



O Filme e a História Pública:
diálogos para a educação não-escolar a partir de *Chico Rei* (1985)

Rodrigo de Almeida Ferreira¹

Resumo:

A História Pública não é uma novidade dentro da produção do conhecimento, embora seja recente a atenção que tem recebido nos meios acadêmicos, sobretudo no Brasil. O entendimento dessa rubrica não deve se limitar a ampla divulgação dos trabalhos históricos. Tampouco, deve-se entendê-la como um campo específico da História. Compreende-se a História Pública, antes, como uma maneira em se produzir o conhecimento histórico (LINDDIGTON, 2011). Efetivamente, essa maneira se realiza por meio da transdisciplinaridade, cuja abordagem do passado ocorre por meio da problematização de viés histórico, condutora dos variados profissionais envolvidos na construção da narrativa histórica (RICOUER, 2010). Os resultados dessa narrativa histórica podem ser apresentados nos formatos tradicionais aos historiadores acadêmicos, com destaque natural ao livro, ou em outras linguagens, como música, exposições, quadrinhos ou cinema. Nesse sentido, esta comunicação propõe refletir sobre o processo de circularidade e construção do saber histórico, enfatizando a relação entre o cinema e a história pública. Para tanto, o filme *Chico Rei* (1985), baseado na lenda do ex-escravo Galanga que conquistou a liberdade em Minas Gerais e se tornou um proprietário de Mina, passando a libertar outros cativos, servirá como objeto de análise.

¹Universidade Federal de Minas Gerais - Doutorando Faculdade de Educação/UFMG.
Centro Universitário UNA/BH.

História pública e o filme de gênero histórico

Os países de língua inglesa são identificados como os pioneiros no desenvolvimento da história pública, entre as décadas de 1960-70. Coincidentemente, a discussão em torno da ideia de história pública se inscreve no contexto de renovação nas metodologias das pesquisas historiográficas corrente naqueles anos. Na Europa, emergiu como prática do uso público da história com fins nitidamente político-ideológicos, influenciados pela ideia de uma história que possa interferir nas relações políticas e sociais, como exemplificam os filmes produzidos por cineastas-historiadores como, por exemplo, o grupo composto por Abrash&Walkowitz(1994), cujos trabalhos estão atrelados ao discurso militante tais como entre feministas e trabalhadores. Nos Estados Unidos, por outra via, tem-se associado a história pública ao uso público da história, e menos ligada ao âmbito das políticas públicas².

Em todo o caso, uma das premissas fundamentais nos momentos iniciais da história pública era levar o conhecimento histórico para além dos limites dos portões universitários, atingindo um público mais amplo e não especialista. A Universidade de Oxford, por exemplo, sob os esforços do professor Raphael Samuel, fundou, em 1976, o *History Workshop Journal*³. Sinteticamente pode-se entender história pública como produção de conhecimento histórico, realizada não exclusivamente por um historiador, com ampla circulação na sociedade.

Como reflexo do aprofundamento da discussão, deve-se; sem discordar da bandeira que reivindique ampliar os públicos para o conhecimento histórico; pensar a história pública para além dessa perspectiva. Do contrário, poderia ser reduzida a mecanismos de divulgação dos trabalhos realizados pelos historiadores acadêmicos.

Talvez, a discussão mais relevante nesse sentido diz respeito a maneira de execução de trabalhos em história pública. Conforme indicado, não se trata de um trabalho exclusivo de historiadores. Mas isso não implica, contudo, na desqualificação da ciência histórica em favor da emergência da história pública. Antes o contrário, quanto maior o leque de áreas pesquisando de modo reflexivo o passado e promovendo a divulgação dessas pesquisas, mais ampla será a circularidade do saber histórico, favorecendo o desenvolvimento da consciência

² Para um panorama sobre a história pública, em edição nacional, cf.: Almeida & Rovai, 2011.

³ Cf.: <http://hwj.oxfordjournals.org/>

histórica entre não acadêmicos. Sob este prisma, reitera-se a assertiva de Jill Liddington de que

(...) a história pública é menos sobre 'quem' ou o 'que', e muito mais sobre 'como'. Nem tanto um substantivo, principalmente um verbo. A história pública tem importância real e urgente, dada a crescente popularidade das representações do passado nos dias de hoje. Em um contexto de segmentação acadêmica e profissionalização restrita, os historiadores públicos podem fornecer uma mediação necessária, inspiradora e revigorante entre o passado e seus públicos. (LIDDINGTON, 2011, p.50)

Considerando as perspectivas de ampliação dos públicos com acesso ao conhecimento histórico e a produção transdisciplinar, destaca-se a relação entre a história pública e o cinema. As renovações tecnológicas ocorridas na transição do século XX-XXI, como os formatos digitais de filmes que podem ser assistidos em dispositivos móveis, reforçam a importância da linguagem audiovisual como um divulgador do conhecimento.

