



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES-CAMPUS DE GUARABIRA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

EDSON BATISTA DOS SANTOS

PRÁTICA E REPRESSÃO À CAPOEIRA NO FILME “BESOURO”

GUARABIRA/PB
DEZEMBRO 2012

EDSON BATISTA DOS SANTOS

PRÁTICA E REPRESSÃO À CAPOEIRA NO FILME “BESOURO”

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado a Coordenação do Curso de História, da Universidade Estadual da Paraíba-UEPB, Campus de Guarabira, como requisito parcial a obtenção do Título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Waldeci Ferreira Chagas

GUARABIRA/PB
DEZEMBRO 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE
GUARABIRA/UEPB

S237p

Santos, Edson Batista dos

Prática e repressão à capoeira no filme
“Besouro” / Edson Batista dos Santos. – Guarabira:
UEPB, 2012.

39f.:il.; Color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação
em História) – Universidade Estadual da Paraíba.

Orientação Prof. Dr. Waldeci Ferreira Chagas.

1. Capoeira - Repressão 2. Besouro - Filme
3. Historiografia I. Título.

CDD.22.ed. 791.43

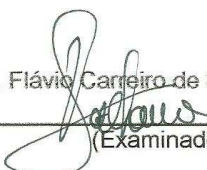
EDSON BATISTA DOS SANTOS

PRÁTICA E REPRESSÃO À CAPOEIRA NO FILME “BESOURO”

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Waldeci Ferreira Chagas (UEPB/DH)


(Orientador)

Prof. MS. Flávio Carneiro de Santana (UEPB/DH)


(Examinador)

Prof. MS. Carlos Adriano Ferreira de Lima (UEPB/DH)


(Examinador)

**GUARABIRA-PB
DEZEMBRO/2012**

RESUMO

Neste trabalho investigamos a prática da repressão à capoeira no final do século XIX e início do XX, a partir do “*filme*” Besouro. O filme se passa no Recôncavo Baiano, Besouro é um capoeira treinado por Mestre Alípio, capoeirista que se tornou símbolo de resistência. O “*filme*” é contextualizado em uma época onde a capoeira é penalizada por lei, visto que as pessoas negras eram presas por praticar esta luta, mesmo assim elas foram firmes e persistentes, e se mantiveram praticando a capoeira nos arredores das cidades. Isso fez com que a capoeira conseguisse sobreviver às repressões no Brasil República. Desta feita, Besouro também traz representações da sociedade coronelista do século XX, de uma República repressora dos direitos das pessoas negras, pois a escravidão já havia sido abolida, mas os direitos das pessoas negras foram negados.

Palavras chave: repressão, capoeira, Besouro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
CAPÍTULO I	
O Filme Como Fonte de Pesquisa: Uma Discussão Historiográfica.....	08
CAPÍTULO II	
A prática a repressão a capoeira nas ruas das cidades brasileiras.....	23
CAPÍTULO III	
Prática e Repressão a Capoeira no Filme “Besouro”.....	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS.....	38

INTRODUÇÃO

A capoeira durante muito tempo na história do Brasil foi perseguida e reprimida, mas foi na República velha que a capoeira se tornou ilícita, em 11 de outubro de 1890. Nessa data foi publicado o Código Penal da República que transformou a prática da capoeira em delito passível de pena, conforme consta no Livro III, capítulo XIII. Este documento passou a definir quais eram as condutas tipificadas dos capoeiristas, nos artigos 402, 403, e 404. Tais artigos tornaram ilícitos a prática da capoeira (TONINI, 2008, p.62).

Nesta perspectiva, esta monografia faz uma análise da repressão a prática da capoeira representada no filme *Besouro* e para tanto analisamos trabalhos de autores que também tiveram como fonte de pesquisa o filme.

No primeiro capítulo abordamos a respeito do filme como fonte de pesquisa, sendo assim analisamos alguns filmes e telenovelas e percebemos neles como as pessoas negras foram inseridas, estas são representadas como empregados domésticos, ama de leite, moleques de recado, a negra sensual e o favelado.

A partir de produções que discutem a realidade social do Brasil as pessoas negras estão representadas em filmes, cujos enredos estão ligados a violência, inclusive em favelas, como aborda o filme *Cidade de Deus*. O filme *Crash* produzido nos Estados Unidos, mostra a violência e a discriminação as pessoas negras e emigrantes e foi analisado neste trabalho. Além desses, outros filmes, cujos enredos abordam a mesma temática.

No segundo capítulo abordamos a prática da capoeira no Brasil no final do Império e início da República, momentos em que as perseguições eram constantes, e as pessoas negras eram proibidas de praticar a capoeira. Com a Guerra do Paraguai elas foram inseridas em alguns setores públicos, mas com o advento da república a perseguição às capoeiras tornou, tornou a prática da capoeira ilícita por lei, e os negros eram presos se fossem pegos praticando essa luta.

No terceiro capítulo analisamos o Filme *Besouro*, cuja história se passa na década de 1920 no Recôncavo Baiano. Durante o enredo percebemos a perseguição e repressão aos praticantes da capoeira, o personagem *Besouro*

tornou-se um herói, um símbolo de resistência para as pessoas negras que aos poucos foram conquistando seu espaço no meio social.

