



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
CURSO DE HISTÓRIA



ENTRE HISTÓRIA E CINEMA: UMA ANÁLISE DO FILME *GANGA ZUMBA*, DE CACÁ DIEGUES (1964)

Emanuel Paiva Silva¹

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História do Campus de Aquidauana da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Miguel Rodrigues de Sousa Neto

RESUMO: No presente artigo propomos uma análise do longa-metragem *Ganga Zumba* (1964), dirigido por Carlos Diegues, realizada no diálogo entre a História e o Cinema. O objetivo geral consiste em compreender como a obra constrói um discurso crítico sobre a escravidão, a resistência negra e as narrativas sobre o Quilombo dos Palmares, operando como um agente discursivo inserido nas disputas ideológicas do Brasil pré-golpe militar de 1964. Metodologicamente, a investigação pauta-se na pesquisa qualitativa de análise fílmica, mobilizando conceitos da História e da linguagem cinematográfica, a partir de referenciais como Mônica Kornis (1992) e José D'Assunção Barros (2008). A análise demonstra que o filme promove uma ruptura nos regimes tradicionais de representação do negro na cinematografia nacional ao reposicionar o sujeito escravizado como protagonista absoluto de sua emancipação política. Ademais, conclui-se que os elementos plásticos da obra — como o contraste de luz e sombra (*chiaroscuro*), a montagem dialética e a trilha sonora de Moacir Santos — funcionam como recursos expressivos alinhados ao Cinema Novo. Dessa forma, a busca utópica por Palmares transmuta-se em alegoria das frentes populares contemporâneas à produção, dialogando diretamente com as demandas pelas Reformas de Base, com as mobilizações das Ligas Camponesas e com a necessidade de transformação da estrutura fundiária arcaica do país, este último elemento ainda premente hoje no país.

Palavras-Chave: *Ganga Zumba*; Cinema Novo; Representação Negra; História e Cinema; Reformas de Base.

¹ Graduando do curso de graduação (Licenciatura) em História do Campus de Aquidauana da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

ENTRE HISTÓRIA E CINEMA: UMA ANÁLISE DO FILME *GANGA ZUMBA*, DE CACÁ DIEGUES (1964)

No presente artigo propomos uma análise interdisciplinar entre a História e o Cinema, tomando como objeto central o filme *Ganga Zumba* (1964), dirigido por Carlos Diegues. Buscamose compreender como o cinema do início da década de 1960 representou a figura do negro, a escravidão e a resistência quilombola, atuando não apenas como um espelho do passado colonial, mas como um agente discursivo do próprio contexto político pré-golpe militar de 1964 no Brasil.

O elenco do filme, cujos dados estão disponíveis no sítio da Cinemateca Brasileira (consultada em 25 de julho de 2026) foi composto por Antonio Luís Sampaio (futuramente creditado como Antônio Pitanga), vivo Ganga Zumba, e Eliezer Gomes, Luiza Maranhão, Jorge Coutinho, Álvaro Perez, Jorge Zózimo, Rui Solberg, Zica, Cartola, Regina Monteiro, Waldir Onofre, Antônio Andrade, Iscandal, Carmen Lanem, Rui Polanah, Procópio, Zaquei José, Ronaldo Abreu, Pedro de Moraes. Teve como atriz convidada Tereza Raquel e como participação especial a atriz Léa Garcia e o Grupo Folclórico Filhos de Gandhi. A história foi baseada no romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos (1962).

A incorporação do cinema como fonte e objeto de estudo historiográfico exige uma sólida fundamentação teórico-metodológica. Conforme aponta Mônica Almeida Kornis (1992) no debate metodológico sobre História e cinema, o filme deve ser encarado como uma representação impregnada de intencionalidades e vinculada às tensões sociais de sua época de produção. Sob essa ótica, o longa-metragem de Carlos Diegues transita entre dois tempos fundamentais: o século XVII, período de efervescência do Quilombo dos Palmares, e os anos 1960, marcados por intensas disputas ideológicas e urgências revolucionárias no território nacional.

Complementando essa premissa teórica, José D'Assunção Barros (2008) argumenta que a relação Cinema-História possui múltiplos aspectos, nos quais a visualidade funciona como um sistema complexo de escrita da história. Ao analisar *Ganga Zumba*, percebe-se que Diegues constrói uma narrativa cinematográfica que desafia as historiografias tradicionais de cunho eurocêntrico e conciliador. A câmera e a montagem do filme operam como ferramentas políticas que transformam o registro visual em um espaço de reelaboração do passado, forçando o espectador a confrontar o trauma da escravidão a partir da ótica da insubordinação, distanciando-se da tradicional imagem do cativo passivo e

resignado.