As nuances do filme com temática histórica evidenciam o dinamismo da sua produção, quando conhecimentos históricos em variadas narrativas são retomados e estabelecem o trabalho de enquadramento de memórias (Pollack, 1989). Somado à amplitude de alcance do filme, reconhece-se o cinema-história como um vetor da história pública, pois

(...) desde o início o cinema tem se favorecido de acontecimentos históricos e adaptações de clássicos da literatura e continua a fazer. Nos anos mais recentes um novo gênero de filmes tem emergido, que consiste como ponto de partida o problema de recuperar o passado a partir do presente. (SAMUEL, 1981, p.172)⁴.

Não obstante, apesar do perceptível diálogo entre a história e o cinema, essa relação demorou a ser aceita entre os historiadores. Recuperar esta reflexão é essencial para potencializar o entendimento do filme como fonte histórica, favorecendo, assim, a percepção de uma educação não-escolar por meio da circularidade do conhecimento histórico nas representações fílmicas.

Mesmo após as publicações em prol da renovação de fontes realizadas pelos integrantes da *Escola dos Annales*, em 1929, o cinema não se incorporou de imediato no rol de fontes e objetos entre os historiadores. Somente com a publicação de *O filme, uma contra-*

⁴ Tradução livre.

análise da sociedade?, em 1974, de Marc Ferro (1992), é que se percebeu crescente sistematização desse campo de pesquisa. Desde então, coincidindo com os avanços da tecnologia, muito se tem realizado quanto à reflexão metodológica do cinema-história. Acredita-se que, em grande medida, as arestas persistentes do uso do cinema pelos historiadores em suas pesquisas decorrem da posição intermediária ocupada pela narrativa fílmica: entre a ficção e a realidade.

O cinema, ou o audiovisual de ficção, ocupa um estatuto intermediário entre as duas ilusões aludidas, a “objetivista” e a “subjetivista”. Seu caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística lhe conferem uma identidade de documento estético, portanto, a primeira vista, subjetivo. Sua natureza técnica, sua capacidade de registrar e, hoje em dia, de criar realidades objetivas, encenadas num outro tempo e espaço, remetem, por outro lado, a um certo fetiche da objetividade e realismo, reiterado no pacto que os espectadores efetuam quando entram numa sala de cinema ou ligam um aparelho de televisão. (NAPOLITANO, 2005, p.237)

É preciso, portanto, retomar as percepções de “realidade” x “criação estética”; “objetivo” x “subjetivo”. Conforme destacado por Napolitano (2005), considerar separadamente o cinema ou como expressão da verdade histórica ou como criação artística e subjetiva, restringe seu potencial como fonte histórica.

A perspectiva de procurar “a verdade histórica” nas representações fílmicas, tal qual era característica da historiografia oitocentista e sua ideia de veracidade do documento, ainda ecoa em algumas críticas aos filmes de gênero histórico. Acredita-se que não há mais espaços para esse tipo de equívoco. Por isso, concorda-se com Rosenstone (2008) que as incongruências históricas (temporais, personagens, figurinos, por exemplo) presentes nas representações fílmicas são pontos a serem explorados para reflexão sobre o conhecimento histórico. Portanto, mesmo quando confrontadas com a produção historiográfica, os equívocos apresentados no filme favorecem o debate, logo a circularidade do conhecimento histórico.

Por esse prisma, distinguir o tipo de produção fílmica com temática histórica, contribui para evitar conflitos dessa natureza. Mesmo sendo uma lacuna dentro da produção bibliográfica referente a relação cinema-história, considera-se a distinção feita por José Caparrós Lera bastante útil para esse propósito.

Segundo Lera (1997), há três tipos de filmes históricos: 1º) com valor histórico ou sociológico, mas que não tem intenção de ser uma representação histórica; 2º) gênero histórico, que se sustenta em acontecimentos históricos, porém sem se ater a uma rigorosa reconstituição; 3º) com intencionalidade histórica, cujo objetivo é representar um acontecimento, sendo elaborado com maior rigor em termos acadêmicos, resguardadas as liberdades autorais. A partir desta tipologia, infere-se que, mesmo a película realizada com a intencionalidade histórica deve ser analisada ainda no âmbito de um produto artístico e comercial, ou seja, como um produto cinematográfico.

