (2010, p. 34), um filme, ao fornecer imagens do passado, quer que acreditemos nelas e nos personagens, sejam esses históricos, sejam inventados, envolvidos em eventos históricos representados. De acordo com Rossini (1999, p. 125), o público é bastante iludido pelo “efeito real” produzido pelo cinema, sobretudo, quando não tem noções básicas a respeito da história. A autora enfatiza que o cinema retrata o passado com tanta riqueza de detalhes que temos a sensação de estar diante do passado em si, e não, de sua representação.

Diante disso, tentamos averiguar o modo como o filme “Ganga Zumba” foi produzido e a maneira como as imagens do negro foram criadas e apropriadas por Cacá Diegues e sua equipe, já que se trata de um trabalho coletivo. Assim, procuramos identificar como se deu a reconstrução fílmica do personagem histórico Ganga Zumba e da sociedade em que viveu. Para tanto, é necessário pensar sobre as relações entre o cineasta e a história para melhor compreender o referido filme.

Para Rosenstone (2010, p. 22), os cineastas são como historiadores, mas a maneira como expressam o passado em seus filmes é diferente das regras com as quais o historiador lida ao produzir o conhecimento histórico. O cineasta busca remeter-se ao passado em busca de uma ambientação para seus filmes a partir de seus próprios interesses pela história. Nesse sentido, especulam no real já vivido algo que explique os acontecimentos de sua época e “lida com questões históricas sobre as quais os historiadores também escrevem – etnia, guerra, revolução, transformação social, relações de gênero, colonialismo, raça”. (ROSENSTONE, 2010, p. 232). O autor ainda apresenta a razão pela qual alguns diretores encenam o passado em suas produções cinematográficas: “Alguns diretores em várias partes do mundo foram suficientemente oprimidos pela história para que se voltassem para o passado em busca de uma ambientação para filmes nos quais tentam levantar questões históricas significativas”. (ROSENSTONE, 2010, p. 232). Foi na história que muitos diretores brasileiros buscaram inspiração e argumentos para realizar seus filmes. (ROSSINI, 2009, p. 14).

O cinema, ao fazer reviver momentos históricos, nos dá condições de repensar nosso próprio presente e perceber os avanços e recuos que tivemos na política e na vida social. Além disso, é preciso ter cuidado ao explorar determinado filme histórico, pois ele tanto exerce grande fascínio no imaginário do historiador e do espectador como é um campo perigoso para estudos de orientação histórico-sociológica. (ORTIZ, 1985, p. 55). Conforme esse autor, fracassamos ao tentar constatar nos filmes as tramas históricas conhecidas nas análises do historiador e da sociedade (1985, p. 55). Assim, seria uma tarefa inútil confirmar no filme nosso conhecimento sobre a história. Não podemos apenas contrapor as imagens fílmicas com a escrita da história. Devemos analisar as imagens como tais e o contexto social no qual elas surgem.

Os filmes são produzidos a partir de uma imaginação criadora. O “historiador-cineasta”, como diz Rosenstone (2010, p. 234), constrói um mundo histórico mais complexo do que um historiador quando se dedica especificamente a narrar à história de uma realidade concreta situada no tempo e no espaço. O conjunto de imagens representadas no cinema é parte de uma prática histórica que precisa ser decodificada. Dessa maneira,

na tela, várias coisas acontecem ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem, até texto –, elementos se respaldam e se contradizem criando um campo de significado que difere da história escrita na mesma medida em que a história diferiu da história oral. Essa diferença nos possibilita especular se a mídia visual representa uma grande mudança na consciência de como pensamos sobre nosso passado. Se isso for verdade, talvez os historiadores cineastas estejam sondando as possibilidades do futuro do nosso passado. (ROSENSTONE, 2010, p. 233-234).

Os filmes históricos transmitem um tipo de conhecimento e de entendimento sobre o passado que ainda não conseguimos identificar com exatidão. (ROSENSTONE, 2010, p. 233). Talvez, a mídia visual, com toda sua complexidade, seja capaz de provocar uma eliminação da história como nós conhecemos, conforme se lê:

A mídia visual simplesmente eliminará a história ou qualquer noção do passado como nós conhecemos nos últimos dois séculos ou dois milênios. A mistura de passado e presente, o tipo de pastiche usado na publicidade, na literatura ficcional e nos filmes, o achatamento da realidade, a confusão de imagens de diferentes eras e culturas que preocupou tantos teóricos pós-modernos como Frederick Jameson, destruirá a história como a conhecemos. (ROSENSTONE, 2010, p. 233).