No que tange especificamente às representações do negro no filme, Feldhues e Aguiar demonstram como *Ganga Zumba* inaugura um paradigma crucial na cinematografia brasileira. Em contraposição ao cinema comercial anterior, que muitas vezes relegava os personagens negros a papéis marginalizados, caricatos ou estritamente subalternos, o filme de 1964 posiciona o indivíduo escravizado como o protagonista absoluto de sua própria emancipação. A opressão colonial é retratada sem eufemismos, servindo de pano de fundo para a emergência de uma consciência de classe e de raça que ecoava fortemente as propostas das reformas de base e das vanguardas culturais daquela conjuntura pré-1964.

Essa operação estética e política é evidenciada na análise de Marcelo da Silva Murilo (2012), que enfatiza a centralidade da tríade história, resistência e luta dentro da narrativa. *Ganga Zumba*, o jovem príncipe de Palmares, encarna a transição da alienação imposta pelo cativo para a tomada de atitude revolucionária. A fuga do engenho em direção ao quilombo deixa de ser apenas uma busca por liberdade individual e passa a ser desenhada como um projeto coletivo de fundação de uma nova sociedade, estabelecendo um paralelo direto com os movimentos camponeses e operários que, no início dos anos 1960, reivindicavam transformações estruturais na sociedade brasileira.

Ademais, a dimensão estética e plástica da obra desempenha um papel fundamental nessa construção discursiva, aspecto minuciosamente investigado por Rafael Garcia Madalen Eiras (2025). O uso do contraste entre corpo e luz na cinematografia de *Ganga Zumba* oscila deliberadamente entre a visibilidade e o apagamento. A fotografia em preto e branco, capturada em meio à vegetação e às sombras das senzalas, não apenas traduz as condições precárias da escravidão, mas simboliza a própria condição histórica do negro no Brasil: um sujeito que luta constantemente para emergir da obscuridade historiográfica forçada e reivindicar sua agência política e cultural diante da câmera.

Sob a perspectiva comparativa e evolutiva do cinema nacional, as análises de Carlos Eduardo Amaral de Paiva e Diego da Costa Vitorino (2023) inserem o filme em um debate mais amplo sobre os regimes de representação no cinema negro brasileiro. Ao contrastar *Ganga Zumba* com produções posteriores do próprio Diegues, como *Xica da Silva* (1976), percebe-se uma mudança significativa nas estratégias de representação: enquanto o filme de 1964 adota uma postura rígida, influenciada pelo Cinema Novo e focada no realismo crítico e na solenidade épica do mito de Palmares, as obras seguintes incorporaram elementos da alegoria, do erotismo e da ironia como respostas táticas às pressões políticas e comerciais de seus respectivos contextos.

Por fim, conforme sintetizado por Gabriel Medeiros Alves Pedrosa (2020), o exame de *Ganga Zumba* (1964) em paralelo com produções subsequentes, como *Quilombo* (1984), revela as transformações na abordagem cinematográfica da escravidão e da resistência ao longo de duas décadas. Enquanto o primeiro reflete a iminência de uma revolução social interrompida pelo golpe militar, o segundo projeta uma reflexão em um momento de abertura política e redemocratização. Assim, conclui-se que o filme de 1964 permanece como um marco inesquecível, demonstrando que filmar o passado em Palmares foi, fundamentalmente, uma tentativa urgente e vigorosa de intervir nos rumos históricos do Brasil contemporâneo.