Sobre a ideia de verdade, que estruturou academicamente a produção histórica, sob a bandeira da escrita positivista, e que resvala cobranças nos filmes chamados de gênero histórico, é pertinente pontuar um esclarecimento que justifica o entendimento deste tipo de produção fílmica com a história pública.

Recorre-se às observações feitas Paul Ricouer (2010) sobre o caráter ficcional da narrativa histórica, sem, contudo, abrir mão do seu rigor de pesquisa e sua perspectiva científica. Para o autor, a memória se localiza no nível intermediário entre a experiência temporal humana e a operação narrativa, que procura dar sentido à experiência vivida. Neste ponto, o autor distingue a narrativa ficcional da narrativa histórica. Enquanto a primeira está inscrita no campo da imaginação, a segunda almeja o conhecimento do passado, pautando-se pelos vestígios localizados e datados, sendo o uso de documentação uma das linhas divisórias entre história e ficção⁵. Conforme sua percepção, “as narrativas históricas são variações interpretativas do passado, com configurações diferentes, mas realistas, porque devem ser reconhecíveis como abordagens de uma mesma situação histórica” (REIS, 2010, p.76).

A construção da narrativa histórica “quase ficcional” e “quase realidade”, não é mera sucessão de episódios dispersos. Na tentativa de atribuir sentidos à experiência vivida, nela opera-se o encadeamento de eventos que são significados/interpretados em narrativas temporais. Por meio dessa ação, “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está

⁵ Paul Ricouer ressalva não compreender o documento com o sentido de real, como verdade; uma perspectiva corrente durante a estruturação da ciência histórica no século XIX, mas que ainda hoje ecoa, sobretudo na esfera do senso comum. O documento possui imenso valor e é imprescindível para a reflexão histórica, mas precisa ser devidamente problematizado, afinal a elaboração de um documento-monumento ou a interpretação de um vestígio como documento deve levar em conta a intencionalidade em sua elaboração; cf.: Le Goff, 2003.

articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOUER, 2010, p.85).

Para Paul Ricoeur (2007), embora a narrativa ficcional se distinga da narrativa histórica, sobretudo pelo diálogo desta com as fontes temporalmente delimitadas, em oposição à ficção, cuja conectividade dos fatos narrados ocorre pela imaginação, não há entre elas hierarquia. Defende, assim, a necessidade de imaginação para a construção da narrativa histórica.

O discurso histórico não implica em um mergulho na ficção. Quando muito, a narrativa histórica poderia reivindicar para si o “duplo estatuto de realidade e ficção” (RICOUER, *apud* BARROS, 2011, p.5). Segundo o autor, a historiografia sustenta-se na memória, tornando-a presente e sendo a primeira educação dos mais jovens.

Chico Rei e Educação Histórica

Considerando a categoria de filme de gênero histórico (Lera, 1997), percebe-se a estreita relação entre a história pública e a circulação do conhecimento histórico. Isso porque, a produção de um filme com temática histórica parte de uma produção já estabelecida, se referindo a uma temporalidade, a personagens e a acontecimentos históricos. Destaca-se, sob essa perspectiva, que para a história pública o conjunto de produções sobre o tema é relevante, não hierarquiza a produção acadêmica, distinguindo-a daquelas de outra natureza, como a literária, musical ou fílmica.

Nesse sentido, o tema Chico Rei e sua filmagem dirigida por Walter Lima Júnior (1985) são profícuos. Chico Rei foi o nome recebido por Galanga, rei tribal africano capturado e vendido como escravo para servir na capitania de Minas, no século XVIII. Galanga/Chico Rei conseguiu obter sua alforria e a de outros companheiros de cativeiro, restabelecendo, dessa maneira, laços de solidariedade e o reconhecimento de sua nobreza no novo continente. A narrativa fílmica se desenvolve em meio à sociedade mineira setecentista, ou seja, contextualizada em um período histórico cujas características; tais como escravidão; relações colônia-metrópole; revoltas coloniais; são largamente pesquisadas pela historiografia. Portanto, um filme que revela a circularidade do conhecimento histórico acadêmico e popular, contribuindo para o conhecimento do passado, ao mesmo tempo em que parece ajudar a construir esse conhecimento.

Não obstante, inexitem registros oficiais referentes ao africano Galanga/Chico Rei. Trata-se, portanto, de uma lenda consolidada no imaginário popular mineiro e sobre o qual existem variados tipos de registros. O lançamento do filme em 1985, de certo modo, recupera essas interpretações. Mas, principalmente, o filme estabelece uma narrativa histórica onde o diálogo entre imaginação-realidade, tal qual indicado por Ricoeur (2010).