A mídia visual fornece um mundo histórico ao público que difere da história que nós conhecemos através do texto. Ela nos permite imaginar o passado reconstituído a partir de elementos estéticos (montagem, iluminação, movimentos da câmera, som, por exemplo) e ainda procura oferecer ao espectador algo que tenha significado para sua vida.

Segundo Rossini (2009, p. 11), os filmes feitos no País, nos anos 60, se basearam em grandes feitos de personagens reais da história. Os diretores retrataram os episódios da história e os personagens em roteiros ficcionais porque pretendiam fazer uma reconstituição mais fiel do passado e uma referência à sua própria época. De acordo com a autora, até a década de 70, os chamados filmes históricos, no Brasil, eram produzidos a partir dos próprios interesses pessoais dos cineastas, que procuravam representar ou interpretar certo período ou algum personagem histórico conhecido para falar do próprio tempo em que viviam. (ROSSINI, 2009, p. 8). Nessa década, houve uma maior preocupação dos cineastas e historiadores em estabelecer um diálogo entre passado e presente para

compreender melhor a realidade social do Brasil. Então, foi necessário criar uma representação imagética dos que eram excluídos da história oficial, tornando-os símbolos de uma luta contra a opressão. (ROSSINI, 2009, p. 9).

Cacá Diegues conhecia, desde sua infância em Maceió – Alagoas, lugar onde nasceu, a história do Quilombo dos Palmares. *Ganga Zumba* foi seu primeiro longa-metragem, um dos filmes brasileiros feitos com um elenco exclusivamente negro. Cacá Diegues escolheu o Município de Campos, no norte fluminense, para realizar as primeiras filmagens. Lá, encontrou os canaviais e uma arquitetura colonial que serviram de ambientação para seu filme. Algumas partes foram filmadas na floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Não teve muitos recursos financeiros nem técnicos para fazer tudo aquilo que havia planejado. Por isso, deixou de filmar grande parte do seu projeto, encerrando-o com a chegada do personagem *Ganga Zumba* a Palmares.

O famoso cineasta brasileiro mostra as vozes sociais dos negros africanos que foram escravizados por mais de três séculos. Narra os caminhos percorridos por um grupo de escravos em busca do Quilombo dos Palmares, o mais conhecido de nossa história. Foi em Palmares que os escravos fugidos reinventaram o Brasil a partir de suas bases socioculturais. Os escravos desejavam se libertar das mãos de seus senhores que possuíam os mais diversos instrumentos para castigá-los e discipliná-los. Assim, o filme retrata a tensa e complexa relação de forças entre diferentes categorias sociais em que o escravo não é visto como sujeito passivo em seu processo de libertação. Cacá Diegues constrói a imagem do herói *Ganga Zumba* e sua condição de vida em um engenho de açúcar. Na verdade, se torna símbolo de resistência contra a escravidão, pois, na época em que o filme foi produzido, falava-se muito da figura de Zumbi como símbolo máximo de resistência e rebeldia. Diante disso, tentou mostrar um personagem praticamente desconhecido até então.

Embora seja uma reconstituição histórica, “*Ganga Zumba*” tinha um sentido político. Apresenta um discurso centrado no passado, mas é o registro de sua própria época com “um significado atual que era, no momento político brasileiro, uma aspiração idealista, puramente teórica e utópica”. (BONETTI; CARRASCO, 2012, p. 130). Ou seja, Cacá Diegues produziu um filme impregnado de imaginação e de questões políticas. Buscava, no Cinema Novo, uma das maiores formas de expressão cultural da época: construir a identidade do Brasil, mostrando sua realidade,

seu povo e seu cotidiano. Ainda mais, por meio dele, desejava problematizar o País, apresentando um conjunto de ideias e imagens que falasse de liberdade, participação e igualdade social.