A história da capoeira foi marcada por perseguições policiais, prisões, racismo e outras formas de controle social que os agentes dessa prática cultural experimentaram em sua relação com o estado brasileiro (OLIVEIRA & LEAL, 2009, p. 44).

Em 1937, a capoeira passou a ser tolerada, mas só em 1953 ela foi totalmente liberada, e em 2008, a capoeira foi decretada “Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira”, pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), por seu potencial catalisador e agregador de símbolos nos aspectos fundamentais da vida, tais como: canto, luta, dança jogo; todos os elementos da cultura brasileira (OLIVEIRA & LEAL, 2009, p. 43).

CAPÍTULO I

O FILME COMO FONTE DE PESQUISA: UMA DISCUSSÃO HISTORIOGRÁFICA

Neste capítulo analisamos alguns trabalhos dos diversos estudiosos das ciências humanas e sociais, que tomaram o filme como objeto de pesquisa. O nosso objeto de pesquisa também é o filme, nesse sentido a discussão que fazemos se distancia e se aproxima dos trabalhos com quem dialogamos. Nossa discussão neste trabalho está centrada na repressão à prática da capoeira apresentada no filme *Besouro*; visto que esta expressão cultural perpassa toda a narrativa fílmica.

Antes de adentrarmos a essa questão, fazemos algumas inferências acerca de uns estudos cujos autores (as) se dedicaram a analisar o filme como fonte histórica.

O filme é uma importante fonte histórica utilizada por professores (as) e estudiosos (as) para refletir sobre determinada época do passado ou sobre os dias atuais, pois além da narrativa as imagens fílmicas trazem representações da realidade e a ligação desta com as identidades e ideologias da sociedade.

A produção midiática brasileira até meados do século XX não incluía a representação sobre a cultura afro-brasileira de modo positivo, nesta época as telenovelas mostravam as pessoas negras no papel de escravizados (as), moleques de recados, preguiçosos, empregados domésticos, ou a negra boazuda, reforçando assim a imagem das pessoas negras relacionadas aos aspectos negativos ou exóticos.

Inseridos no contexto da produção midiática os filmes produzidos no Brasil, a princípio seguiam o modelo do cinema europeu, porém com a falência do Estúdio Vera Cruz, e o surgimento das reivindicações no sentido de reconstruir um cinema que falasse das realidades brasileiras, surgiram então nos anos 1960, o cinema novo. A partir de então começaram a emergir filmes brasileiros que faziam referências a realidade do país, sobretudo, as pessoas negras.

Quando pensamos o filme como objeto de pesquisa é pertinente o trabalho de (PEREIRA & KARAWEJEZYK, 2008), visto que problematizam o filme como fonte histórica. Essas autoras trabalharam com o filme “*Memórias Póstumas de André Klotzel*”, e explicam qual a melhor maneira de os (as) professores (as)

utilizarem um filme na sala de aula, supostamente o filme histórico. Para tanto, se fundamentam teoricamente nos autores Boris Kossoy, Philippe Dubois, Sandra Jatahy Pesavento e Jacques Le Golf. Qual o objetivo de trabalhar um filme histórico? A partir desse questionamento analisam o filme “Memórias Póstumas de Klotzel”, e mostram como devemos analisar as imagens: se como a realidade do século XIX ou como a representação da sociedade do século XIX, ou ainda a representação da sociedade do século XXI, época em que o filme foi lançado.

O filme utilizado como fonte histórica tem tanta importância quanto qualquer outra fonte, neste contexto Peter Burker chama de virada em direção à antropologia da história cultural, momento em que historiadores (as) passaram a manter cada vez mais contato com uma miríade de novos documentos, tais como fotografias, vestimentas, música entre outras fontes.

Assim concordamos com Peter Burke quando discorre sobre as fontes históricas. Mas alerta que numa análise fílmica as iconografias devem ser abordadas com certo cuidado, afinal os produtores procuram um público e o seu principal objetivo é vender e faturar. Quanto aos espectadores muitas vezes se deixa envolver e todos discutem sobre como deveria ser o final do filme. Assim também os produtores de filmes procuram passar para os expectadores aventura e ficção, onde a imaginação é explícita aos olhos de quem assiste.

Segundo (PEREIRA e KARAWEJEZYK, 2008) a partir dos anos 1970 professores (as) de História passaram a utilizar os filmes nas salas de aula, porém sem uma metodologia adequada, visto que muitas vezes o filme passa uma realidade que não aconteceu, no entanto, nos deixamos envolver por tal realidade e procuramos ficar sempre ao lado do mocinho.

Nas últimas décadas foram produzidos filmes que mostram como foi determinada época, esses filmes são visto como históricos. Acerca dessa questão, (PEREIRA e KARAWEJEZYK, 2008) afirmam que o historiador pode identificar um filme histórico pelos traços ou rastros que os produtores deixam escapar sobre a sociedade na qual foi produzido.

Acerca desta questão, Jacques Le Goff relata que todas as mudanças profundas da metodologia histórica são acompanhadas de transformação importante da documentação. (PEREIRA e KARAWEJEZYK, 2008) usaram essa citação para justificar a incorporação dos filmes como fontes, e ainda afirmam que a metodologia

usada para analisar um filme, pode ser a mesma utilizada na análise da literatura e das fontes iconográficas, pois capta o espírito da época.