Para melhor analisar como o filme *Chico Rei* pode servir para se pensar o papel do cinema e outras áreas na construção da história pública e na circularidade do conhecimento histórico, faz-se necessário entender como se tornou um tema corrente na memória coletiva.

A presença de Chico Rei no imaginário popular, desde o período da escravidão, assinala alguns aspectos. O primeiro diz respeito a luta e resistência negra contra a escravidão

que não fosse pela violência e/ou a fuga, mas lançando mão de táticas inerentes ao próprio sistema escravista. Essa característica era para o diretor Walter Lima Júnior um diferencial na história que ele retratava em relação a uma tipologia da história da escravidão brasileira:

Na verdade, Chico Rei é um mito que não atinge a consciência nacional como zumbi dos palmares, que eu, particularmente, acho totalmente enganoso, já que passa um sentimento separatista e de derrota. Chico Rei, ao contrário, é um mito da conciliação, onde o negro usa o próprio sistema, tirando proveito dele e fazendo a sua liberdade⁶.

O segundo aspecto recai na memória festiva ligada às tradicionais congadas, remanescentes do período da América portuguesa. No período colonial, as irmandades religiosas negras realizavam os festejos em homenagem ao seu santo de devoção criando uma corte real. Essa inversão na sociedade escravista, quando os negros se tornavam rei e rainha, era tolerada e, de certo modo, necessária para a manutenção da ordem nas cidades, vilas e arraiais⁷. O fato é que se tratava de uma festa de matriz portuguesa, inserida no calendário religioso. Não obstante, é comum associarem a coroação do rei negro à lenda de Chico Rei. Ainda hoje, onde essa festa ocorre, é possível ouvir esse tipo de explicação⁸.

A permanência desse imaginário pode ser constatada na peça *Maracatu Chico Rei*, composta por Francisco Mignone e encenada em 1ª audição no Rio de Janeiro, em outubro de 1934⁹. A perspectiva festiva-folclórica permaneceu nas abordagens sobre Chico Rei até meados de 1960, como atestam menções em publicações sobre congadas e reisados.

Mas, em 1966, um romance histórico redigido por Agripa Vasconcelos estabeleceu uma nova abordagem para a história de Chico Rei. Na realidade, o livro integra a coleção *Sagas do País das Gerais: romances históricos*, todos de autoria do autor, lançados pela editora Itatiaia¹⁰. Vale destacar a apresentação de orelha da primeira edição:

⁶ Cf.: Correio Brasiliense, 13/05/1988, p.32.

⁷ Sobre as irmandades religiosas, cf.: Ramos, 1996; Boschi; 1986.

⁸ Sobre as festas negras no Brasil colonial, especialmente a congada, cf.: Souza, 2002.

⁹ Conforme descrição no sistema de bibliotecas da UFMG sobre a partitura da peça, que pertence a coleção Curt Lange.

¹⁰ A coleção é composta por seis títulos: *Fome em Canaã; Sinhá Braba; Dona Joaquina de Pompéu; A vida em flor em Dona Beja; Gongo Socô; Chica que Manda: Chica da Silva; Chico Rei*. Registra-se, ainda, que os exemplares foram ilustrados pela artista plástica Yara Tupinambá.

(...) como aconteceu com Dona Beja, personagem que o autor mineiro, por assim dizer, redescobriu e revelou ao mundo, e que desde então tem sido objetivo de freqüentes estudos, o legendário rei africano também irá tornar-se tema obrigatório de discussões, tanto na província literária como no terreno dos historiadores.

Para escrever este livro, o autor não se limitou – como seria perfeitamente lícito ao ficcionista – a imaginar situações mais ou menos plausíveis, em que a figura de Chico Rei fosse muito mais simples ficção, do que, como de fato ocorreu, uma pessoa que realmente existiu, e, mais do que isso, uma pessoa que foi mesmo o que os menos informados afirmavam tratar-se de pura lenda. Ao contrário, descendo “às raízes do assunto”, conseguiu Agripa Vasconcelos reunir material suficiente para demonstrar que a sua história tem muito mais de realidade do que de lenda: é, inequivocamente, História, com maiúscula.

Neste convite ao leitor, é latente o conflito entre a verdade e a lenda a respeito de Chico Rei. Ao autor são reconhecidos os méritos por fazer conhecer uma história pautada na documentação e que as liberdades ficcionais não são aleatórias. E, significativa é a aposta da editora de que, após a leitura do romance histórico, pesquisas seriam levadas a cabo sobre o tema, tanto no âmbito literário quanto entre os historiadores.