Cacá Diegues preocupou-se em fazer um cinema autenticamente brasileiro, mostrando imagens do povo e de sua cultura. Destacou-se no cenário cinematográfico pelo modo como elaborou a narrativa histórica do filme “Ganga Zumba”. Esse filme apresenta os elementos do sistema escravista e representa a vida do escravo no engenho, o desejo por liberdade, as fugas e as manifestações culturais dos negros. Na verdade, representou o negro como protagonista da história do Brasil e não apenas como vítima do processo de escravidão. Ele trouxe à tona a vida de pessoas comuns no engenho de açúcar.

A historiografia contemporânea tem apresentado, através dos mais variados vestígios do passado, que os escravos foram os principais protagonistas do processo de resistência e superação da escravidão. Esse protagonismo não só estava nos engenhos, mas também no cotidiano urbano e nos espaços domésticos.

Os escravos criaram inúmeras estratégias para resistir à escravidão, as fugas para o Quilombo dos Palmares foi apenas uma delas. Eles resistiram ao trabalho forçado, colaboraram para a compra de sua alforria, criaram meios de organização estabelecendo até mesmo vínculos com a Igreja, como é o caso das Irmandades Religiosas. Não podemos negligenciar que nossos avanços políticos e sociais contaram com a valiosa colaboração de pessoas comuns que participaram de nossa história, sobretudo os escravos que desafiaram a ordem e lutaram por sua liberdade. Na verdade, foram agentes da história do Brasil.

Cacá Diegues criou um filme, um drama histórico, que discute a problemática negra no presente. Percebe-se que ele sempre se preocupou em representar a temática do negro em suas produções cinematográficas, como exemplo, temos “Xica da Silva” (1976) e “Quilombo” (1984). Não só representa o período da escravidão, alegorizando situações de opressão e rebeldia no tempo presente, mas também apresenta a contribuição do negro para a construção do Brasil, uma vez que sua cultura faz parte do nosso modo de viver, pensar e sentir.

O negro emergiu no cinema brasileiro quando passou a ser alvo de questões sobre a construção da identidade do povo brasileiro, ou seja, o negro como personagem central indica um posicionamento diante de uma questão social. O problema colocado refere-se à sua participação

ativa na formação dessa identidade. O contexto de produção do filme indica esse problema, e o Cinema Novo mostra que o Brasil real é de um povo mulato, branco e também negro. “Ganga Zumba” é expressão de uma agenda estética, mas também política, que coloca no centro a questão da representação racial.

Assim, o lugar do negro no campo cinematográfico já vinha sendo repensado. O contexto de debates em torno da identidade nacional remete à década de 20, passa pelo período Vargas (anos 30 e 40) e a ênfase nas três raças chega aos anos 50 e 60, incorporando outras categorias como o sertanejo, o caipira, o malandro. Nos anos 60, consolida-se a tematização do negro politizado como símbolo da brasilidade e de resistência do povo brasileiro.

A narrativa histórica em “Ganga Zumba”

Cacá Diegues inicia o filme com a exibição de fontes iconográficas do período escravocrata. Apresenta imagens do negro no trabalho excessivo, do negro sendo açoitado pelo feitor, da produção de açúcar, do mercado de escravos e da figura do capitão-do-mato. A utilização de imagens no início do filme é uma forma de compreender o processo histórico representado. Assim, situa o espectador no tema abordado. A cena de abertura narra o surgimento do Quilombo dos Palmares a partir de imagens que abordam a vida dos escravos no Brasil colonial.

No Brasil escravocrata, o senhor de engenho quer que o escravo se torne uma extensão de sua vontade. Ele exercia seu poder sobre seus escravos através de maus-tratos e castigos. O castigo era uma forma de “educar” o escravo para o trabalho. Isso se consolidou mais ainda quando surgiu a figura do feitor e do capitão-do-mato. O filme retrata o tipo e o lugar de poder na sociedade colonial a partir da cena da escrava amarrada e castigada em um tronco e a cena do escravo levando chibatadas desferidas pelo feitor no canavial. (MURILO, 2011, p. 9).

No sistema escravista, o senhor de engenho não só se apropriava da riqueza do açúcar gerada pelo trabalho do escravo, como também era dono do seu corpo, podendo fazer o que bem quisesse com ele. Apesar disso, os escravos empreenderam uma luta cotidiana contra a escravidão. Não eram apenas simples peças que moviam as engrenagens do engenho de açúcar.

