

CORPO E LUZ EM GANGA ZUMBA: ENTRE VISIBILIDADE E APAGAMENTO

Rafael Garcia Madalen Eiras¹

Resumo: Este artigo analisa o filme *Ganga Zumba* (1963-1964), de Cacá Diegues, a partir de uma abordagem fotográfica que compreende a imagem cinematográfica como construção simbólica. A investigação busca entender como a fotografia no cinema tanto revela quanto obscurece a presença do corpo negro, transformando-o em emblema da luta por liberdade, sem aprofundar-se em sua individualidade ou materialidade. O estudo argumenta que, ao apresentar Ganga Zumba como ícone da resistência, o filme adota uma estética do cinema moderno que, ao enfatizar a luta, acaba por apagar nuances da experiência afro-brasileira. A partir da análise dos aspectos visuais da obra, o artigo discute como fatores históricos e estéticos moldaram essa construção imagética, evidenciando um movimento paradoxal entre visibilidade e apagamento, cujos efeitos ainda reverberam no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: Direção de fotografia; Cinema Novo; resistência negra; corporeidade negra; crítica cinematográfica.

BODY AND LIGHT IN GANGA ZUMBA: BETWEEN VISIBILITY AND ERASURE

Abstract: This article analyzes the film *Ganga Zumba* (1963-1964), directed by Cacá Diegues, through a photographic approach that understands the cinematic image as a symbolic construction. The investigation seeks to understand how photography in cinema both reveals and obscures the presence of the Black body, turning it into an emblem of the struggle for freedom, without delving into its individuality or materiality. The study argues that, by presenting Ganga Zumba as an icon of resistance, the film adopts a modern cinema aesthetic that, by emphasizing the struggle, ultimately erases nuances of the Afro-Brazilian experience. Through an analysis of the film's visual aspects, the article discusses how historical and aesthetic factors shaped this imagetic construction, revealing a paradoxical movement between visibility and erasure, whose effects still resonate in contemporary cinema.

Keywords: Cinematography; Cinema Novo; black resistance; black corporeality; cinematic critique.

¹ Rafael Garcia Madalen Eiras é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF) e mestre em Humanidades, Culturas e Artes pela UNIGRANRIO (2020). Possui licenciatura em História pela Universidade Cândido Mendes (2015), bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2007) e especialização em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (2009). Atuou durante anos como profissional freelance no mercado audiovisual e, atualmente, dedica-se à pesquisa das relações entre cinema, educação e história. É também professor da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro. E-mail: eiras.rafael@gmail.com Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9152399332013877>

Introdução

Em *Ganga Zumba* (1963-1964), dirigido por Cacá Diegues e fotografado por Fernando Duarte, a fotografia cinematográfica assume um papel ambíguo na construção da memória histórica e na representação do corpo negro. Movendo-se entre luz e sombra, o filme adota uma estética que exalta a resistência negra, mas, paradoxalmente, reforça apagamentos visuais, refletindo as limitações estéticas e ideológicas do Cinema Novo. Neste artigo, propõe-se analisar como a fotografia do filme opera na tradução da imagem histórica, evidenciando tensões que ultrapassam a intencionalidade técnica e narrativa do diretor. Tais tensões emergem de um processo no qual a significação da imagem escapa ao controle da equipe de filmagem, revelando os desafios mais amplos na representação do corpo negro no cinema brasileiro dos anos 1960.

O filme de Diegues exemplifica como o Cinema Novo dos anos 1960 buscou reconfigurar a imagem do sujeito afrodescendente como um herói revolucionário e anti-imperialista. No entanto, ao mesmo tempo em que a obra pretende exaltar essa figura como agente de libertação — especialmente através da iluminação em preto e branco, dos enquadramentos e das escolhas estéticas do diretor e do fotógrafo —, a construção cinematográfica acaba por reforçar a invisibilidade desses corpos enquanto protagonistas da história. Longe de ser uma decisão neutra, essa estética reflete as tensões e contradições de um movimento que, embora progressista, ainda operava dentro dos esquemas excludentes e hierarquizantes da época.

A análise fotográfica do filme permite compreender como o longa-metragem de Diegues articula, de maneira complexa, elementos associados tanto à herança do cinema clássico quanto às tendências estéticas do cinema moderno, conforme discutido pelo teórico francês Fabrice Revault d'Allonnes (2021). Embora, no cinema clássico, a luz costume assumir um papel narrativo e simbólico, e, no cinema moderno, tenda a “suscitar sensações sem impor significado” (Revault d'Allonnes, 2021, p. 356), o próprio autor adverte que tais características não se aplicam de forma rígida ou exclusiva a cada paradigma. Em *Ganga Zumba*, a presença de luz natural, pode sugerir uma aproximação com certas práticas modernas. No entanto, diversas sequências revelam o uso simbólico da luz — por exemplo, em passagens em que a iluminação destaca a figura de Ganga ou marca contrastes dramáticos entre personagens e

espaços — o que aproxima essas cenas de uma lógica mais clássica, nos termos do próprio Revault. Assim, o filme não se alinha de maneira unívoca a uma concepção moderna da luz que “não significa” ou “significa um vazio de sentido” (Revault d’Allonnes, 2021, p. 356), mas sim encena, em sua composição visual, a coexistência ambígua entre o simbolismo e a busca pela materialidade do mundo. Esse hibridismo estético evidencia as tensões internas ao Cinema Novo, que, ao mesmo tempo em que almeja romper com convenções narrativas tradicionais, ainda recorre a estratégias visuais marcadas por uma intenção significativa.

A invisibilização do corpo negro na imagem cinematográfica brasileira não é um fenômeno isolado, mas está profundamente enraizado na própria história da tecnologia fotográfica. Como argumenta a pesquisadora canadense Lorna Roth (2016), a indústria fotográfica ocidental, exemplificada pela Kodak, padronizou a calibração de tons de pele a partir do “cartão Shirley”, que utilizava imagens de mulheres brancas para determinar a exposição e o balanceamento de cores. Esse padrão, que se consolidou como “normal”, excluiu as tonalidades mais escuras, tornando difícil a reprodução fiel de peles negras. No contexto brasileiro, a pesquisadora e crítica de cinema, Suzana Velasco (2016), aponta que essa lógica racista foi agravada pela inadequação dos filmes Kodak à luz tropical, forçando laboratoristas locais a realizar ajustes manuais para compensar as limitações dos materiais importados. Contudo, esses ajustes não visavam à representação da diversidade racial, mas sim à adaptação às condições de luz do país. Assim, a escolha estética de *Ganga Zumba* por uma luz natural, ao buscar capturar a materialidade do mundo, esbarra nos limites técnicos e ideológicos de uma indústria visual que historicamente marginalizou os corpos negros, reforçando a dificuldade de tornar visível a experiência afro-brasileira no cinema.