No mesmo período, mas em outro contexto, uma nova abordagem a essa trama é representada. No carnaval de 1963-64, a escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro encenou na avenida Presidente Vargas, onde ocorria o desfile, o samba-enredo *O Sonho Dourado de Chico Rei*. Observa-se que a adaptação carnavalesca deste tema da história popular de Minas ocorreu na tentativa do bi-campeonato pela agremiação, que no desfile de 1963 ganhou o troféu narrando a história da também ex-escrava *Chica da Silva*. E foi por pouco que não conseguiu o título, ficando em segundo lugar.

O samba enredo, composto por Geraldo Babão, Djalma Sabiá e Binha e interpretado pelo Noel Rosa de Oliveira, reiterava os elementos da narrativa popular e literária. Ou seja, a história de Galanga, um rei africano capturado e transportado para o Brasil, onde serviu como escravo nas minas auríferas de Vila Rica, no século XVIII. Buscando se libertar, Galanga (ou Chico Rei, com se tornou conhecido) escondia ouro em sua cabeça, que depois de lavada na pia batismal da Irmandade do Rosário era somado para comprar a alforria dos negros. O líder negro incentivava que seus companheiros de cativeiro fizessem o mesmo. Com o acúmulo de riqueza, conseguiu comprar uma mina de ouro, que permitiu a compra da liberdade de mais cativos e até mesmo a construção de uma igreja em devoção a Santa Efigênia.

Lendária ou calcada em evidências históricas, a trama de Galanga/Chico Rei circulava entre as memórias de comunidades mineiras, de literatos, de historiadores e mesmo de foliões

carnavalescos. A heroificação do negro Galanga/Chico Rei é compreensível diante da realidade escravocrata que consumiu a maior parte da história brasileira e dos brasileiros. O protagonista dessa história se tornava um exemplo de inteligência, dignidade, resistência e coragem, mesmo nas condições mais adversas.

O exemplo de vida, somado à fantasia inerente às representações da tradição oral, à construção literária, musical e carnavalesca, ajudam a explicar sua presença no imaginário social. Essa rica fonte de inspiração foi a base para que produtores propusessem filmar essa história. Com este tema, em 1977, um projeto de fazer uma série televisiva e um filme foi apresentado pela StopFilm a Embrafilme. Como justificativa, consta que

(...) como figura histórica, Chico Rei engloba uma parte importante da história nacional, abrangendo o período que convencionou chamar de ciclo do ouro, com a incipiente cultura nacional, a integração das raças, o sincretismo religioso, danças, folclore, música e costumes que depois viriam a constituir a base da cultura brasileira¹¹.

Percebe-se que elementos destacados pela política da Embrafilme como importantes signos da cultura nacional, como a religiosidade e a festividade, eram vistos pelos produtores como trunfos para o sucesso do filme. A presença de um historiador na equipe de pesquisadores revela a preocupação em adequar as representações ao contexto histórico, prestando-se, portanto, também a função educativa. Todavia, sua autonomia estava subordinada ao diretor e a produtora. De fato, não se sabe se o papel do historiador seria mesmo respeitado, pois a produtora intencionava

(...) realizar um filme histórico de ação e aventura, com suficientes atrativos para o mercado exibidor mundial. Pretende-se colocar nos episódios informação suficiente para retratar os fatos históricos relacionados com a figura de Chico Rei, sem que com isto venha a ser prejudicada uma linguagem cinematográfica capaz de despertar as atenções do grande público¹².

Com roteiro a cargo de Mário Prata, a sinopse dos 13 episódios deixa entrever que a cronologia à história do Brasil seria parcial. Abordaria fatos e personagens históricos muitas vezes descontextualizados. O conhecimento histórico circulante sobre Chico Rei é respeitado,

¹¹ Cf.: Fundo Ancine/Embrafilme, série 110.1/00412, Cinemateca Brasileira/SP.

¹² Idem.

suas origens reais, escravidão e libertação do cativo. Mas, ao associar Chico Rei ao grupo da Inconfidência Mineira, perpassando por elementos “da cultura (Aleijadinho, etc.), o folclore (congadas, etc.) e a religião (cultos africanos, etc.)”¹³, fica explícito a adequação ao que os produtores chamavam de “suficientes atrativos para o mercado exibidor mundial”. Os títulos dos episódios dimensionam o excesso de liberdade poética¹⁴.