As primeiras imagens do filme mostram uma escrava amarrada em um tronco com sinais de chicotadas. Um grupo de escravos aproxima-se e dança ao redor dela. A câmera focaliza os rostos sofridos e tristes dos personagens negros. Um canto triste envolve a cena e revela a dor que estão sentindo naquele momento: “Chora papai, chora mamãe, chora Ganga Zumba que foi pro além”. O feitor observa tudo atentamente da casa grande. Temos aí o despertar de um sentimento de indignação e de revolta diante das condições de vida no engenho.

Nas cenas seguintes, um grupo de escravos trabalha no corte e no carregamento de cana, sempre vigiado pelo olhar atento do feitor. Durante o trabalho, Aroroba (personagem interpretado por Eliezer Gomes) e *Ganga Zumba* (personagem interpretado por Antônio Pitanga) e outros escravos não suportam mais a vida difícil e sofrida no engenho e tramam uma fuga em direção ao Quilombo dos Palmares, símbolo de paz e liberdade, protegido por Oxumaré. Um lugar onde era possível viver longe dos poderes do senhor de engenho e de manter vivas as tradições africanas recriadas no Brasil. A vontade de Aroroba é levar sua gente a Palmares: “Um dia Palmares cresce. Nós vamos tudo pra lá. Fugir só não adianta e ficar no mato perdido, morrer de fome, de tudo, morrer de todas as mortes”. Ele imagina descansar seu corpo nessa terra de sangue livre. Por isso, pensa numa estratégia para fugir.

Aroroba propõe uma fuga imediata no intuito de livrar os negros de toda forma de exploração e submissão. Então, decide aventurar-se em busca do caminho que irá levá-los até Palmares. (MURILO, 2011, p. 2). No entanto, nem todos acreditavam na existência de Palmares como um lugar de liberdade. Para Rosa (personagem interpretada pela atriz Tereza Raquel), fugir para Palmares é “tonteira”. É um lugar inventado por Aroroba que procurava incentivar outros escravos a fugir para lá.

Ganga Zumba nutre a ideia de que em Palmares não há escravos nem donos de escravos. Era um lugar livre como a África. Ele acreditava que a vida em Palmares não poderia ser pior que a vida no engenho. A senzala, a fazenda, a mata e a serra são os lugares onde a trama histórica se desenvolve no filme. É no engenho onde quase tudo ocorre. Muitos negros viam a serra como símbolo de liberdade. Chegar até ela não era fácil, pois precisavam percorrer um caminho difícil; poderiam correr o risco de viver perdidos e famintos na mata, sendo caçados pelo capitão-do-mato. Eles imaginavam que chegando à serra, chegariam a Palmares. (MURILO, 2011, p. 11).

Aroroba e Ganga Zumba são personagens que se revezam no papel de protagonistas. Aroroba tenta fazer de Ganga Zumba o príncipe de Palmares, reino de Zumbi. Na verdade, procura prepará-lo até alcançar a sua condição de herói.

Ganga Zumba sente-se inseguro em relação à fuga e ao seu destino. Aroroba acredita no poder de Oxumaré e numa vida melhor em Palmares. Revela que a missão de Ganga Zumba é lutar contra os brancos que desejam destruir o reino de Zumbi. De acordo com o filme, o príncipe de Palmares foi gerado no fundo de um navio negreiro no meio dos ferros, mas nenhum ferro poderia tirar o sangue de rei que Olorum, o divino criador, colocou em suas veias. Portanto, seu destino já estava traçado.

A cultura dos africanos escravizados foi o principal elemento de resistência no engenho. O filme reafirma a resistência dos escravos através da expressividade de seus corpos quando dançam ao som de atabaques e de cânticos de evocação em homenagem aos orixás. (MURILO, 2011, p. 10). Cacá Diegues faz referência a Oxumaré e a Olorum. Ele representa constantemente, no filme, os cantos, as rodas de santos e a invocação dos referidos orixás, símbolos de força e proteção. São práticas culturais que ainda se mantêm vivas na sociedade brasileira. Percebe-se que o Candomblé, religião de matriz africana no Brasil escravista, foi uma das formas de resistência. O diretor demonstra isso quando expressa, no cotidiano do engenho, os valores do Candomblé como o culto aos orixás, a alegria, a sensualidade e a beleza dos personagens negros representados.