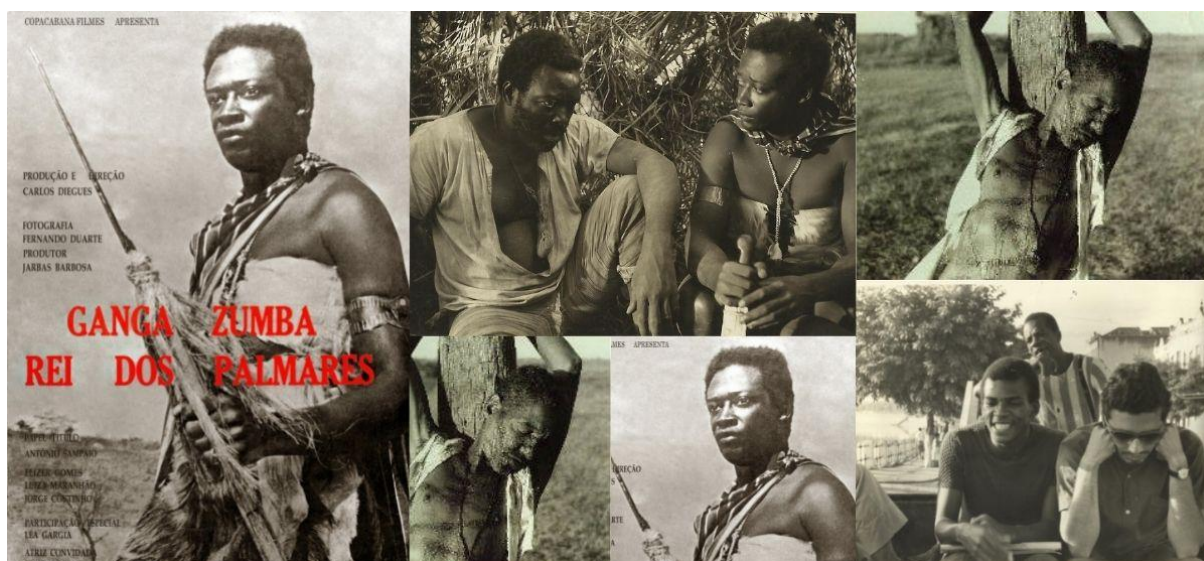


Figura 1. *Ganga Zumba* (1964). No Nordeste brasileiro, entre os séculos XVI e XVII, alguns escravos de um engenho de cana-de-açúcar tramam uma fuga para o Quilombo dos Palmares, uma comunidade de negros fugidos da escravidão, na Serra da Barriga. Entre eles, encontra-se o jovem Ganga Zumba (vivido por Antonio Pitanga), futuro líder daquela república revolucionária, a primeira de toda a América.

O objetivo geral deste estudo consiste em analisar as relações entre a narrativa histórica e a representação cinematográfica no filme *Ganga Zumba* (1964), identificando de que maneira a obra constrói um discurso crítico sobre a escravidão e a resistência negra em consonância com as tensões políticas do Brasil na década de 1960. E buscamos, ainda:

- Discutir os pressupostos teóricos que validam o cinema como fonte e objeto de investigação para a ciência histórica;
- Identificar as rupturas promovidas por *Ganga Zumba* nos regimes tradicionais de representação do negro na cinematografia brasileira;
- Analisar o uso dos elementos estéticos, como o contraste de corpos e iluminação, na construção da agência política dos personagens;

- Compreender o papel do mito de Palmares como alegoria das lutas sociais e das reformas de base no contexto que antecedeu o golpe militar de 1964.

Quanto à metodologia, a condução deste trabalho pauta-se na análise fílmica. O estudo usa a crítica cinematográfica e a interpretação histórica juntas para entender o filme *Ganga Zumba* como um documento da época. O corpus documental é composto primordialmente pela própria obra fílmica de 1964, analisada em suas dimensões internas — roteiro, enquadramentos, iluminação e atuação — e em suas correlações externas com a conjuntura política e cultural de sua produção.

O percurso metodológico divide-se em três etapas complementares:

- A primeira consistiu no levantamento e exame do referencial teórico-metodológico sobre as relações entre Cinema e História, fundamentando a validação da imagem em movimento enquanto testemunho social e discurso ideológico.
- Na segunda etapa, o filme foi analisado detalhadamente por meio da divisão de suas cenas principais, com atenção especial voltada para as cenas de cativo na senzala, as dinâmicas de fuga e a representação visual dos espaços de liberdade.
- A terceira etapa realizou entre as categorias estéticas identificadas no filme e os textos historiográficos listados no referencial bibliográfico.

Este procedimento permitiu rastrear como as noções de visibilidade, apagamento, resistência e representação negra articuladas na película dialogam com os debates acadêmicos e os movimentos de vanguarda artística que caracterizavam o período de produção do longa-metragem.

Para além do cruzamento entre texto e imagem, a operacionalização metodológica da análise interna do filme apoia-se na semiologia do cinema. Isto significa investigar de que maneira os elementos da linguagem cinematográfica (os movimentos de câmera como o *travelling* e a panorâmica, a profundidade de campo e a montagem) operam não apenas como escolhas estéticas abstratas, mas como construtores ativos de sentido histórico. Portanto, essa análise dividirá as sequências selecionadas quadro a quadro, mapeando como o diretor Cacá Diegues utiliza o contraste de luz e sombra (o *chiaroscuro*) para materializar visualmente a opressão do cativo e a subsequente transição para a

luminosidade associada à emancipação e à utopia quilombola.

No âmbito da interpretação histórica, adota-se o pressuposto metodológico de que o filme é um “monumento-documento” (Le Goff, 2013), indissociável das tensões sociopolíticas do Brasil do início da década de 1960. Sob essa ótica, o tratamento metodológico exige a contextualização da obra em relação ao Cinema Novo e ao Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, compreendendo as condições materiais, econômicas e ideológicas de sua produção.