Diante desse contexto histórico e técnico, este texto propõe investigar como a fotografia no filme não apenas ilumina o corpo negro, mas também pode ser lida como um reflexo do apagamento histórico do indivíduo como agente de sua própria narrativa. A partir dessa análise, será possível compreender como novas práticas de olhar, mais sensíveis à questão racial, oferecem uma reinterpretação das obras, possibilitando a identificação de aspectos que estavam ausentes nas leituras de sua época. A abordagem aqui proposta visa, assim, articular as dinâmicas estéticas e políticas do Cinema Novo com um olhar contemporâneo que permite redimensionar a representação do negro na história do cinema.

Neste percurso, as perspectivas de análise da fotografia cinematográfica, conforme abordada pela pesquisadora e cineasta brasileira Andréa C. Scansani (2020) permitem entender as imagens do filme como um todo, sem se ater em especificidades como abertura de diafragma, movimentos de câmeras, objetivas, tendo como objetivo “deixar o corpo fílmico repousar integralmente em nossos sentidos” (Scansani, 2020, p. 235). As escolhas técnicas seriam comentadas, mas a propósito de sentir a unidade fílmica e seus sentidos que afetam o espectador como um todo.

Como ressalta Scansani (2020), em algumas imagens, pequenos detalhes se destacam, ultrapassando o significado evidente e criando uma consciência momentânea, um instante de encontro. Pode ser um movimento de câmera, a proximidade de um rosto, um brilho no quadro, a disposição dos corpos, os tons do cenário ou a textura de uma paisagem. Esses aspectos, como textura, volume, cor, luz e movimento, formam a base visual sobre a qual a fotografia cinematográfica opera, moldando a obra. É através da análise desses parâmetros que se desenvolvem conceitos que contribuem para a construção do filme.

Toda imagem cinematográfica é fruto de escolhas feitas antes e durante a filmagem, que refletem tanto limitações técnicas quanto decisões estéticas deliberadas (Scansani, 2020). Mesmo quando marcadas por dificuldades, essas escolhas moldam a forma final da obra, podendo ser analisadas por meio de critérios fotográficos que enriquecem os estudos do cinema. Nesse contexto, as imagens da obra de Diegues são vistas como uma unidade que não só expressa as intenções do diretor, mas também reflete o contexto histórico de sua produção, entendendo o filme como um documento do período em que foi realizado. Como afirma Penafria (2009, p. 7), “com este tipo de análise, encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo”. Assim, a obra se configura como um meio de expressão capaz de revelar a visão cinematográfica do diretor e de abrir caminhos para novas leituras da realidade.

Reflexões sobre fotografia e raça no cinema novo

Conforme argumentam teóricos como Ismail Xavier (2005), Jacques Aumont e Michel Marie (2003), a estética cinematográfica se concretiza nas escolhas formais que estruturam a

narrativa fílmica, abrangendo desde a fotografia até o figurino, o som e outros elementos visuais e sonoros que operam em conjunto. Embora o/a diretor(a), e em alguns casos o/a produtor(a), exerça um papel central na definição dessa estética, trata-se de um processo coletivo que envolve a colaboração de toda a equipe. No que se refere aos enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação, o/a diretor(a) de fotografia desempenha um papel fundamental, traduzindo as intenções do filme em uma linguagem visual que dialoga diretamente com a narrativa.

Nesse contexto, ao analisar *Ganga Zumba*, torna-se imprescindível compreender a fotografia cinematográfica como uma construção social. As imagens criadas no cinema não são fruto apenas de decisões técnicas ou artísticas isoladas, mas refletem dinâmicas históricas, políticas e culturais. Como destacam bell hooks (2016), Marine Tedesco (2019) e Felipe Corrêa Bonfim (2019), a representação do corpo negro no cinema revela as tensões entre visibilidade e apagamento, evidenciando tanto a perpetuação de estereótipos quanto a busca por novas formas de representação.

Assim, a fotografia de Fernando Duarte, em diálogo com a direção de Cacá Diegues, opera em *Ganga Zumba* entre o desejo de dar visibilidade à experiência negra e as limitações estéticas e ideológicas que permeiam o Cinema Novo. Por meio do uso do preto e branco, dos contrastes entre luz e sombra e dos enquadramentos que ora destacam, ora diluem a presença dos corpos negros, o filme revela as contradições de um cinema progressista ainda marcado por uma gramática visual carregada de hierarquias raciais.

Para compreender essa dinâmica, é necessário considerar, como argumentam Shohat e Stam (2006), que a cultura ocidental — ainda que esse termo se torne complexo no contexto brasileiro — privilegia a visualidade como eixo central na construção do conhecimento e das relações de poder. A ênfase na imagem, característica da tradição eurocêntrica, não apenas organiza a percepção do mundo, mas também influencia a construção de representações sobre o "outro". Nesse sentido, a fotografia cinematográfica se torna um campo privilegiado para o jogo visual, onde as disputas simbólicas e políticas em torno da representação do corpo negro ganham forma. Mesmo em uma tela escura, acompanhada apenas de som ambiente, o conceito fotográfico persiste, manifestando-se na própria emergência de uma imagem.

Ou seja, a fotografia cinematográfica exerce um papel fundamental na representação dos corpos e na perpetuação de paradigmas hegemônicos. Para além das perspectivas já mencionadas (Roth, 2016; Velasco, 2016), a pesquisadora brasileira Marina Tedesco (2019) analisa como, no cinema clássico, a iluminação foi historicamente utilizada para objetificar corpos femininos, enquanto o historiador e teórico britânico do cinema Richard Dyer (apud Tedesco, 2019) destaca a branquitude como referência técnica e estética dominante, relegando a fotografia de pessoas não brancas a uma posição de exceção ou problema técnico.

À luz do contexto teórico contemporâneo que analisa a produção discursiva do Cinema Novo, como pontua Cardenuto (2022), é possível realizar uma crítica pontual ao movimento cinemanovista sem ignorar sua importância histórica, mas considerando o contexto social em que suas obras foram produzidas. Em *Ganga Zumba*, por exemplo, ao romper com as convenções do cinema clássico, a obra também trouxe implicações simbólicas. A escolha de obscurecer corpos negros na escuridão da noite, ainda que condicionada por limitações técnicas, reforçou a exclusão desses corpos como protagonistas centrais, priorizando o discurso político revolucionário de uma intelectualidade predominantemente branca.

Esse uso da luz, muitas vezes mais alinhado às intenções autorais do diretor do que à construção de uma narrativa popular, radicalizou padrões estéticos, mas também perpetuou estereótipos. Hoje, ao revisitá-la com um olhar crítico, é possível questionar como tais escolhas contribuíram para a marginalização de identidades afrodescendentes, ressaltando a necessidade de compreender a fotografia cinematográfica não apenas como um recurso técnico, mas como um instrumento político e cultural capaz de dar visibilidade a experiências historicamente silenciadas.