Segundo Pesavento, apesar da literatura ter um forte acento de ficção, esta não seria totalmente ficção. Pois do mesmo modo que a literatura, a imagem cinematográfica é uma representação do mundo social. Na opinião de (PEREIRA e KARAWJEZYK, 2008) devemos nos ater ao conceito de representação, isso é o que torna possível um novo olhar que elege como fonte de conhecimento outros materiais e não só os tradicionais livros de História, pelo menos para o uso em sala de aula.

O diferencial dos filmes são além das palavras as imagens que retratam o que está sendo abordado. Os filmes também representam a identidade e ideologias de uma sociedade em determinada época seja ele de ficção, documentários, cinejornal ou atualidades podem ser abordados em sala de aula por professores (as) de História, eles servem para refletir sobre a sociedade, os costumes, as hierarquias entre outros, na verdade os filmes são ricos em informações.

Para tanto, (PEREIRA e KARAWJEZYK, 2008) recorrem a Marco Napolitano, visto que esse autor afirma que para a análise sociológica do filme deve-se ter em mente algumas perguntas básicas, do tipo: Como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem à organização social, as hierarquia e instituições sociais, como se dá a seleção dos fatos, eventos tipos e lugares sociais encenados? Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, coação? Essas questões são importantes para analisar um filme, esses questionamentos são coerentes na construção de um texto histórico que utiliza o filme como fonte.

De acordo com o tema abordado (PEREIRA e KARAWJEZYK, 2008) ao utilizar o filme “Memórias Póstumas”, observam a metodologia, visto que problematizam o século XIX, especificamente o Rio de Janeiro onde ocorre o enredo, e discorre sobre como era o Rio de Janeiro no século XIX, a sociedade, tudo isso aos olhos de Brás Cubas. O filme é uma adaptação do livro literário de Machado de Assis, e nele as pesquisadoras fazem um estudo detalhado de Machado de Assis, e ressaltam as críticas feita por esse autor a sociedade escravocrata, nela o adultério é abordada como vício da sociedade.

Desta feita, o filme é uma fonte importante para historiadores (as) e professores (as) de História, pois contribui na construção do conhecimento no campo da história. Afora isso, enriquecem as aulas de História e podem ser utilizado no contexto apresentado em sala de aula.

Para o (a) professor (a) de História e para pesquisadores (as) é importante ter conhecimento do assunto a ser exposto em sala de aula, e para tanto a história da mídia é um fator interessante para contextualizar filmes. A respeito desse assunto (SOUZA, et all, 2005) faz um breve resumo da história da mídia, e discute a importância das comunicações para a sobrevivência de um grupo social, além da necessidade de se comunicar através dos gestos. Essa questão é histórica, pois desde as cavernas aos dias atuais homens e mulheres usam as inscrições para se comunicar. Os veículos de comunicação são múltiplos, desde as inscrições rupestres a internet é o que se denomina de mídia. Por mídia entende-se todo suporte de transmissão e difusão de informações, como jornais, revistas, cinema, televisão etc. Esses pesquisadores ainda abordam sobre a não inclusão da cultura afro-brasileira na mídia.

Segundo (SOUZA, et all, 2005) a mídia exerce grande influência na configuração dos valores sociais e estéticos do grande público e, historicamente, tem impedido a veiculação da imagem do afro-brasileiro e de seus valores positivos, ou refletido e recriado a imagem estereotipada difundida pelos ideais e ideias racistas.

Portanto, a exclusão ou estereotipo da pessoa negra na mídia é histórica. Com a chegada da família real ao Brasil em 1808, surgiram então dois jornais: a Gazeta do Rio de Janeiro e o Correio Brasiliense, esse jornal era editado em Londres e por esse motivo a Gazeta do Rio de Janeiro foi considerada o primeiro jornal brasileiro.

O espaço destinado às pessoas negras nesses jornais eram os anúncios de venda de escravizados ou pessoas oferecendo recompensa pela captura de algum negro (a) fugitivo (a). Neste contexto pode-se observar a exclusão dessas pessoas das publicações diárias, pois o jornal quando publicava algo sobre elas era justamente para negociar ou recuperar um negro (a) fugitivo (a), anunciando recompensas pela captura. No geral as ideias racistas predominavam, os discursos preconceituosos e teorias de inferioridades reforçavam a elite intelectual da época na compreensão das pessoas negras como seres inferiores.

Em 1833 vinte e cinco anos depois da chegada da família Real ao Brasil foram fundados o jornal “O homem de cor”, o primeiro da imprensa negra brasileira; criado pelo poeta, dramaturgo e tradutor carioca Francisco de Paula Brito.

Com o passar do tempo outros jornais foram fundados cuja temática era combater o preconceito, valorizar a cultura afro-brasileira e afirmar a identidade da população negra.

No final dos anos 1940, Abdias Nascimento lançou o jornal *Quilombo* que privilegiava o diálogo entre a produção artística e cultural negra e a produção artística e cultural da Europa e o vínculo com os principais jornais negros norte-americanos.