O filme deixa de ser encarado como um reflexo passivo do passado colonial e passa a ser investigado como um agente de intervenção histórica e cultural que utilizava a alegoria do Quilombo dos Palmares para debater as urgências revolucionárias, as reformas de base e as lutas populares latentes nas vésperas do golpe militar de 1964.

Adicionalmente, o tratamento da obra como documento exige o cuidado metodológico de evitar o anacronismo e a busca por uma pretensa fidelidade factual. A análise não visa avaliar se o filme corresponde com exatidão empírica aos registros históricos coloniais sobre o Palmares do século XVII, mas sim apreender as representações, as mentalidades e os projetos de futuro que a intelectualidade engajada da década de 1960 projetava sobre aquela narrativa de libertação. Assim, a metodologia foca no mapeamento das intencionalidades discursivas da obra, decodificando as releituras do mito de *Ganga Zumba* propostas pela narrativa fílmica e como elas visavam reconfigurar a identidade nacional e a consciência de classe da época.

Além do cruzamento de dados e textos, a pesquisa inclui documentos sobre como a crítica da época recebeu o filme. Isso implica rastrear e analisar os debates, resenhas e manifestos publicados em periódicos contemporâneos ao lançamento do filme, permitindo avaliar o impacto cultural imediato de *Ganga Zumba* e as fricções discursivas que ele gerou no campo intelectual brasileiro. Essa abordagem histórica de recepção metodologicamente instrumentaliza o estudo para entender como as categorias de “vanguarda” e “cinema popular” foram negociadas pelos críticos e pelo público receptor em um momento de profunda polarização estética e política.

Para dar conta da complexidade dessa representação, a metodologia incorpora uma sensibilidade analítica voltada às dinâmicas de raça e classe, dialogando com as teorias críticas pós-coloniais e da subalternidade. Este instrumental teórico-metodológico final garante que as noções de resistência identificadas na película não sejam reduzidas a meras categorias estéticas, mas compreendidas como eixos estruturantes de um projeto de visualidade que desafiava os estereótipos raciais herdados do cinema brasileiro

hegemônico até então, reposicionando o sujeito negro como protagonista da sua própria história.

A incorporação do cinema como fonte e objeto de estudo historiográfico exige uma sólida fundamentação teórico-metodológica. Conforme aponta Mônica Almeida Kornis (1992) no debate metodológico sobre História e cinema, o filme não deve ser encarado como uma ilustração fidedigna ou neutra da realidade, mas sim como uma representação impregnada de intencionalidades e vinculada às tensões sociais de sua época de produção. Sob essa ótica, o longa-metragem de Carlos Diegues transita entre dois tempos fundamentais: o século XVII, período de efervescência do Quilombo dos Palmares, e os anos 1960, marcados por intensas disputas ideológicas e urgências revolucionárias no território nacional.

Complementando essa premissa teórica, José D'Assunção Barros (2008) argumenta que a relação Cinema-História possui múltiplos aspectos, nos quais a visualidade funciona como um sistema complexo de escrita da história. Ao analisar *Ganga Zumba*, percebe-se que Diegues constrói uma narrativa cinematográfica que desafia as historiografias tradicionais de cunho eurocêntrico e conciliador. A câmera e a montagem do filme operam como ferramentas políticas que transformam o registro visual em um espaço de reelaboração do passado, forçando o espectador a confrontar o trauma da escravidão a partir da ótica da insubordinação, distanciando-se da tradicional imagem do cativo passivo e resignado.

No que tange especificamente às representações do negro no filme, Feldhues e Aguiar (2016) demonstram como *Ganga Zumba* inaugura um paradigma crucial na cinematografia brasileira. Em contraposição ao cinema comercial anterior, que muitas vezes relegava os personagens negros a papéis marginalizados, caricatos ou estritamente subalternos, o filme de 1964 posiciona o indivíduo escravizado como o protagonista absoluto de sua própria emancipação. A opressão colonial é retratada sem eufemismos, servindo de pano de fundo para a emergência de uma consciência de classe e de raça que ecoava fortemente as propostas das reformas de base e das vanguardas culturais daquela conjuntura pré-1964.

Essa operação estética e política é evidenciada na análise de Marcelo da Silva Murilo (2012), que enfatiza a centralidade da tríade história, resistência e luta dentro da narrativa.

No filme de Cacá Diegues, a cena de abertura funciona como uma introdução ao tema. Dessa maneira, o público não tem que adivinhar acerca de que o filme trata ou o assunto que ele aborda. Assim poderemos dizer que a cena de abertura funciona como espécie de epígrafe, através da qual o diretor situa o público no tema a ser abordado pelo filme (Murilo, 2012, p. 6).