Desta forma, a relação entre o cinema brasileiro, especialmente os filmes do Cinema Novo, e a representação de personagens negros tem sido alvo de questionamentos por parte de intelectuais e artistas. A crítica central reside no fato de que esses personagens, em geral, não são retratados com nuances subjetivas, espessura psicológica ou uma pluralidade de traços que confirmam individualidade para além da personagem arquetípica, sendo frequentemente reduzidos a "arquétipos e/ou caricaturas: o escravo, o sambista, a mulata boazuda" (Rodrigues, 2011, p. 21). Embora pertinente, essa crítica deve ser contextualizada no cinema moderno da época, que, de forma geral, preferia personagens esquemáticos e

simbólicos, independentemente de serem negros ou não (Rodrigues, 2011, p. 21). Esses personagens frequentemente funcionavam como metáforas, carregando as ideias e a consciência dos autores.

A busca por uma estética genuinamente brasileira, característica do Cinema Novo, falhou em abordar de maneira aprofundada as questões étnico-raciais no contexto nacionalista do período.² Orlando Senna (1979) aponta que, embora o movimento denunciasse a exploração sofrida pelos negros, isso ocorria sem uma análise racial mais ampla. Essa falta de um olhar crítico sobre a questão racial reflete o paradoxo de uma denúncia social que, ao mesmo tempo, silenciava outras dimensões, como discutido em perspectivas contemporâneas, como a de bell hooks, especialmente no contexto estadunidense.

Em *Olhares Negros: Raça e Representação* (2019), hooks introduz o conceito de "olhar opositor", que descreve um olhar crítico de negras e negros subordinados ao supremacismo racial norte americano. Para hooks, "existe um poder em olhar", e esse ato de resistência contribui para a formação de uma subjetividade negra altiva. Como ela observa: "Todas as tentativas de reprimir o direito das pessoas negras de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde" (hooks, 2019, p. 183). Essa reflexão é especialmente relevante ao considerar o comportamento de espectadoras negras em salas de cinema ou frente à mídia de massa.

Revisitar o Cinema Novo sob a ótica de bell hooks e outras perspectivas contemporâneas permite ressignificar o corpo negro, evidenciando as dimensões silenciadas de sua representação e reforçando a necessidade de construir narrativas que reconheçam sua subjetividade e agência. Este artigo, portanto, não se limita a criticar a forma como o negro é representado nos filmes de Diegues, mas busca compreender que, dentro das circunstâncias históricas do período, essas representações, mesmo em meio à penumbra, refletem os limites

² Desta forma, mesmo o Cinema Novo rompendo os padrões do cinema clássico, a fotografia cinematográfica continuou apagando os corpos negros. Mesmo com cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos tentando criar uma linguagem visual que refletisse as contradições sociais do Brasil (Xavier, 2001), como na fotografia de *Vidas Secas* (1964), de Luís Carlos Barreto, que explorou a luz dura e sem filtros do sertão, criando uma estética "subdesenvolvida" que intensificava o impacto narrativo da obra (Mendes, 2010), a marginalização de corpos negros ainda estava presente. Assim, o Cinema Novo usou a fotografia não só como registro, mas também como uma ferramenta política e estética para construir a imagem do povo brasileiro (Simonard, 2006). Fotógrafos como Mário Carneiro, Fernando Duarte, Hélio Silva, Ruy Santos, Ricardo Aronovich, Luiz Carlos Barreto, José Rosa, Waldemar Lima, José Medeiros, Hans Bantel, Dib Luft, Affonso Beato, João Carlos Horta, entre outros, desempenharam um papel crucial na consolidação de uma cinematografia brasileira autêntica, capaz de projetar uma nova imagem do país.

impostos pelo contexto histórico. Ao mesmo tempo, elas ressaltam as contribuições e as possibilidades que essas produções abriram para o fortalecimento de um olhar crítico e transformador no cinema nacional. Como enfatiza bell hooks (2019), até mesmo essas imagens possuem o potencial de criar a resistência.

A capacidade de criar oposição por meio das imagens torna-se ainda mais evidente em obras posteriores do contexto brasileiro, como *Compasso de Espera* (1973), de Antunes Filho, com Zózimo Bulbul no papel principal, e o curta-metragem *Alma no Olho* (1974), idealizado e dirigido por Bulbul. Essas produções ampliam o protagonismo negro no cinema brasileiro, apresentando narrativas que exploram as subjetividades negras de forma mais complexa, consciente e alinhada a perspectivas críticas sobre raça e representação.

Dentro do contexto cinemanovista, *Ganga Zumba* utiliza a relação entre luz e sombra no negativo em preto e branco de forma radical. A escuridão da noite se funde com a pele negra dos atores, criando um ambiente em que os diálogos se destacam, funcionando mais como um discurso pedagógico do diretor do que como a expressão genuína da voz dos indivíduos escravizados. A fotografia, tecnicamente fora dos padrões, é utilizada de forma transgressora pelo fotógrafo. Ele transforma a escassez de recursos em uma ferramenta criativa, apresentando a fotografia como um elemento que se distancia dos manuais tradicionais, adotando uma perspectiva típica do cinema moderno, muitas vezes indiferente à ação dramática como entende Fabrice Revault d'Allonnes (2021).

Sob essa ótica, o personagem de Ganga Zumba no filme de Cacá Diegues encarna a figura do revoltado, um homem que diante da opressão de sua realidade assume uma postura transformadora e transmite por meio da arte significados revolucionários em uma sociedade em plena transformação cultural e política. Esse período, em que o filme foi produzido, marca o esforço dos jovens cineastas brasileiros em apresentar novos sujeitos históricos dentro de um movimento político de viés progressista.

Nesse contexto, o carioca Fernando Duarte destacou-se como um dos principais diretores de fotografia do Cinema Novo, contribuindo de forma decisiva para a identidade visual do movimento. Ele foi responsável pela fotografia dos três primeiros filmes de Diegues: *Escola de Samba*, *Alegria de Viver* (1962), *Ganga Zumba* e *A Grande Cidade* (1966). Influenciado pelas particularidades da luz no território brasileiro – caracterizada pela intensa oposição entre luz e sombra, típica do hemisfério sul –, Duarte buscava capturar a

expressividade dos gestos humanos e enfatizar a relação entre a natureza e os dramas narrativos. Essa abordagem proporcionava maior liberdade à câmera, eliminando a necessidade de reorganização constante de equipamentos como rebatedores, refletores e tripés. Segundo Mendes (2010), a escolha de Duarte pela fotometria das áreas de sombra permitia um delineamento preciso das figuras e o estouro das áreas mais claras, resultando em uma iluminação contrastada que remetia à estética das xilogravuras.

A produção de *Ganga Zumba* enfrentou condições precárias, uma característica comum aos primeiros filmes associados ao Cinema Novo. As limitações estruturais quase interromperam as filmagens, como destaca Mariana Gonçalves Barbedo (2016). Cacá Diegues trabalhou praticamente sem recursos, algo evidente na obra, especialmente na ausência de iluminação adequada. Essa restrição foi contornada com o uso predominante de luz natural, recorrendo a muitas cenas externas para aproveitar a luz do sol. No entanto, em algumas sequências, como as cenas noturnas na floresta, a falta de visibilidade comprometeu a clareza das ações. O próprio cineasta admitiu que tentaram "fazer uma fotografia que tivesse esse clima, mas foi um pouco demais, ou melhor, um pouco de recursos de menos" (Diegues *apud* Barbedo, 2016, p. 161).