Quase uma década depois do lançamento de *Chico Rei* em festivais, o diretor Walter Lima Júnior relembra assim seu primeiro contato com o projeto:

Chico Rei tinha sido muito diferente do que me fora oferecido até então, alheio a todo o esquema que eu havia vivido até ali. Fui procurado por uma produção estrangeira, da TV alemã, e convidado para fazer esse filme: me deram o roteiro para eu ler, era uma série de TV escrita por um autor de novela chamado Mário Prata. Eu não conhecia o trabalho dele. Li, gostei de muitas coisas, mas não concordei com muitas outras que ele pôs no roteiro, principalmente com a liberdade que ele tomava com personagens muito emblemáticos de nossa História. No meu entender, aquilo era uma espécie de “samba do crioulo doido”. Ele misturava Chico Rei com Tiradentes, fazia uma bagunça. Achei uma maluquice, estava mexendo com o inconsciente nacional. Então propus aos alemães mudar a história, tirar tudo aquilo, que aí eu faria o filme, e reescrevi o roteiro. Eles me permitiram¹⁵.

Como foi assinalado, o roteiro original levava a passagens e personagens históricas descontextualizadas. Para o diretor, isso era um problema grave, pois implicava em perverter parte da memória nacional. Percebe-se seu entendimento do cinema-história como mediador do conhecimento histórico, exigindo, portanto, que o trabalho de direção fosse realizado com cuidados redobrados e respeito a uma produção especializada. Walter Lima Júnior reescreveu o roteiro, suprimindo os excessos, contudo manteve boa parte da estrutura original, que por sua vez encontra-se nos diversos registros sobre o tema.

Embora não comporte nesta comunicação, é preciso assinalar que problemas entre a produtora, a Embrafilme e o diretor, quase impediram a finalização o trabalho. Isso resultou em consequências para o resultado final, já que o projeto para a série televisiva foi abortada.

¹³ Idem.

¹⁴ Conforme projeto, a série apresentaria os seguintes capítulos: 1º) África; 2º) No navio negreiro; 3º) Marcha para o distrito do Ouro; 4º) Chegada e Revolução em Ouro Preto; 5º) Leilão; 6º) Mina e senzala; 7º) Quilombo; 8º) Gonzaga; 9º) Terror; 10º) Alforria; 11º) Riqueza; 12º) Dia dos Reis Magos; 13º) Ilusão; cf.: Fundo Ancine/Embrafilme, série 110.1/00474, Cinemateca Brasileira/SP.

¹⁵ Cf.: Revista Quadro à Quadro, v.1, n.1, ago., 1994, p.26.

Assim, restou a Walter Lima Jr. uma grande quantidade de horas filmadas para ser editada no formato de filme.

Um primeiro aspecto a ser considerado no filme diz respeito aos letreiros de abertura e fechamento. O filme abre com uma explicação sobre a escravidão: “durante três séculos perto de dois milhões de africanos foram transportados como escravos para o Brasil colonial português. Destituídos de qualquer direito, trabalhando sem descanso, e com um curto período de vida, os negros tudo fizeram para manter viva sua fé na liberdade”. Um segundo letreiro aparece referenciando os embasamentos para a construção do roteiro: “baseado em argumento de Mário Prata; na tradição oral mineira; na poesia de Cecília Meireles e na memória do negro brasileiro”. Nos créditos finais, surge uma terceira tela com o seguinte título: “Fontes Essenciais de Consulta”, sendo citados livros de referência sobre a escravidão brasileira; africana e o texto de Agripa Vasconcelos¹⁶. Os três letreiros revelam a preocupação em se construir uma narrativa fílmica balizada.

Percebe-se a confluência de três tipos dessas fontes: 1^a) a historiografia referente à escravidão, como corrente em finais dos anos 1970, era predominantemente marxista e analisa a sociedade colonial escravocrata privilegiando os aspectos econômicos; 2^a) o romance-histórico, nomeadamente o trabalho de Agripa Vasconcelos que, conforme visto, procurava se valer da pesquisa em sua redação, minimizando os aspectos ficcionais e lendários, e; 3^o) a memória, sustentada na oralidade e práticas culturais, especialmente relativas à população negra. A inter-relação dessas tipologias permite inferir que, apesar da preocupação com as fontes, a produção do filme não cria uma hierarquia entre elas, uma vez que convivem trabalhos acadêmicos e a tradição oral mineira.