Os jornais geralmente foram fundados por pessoas que tinham parentescos afro-brasileiros, Abdias Nascimento foi uma das figuras importante na luta pela construção e valorização da identidade negra, pois divulgou a arte e a cultura afro-brasileira. Neto de africanos, filho de um sapateiro e uma doceira, Abdias Nascimento atuou em vários movimentos negros e junto com colegas também fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN), onde as atrizes e atores negros desenvolveram um trabalho com forte raiz afro-brasileira.

Neste contexto a televisão passou a fazer parte da mídia, o que antes era registrado em jornais agora também passou a ser representado na televisão, através de programas, filmes e novelas. Isso tornou os meios de comunicações mais populares, pois passaram a se fazerem presentes nas residências, praças, hospitais, bares etc, em todas as regiões do Brasil (SOUZA, et all, 2005).

A primeira transmissão televisiva no Brasil ocorreu em 18 de setembro de 1950, quando foi inaugurada a TV Tupi, canal 4, considerada a grande responsável pela difusão das telenovelas brasileiras. Em 1964 a TV levou ao ar o drama: “O Direito de Nascer”, que tinha como personagem importante no seu desenrolar a mãe negra Dolores. Tal personagem não tinha família nem uma história própria. A ela cabia tão só zelar pela proteção de Albertinho Limonta, cuja verdadeira mãe também foi criada por Dolores, era filha de patrões.

Na perspectiva de inserção das pessoas negras na mídia televisiva em 1969 estreou a telenovela: “A Cabana do Pai Tomás”. Nessa produção o ator Sérgio Cardoso fora maquiado para que pudesse interpretar o papel do Pai Tomás, homem negro idoso, fiel e serviçal.

Tais representações passavam uma imagem negativa das pessoas negras, e reforçavam o preconceito, pois eram sempre mostradas como figuras subjugadas aos senhores e patrões, tidos como insignificantes mostrados como preguiçosos (as) e desobedientes. Afora isso, as personagens negras eram castigadas em cenas assistidas por milhões de brasileiros (as). Desta feita, os telespectadores tiveram o imaginário alimentado com a imagem da pessoa negra como sendo inferior e a pessoa branca como sendo superior. Esse tipo de representação só contribuiu para aumentar a discriminação, e reforçar no imaginário social brasileiro as pessoas negras como sendo uma raça inferior, cultural e economicamente.

As teledramaturgias tentaram extingui a cultura afro-brasileira, e, por isso mostravam as pessoas negras como inferiores, quando na verdade elas nunca foram inferiores, visto que sempre resistiram.

No entanto, quando uma novela aborda a abolição dos escravizados (as), de uma forma ou de outra, o que está por traz da abolição é sempre uma pessoa branca. Esse aspecto está evidenciado em “A Escrava Isaura”, e em “Sinhá Moça”. Nessas teledramaturgias as principais responsáveis pelos ideais da abolição são pessoas brancas. Essas produções apesar de fazerem referências às pessoas negras, elas não foram levadas a tela como capazes de lutar pelos seus próprios direitos, e ideais, o que se constitui um contrassenso, visto que a história das populações negra no Brasil é marcada por batalhas desde o Brasil Colônia até os dias atuais.

As oportunidades das pessoas negras na sociedade não foram dadas, mas conquistadas ao longo da história. No entanto, quando as pessoas negras aparecem nas telenovelas elas ainda são descritas como excluídas da sociedade, incapazes de ocupar certos cargos, no geral são apresentadas como empregados domésticos, e dificilmente atuam como personagem principal da trama narrada, principalmente na Rede Globo. Mesmo quando ocorre de numa telenovela uma pessoa negra ser a personagem central, uma pessoa bem sucedida ela traz um problema, que a descredibiliza está no lugar de destaque.

Várias novelas levadas ao ar pela Rede Globo possuem personagens negros (as) com esta característica, tais como, Corpo a Corpo, Sinhá Flor, Da Cor do Pecado, Chica da Silva dentre outras. A maioria destas novelas ainda trazem personagens negros (as) descritos (as) como bondosos, dóceis, alegres, servis e

rebeldes. Os tipos comuns são o preto-velho e a mãe preta, que alimenta, zelam e se sacrifica pelo sinhozinho ou sinhazinha, o mártir que sofre as tiranias do senhor calado para não prejudicar os demais, o negro de alma branca que, por benevolência do seu senhor, vive na casa-grande, frequenta a escola e é integrado na sociedade branca.

Em contrapartida os revoltosos, politizados e conscientes são evidenciados como ingratos e impiedosos com o seu senhor, os malandros, são os estelionatários, ainda tem o negro e a negra sedutora e o favelado.

No contexto imagético a construção dos estereótipos se manteve nas telenovelas e nos filmes, o que colaborou para alimentar o preconceito e a negação cultural dos valores afro-brasileiros. Porém nos últimos anos o cinema brasileiro vem proporcionando espaço para produções fílmicas voltadas para a realidade do país, mas tais produções não estão preocupadas em fomentar a cultura afro-brasileira e sim evidenciar/denunciar o lugar social a que o negro está exposto, mesmo assim ainda há produções que não fogem do preconceito, visto que as personagens negras estão ligadas a realidade a que os filmes abordam.