Fernando Duarte (*apud* Mendes, 2010, p. 53) revelou em entrevista à Cinemateca Brasileira que a concepção da iluminação em *Ganga Zumba* foi moldada pelos debates estéticos da época, especialmente no contexto da construção do cinema moderno. Essa abordagem considerou também a especificidade técnica de filmar a pele negra, que absorve mais luz, em contraste com as roupas brancas que refletem maior luminosidade. Segundo Duarte, o objetivo era transmitir visualmente como "aquele natureza era inóspita, a violência, a残酷za da escravatura, a miséria da senzala, tudo se misturando com a luz dos trópicos" (Duarte *apud* Mendes, 2010, p. 53).

Dessa forma, a escolha de representar o corpo negro em subexposição, frequentemente envolto em penumbra, apesar das dificuldades técnicas, foi uma decisão deliberada, debatida e aprovada pela direção de fotografia e pelo diretor. Essa iluminação buscava menos retratar uma realidade afro-brasileira e mais evidenciar a opressão social e o sufocamento das expectativas emancipatórias e anti-imperialistas. Além disso, a precariedade técnica alinhava-se à proposta estética de ruptura com o cinema clássico, resultando em uma crítica à própria sociedade brasileira.

A penumbra como símbolo de violência e resistência

O primeiro longa-metragem de Cacá Diegues, *Ganga Zumba*, se apresenta como um objeto relevante para a análise da questão racial na fotografia cinematográfica brasileira. A obra, filmada em negativo 35 milímetros preto e branco, não apenas coloca personagens negros no centro de sua narrativa, mas também ocupa uma posição intermediária no espectro criativo do Cinema Novo: não é radicalmente inovador, mas tampouco se limita a reproduzir a estética hollywoodiana. Ismail Xavier (2001) observa que a diversidade estética dos cinemanovistas abrigava cineastas com abordagens distintas: alguns, como Glauber Rocha, rompiam frontalmente com as convenções; outros, como Roberto Farias, adotavam os códigos já consolidados no imaginário do grande público; e havia aqueles que transitavam entre "os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata" (Xavier, 2001, p. 59). Diegues, para Xavier, se encaixa nessa última categoria, construindo sua obra em um ponto de equilíbrio entre a manutenção de estruturas narrativas reconhecíveis e a experimentação formal. Nesse sentido, *Ganga Zumba* permite refletir sobre como essa oscilação entre tradição e inovação se manifesta na representação racial, especialmente no uso da fotografia como ferramenta narrativa e política.

No longa-metragem, o diretor apresentou um cinema que se distanciava do panfletarismo marcante de sua participação no curta *Escola de Samba, Alegria de Viver*, o quarto episódio do filme colaborativo *Cinco Vezes Favela* (1962), produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC). Apesar de *Cinco Vezes Favela* ser a primeira incursão cinematográfica do CPC, a obra já apontava uma ruptura entre o núcleo político da instituição, que priorizava uma abordagem pragmática e didática, e os cineastas que integrariam o Cinema Novo, como o próprio Diegues. Esses cineastas, em sua maioria, buscavam uma produção artística mais autoral e estética, ainda que atenta às questões sociais.

Em *Ganga Zumba*, essa didática se manifesta na construção da imagem de um herói negro que luta contra a opressão da escravidão, alinhando-se ao discurso anti-imperialista e à ideia do nacional-popular³, amplamente debatida à época, especialmente entre os

³ O conceito de nacional-popular, conforme Barbedo (2016), é universal por traduzir os aspectos populares de cada local, considerando válido aquilo que contribui para a afirmação da democracia e da identidade nacional.

integrantes do CPC. Contudo, o filme também evidencia um desejo de transcender o engajamento político direto, utilizando a política como um meio para produzir poesia e estimular reflexões mais amplas sobre o contexto histórico em que foi realizado.

O filme narra uma história ambientada no Brasil do século XVII, centrada na jornada de Antão, um jovem escravizado interpretado por Antônio Pitanga. Ao descobrir sua linhagem nobre como rei de Palmares e herdeiro do título de Ganga Zumba, ele foge em busca do Quilombo, sendo acompanhado pelo idealista Aroroba e por um grupo de escravizados. Durante essa jornada, o grupo enfrenta perseguições, conflitos e perdas, ao mesmo tempo em que lida com divisões internas, lutando por um ideal coletivo inspirado na utopia de Palmares. Dessa forma, o filme constrói uma narrativa épica, que entrelaça história, resistência e o sonho de uma liberdade compartilhada.

Neste sentido, a estrutura dramática de *Ganga Zumba* está profundamente conectada a uma progressão histórica, tanto na narrativa quanto nos espaços geográficos que delimitam os três momentos do arco dramático. Esses momentos correspondem a três tempos – passado, presente e futuro – e se desdobram em três espaços distintos.

No início, o filme apresenta o passado, marcado pela exploração e violência do período escravocrata. Esse tempo é representado pelo engenho de açúcar, local que encapsula o sofrimento e a opressão dos negros. Em seguida, a narrativa avança para o que o que seria o presente, simbolizado pela fuga dos escravizados, que ocorre no espaço do mato virgem. Esse é o momento da transformação, onde as lutas por liberdade começam a tomar forma. É nesse espaço de transição que Antão inicia sua transformação em Ganga Zumba, antes de cruzar a serra que representa a fronteira com o Quilombo dos Palmares.

A serra, terceiro espaço-tempo do filme, simboliza o futuro e se torna o cenário do clímax. É ali que o grupo de fugitivos enfrenta e supera seus perseguidores, invertendo os papéis ao se unirem aos guerreiros de Palmares. Nesse ponto, deixam de ser fugitivos para se tornarem agentes de resistência. Essa culminância dramática projeta um futuro utópico, em que a narrativa se articula como uma ação revolucionária. A estética do filme, alinhada ao ideal de um cinema terceiro-mundista, confronta a dominação cultural do imperialismo norte-americano ao propor uma alternativa enraizada em uma perspectiva de resistência e emancipação.

Uma cena emblemática no filme exemplifica a abordagem histórica. Na senzala, durante a noite e sob a luz de uma fogueira, Aroroba e Antão treinam golpes de luta na penumbra, em movimentos silenciosos e clandestinos. Próximo à fogueira, Salustiano, interpretado por Cartola, está mais iluminado, fumando um cachimbo e com expressão pensativa. A câmera inicia um movimento panorâmico, partindo de Salustiano e enquadrando os dois homens enquanto treinam, até que um som distante de tambores de guerra vindo de Palmares interrompe a tranquilidade da cena. A expressão dos personagens muda, refletindo preocupação. A câmera acompanha Antão, que se afasta e se encosta em uma parede, finalizando a sequência. Esse encadeamento de imagens, que começa com o olhar atento de Salustiano, passa pelo treinamento e culmina na inquietação de Antão, simboliza o início do processo de construção do herói.