O filme apresenta múltiplos acontecimentos históricos. A cena do batismo forçado e coletivo dos negros, ainda em África, quando os homens recebiam o nome de Francisco e as mulheres de Maria, chama a atenção para o papel da Igreja Católica nos negócios do escravismo. Um padre espanhol acompanha o embarque dos negros e segue com Galanga para o Brasil, mas sua crise de consciência o leva a ponderações críticas sobre o tráfico de escravos.

¹⁶Aparece na tela dessa maneira: Maurílio de Gouveia: História da Escravidão; Nina Rodrigues: Os Africanos no Brasil; Jacob Gorender: O Escravismo Colonial; Arthur Ramos: O Negro na Civilização Brasileira; Roger Bastide: As Religiões Africanas no Brasil; Agripa Vasconcelos: Chico Rei; Frantz Fanon: Os Condenados da Terra.

A travessia em navios negreiros, popularmente conhecidos como *tumbeiros*, é um dos momentos com maior adrenalina no filme. Ainda que Galanga não tenha existido realmente, milhões de negros foram arrancados da África e transportados para a América em navios portugueses, espanhóis, ingleses, holandeses. No filme, o tema circula sob variadas fontes. Apesar de vários cortes, é notório o embasamento no livro de Agripa Vasconcelos para a sequência marítima. A iconografia relativa ao transporte em navio, ao desembarque e aos leilões nos mercados de escravos também está presente. Certamente, uma cena forte e com elevado grau para conformar um conhecimento histórico, que se problematizado favorece ao espectador a tomada de consciência histórica relativa ao escravismo e seu tráfico negroiro.

Em *Chico Rei* as cenas no tumbeiro contêm os problemas possíveis em alto mar: péssimas condições de acomodação; fome e sede; sadismo dos carcereiros; revoltas; estupros; tempestade; assassinato em massa. Mas há de se destacar a hombridade e serenidade do protagonista mesmo diante das mais cruéis injustiças. Quando Galanga e outros são levados acorrentados para o convés para apanharem, a resistência que oferecem aos marujos se fortalece ao som das palmas e cantos daqueles que permaneciam nos porões, assistindo pelas frestas o espancamento de seus companheiros.

O filme apresenta uma questão por trás da narrativa de Galanga/Chico Rei: a liberdade. Como o diretor afirmou em entrevista: “a liberdade é prática dialética vivida no cotidiano – a mim me parece que este é o verdadeiro sentido desta lenda na alma do povo. Foi assim que eu a senti, e é assim que eu tento me expressar a partir do filme”¹⁷. No campo da História, o filme coloca a questão em cima da escolha entre a resistência violenta ou a paciência em aproveitar as brechas da própria sociedade escravista.

No primeiro caso, se ganha com a rapidez da ação, mas há sempre o risco em violentar seu senhor e fugir rumo a um quilombo. Não obstante, essa é a cena de abertura do filme. No segundo caso, o cativo devia aceitar o ônus da escravidão, a autoridade do seu senhor e, assim, se beneficiar de um tratamento menos agressivo até o ponto de conseguir a alforria, ou seja, a liberdade jurídica. Este foi o caminho adotado por Galanga. No entanto, a complexidade da decisão é apresentada em vários momentos no filme.

¹⁷ Cf.: Jornal do Brasil – Suplemento de Domingo, 23/08/1987, p.24.

Um tema bastante pertinente, diante da efervescência política pela qual passava o Brasil no início da década de 1980. Considerando que um filme de gênero histórico diz sobre o tempo passado, mas também revela aspectos do presente em que é realizado, pode-se perceber um paralelo quanto a tensão em busca do caminho para a liberdade entre os escravos no século XVIII e os passos dados pelos brasileiros para por fim à ditadura militar que se arrastava desde 1964. O filme começou a ser rodado em 1979, em meio a lei da Anistia, e concluído em 1985, após as mobilizações pela campanha derrotada das Diretas Já; porém politicamente vencedora ao restabelecer um presidente civil. O fim da ditadura estava próximo, mas foram longos os debates entre as melhores maneiras de derrotá-la, sobretudo entre as opções pela luta armada ou mobilizações civis visando ocupar os espaços institucionais. Seria legítimo pensar a luta armada como a solução quilombola? Na mesma toada, considerar que a liberdade definitiva, representada pela democracia, necessitaria da negociação? Parece que sim, a julgar pelo depoimento ao jornalista Ely Azeredo, quando Walter Lima Júnior afirma acreditar que seu filme “é um folhetim em torno de uma das mais densas figuras da história do negro no Brasil. Uma história muito esquecida, não tão celebrada quanto Zumbi ou Chica da Silva. Creio que Chico Rei é mais denso e politicamente mais consequente”¹⁸.