O filme Cidade de Deus por esse motivo tornou-se um marco na história do cinema contemporâneo e teve como principal personagem o lugar e não as pessoas. O enredo fílmico se passa no Rio de Janeiro, na favela conhecida por “Cidade de Deus”, umas das mais perigosas da cidade. Para contar a história deste lugar, o filme traz diversos personagens, todos sob o ponto de vista do narrador, Buscapé.

Buscapé é um menino pobre que vivencia cenas constantes de violências na favela, Cidade de Deus, e mesmo convivendo em um lugar que não lhe proporcionasse oportunidades de sobrevivência, a não ser a vida do crime, por determinação do destino escolhe a arte para mostrar o que se passa na favela, e transforma-se em fotografo.

Nessa perspectiva, Pierry (2005) afirma que o filme causou polêmica, pois a linguagem é marcante e realista, os argumentos foram extraídos de fatos verídicos, histórias de gangues violentas que disputavam o controle do trafico na favela “Cidade de Deus”. Por isso, o filme alcançou um ótimo público e rompeu fronteiras. Na opinião desse autor o efeito blockbuster se configurou logo após a estréia do filme, e o grande sucesso do mesmo foi além do lugar, a participação de alguns moradores (as) que atuaram como atores e atrizes. Mesmo não sendo

profissionais desempenharam grande papel, pois estavam ligados a realidade, mas para que essas pessoas pudessem participar, elas passaram por oficinas de interpretação.

Segundo, Pierry (2006) o filme antes de ser lançado no Brasil teve sua exibição em diversos países negociada com sucesso no Festival de Cannes. Ou seja, tudo foi marketing comercial, um livro escrito por um morador e exibido na Rede Globo ajudou na propagação.

Acerca dessa questão, Pierry (2006) observa que depois dos documentários lançados, e dos livros escritos por Glauber Rocha, em que esse cineasta repassa a história do cinema brasileiro de modo original, propondo ácidas revisões em torno de filmes e posicionamentos de outros diretores e de seu próprio currículo. Glauber pressupõe como deveria ser a representação da realidade brasileira nas telas e em geral. Segundo Pierry (2006) na opinião de Glauber Rocha a situação das artes no Brasil diante do mundo, é de mentiras elaboradas, ele observou ainda que o compromisso do Cinema Industrial é com mentira e com exploração, pressupôs que as supostas deficiências técnicas-financeiras do cinema do terceiro mundo fossem incorporadas como expressão estética e defendia a realização de filmes feitos como uma alternativa à nostalgia do primitivo presente no olhar europeu.

Desse modo foi possível perceber o porquê do sucesso alcançado pelo filme Cidade de Deus, visto que se trata de uma realidade vivenciada em uma época onde a criminalidade predominava na favela. Além do filme as reportagens mostradas nos programas de TV, a exemplo do Fantástico que exibiu a serie Falcão: meninos do tráfico, levada ao ar em 2006 e Aqui, Agora do SBT estimularam no espectador a curiosidade pela temática da violência, o que resultou no sucesso do filme Cidade de Deus. A violência mostrada aos espectadores nessas duas séries televisivas se aproxima do que o filme Cidade de Deus mostrou. Mesmo assim alguns diretores questionam a realidade e abordam a respeito da banalização da violência em filmes que falam da miséria e retratam dois cenários: a favela e o sertão.

Na discussão sobre tal questão Pierry (2006) ao citar Ivana Bentes traz a opinião dela acerca do cinema, quando diz que “o cinema brasileiro dos anos 1990 mudou radicalmente de discurso frente os territórios da pobreza e seus personagens”. O mesmo aconteceu com filmes que transformaram o sertão e a

favela em jardins exóticos, mas essa questão não foi vista e discutida por outros autores e estudiosos do cinema.

Sobre o filme Cidade de Deus, PENKALA o aborda de uma maneira diferente, afirma que após o lançamento surgiram diversas críticas isso porque o filme denuncia a violência, a pobreza e a exclusão, mas as críticas não são decorrentes das denúncias que o filme faz, mas devido a publicidade que alcançou. Ela vê o filme como uma espécie de denúncia jornalística. Segundo essa autora Cidade de Deus segue o que parece ser tradição do cinema brasileiro, que é a de mostrar, como documentário ou nas ficções, a miséria e a violência a que certas camadas da população foram e são submetidas no cotidiano. Essa tradição começou a ser construída nos anos 1950, com o fracasso do modelo industrial de fazer cinema, devido principalmente, à falência do estúdio Vera Cruz, quando o modelo estético importado de Hollywood foi esgotado e surgiram reivindicações no sentido de se construir um cinema que falasse das realidades brasileiras, nas esferas econômica e social. Partiu desta proposta o cinema novo, que também teve grande influência Italiana.

Aos poucos foram sendo produzidos filmes, muitos deles artesanais, uma câmera e alguns atores era o suficiente para uma produção cinematográfica, no caso de Cidade de Deus os atores eram moradores e vivenciavam o dia a dia da favela do Rio de Janeiro. O conjunto habitacional “Cidade de Deus” foi construído entre 1962 e 1965, e atualmente tem cerca de 65 mil habitantes, desses 62% são negros, vivem em meio a violência urbana e a indústria do tráfico.