Ganga Zumba, o jovem príncipe de Palmares, encarna a transição da alienação imposta pelo cativeiro para a tomada de atitude revolucionária. A fuga do engenho em direção ao quilombo deixa de ser apenas uma busca por liberdade individual e passa a ser desenhada como um projeto coletivo de fundação de uma nova sociedade, estabelecendo um paralelo direto com os movimentos camponeses e operários que, no início dos anos 1960, reivindicavam transformações estruturais na sociedade brasileira.

Ademais, a dimensão plástica da obra desempenha um papel fundamental nessa construção discursiva, aspecto minuciosamente investigado por Rafael Garcia Madalen Eiras. O uso do contraste entre corpo e luz na cinematografia de *Ganga Zumba* oscila entre a visibilidade e o apagamento. A fotografia em preto e branco, capturada em meio à vegetação e às sombras das senzalas, não apenas traduz as condições precárias da escravidão, mas simboliza a própria condição histórica do negro no Brasil: um sujeito que luta constantemente para emergir da obscuridade historiográfica forçada e reivindicar sua agência política e cultural diante da câmera.



Figura 2. Frame de *Ganga Zumba*, 1964, cena na senzala. Fonte: Youtube



Figura 3. Frame de *Ganga Zumba*, 1964, cena no quilombo. Fonte: Youtube

As análises de Carlos Eduardo Amaral de Paiva e Diego da Costa Vitorino inserem o filme em um debate mais amplo sobre os regimes de representação no cinema negro brasileiro. Ao contrastar *Ganga Zumba* com produções posteriores do próprio Diegues, como *Xica da Silva* (1976), percebe-se uma mudança significativa nas estratégias de representação: enquanto o filme de 1964 adota uma postura austera, influenciada pelo Cinema Novo e focada no realismo crítico e na solenidade épica do mito de Palmares, as obras seguintes incorporaram elementos da alegoria, do erotismo e da ironia como respostas táticas às pressões políticas e comerciais de seus respectivos contextos.

Por fim, conforme sintetizado por Gabriel Medeiros Alves Pedrosa, o exame de *Ganga Zumba* (1964) em paralelo com produções subsequentes, como *Quilombo* (1984), descortina as transformações na abordagem cinematográfica da escravidão e da resistência ao longo de duas décadas.

O filme *Quilombo*, lançado um ano antes do final do regime militar, guarda profunda relação com aquele contexto de abertura política, retorno dos movimentos sociais e debates acerca do futuro da democracia brasileira. Os ideais libertários e democráticos acabaram influenciando Carlos Diegues na realização de sua obra que, explicitamente, incorpora valores anacrônicos à história de Palmares. Mas esse anacronismo é parte proposital do filme, é uma exigência para que sua narrativa funcione e consiga dialogar com o público contemporâneo. *Quilombo*, assim como outros longas-metragens brasileiros do início dos anos 1980, é fruto de

um contexto de abertura política baseado na expectativa da redemocratização do país. Não é à toa que o diretor tenha construído sua representação de Palmares como uma utopia libertária (Pedrosa, 2020, p. 387).

Enquanto o primeiro reflete a iminência de uma revolução social interrompida pelo golpe militar, o segundo projeta uma reflexão em um momento de abertura política e redemocratização. Assim, conclui-se que o filme de 1964 permanece como um marco indelével, demonstrando que filmar o passado em Palmares foi, fundamentalmente, uma tentativa urgente e vigorosa de intervir nos rumos históricos do Brasil contemporâneo.

A análise da construção plástica de *Ganga Zumba* revela uma sintonia com os projetos teóricos e estéticos que fundamentavam o primeiro momento do Cinema Novo. Carlos Diegues, ao lado de nomes como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, entendia que a descolonização cultural do país passava pela destruição das formas narrativas tradicionais burguesas. A crueza da fotografia e o ritmo desacelerado do filme funcionam como recusas explícitas ao espetáculo técnico bem-acabado do cinema industrial, transformando a escassez material em um recurso expressivo de denúncia e conscientização.

Essa subversão estética manifesta-se no tratamento visual conferido ao espaço do engenho de açúcar e da senzala. Longe de reproduzir a visão idílica e patriarcal da “democracia racial” que imperava em parcelas significativas da sociologia e da literatura brasileira da primeira metade do século XX, Diegues reconstrói o ambiente colonial como um território de horror claustrofóbico, tortura sistemática e vigilância constante. As sombras que dominam os interiores das habitações dos escravizados não servem apenas para esconder os corpos fustigados, mas operam como metáfora visual do sufocamento social a que aquela população estava submetida pelo jugo senhorial.