Na parede (Figura 01) onde Antão se apoia, há um desenho de um Chorão, um capacete ceremonial usado por alguns orixás no Candomblé, que também pode ser interpretado como uma coroa. A iluminação, proveniente de uma fogueira e projetada de baixo para cima, lança sua sombra para cima do desenho, representando um estado transitório, onde o homem comum se transforma no futuro rei de Palmares. A cena combina elementos do passado, representados pelos ancestrais e o artefato afro-brasileiro, com o presente incerto de Antão, que está perdido e assustado, mas carregando o potencial de um futuro glorioso. A projeção da sombra evoca a imagem do futuro rei, sintetizando todo o processo dramático do personagem. Esse simbolismo reflete a perspectiva de progresso histórico, em que o passado fundamenta a luta revolucionária no presente, apontando para um ideal utópico de transformação e resistência.

Figura 1. Cena do filme Ganga Zumba (1964), Antão encosta na parede e projeta sua sombra na imagem do chorão



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

A cena também incorpora a luz contrastada, um recurso que privilegia a ideia utópica de uma revolução popular, mas que, paradoxalmente, não ilumina plenamente o corpo negro do protagonista. A iluminação escolhida, muitas vezes posicionada de forma a deixar o corpo de Antão em penumbra, reflete uma ausência de definição de identidade ou forma, sugerindo um processo de construção contínuo.

A escolha pode ser interpretada como uma metáfora para a projeção de um herói ainda indefinido, simbolizando a busca interna do protagonista e sua identificação com uma luta coletiva. Essa abordagem, no entanto, parece mais conectada às ideias de uma intelectualidade progressista associada ao diretor, Cacá Diegues, do que à visibilidade direta da representatividade afro-brasileira da época retratada.

Mesmo nos momentos-chave da narrativa, quando Antão interage diretamente com sua crescente determinação revolucionária, a penumbra persiste como um elemento constante. Isso reforça a interpretação do corpo como um símbolo de uma identidade em formação, alinhada a um discurso utópico mais amplo do que à simples representação individual. A ausência de plena luz sobre o corpo negro também destaca o didatismo visual, onde a construção simbólica do herói se sobrepõe à sua fisicalidade, reforçando um distanciamento entre a experiência vivida e a abstração das ideias revolucionárias propostas pelo filme.

A cena inicial da obra, que funciona como um prelúdio antes dos créditos, estabelece visualmente a hierarquia social do engenho ao organizar os personagens em diferentes situações de iluminação e enquadramento. Em um plano médio (Figura 2), a câmera mostra os negros reunidos em torno do tronco, realizando um ritual de morte afro-brasileiro para Gangoba, mãe de Antão, que agoniza presa ao tronco. A iluminação contrastada cria um jogo de sombras, onde os rostos e corpos dos escravizados aparecem mais obscurecidos pela escuridão da noite do que revelados pela luz. Mais uma vez, a escolha estilística enfatiza a invisibilidade dos negros, reduzindo suas presenças a fragmentos — rostos desfocados (Figura 3), mãos em movimento —, reforçando a sensação de lamento coletivo e violência.

Figura 2. Cena do filme Ganga Zumba (1964), cerimônia afrobrasileira



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Figura 3. Cena do filme Ganga Zumba (1964), rosto desfocado



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Ao mesmo tempo, a câmera na mão dá uma qualidade visceral e moderna à sequência. Ela se aproxima dos corpos negros, destacando gestos, movimentos e instrumentos em um estilo que rompe com os padrões rígidos do cinema clássico. Essa abordagem cinemanovista busca contrastar com a estética hegemônica da indústria imperialista, evidenciando um projeto cinematográfico moderno e revolucionário.

No entanto, o contraplano da cena oferece uma perspectiva diferente e estática: o senhor de engenho, sua família e os criados observam o ritual de forma altiva. Enquadrados em conjunto e iluminados claramente, eles ocupam o espaço superior na narrativa visual, simbolizando poder e autoridade (Figura 4). Essa oposição entre claro e escuro reforça a função didática da obra, onde a escuridão está associada à opressão e o claro à dominação. Esse contraste torna-se um elemento central para compreender a proposta do diretor, que utiliza a iluminação para apresentar uma introdução visual às dinâmicas de poder e injustiça que permeiam o restante do filme.

Figura 4. Cena do filme Ganga Zumba (1964), o senhor de engenho e sua família



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Contudo, essa escolha estética também evidencia a posição secundária da identidade negra na narrativa. Enquanto os corpos negros são relegados a sombras e fragmentos, a proposta ideológica do filme, centrada na crítica anti-imperialista e na revolução utópica, ocupa o primeiro plano. Assim, a construção visual do prelúdio reflete um equilíbrio delicado – e, em certos momentos, problemático – entre a representação da opressão histórica e a articulação de uma mensagem ideológica mais ampla.

Após os créditos iniciais, a apresentação de Antão é marcada por uma composição visual e sonora emblemática. Ao som de uma trilha em dialeto africano, ele é levado em um carro de boi e adentra o canavial onde outros negros trabalham sob a vigilância de um feitor. Essa introdução estabelece um contraste simbólico: enquanto os trabalhadores representam a continuidade da opressão, Antão, transportado em sua "carroagem improvisada", é posicionado como alguém destinado a um papel diferente na narrativa.

Em um close, Aroroba revela a um grupo de escravizados que Antão é Ganga Zumba, neto de Zambi, o rei de Palmares. Nesse momento, a câmera enquadra o futuro rei de Palmares de baixo para cima, de maneira semelhante à forma como os brancos foram apresentados na cena anterior. Esse ângulo o eleva, sugerindo uma posição de destaque, quase régia, enquanto o som de um atabaque o saúda. O enquadramento posiciona Antão com o céu ao fundo e uma iluminação clara e estourada – uma preferência visual de Fernando Duarte – contrastando com o tom subexposto da pele do protagonista (Figura 5).

Figura 5. Cena do filme Ganga Zumba (1964), Antão no carro de boi.



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Esse jogo de luz e enquadramento reflete uma das principais questões estéticas do filme: a tensão entre a subexposição do corpo negro e a luminosidade que o envolve. Nesse momento, o corpo de Antão se torna visível, saindo da penumbra. Contudo, essa visibilidade carrega ambiguidades. A dúvida que persiste é se essa imagem representa o homem que se tornará o rei de Palmares ou se é uma projeção do escravizado, ocupando simbolicamente o lugar de seu senhor. Essa ambiguidade inicial reforça a ideia previamente mencionada de que o herói está em processo de formação, ainda distante da plena identificação com a luta coletiva que o filme sugere como seu destino. Assim, o momento captura um estado transitório, em que a iluminação e o enquadramento servem para destacar essa dualidade entre opressão e poder latente.