Portanto, Fernando Meirelles, diretor do filme procurou chegar o mais próximo possível da realidade da comunidade, mas outros autores já haviam produzido filmes com teor de violência e exclusão social e não obtiveram sucesso de público tal como Cidade de Deus. Como o cinema hollywoodiano não vinha dando certo no Brasil começou a se trabalhar a realidade do país, os cineastas arriscaram na produção de filmes brasileiros com teor brasileiro, ou seja, com o real e não o fictício. Nesse sentido Cidade de Deus deu certo, pois foi um dos filmes brasileiros que mais atraiu o público. O exótico, o violento, a exclusão social é mostrada com teor real aos espectadores que foram atraídos por essa realidade. Apesar dela não ser resgatada na íntegra porque é impossível o cinema abordar o real de uma forma nítida, Fernando Meireles repassou ao público brasileiro um enredo o mais próximo

do real. Nesse sentido a integração dos moradores da comunidade Cidade de Deus no elenco foi de fundamental importância para o sucesso do filme.

Segundo PEKALA, a violência, a criminalidade e a pobreza são partes integrantes do universo do filme que chocam o público e serve como ilustração de dados sobre o Brasil. Hoje a taxa anual de homicídios no Brasil é de 26 para 100 habitantes, mais que o dobro da taxa norte-americana que é de 11 para 100 mil habitantes, a mais alta entre os países desenvolvidos.

Sobre essa questão PENKALA recorre a Rolim que discorre o seguinte, a grande maioria das vítimas é formada por jovens pobres e negros. Esse sujeito é o que Meirelles mostra para a sociedade através do seu filme e ressaltam as condições em que o pobre e o negro são colocados, o lugar social que é oferecido a esses sujeitos, que por conviver em uma favela, ser pobre e negro são marginalizados e discriminados no dia a dia.

A diferença entre um filme fictício e um documental é a fomentação de um aparato de produção, o filme documental é resultado de um olhar para fora enquanto o ficcional resulta em um olhar para dentro, o olhar do filme documental está ligado ao olhar para o outro.

A produção de um filme está ligada a um aparato técnico que engloba diferentes formas, para diferentes gêneros, leva-se em conta a iluminação, a cor e os efeitos, como por exemplo, se um filme representa a década de 1960 ele tem que ter uma cor séptica para dá uma idéia de época. Um filme baseado em uma história real procura passar para o espectador o mais próximo do real, e foi com esse pensamento que Meirelles através do personagem Buscapé, personagem do filme Cidade de Deus, passou para o público, denunciou a violência, o tráfico e o suborno a policiais, através de propinas, realidade essa vivida por moradores da favela “Cidade de Deus”.

Portanto, o *filme* é um campo de possibilidades na sala de aula, e como fonte histórica, pode auxiliar alunos (as) e professores (as) na discussão de determinados fatos e questões históricas, a exemplo do preconceito racial.

Logo, ao utilizá-lo, professor (a) não pode esquecer de que se trata de uma obra de arte, e como tal trabalha com a ficção, e representação. No entanto, a representação não está distante da realidade.

O filme pode ser um bom pretexto nas aulas de história, ou o ponta pé inicial para se iniciar uma boa discussão sobre o preconceito racial no Brasil. Tudo

depende de como o (a) professor (a) conduzirá o seu uso. Todavia, uma questão é imprescindível, o filme não pode ser tomado como a verdade, mas como uma produção artística de um sujeito que em uma determinada época, e de um lugar social, leu o mundo no qual está inserido.

Esta perspectiva de análise fílmica foi formulada por (Rocha, 2012), visto que discute a representação das pessoas negras no Brasil a partir do filme *Cafundó*. Todavia ressalta que as representações sejam elas em qual campo for, foram criadas por intelectuais e fomentadas através da oralidade, das imagens, da escrita, e a partir do século XX dos filmes. Desta feita também utilizou o filme como fonte de pesquisa e instrumento passível de ser utilizado em sala de aula. Compreende-o como um importante aliado na área do conhecimento, pois através deste os estudiosos analisam uma determinada época.

A recorrência ou uso do filme como fonte de pesquisa só foi possível porque a interdisciplinaridade possibilitou aos historiadores (as) e professores (as) a conciliação de dois ou mais componentes na construção dos conhecimentos, portanto o filme é um componente que chegou para interagir com outras fontes e suprir a necessidade de reconciliação epistemológica.

Acerca dessa questão (Rocha, 2012) afirma que não só a linguagem fílmica se constitui um campo para se pensar os sentidos e os significados que os sujeitos atribuem as coisas, como a psicologia colocou em pauta as sensibilidades dos sujeitos. Por isso as representações e praticas dependendo da importância histórica e de quem está analisando, nem sempre são observadas de forma coerente, leva-se em conta o emocional do espectador que não se importa com os conteúdos e nem com a importância histórica e ver apenas à ficção que lhes é apresentada dentro do contexto histórico.

O filme até então não era analisado como fonte histórica, só com a interdisciplinaridade é que passou a ser utilizado em sala de aula, e analisado por pesquisadores (as) historiadores (as) e professores (as), uma vez que a produção cinematográfica cria imagens a partir da visão de mundo e revela uma complexidade de interpretações que estão ligadas a realidade que os sujeitos atribuem. Logo, o filme é um objeto de estudos culturais da sociedade visto que as imagens são reflexos da realidade.