Palmares não saía da cabeça dos escravos, pois tinham a esperança de viver em liberdade, de retornar à sua africanidade. A fuga, elemento central do filme, era uma das formas de resistir à escravidão, de fragilizar economicamente a produção de açúcar no engenho e, de certo modo, acabar com a estrutura de poder vigente no período colonial. Assim, o negro é representado como um ser combativo, que constrói sua trajetória de luta. (MURILO, 2011, p. 13).

A personagem Rosa discute a ideia de liberdade no filme. Rosa decide acompanhar Ganga Zumba, Aroroba, o guia de Palmares e outro escravo, mas ainda não acredita na liberdade que os escravos tanto almejavam. Verifica-se isso no diálogo entre ela e Aroroba, quando diz: “Isso de preto e branco é besteira. Aroroba quer deixar de ser escravo de branco para ser escravo de preto. Tá querendo só mudar de senzala e feitor. A gente tem que ser dono da gente mesmo”. O que se pode

compreender da fala da personagem é que não devemos deixar brechas para submissão e subserviência. Devemos ser donos de nossas próprias vontades, de tomar nossas próprias decisões, sem ser tratados como peças ou mercadorias um dos outros como acontecia no engenho. Ela nos faz pensar nos direitos individuais na sociedade moderna: o livre-arbítrio e o direito de ir-e-vir, por exemplo. (MURILO, 2011, p. 14).

Talvez essa ideia de liberdade invocada por Rosa não existisse na sociedade escravocrata e, sobretudo, em Palmares. Aroroba diz que cada um tem sua própria razão de ir a Palmares. Não conseguimos identificar o motivo que levou Rosa a seguir com o grupo de escravos. Deve ter acompanhado o grupo na fuga porque sentia algo por Ganga Zumba, queria ficar perto dele. Mas desiste da fuga ao perceber que Ganga Zumba se encanta por Dandara.

Ganga Zumba é símbolo de luta, rebeldia e liberdade. Para Aroroba, a força dos brancos jamais venceria a vontade de ser livre dos negros. Só por meio de luta alcançariam a real liberdade. Aroroba representa o reencontro dos africanos escravizados no Brasil com seu passado, com suas tradições culturais. Os africanos escravizados tentaram buscar seus laços sociais e culturais que foram rompidos quando passaram a viver no mundo para o qual haviam sido trazidos. O filme nos ajuda a entender a capacidade dos africanos de resistir e de se adaptar num contexto adverso na América. (SILVA; SILVA, 2008, p. 42).

Considerações finais

O cinema é uma importante fonte de pesquisa para o historiador repensar a história. Os historiadores que estudam a relação entre cinema e história enfatizam a ideia de que um filme, ao tentar fazer uma reconstituição fiel do passado, sempre sofre influências da sociedade que o produziu. Assim, o filme histórico tem sido entendido como representação do passado e como testemunho do tempo em que foi criado. (NOVA, 1996, p. 218).

Nessa perspectiva, Cacá Diegues com suas próprias formas de imaginação, produziu o filme “Ganga Zumba” no intuito de discutir os anseios, os problemas, os desejos e também as incertezas de sua própria época. Ele apresenta o herói Ganga Zumba em um dos episódios da história do Brasil escravista. A trajetória de luta dos escravos por sua liberdade, representada no filme, permite-nos pensar sobre a trajetória dos movimentos sociais que lutam pelo fim do preconceito racial e da

exclusão social dos afrodescendentes na sociedade brasileira. Portanto, o cineasta condena a escravidão e nos faz refletir sobre a atual condição dos negros no País.

Assim, se verificou a trajetória do negro no Brasil e sua contribuição para a construção da sociedade brasileira a partir da perspectiva do nosso cinema na segunda metade do século XX. O filme revela que houve resistências à escravidão: a fuga para o Quilombo dos Palmares, as manifestações religiosas, a luta na serra.

Cacá Diegues representa o negro como um ser repleto de sentimentos, emoções, religiosidade e desejo por liberdade. Os escravos não só desejavam se libertar da condição de miséria, humilhação e submissão, como também queriam expressar livremente suas tradições culturais trazidas da África e que foram reinventadas no Brasil. Dessa maneira, o filme não mostra o negro como um ser apto à escravidão, sem capacidade de resistir, sempre obediente e disciplinado, desprovido de vontades.