Como relata Marina Tedesco (2019), Hollywood consolidou-se no final da década de 1910 como o principal centro global do cinema, influenciando não apenas a distribuição de filmes, mas também o desenvolvimento técnico e estético da indústria. Nesse contexto, o esquema de iluminação padrão, conhecido como *three-point lighting*, tornou-se uma referência amplamente adotada. Esse método utiliza a luz de ataque para criar áreas iluminadas e sombras, a luz de preenchimento para suavizar contrastes e o contraluz para adicionar profundidade às cenas, garantindo equilíbrio e visibilidade uniforme, típicos do cinema clássico.

No entanto como já visto aqui, a fotografia de Fernando Duarte rompe com essas convenções ao optar por iluminações subexpostas e contrastantes, utilizando a escuridão como tensão entre opressão e resistência, ao mesmo tempo em que reflete a proposta estética e política do Cinema Novo, que rejeitava os padrões hollywoodianos.

Além disso, a ausência de luz de compensação nas cenas noturnas reflete tanto as dificuldades técnicas quanto o conceito de uma estética 'terceiro-mundista' proposto pelo Cinema Novo. No entanto, essa abordagem também reforça uma dramaturgia tradicional, marcada por estereótipos. Como aponta Richard Dyer (apud Tedesco, 2019), o brilho da pele, especialmente em pessoas negras, sob forte iluminação e sem compensação, como ocorre em diversos momentos no filme de Diegues, frequentemente remete a ideias associadas à sujeira ou ao suor, contrastando com o ideal da pele branca, que sugere limpeza e universalidade. Em *Ganga Zumba*, a representação do corpo negro iluminado por alto contraste, a falta de compensação e a penumbra podem ser vistas tanto como uma ruptura com o ideal ocidentalizado quanto como uma perpetuação de estereótipos que associam o negro à violência e à subalternidade. Embora o filme busque uma representação utópica por meio da fuga para Palmares, a historiografia da violência colonial e a ênfase no negro como escravizado ainda dominam a narrativa.

Diálogos sem rostos, a indefinição do corpo como utopia

Nesse contexto, a questão central em *Ganga Zumba* não se resume à ausência de uma representação positiva da cultura negra, mas à maneira como essa representação se constrói em meio a tensões entre discurso, narrativa e aspectos figurativos. Embora o filme conte com atores negros e incorpore elementos culturais como músicas, danças e rituais, sua abordagem se insere em uma perspectiva política que reflete mais os ideais intelectuais e estéticos do Cinema Novo do que uma relação aprofundada com as experiências e subjetividades afro-brasileiras. A partir da crítica ao multiculturalismo proposta por Robert Stam e Ella Shohat, é possível problematizar a ideia de que a positivação da imagem, por si só, seria uma solução política eficaz. Os autores apontam que tanto as imagens negativas quanto as positivas podem aprisionar personagens racializados dentro de estereótipos ou essencialismos que reduzem sua complexidade histórica e subjetiva. Assim, ao invés de romper com as "prisões de imagens", *Ganga Zumba* pode, paradoxalmente, reafirmá-las ao enquadrar a resistência negra dentro de um modelo idealizado que não necessariamente dá conta das múltiplas dimensões dessa experiência.

Essa limitação fica evidente na materialidade das imagens, especialmente nas cenas noturnas. A falta de iluminação adequada, que reflete tanto as restrições técnicas quanto as escolhas estéticas do filme, acaba obscurecendo os corpos negros e enfraquecendo a construção visual dos personagens. Em vez de enaltecer a força e a complexidade do protagonismo negro, o filme recorre a uma narrativa heroica que se baseia em discursos clássicos e didáticos, muitas vezes desconectados da subjetividade e da vivência afro-brasileira.

Sob essa perspectiva, o discurso de *Ganga Zumba* se estrutura como um "currículo" no sentido de incorporar diversos conteúdos a serem transmitidos, com um forte teor pedagógico. Essa pedagogia se manifesta no diálogo entre diferentes perspectivas de realidade, representadas pelos personagens, mas mediadas pelo intelectual nacional-popular. Esse mediador, por meio de uma apropriação da cultura popular, traça estratégias de subversão da cultura tradicional e do *status quo*.

O filme vai além de uma adaptação do romance homônimo de Felício dos Santos, transformando-se uma síntese das várias perspectivas políticas que permeavam a esquerda intelectual dos anos 1960. Como Robert Stam (2008) destaca, o processo de adaptação não consiste em simplesmente reviver um texto original, mas em participar de um diálogo contínuo, onde a obra fílmica se torna uma construção híbrida, que mistura discursos distintos. No cinema, que é por natureza uma arte colaborativa, essa hibridez se torna evidente, pois a obra final resulta da confluência de múltiplas perspectivas selecionadas pelo diretor.

Neste ponto de vista, as cenas noturnas ao redor da fogueira são momentos centrais para revelar as transformações internas dos personagens e a dinâmica do grupo de fugitivos. Elas se passam à noite, no mato, longe das senzalas, em um espaço de intimidade onde as emoções e visões de mundo emergem com mais facilidade. Na primeira cena (Figura 6), a câmera revela os corpos dos personagens quase desaparecendo na escuridão, com Aroroba tocando uma flauta recém-construída, enquanto outros descansam, comem ou treinam capoeira. A serenidade do momento é interrompida pelos tambores de Palmares, cujos sons capturam a atenção de todos, exceto Cipriana, amante de Antão, que acompanha o grupo movida apenas pelo interesse amoroso. Sua personagem não busca a liberdade plena e, por isso, permanece alheia ao significado simbólico e à urgência daquele som.

Figura 6. Cena do filme Ganga Zumba (1964), mostrando o grupo de fugitivos reunidos ao redor de uma fogueira com seus corpos quase invisíveis no ambiente sombrio.



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

O contraste entre as posturas dos personagens é habilmente destacado pela linguagem cinematográfica. Um close em Antão (Figura 7) revela um personagem introspectivo e amadurecido, com sua expressão séria acentuada pela iluminação que alterna entre luz e sombra. Essa escolha visual parece simbolizar o conflito interno do personagem enquanto ele escuta atentamente as palavras de um guerreiro de Palmares, enviado para guiar o grupo até o quilombo. Em contraposição, um close em Cipriana (Figura 8) captura sua indiferença diante das ameaças e das propostas de liberdade ligadas a Palmares. Essa distância emocional e ideológica se reflete em um breve diálogo entre os dois, no qual o desinteresse da mulher pelos ideais que motivam o grupo fica evidente, destacando sua posição alheia à luta coletiva.

Figura 7. Cena do filme Ganga Zumba (1964), close de Antão no carro de boi



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Figura 5. Cena do filme Ganga Zumba (1964), Cipriana indiferente.