Desta feita, historiadores (as) e professores (as) se apropriam das imagens para interpretá-las e no que dizem respeito aos filmes que tratam de temas

afro-descendentes, as pessoas negras são analisadas pelas representações transmitidas, ou seja, pelas imagens e sons. Isso exige do (a) leitor (a) atenção às condições históricas em que as mesmas foram forjadas (Rocha, 2012). Esse autor alerta que nesse caso é preciso fazer um estudo sobre a historicidade das pessoas negras para não cair em discussões sorrateiras. Pode-se analisar através das imagens o que o diretor do filme quer dizer. Ainda alerta que é interessante também fazer um estudo de época, levando em conta o filme a se trabalhar.

No filme histórico o sujeito central é a história a ser narrada, sendo assim o diretor procura mostrar imagens que falam por si de determinada época, e o espectador é correspondido com a narrativa e com as imagens. Mesmo não conseguindo recuperar o passado de maneira profunda, o filme histórico traz a tona o fato real, mas sempre ficam lacunas a serem preenchidas. Por esse motivo é impossível trazer verdadeiramente o real, leva-se em conta também o objetivo do filme, os personagens e o público alvo.

No filme brasileiro a representação das pessoas negras está ligada a realidade social, para se pensar essa realidade é necessário fazer um estudo sobre história do cinema brasileiro, e sobre a condição do negro no país. Por um momento na história do cinema, o negro foi excluído, esse período foi chamado de Silenciamento do cinema (1898-1829) nele a participação de pessoas negras era mínimas (ROCHA, 2012).

As participações dos negros no cinema a priori representavam as mazelas sociais, doenças, malandragem, capoeira e os valentões, só a partir da década de 1930 com o investimento econômico no cinema brasileiro as pessoas negras passaram a serem apresentadas aos expectadores (as), mas a partir de três aspectos diferentes: no momento de celebração da democracia racial; representações tradicionais; e nas representações sociais, como sambista, operário, malandro e favelado. A maioria das representações das pessoas negras em filmes era no papel de figurinistas e por esse motivo foram estereotipados. Por mais que a participação fosse ativa não ficaram imunes aos estereótipos. Segundo (Rocha, 2012) as estereotipias criadas em torno das pessoas negras reproduziram a ideia de que o corpo negro era um corpo infantil, cômico, bondoso, irracional e assexuado. Em relação aos personagens masculinos, geralmente os estereótipos eram do malandro, sambista e o cômico. Estes estereótipos predominavam também em

relação ao sexo feminino, comumente os estereótipos eram de empregadinhas voluptuosas e intronéticas.

Afora isso, os personagens representados pelas negras geralmente eram: empregada doméstica; solteirona; agregada na casa patriarcal; sambistas; operários; malandros e favelados. Os filmes poucos abordavam sobre racismo, esse tema só foi discutido a partir do Cinema Novo. Durante o Cinema novo, a representação das pessoas negras ficou condicionada aos aspectos de sua cultura e história e relacionada ao nordeste seco e distante do litoral e da favela (CARVALHO, 2005, p. 68).

Para Neves o cinema novo pretendia senão lançar luzes sobre o “ambiente peculiar” em que essa parcela da população vivia, sem tratar de fato da questão, e nem tão pouco enfatizar a discussão acerca dos preconceitos que essa população sofria o que “na maioria das vezes a cor não era percebida objetivamente, pois se tornou uma presença natural e de menor importância” (CARVALHO apud NEVES 2005, p. 75).

Acerca dessa questão Senna ao analisar, em 1979, a imagem de pessoas negras no cinema brasileiro afirmou que o Cinema novo pretendia “denunciar a exploração de que é vítima o negro, mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracional dos pobres e oprimido” (CARVALHO apud SENNA, 2005, p. 79).

Assim Os filmes produzidos após o cinema novo trabalhou uma linguagem cinematográfica relacionada ao contexto político-social da sociedade e do tempo que foram produzidos, filmes como Barravento (1962), Ganga Zumba (1964), Aruanda (1959-1960), Esse mundo é meu (1964) e a Integração Racial (1964) (ROCHA, 2012).

Os personagens comuns aos filmes em que as pessoas negras aparecem dentre os demais eram: a mãe preta, o malandro, a mulata boazuda, o negão revoltado, o negro de alma branca entre outros, apesar de alguns artistas participarem do TEM (Teatro Experimental do Negro) o cinema não absorveu as reflexões acumuladas nas apresentações do teatro.

Com o surgimento do cinema negro, a produção de filmes diferenciados dos padrões eurocêntricos começou a refletir a sociedade; alguns fatores contribuíram para essa conquista tais como a luta das pessoas negras pelos direitos

civis nos EUA; descolonização de países africanos na década de 1970; o surgimento do Movimento Negro Unificado em 1978 (PRUDENTE, 2006, p. 48).

Estes movimentos foram de fundamental importância para os dias atuais, outras conquistas foram surgindo como a lei 10.639/003 que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana no currículo das escolas da educação básica, sejam elas públicas ou particulares. Esse avanço possibilitou aos estudantes negros e não negros a oportunidade de ter acesso à cultura dessa população que lhes foi negada nos primórdios do Brasil Colônia, Império e primeiras décadas da República. Outra conquista relevante foi a aprovação do Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288 de 2010), no senado federal. Este documento instituiu a cota mínima de participação da população negra no cinema e na televisão.