¹⁸ Cf.: O Globo, Segundo Caderno, 23/08/1987, p.1.

Considerações finais

Pelo exposto, percebe-se como a relação *saber histórico / cinema-história / educação não escolar* é dialética. As narrativas históricas e ficcionais presentes nos filmes são (re)apropriadas pela sociedade. Daí o cuidado necessário em avaliar o processo de construção, apropriação e (re)significação das narrativas fílmicas, especialmente quando contrapostas ao saber formalizado pela produção historiográfica. Trata-se de uma análise que valorize questões suscitadas pelo próprio filme, contextualizando o momento da produção cinematográfica. Neste sentido, retorna a questão que sempre pauta um filme de gênero histórico: sua adequação aos fatos passados. Mas, acredita-se que esse não é ponto central do problema, pois:

Este proceso de invención no es, como algunos podrían sugerir, el punto débil de la película histórica, sino que de hecho es donde reside la mayor parte de su fuerza. El drama, como dijo alguien famoso, es la vida sin las partes aburridas, es decir, las películas representan de manera más laxa el pasado y estas invenciones hacen que nos interese por el período histórico representado en la película. Me refiro a invenciones tales como las condensaciones que aúnan varios caracteres y personajes en uno, el desplazamiento de un suceso desde un marco temporal a otro. (ROSENSTONE, 2008, p.12)

O essencial é perceber a potencialidade para se discutir a História, o passado, as relações sociais e políticas, presente em um filme de gênero histórico. Sob essa perspectiva, o filme *Chico Rei* parece um bom exemplo, entrelaçando a sabedoria popular por meio das tradições e oralidades; as pesquisas históricas desenvolvidas segundo critérios acadêmicos; e a ficção necessária à arte. Essas interseções instigam a discussão do passado e do presente, seja pelas suas significações históricas, seja pelos seus equívocos de representação.

Isto não significa suprimir o papel do historiador nas análises históricas, tampouco ser negligente com leituras incoerentes do passado, sejam elas produzidas pelo cinema, música ou qualquer outra área do conhecimento. É necessário manter o rigor em uma produção que lide com a história; como o fez Walter Lima Júnior ao discordar das excessivas liberdades no roteiro de Mário Prata; pois é preciso considerar que haverá uma significação pública daquele material. Nesse sentido, acredita-se no papel do cinema-história inerente ao processo de

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

16

construção da história pública, que com criticidade se volta para o desenvolvimento da consciência histórica.

Filme analisado

Chico Rei. LIMA Jr., Walter. Embrafilme, 1985. 1 fita VHS (115 min), son., color.

Referências

ABRASH, Barbara; WALKOWITZ, Daniel J. Sub/versions of history: a meditation of a film and historical, narrative. *History Workshop Journal*, 38, 1994. Disponível em: hwj.oxfordjournals.org.

ALMEIDA, Juniele Rabelo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org.). *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.

BARROS, José D'Assumpção. Paul Ricoeur e a Narrativa Histórica. *História, imagem e narrativa*. 12, abr. 2011, pp.1-26. Disponível em <http://www.historiaimagem.com.br/edicao12abril2011/paulricoeur.pdf> Acesso: 30 de novembro de 2012.

BOSCHI, Caio Cesar. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema, educação e história pública: dimensões do filme *Xica da Silva*. In.: ALMEIDA, Juniele Rabelo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org.). *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5.ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LERA, José Maria Caparrós. El cine como documento histórico, *Revista Anthropos*, nº 175, 1997.

LIDDINGTON, Jill. O que é história pública? In.: ALMEIDA, Juniele Rabelo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org.). *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.

MIGNONE, Francisco, 1897; ANDRADE, Maria de Moraes. *Maracatu de Chico-Rei: bailado brasileiro-africano*. [S.l., s.n., s.d.].

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: a história depois do papel. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia de. (Orgs.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

POLLACK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.3-15.

RAMOS, Donald. O quilombo e o sistema escravista em Minas Gerais do século XVIII. In.: REIS, João José; GOMES, Flávio. *Liberdade por um fio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROSENSTONE, Robert. A. Inventando la verdad histórica en la gran pantalla. In: CAMARERO, Glória; HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de. (orgs.). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2008.

SAMUEL, Raphael. History and television. *History Workshop Journal*, Oxford, 1981, pp.172-176. Disponível em: <http://hwj.oxfordjournals.org/>.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis Negros no Brasil Escravista: história da festa da coroação do Rei Congo*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966;