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

A cena se encerra com Antão abraçando Ciprinana enquanto os dois brincam despreocupadamente, alheios ao tom grave que permeia o momento. Este ainda não é o ponto de transformação definitiva do herói, mas demarca um início de sua mudança, pois ele começa a ouvir e aprender com o grupo ao seu redor. Ao fundo, o som da flauta de Aroroba retorna, criando um contraste simbólico entre o impulso individual dos amantes e o contexto coletivo da luta pela liberdade.

A dinâmica reforça a dualidade entre o individual e o coletivo, destacando a importância dos diálogos e das interações ao redor da fogueira. Momentos aparentemente cotidianos revelam-se essenciais para a narrativa, funcionando como espaços de crescimento e amadurecimento político. É na convivência e na troca de experiências que se delineia a gradativa transformação revolucionária do grupo, refletindo o processo de construção coletiva que sustenta os ideais de Palmares.

Na segunda noite do grupo no mato, marcada pela violência do dia — quando Antão mata brancos pelo caminho e a escravizada Dandara se junta aos fugitivos —, o filme apresenta uma das sequências mais densas e prolongadas, estendendo-se por toda a noite, como se capturasse o tempo real dos acontecimentos. É também nesse momento da narrativa que os corpos negros se tornam menos visíveis, frequentemente se confundindo com o negrume da noite (Figura 9). A sequência reforça a tensão e o impacto da violência, imergindo o espectador na atmosfera carregada de emoção e conflito interno dos personagens. A escuridão da noite e a iluminação dramática funcionam como um espelho do estado emocional dos fugitivos, especialmente de Dandara, que, ao se integrar ao grupo, carrega

consigo dilemas e questões identitárias que começam a emergir nas interações com os demais.

Figura 9. Cena do filme *Ganga Zumba* (1964), mostrando o grupo ao redor da fogueira na segunda noite, com os personagens quase invisíveis na escuridão



Fonte: *Ganga Zumba* (1963-64, Cacá Diegues)

A cena, ainda mais escura que a anterior, torna-se mais tensa quando Cipriana, com tom sarcástico, ironiza o silêncio de Dandara, sugerindo que ela fosse muda. A provocação rompe o silêncio de Dandara, que revela sua origem: filha de uma mulher nascida no porto e de um antigo proprietário das terras da fazenda. Sua confissão desperta novas ironias, intensificando o embate entre as duas. O confronto é visualmente marcado pelo contraste entre Cipriana, com seu leque e postura altiva, símbolo da branquitude, e Dandara, sentada e visivelmente acuada, tentando encontrar seu lugar no grupo. No entanto, essa oposição quase se dissolve na escuridão que envolve os personagens, tornando os corpos negros ainda mais difíceis de distinguir, como se a própria noite reforçasse a invisibilidade de Dandara e sua luta por pertencimento.

Na continuação, a troca de palavras entre Aroroba e Cipriana acentua ainda mais a polarização de ideais dentro do grupo. Para Aroroba, Palmares simboliza uma utopia, um território onde a liberdade plena pode finalmente ser conquistada, rompendo com a opressão colonial que os perseguiu até ali. Sua visão carrega o idealismo de quem acredita na construção de um novo mundo. Cipriana, por outro lado, adota uma postura pragmática e cínica, duvidando da possibilidade de verdadeira liberdade em um lugar como Palmares. Atrelada aos valores e hierarquias impostos pela lógica colonial, ela carrega um olhar de desilusão, refletindo a tensão entre o desejo de transformação e a descrença na possibilidade de ruptura real.

Esse embate ideológico ganha força na composição visual da cena. Em um plano conjunto, Aroroba ocupa o lado esquerdo do quadro, enquanto Dandara, ainda buscando seu lugar no grupo, está à direita. No centro, de costas para a câmera e envolta na completa penumbra, Cipriana surge quase como um fantasma que assombra a noite e divide os outros dois personagens. Sua figura, obscurecida pela escuridão, funciona como uma barreira simbólica que precisa ser atravessada para que a liberdade possa emergir (Figura 10).

Figura 10. Cena do filme Ganga Zumba (1964), conversa entre Aroroba, cipriana e Dandara na penumbra da noite.



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Esse conflito verbal e psicológico entre as duas personagens expõe uma das principais tensões do filme: a luta entre a esperança revolucionária e a resignação diante da realidade. O confronto entre Cipriana e Dandara também evoca as diferentes formas de vivenciar a negritude, com Dandara começando a descobrir sua identidade dentro do contexto do quilombo, enquanto Cipriana se mantém distante, alienada de um futuro de resistência e liberdade. Esse espaço de confronto entre as duas figuras femininas também reflete o papel fundamental das mulheres na formação do grupo.⁴

A entrada de Antão em cena, ao trocar de tarefa com Aroroba, quebra momentaneamente a tensão, mas revela uma nova dinâmica: o olhar de Antão sobre Dandara e a reação de Cipriana. A amante, tomada pelo ciúme ao perceber que o homem a ignora,

⁴ É importante destacar, embora não seja o foco principal da discussão proposta, que nas relações de gênero no filme também se observa uma dinâmica problemática, em que o feminino se contrapõe à liberdade na figura de Cipriana. Por outro lado, a personagem de Dandara, ao ser desalienada e integrada ao grupo, simboliza uma transformação no campo social e político. Contudo, de forma mais evidente do que o sujeito negro, as mulheres no filme não são apresentadas como elementos que movimentam a ação, mas sim como figuras que não assumem protagonismo na história.

tenta reafirmar seu lugar ao se aproximar dele e acariciá-lo. No entanto, sua tentativa é rejeitada, intensificando seu sentimento de frustração.

Movida pela rejeição e pela incapacidade de se integrar ao coletivo, Cipriana se afasta do grupo e, em sua fuga pelo mato, encontra um homem que vive isolado na floresta. Ao decidir permanecer com ele, ela rompe definitivamente, abandonando o sonho de liberdade coletiva representado por Palmares. A partir desse momento, a personagem não reaparece no filme, tornando-se um símbolo daquelas que, por medo ou ressentimento, escolhem permanecer à margem da luta.

Em contraste, a permanência de Dandara reforça sua transformação e adesão ao movimento, simbolizando a escolha pela liberdade coletiva e o abandono da passividade. A dualidade entre esses dois caminhos — o coletivo e o individualista — é intensificada pela montagem e pelas ações de cada personagem, que refletem suas respectivas posturas diante da luta e da transformação proposta pelo filme.

As duas noites, no contexto do filme, são fundamentais para revelar a força da transformação dos personagens, alinhando-se com a proposta do diretor de criar uma arte revolucionária. O movimento da narrativa se dá nas ações dos personagens e no confronto de suas ideias, permitindo ao público perceber a evolução interna de cada um, assim como a evolução de suas interações coletivas. Ao mesmo tempo, a trama avança em direção à serra, como uma metáfora para a ascensão rumo a Palmares — a terra prometida, utópica, onde se almeja a liberdade.