No entanto, a inovação estética do longa reside na forma como a câmera acompanha o processo de emancipação desses corpos. À medida que os personagens articulam a fuga e se distanciam dos limites físicos do latifúndio, a linguagem visual do filme sofre uma transformação radical. Os planos fechados e opressores dão lugar a enquadramentos abertos, nos quais a natureza exuberante do Nordeste brasileiro passa a figurar não como mero cenário exótico, mas como um espaço místico e geopolítico de liberdade reconquistada. O movimento dos corpos em fuga adquire uma cadência coreográfica e ritualística, celebrando a reconexão do indivíduo com sua ancestralidade e sua autonomia física.

A trilha sonora, composta por Moacir Santos, e os cantos rituais inseridos na

narrativa desempenham um papel estruturante na desconstrução da hegemonia cultural eurocêntrica. A música em *Ganga Zumba* deixa de ocupar uma função puramente incidental ou ilustrativa para se converter em um elemento de resistência linguística e espiritual. Os tambores e as vocalizações em línguas africanas funcionam como códigos de comunicação secreta entre os cativos e como manifestações de uma identidade cultural imperecível, que as estruturas de violência do engenho colonial foram incapazes de extirpar totalmente.

A perspectiva de ruptura sonora, a montagem do filme assume um caráter marcadamente dialético, alinhando-se à proposta cinemanovista de provocar um estranhamento crítico no espectador. Ao abdicar da linearidade transparente do cinema clássico-narrativo, Diegues utiliza justaposições que tencionam a passividade do público, alternando a violência crua das punições senhoriais com momentos de profunda introspecção espiritual dos escravizados. Essa fragmentação rítmica impede o consumo puramente catártico ou sentimental da dor, compelindo quem assiste a compreender o cativo não como uma fatalidade histórica imutável, mas como uma contradição social passível de ser superada por meio da ação coletiva. A montagem, portanto, funciona como uma engrenagem intelectual que traduz visualmente a tese do filme: a de que a libertação exige uma fratura radical com a ordem estabelecida.

Outro aspecto dessa subversão reside na reconfiguração do protagonismo negro na tela, operando um corte epistemológico em relação à cinematografia brasileira hegemônica anterior — marcada por estereótipos que relegavam o negro a papéis subalternos, caricatos ou folclorizados. Em *Ganga Zumba*, a câmera de Diegues foca na dignidade e na agência política dos sujeitos subalternizados. As figuras de Antão, de *Ganga Zumba* e dos demais quilombolas não são apresentadas sob a ótica da passividade ou da vitimização complacente; pelo contrário, são retratadas como estrategistas e pensadores de sua própria emancipação. Os primeiros planos capturam a altivez dos olhares e a expressividade dos rostos negros em sua inteireza dramática, conferindo-lhes uma densidade psicológica e existencial até então raramente vista nas produções nacionais da época.

Esse projeto de visualidade decolonizadora estabelece um diálogo direto com as inquietações teóricas que Glauber Rocha sintetizaria, pouco tempo depois, no manifesto “Estética da Fome” (1965). A precariedade técnica da película, longe de ser um limitador pedagógico, transmuta-se em potência revolucionária ao denunciar a miséria herdada da estrutura colonialista que ainda sobrevivía no Brasil moderno. A luz estourada do sol do

Nordeste e as texturas granuladas da imagem expõem a “fome” e o “atraso” socioeconômico como marcas visíveis da opressão sistêmica. Ao filmar o passado colonial com a crueza documental do presente da década de 1960, o diretor constrói um espelho histórico: as chagas da escravidão em Palmares são convocadas para iluminar as urgências das ligas camponesas e as demandas contemporâneas por reforma agrária, fazendo do filme um manifesto urgente contra a perpetuação do latifúndio.

A caminhada em direção ao Quilombo assume o estatuto de uma jornada alegórica e utópica, cuja ressonância transcendia os limites da própria narrativa histórica do século XVII. O espaço de Palmares, embora raramente materializado na tela em sua plenitude arquitetônica, habita o imaginário da obra como uma promessa de sociedade livre, fraterna e radicalmente anticolonial. Ao encerrar a trajetória dos personagens com a busca incessante por esse refúgio, *Ganga Zumba* insere o cinema nacional na vanguarda das discussões sobre a libertação do Terceiro Mundo. A obra de Carlos Diegues codifica, assim, por meio de uma linguagem plástica inovadora e subversiva, a convicção cinemanovista de que o cinema não deveria apenas registrar a realidade, mas atuar como uma centelha estética capaz de emancipar a consciência do povo e projetar novos horizontes utópicos de soberania cultural e política.

Para além de suas qualidades estéticas, *Ganga Zumba* deve ser compreendido como uma intervenção direta nos debates políticos que convulsionavam o governo de João Goulart. O início da década de 1960 no Brasil foi marcado pela radicalização das demandas populares, catalisadas pelas Ligas Camponesas no Nordeste e pelas mobilizações operárias e estudantis nos grandes centros urbanos. A exigência por Reformas de Base — com destaque para a reforma agrária — colocava em xeque a estrutura fundiária arcaica herdada diretamente do período colonial, estabelecendo uma ponte temporal direta entre as lutas do século XVII e as do século XX.