O filme coloca em evidência que os africanos escravizados tiveram participação intensa na formação da cultura e da identidade brasileiras. A presença da cultura africana no Brasil influenciou na nossa em quase tudo. Cacá Diegues dialoga com o social, porque fez uso do passado para problematizar seu tempo por meio de determinada categoria social que criou estratégias para resistir à escravidão. Portanto, mostra a beleza da religiosidade e da cultura africanas que é tão profunda no Brasil.

Notas

¹ Filme baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos. Verifica-se nos registros da Cinemateca Brasileira que ele foi produzido em 1963, em São Paulo e lançado em 1964, no Rio de Janeiro. Recebeu prêmios em alguns festivais, tais como: Festival de Cannes, prêmio da Semana da Crítica (1964); o Festival de San Sebastian e o de Huelva, na Espanha

(1965). Apresenta um rico elenco, destacando-se Antônio Pitanga, Eliezer Gomes e Tereza Raquel. Além disso, contou com a composição de Moacir Santos, um dos célebres músicos da história da música brasileira. Sua música, “A coisa n. 5”, serviu de trilha sonora para o filme.

Referências

- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.
- BARROS, José d'Assunção. Cinema e história: entre expressão e representação. In: BARROS, J. A.; NÓVOA, J. (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- BONETTI, Lucas Zangirolami; CARRASCO, Claudiney Rodrigues. A trilha sonora como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos: o tema da fuga de Ganga Zumba. *Revista do EDICC* (Encontro de Divulgação de Ciência e Cultura), v. 1, outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.iel.unicamp.br/index.php/edicc/article/download/2334/2393>>. Acesso em: 26 fev. 2015.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. *Diálogos, DHI/PPH/UEM*, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/3055/305526860011/>>. Acesso em: 17 fev. 2015.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre prática e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988.
- _____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010> Acesso em: 4 mar. 2015.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 199-215.
- MURILO, Marcelo da Silva. O negro na história: história, resistência e luta na perspectiva do filme Ganga Zumba. N: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1313005250_ARQUIVO_ArtigoFinalANPUH2011MarceloMurilo-Revisto comalteracoes.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2015.
- NOVA, Cristiane Carvalho. O cinema e o conhecimento da história. *O Olho da História*, Salvador, v. 2, n.3, p. 217-234, 1996. Disponível em: <http://www.academica.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria>. Acesso em: 15 mar. 2015.
- NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008a.
- NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. *O Olho da História*, v. 1, n. 1, p. 109-122, 1995.
- _____. A relação cinema-história e a razão poética na reconstrução do paradigma histórico. Conferência de abertura do CONGRESSO DE HISTORIA Y CINE, 1., *O Olho da História*, 1º abril de 2008b. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/jorge-1.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

ORTIZ, José Inácio. Relações cinema-história: perigo e fascinação. *Revista Projeto Histórico*, São Paulo: Ed. da PUCSP, p. 55-62, 1985.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 29, v. 15, 1995. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKewin7u6K3LLOAhXGWCYKH YKDDHAQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.anpuh.org%2Ffarquivo%2Fdownload%3FID_ARQUIVO%3D3770&usq=AFQjCNEUppAoO71uEzQCusLUyUeaaEmhw&sig2=66F7DfffdILY9xwmMrbRvQ>. Acesso em: 11 fev. 2015.

_____. Imagem, memória, sensibilidade: territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Imagens na história*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 17-33.

QUINSANI, Rafael Hansen. *A revolução em película: uma reflexão sobre a relação*

cinema-história e a guerra civil espanhola. 2010. Dissertação (Mestrado) – UFRGS, Porto Alegre, 2010.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 12, dez. 1999.

_____. Perspectivas dos filmes de reconstituição histórica no cinema brasileiro dos anos 70. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 6, ano VI, n. 4, out./nov./dez. 2009. Disponível em: www.revista.fenix.pro.br/PDF21/DOSSIE_04_Miriam_de_Souza_Rossini.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2015.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2008.

Filmografia

DIEGUES, Carlos (dir). *Ganga Zumba: rei dos Palmares*. Copacabana Filmes/Tabajara Filmes. Brasil, 1963. [120 min.]