Contudo, a escolha de filmar essas cenas de diálogo à noite, na escuridão da floresta, faz com que os corpos negros fiquem muitas vezes imersos na sombra, quase invisíveis. Muitas expressões, que foram citadas anteriormente, tornam-se quase imperceptíveis devido à escuridão, sendo muitas vezes inferidas pelo contexto dos diálogos. O contraste entre as falas e a invisibilidade física dos personagens parece apontar para uma disjunção entre as vozes que discutem as relações de opressão — como se esses corpos, apesar de atuantes e imbuídos de subjetividade, não fossem completamente compreendidos em seu processo de transformação.

Conclusão

Após a vitória sobre os homens do capitão do mato que perseguem o grupo foragido, a narrativa avança por meio de um *fade in* e *fade out*, revelando uma tropa de guerreiros de Palmares reverenciando Antão. Esse momento estabelece a transformação em *Ganga Zumba*: um símbolo do negro que luta pela liberdade até o fim. No entanto, o filme não nos leva a Palmares como um lugar físico; Palmares permanece como uma ideia, reforçando o cronotopo historicista de progresso proposto pelo discurso cinematográfico.

Neste momento final, o corpo de *Ganga Zumba* ocupa o centro da narrativa, representando a utopia da resistência negra, mas essa centralidade está condicionada por uma ótica que reflete mais as pretensões modernizantes do Cinema Novo do que uma vivência autêntica da negritude. A figura do herói, transformada em símbolo de luta pela liberdade, padece de uma abstração que apaga o próprio. Apesar de ocupar um papel central na narrativa, o herói é retratado de forma idealizada, sem abranger a diversidade e a complexidade da experiência negra. Essa abordagem reduz o personagem a um ícone, cuja identidade e humanidade são obscurecidas.

Ao olhar para as obras posteriores de Cacá Diegues, percebemos uma mudança significativa na forma como o corpo negro é tratado. *Xica da Silva* (1976), por exemplo, destaca o corpo negro de maneira central e vibrante, utilizando a fotografia de José Medeiros para superexpor e dar brilho à pele negra. No entanto, esse filme também suscitou críticas, principalmente por sua abordagem objetificante da mulher negra, como apontado por Beatriz Nascimento e discutido em análises anteriores (Eiras; Reyna, 2020). Ainda assim, diferentemente de *Ganga Zumba*, *Xica da Silva* oferece uma narrativa onde o breu e a invisibilidade são substituídos por luminosidade e presença, mesmo que sob uma ótica problematizada.

Já em *Quilombo* (1984), Diegues revisita a proposta de *Ganga Zumba*, agora buscando um maior alinhamento com a cultura afro-brasileira. A participação de Beatriz Nascimento como consultora do filme, como de outros importantes intelectuais do período, reflete essa tentativa de legitimação cultural. Embora tenha enfrentado críticas relacionadas à representatividade e à invenção de fatos históricos, *Quilombo* marca um avanço visual ao iluminar o corpo negro com luzes coloridas, afastando-se do apagamento que predominava em *Ganga Zumba*.

A análise proposta não busca uma crítica anacrônica, mas sim compreender como as obras do período refletem discursos e mentalidades históricas, ao mesmo tempo em que permitem revisões críticas sob óticas contemporâneas. Questões de classe, gênero e raça são centrais para examinar tanto o que é representado quanto o que é silenciado. A presença assimétrica de corpos negros e brancos na história das imagens pode ser observada tanto na pintura quanto no cinema. Conforme aponta Velasco (2016), a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz destaca que a técnica nunca é neutra, mas se desenvolve em constante interação com elementos culturais, refletindo as visões dominantes de uma época. No caso brasileiro, a representação de corpos negros foi profundamente marcada por esse processo, pintores europeus como Frans Post e Wagener mostravam corpos negros de forma indistinta, enquanto os brancos eram individualizados. Embora esse processo tenha se iniciado sob influência do olhar estrangeiro, ele se enraizou nas dinâmicas internas da sociedade brasileira e continua a operar em produções imagéticas contemporâneas, inclusive no cinema.

O filme de Diegues permite identificar gestos que dialogam com essa tradição pictórica, ao mesmo tempo em que a tensionam ou contestam. A análise da obra evidencia como certos recursos visuais reproduzem ou denunciam a dinâmica histórica do apagamento. Mais do que simplesmente apontar ausências, essa leitura revela um movimento paradoxal: enquanto a luta negra é simbolizada como um ideal coletivo, a corporeidade e a individualidade do sujeito negro permanecem obscurecidas. Esse processo, embora profundamente vinculado às condições históricas e estéticas de sua época, só recentemente começou a ser enfrentado e ressignificado, especialmente no cinema contemporâneo, que busca dar centralidade e complexidade à representatividade negra.

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 2003.
- BARBEDO, Mariana. **A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do Cinema Novo (1962- 1969)**. 2016. 279 f. Tese (Doutorado em História social) –Departamento de Pós-Graduação em História - PUC-SP, São Paulo, 2016.
- BONFIM, Felipe Corrêa. Interstícios do translúcido: uma revisitação da “tecnologia estética” sob a luz da pele negra no Cinema Brasileiro. In: OLIVEIRA, Rogério Luiz; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org). **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019. (p. 179-197).

CARDENUTO, Reinaldo. Cinema Novo em disputa: páginas da imprensa carioca em 1962. **ArtCultura** [on line], 2022, vol 24, n.44, p.182-203 Recuperado de: <<https://doi.org/10.14393/artc-v24-n44-2022-66587>> Acesso em: 08 de julho de 2024.

EIRAS, Rafael Garcia Madalen, REYNA, Carlos Pérez. Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva. **Teoria e Cultura**,[on line]. 2020, vol.5, n.3, p.2010-214. ISSN: 18095968. Recuperado de: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/29319>> Acesso em: 10 jan. 2025.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

MENDES, Adilson Inácio. **Fernando Duarte: Um mestre da luz tropical**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, 2009, Lisboa. **Anais...** Lisboa: Universidade Lusófona,2009. p. 1-10.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. A luz no cinema. **Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual** [on line], 2021. vol.10, n.1, p.352–364. Recuperado de: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/612/429>> Acesso em: 10 mar. 25.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ROTH, Lorna. Questão de pele. **Revista ZUM** [on line], 2016, v.10. Recuperado: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>> Acesso em: 10 mar. 2025.

SCANSANI, Andréa C. Notas [quase] pessoais sobre cinematografia. **Imagofagia** [on line], 2020 n. 21, p.212-236. ISSN 1852-9550. Recuperado de: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/79>> Acesso em: 10 jan. 2025.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2008

TEDESCO, Marina. Gênero e raça na fotografia audiovisual: reflexões a partir (e para além) dos *Picture Styles*. In: OLIVEIRA, Rogério Luiz; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019. (p.161-177).

VELASCO, Suzana. Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil. **Revista ZUM** [on line], 2016, n.10. Recuperado de: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-10/racismo-padroes-industria-brasil/>> Acesso em: 10 mar. 2025 XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em 10/01/2025
Aceito em 16/05/2025