Neste sentido, a representação do Quilombo dos Palmares no filme de Diegues funciona como uma poderosa alegoria utópica da reforma agrária e da soberania popular. O engenho de açúcar retratado na obra simboliza o latifúndio improdutivo e violento que continuava a marginalizar o trabalhador rural e o afrodescendente na década de 1960. Em contrapartida, Palmares é idealizado e projetado na tela como um espaço de comunhão coletiva, de produção autossustentável e de organização social democrática e igualitária. A busca por Palmares empreendida por *Ganga Zumba* e seus companheiros espelha, de forma inequívoca, a marcha dos camponeses contemporâneos à produção do filme em direção à posse da terra e à justiça social.

A figura de *Ganga Zumba*, interpretada por Antônio Pitanga, condensa as tensões e os dilemas da liderança política de sua época. O protagonista não nasce pronto como um herói mítico; sua trajetória é marcada por dúvidas, recuos e pelo doloroso aprendizado da necessidade da ação coletiva. Esse processo de conscientização do personagem mimetiza o projeto pedagógico e político das vanguardas de esquerda do período, que viam na conscientização das massas populares o estopim necessário para as transformações estruturais do país. O jovem príncipe palmarino personifica a transição da condição de objeto da história colonial para a de sujeito ativo da revolução social brasileira.

O filme, portanto, não buscava pacificar o passado, mas sim agitar o presente. Ao reapropriar-se da memória de Palmares, o Cinema Novo oferecia à juventude e aos movimentos sociais de esquerda uma genealogia histórica de combates e insurreições nacionais, refutando a tese de que o povo brasileiro seria historicamente pacífico ou cordial. *Ganga Zumba* afirmava de modo categórico que a liberdade e os direitos sociais não decorriam de concessões benévolas das elites dominantes — como a historiografia oficial sugeria em relação à Abolição —, mas sim de processos históricos dolorosos de confronto, organização de base e enfrentamento radical contra as estruturas do poder instituído.

A análise interdisciplinar desenvolvida ao longo deste artigo buscou demonstrar que *Ganga Zumba* (1964) transcende as fronteiras do entretenimento cinematográfico para consolidar-se como manifesto estético-político e um valioso documento histórico. Sob a direção de Carlos Diegues, o filme logrou êxito ao converter a crônica colonial da resistência palmarina em uma poderosa lente interpretativa para as urgências estruturais e as disputas de poder que caracterizavam o Brasil no imediato período anterior ao golpe civil-militar de 1964.

O estudo evidenciou que a obra promoveu uma ruptura radical nos regimes de representação do negro na cultura nacional. Ao destituir o afrodescendente do lugar histórico de passividade e subalternidade rústica, o filme operou uma inversão discursiva na qual o escravizado assume a centralidade como arquiteto de sua própria história e liberdade. Através de escolhas formais inovadoras e de um uso simbólico de corpos, luzes e contrastes na tela, a opressão da senzala foi desnudada e a utopia organizativa do quilombo foi convertida em uma alegoria direta das lutas contemporâneas pelas Reformas de Base e pela desconcentração da propriedade da terra no país.

A longevidade e o impacto de *Ganga Zumba* no cenário da cultura brasileira

residem na sua capacidade de demonstrar o potencial do cinema enquanto instância de produção de conhecimento histórico e de mobilização social. Ao resgatar o mito de Palmares sob a égide do realismo crítico do Cinema Novo, Carlos Diegues não apenas ofereceu uma contra-história do Brasil colonial, mas legou às gerações futuras um testemunho estético pulsante das promessas democráticas e das aspirações de justiça social que, embora temporariamente sufocadas pelo arbítrio autoritário que se instalou em 1964, permanecem como horizontes necessários para a compreensão e a transformação da realidade nacional.

Essa desmistificação da “cordialidade brasileira” operada pelo filme sintonizava-se diretamente com o ambiente intelectual e militante promovido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), espaço no qual Carlos Diegues amadureceu suas convicções políticas. O CPC defendia que a arte deveria se converter em um instrumento de agitação e propaganda a serviço das massas exploradas, abandonando o hermetismo burguês em favor de uma linguagem que traduzisse as contradições do subdesenvolvimento. Ao transpor essa premissa para a reconstituição histórica de Palmares, *Ganga Zumba* estabelece uma analogia cortante entre o senhor de engenho do século XVII e as elites agrárias conservadoras da década de 1960, representadas politicamente pela União Cívica Feminina e pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES). A opressão colonial encenada na película desnudava o caráter autoritário do latifúndio contemporâneo, alertando o espectador de que o pacto oligárquico permanecia intacto e que a superação da desigualdade estrutural exigiria uma ruptura revolucionária semelhante àquela liderada pelos quilombolas.

Nesse cenário de polarização ideológica, a representação da fuga coletiva em direção ao espaço libertado adquire o estatuto metodológico de uma pedagogia da revolução. O filme detalha minuciosamente a transição psicológica e material de homens e mulheres escravizados que, inicialmente atomizados pelo terror cotidiano da senzala, passam a partilhar de uma consciência de classe embrionária. Esse processo mimetiza os esforços dos Centros de Cultura Popular e das Ligas Camponesas em politizar o trabalhador rural nordestino, historicamente submetido ao julgo do coronelismo e do clientelismo agrário. Quando a narrativa fílmica recusa o heroísmo individualista e isolado, privilegiando em seu lugar a articulação solidária e o planejamento estratégico do grupo, Diegues oferece um modelo de práxis política para o contexto pré-64, sugerindo que o êxito das Reformas de Base dependia, invariavelmente, da capacidade de organização coletiva das frentes populares e da superação do fatalismo social.

Ademais, é imperativo destacar como a obra reconfigura a dimensão da utopia política ao vincular a soberania do Quilombo à sua autossuficiência econômica e identitária. Em contraposição ao modelo colonial agroexportador do engenho — baseado na monocultura da cana-de-açúcar, na pilhagem da força de trabalho e na dependência dos mercados europeus —, Palmares surge na tela, ainda que de forma sugerida por meio da busca mística dos personagens, como uma comunidade assentada na policultura de subsistência e na propriedade coletiva da terra. Essa contraposição estética e sociológica funcionava como um comentário crítico contundente aos dilemas do desenvolvimento nacional debatidos por intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e da CEPAL. O Quilombo, portanto, não era apenas um refúgio defensivo contra o chicote do feitor, mas sim a antecipação alegórica de um Brasil soberano, descolonizado e liberto das amarras do subdesenvolvimento e do imperialismo econômico que as forças de esquerda buscavam construir no governo de João Goulart.

Por fim, a iminência do desfecho trágico e inconcluso do filme — onde Palmares é um horizonte a ser alcançado, e não um espaço plenamente consolidado — carrega uma perturbadora carga profética sobre os destinos da própria esquerda brasileira nas vésperas do golpe militar de 1964. Ao encerrar a jornada de *Ganga Zumba* na imensidão da paisagem natural, sem a certeza absoluta da vitória definitiva, mas com a convicção inabalável da necessidade da marcha, Diegues capturava a atmosfera de urgência e, ao mesmo tempo, de fragilidade que rondava o campo progressista. O filme não oferecia um final feliz apaziguador para consumo rápido, mas um chamado à responsabilidade histórica. Ao projetar as lutas do passado colonial como um processo inconcluso, *Ganga Zumba* legou ao cinema nacional a premissa fundamental de que a descolonização e a reforma agrária permaneciam como tarefas em aberto na agenda política do país, transformando a memória de Palmares em uma herança revolucionária perene que nenhuma ditadura vindoura seria capaz de apagar totalmente.

Obra analisada/documento principal

GANGA ZUMBA. Direção: Carlos Diegues. Brasil: Copacabana Filmes/Tabajara Filmes, 1964. 1 filme (100 min), preto e branco, sonoro.

Referências bibliográficas

BARROS, José D'Assunção. Cinema-História: múltiplos aspectos de uma relação. **Revista Diálogos**, Maringá, v. 12, n. 1, p. 55-76, 2008.

EIRAS, Rafael. Corpo e luz em "Ganga Zumba": entre visibilidade e apagamento. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 32, n. 1, p. 232–257, 2025.

FELDHUES, Paulo Raphael; AGUIAR, Antônio Barros de. História e cinema: representações do negro no filme Ganga Zumba – 1964. **Métis – história e cultura**. v. 15, n. 30, p. 231-252, jul./dez. 2016.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

MURILO, Marcelo da Silva. O negro na História: história, resistência e luta na perspectiva do filme Ganga Zumba. **Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP**. Campinas, setembro, 2012.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de; VITORINO, Diego da Costa. Ganga Zumba e Xica da Silva: regimes de representação no cinema negro brasileiro. **Trama interdisciplinar**, vol. 14, nº 1, p. 31-43, jan.-jun.. 2023.

PEDROSA, Gabriel Medeiros Alves. Escravidão e resistência em dois filmes brasileiros: Ganga Zumba (1964) e Quilombo (1984). **Revista História e Cultura**, vol. 9, nº 2, p. 379-403, 2020.