No contexto da representação das pessoas negras no filme brasileiro, (Rocha, 2012) analisa em sua obra, O filme Cafundó, uma obra produzida pela Prole Adão e Laz Audiovisual Ltda., com a reprodução de Gullane e TeleImage. Cafundó foi classificado como um filme de ficção aborda a história de João Camargo, personagem real que viveu no Brasil do final do século XIX e início do século XX, traz personagens negros fomentando o final do século XIX e início do século XX na cidade de Sorocaba, São Paulo, sob a direção e roteiro de Clovis Bueno, produção e argumento do ator Paulo Betti, que também assina a direção.

As representações das pessoas negras no filme não estão somente nas ações do personagem, João de Camargo, mas na construção histórica que os signos foram adquirindo em função das lutas dos movimentos sociais negros. Dessa forma, está presente na narrativa fílmica o respeito à imagem do Nhô João de Camargo, de modo que não apenas na representação do roteiro e de seus fotogramas em movimentos, mas na própria fase da elaboração do filme, como bem afirma o diretor Paulo Betti: “passei minha vida ouvindo histórias dos milagres do Nhô João”. Sempre quis contar essas histórias (ROCHA, 2012). O filme tende a quebrar estereótipos acerca das pessoas negras, já que traz a prática da resistência, visto que o personagem João de Camargo consegue mobilizar pessoas pela fé, e encontra força espiritual para enfrentar o dia a dia, revelando o caráter de resistência e a vontade de mudança social.

Conforme vimos vários pesquisadores (as) recorreram ao filme como fonte e trouxeram à tona as representações sobre as pessoas negras e suas práticas culturais, mas não discutem a repressão a prática da capoeira no filme;

questão central do nosso trabalho. No capítulo seguinte iniciamos essa discussão, ou seja, a repressão à prática da capoeira. Para tanto, dialogamos com alguns pesquisadores (as) das ciências humanas.

CAPÍTULO II

A PRÁTICA E REPRESSÃO A CAPOEIRA NAS RUAS DAS CIDADES BRASILEIRAS

Neste capítulo continuamos o diálogo com pesquisadores (as) dos diversos campos do conhecimento das ciências humanas, e discorreremos sobre a capoeira; prática cultural inventada pelos africanos escravizados no Brasil e utilizada como arma de resistência contra o poder dos senhores (as), mais também como prática cultural, visto que envolve corpo, mente e sabedoria, ou seja, elementos que os africanos trouxeram da África e que no Brasil foi utilizado para lhes garantir existência e identidade étnicorracial.

Acerca da discussão sobre a capoeira, são pertinentes as considerações formuladas por (ASSUNÇÃO & PEÇANHA, 2008) visto que discorrem sobre a origem da capoeira. No percurso traçado retratam a figura do Mestre Pastinha (1889-1981), um dos mais famosos capoeiristas da Bahia. Segundo esses pesquisadores (as) Mestre Pastinha acreditava que a capoeira havia surgido de uma mistura de batuques angolanos e do candomblé jejes trazido pelos africanos da Costa da Mina, e com a dança dos caboclos da Bahia. Porém em 1960 Mestre Pastinha recebeu a visita de um pintor vindo de Angola, Albano Neves e Sousa, que afirmou conhecer uma dança semelhante à capoeira baiana, só que, chamava-se n'golo.

Segundo (ASSUNÇÃO & PENÇANHA 2008) Albano Neves e Sousa argumentou ter visto um ritual de puberdade em Angola que caracterizava os movimentos da capoeira, e o descreveu da seguinte maneira: o n'golo, explicou Neves e Sousa é dançado por rapazes nos territórios do sul de Angola, durante o ritual da puberdade das meninas. Chamado de mufico, efico ou efundula, esse ritual marca a passagem da moça para a condição de mulher apta a namorar, casar e ter filhos. É uma grande festa em que se consome muito macau, bebida feita de um cereal chamado massambala. O objetivo do n'golo é vencer o adversário atingindo seu rosto com o pé. A dança é marcada por palmas, e, como na roda de capoeira, não se pode pisar fora de uma área demarcada.

Existe uma característica muito forte da capoeira com o ritual de Angola, os movimentos com os pés na tentativa de acertar o rosto e as palmas no n'golo são

também exibidos na roda de capoeira, assim como também o apoio das mãos no chão para movimentar as pernas no ar.

Sobre a prática da capoeira no Brasil são pertinentes as pesquisas realizadas por (SOARES, 2004) visto esse pesquisador discorrer sobre a capoeira no Rio de Janeiro, em 1886. Na pesquisa realizada aborda as características dos capoeiras, estas eram comumente fácil de reconhecê-los pelas roupas folgadas que usavam pra melhor movimentar com as pernas. Também era característica do capoeirista ter um nome de guerra e usar uma navalha, por isso também eram denominados de navalhistas.

Na segunda metade do século XIX, a capoeira era uma marca da tradição rebelde da população trabalhadora urbana na maior cidade do Império do Brasil, ou seja, o Rio de Janeiro. Tal cidade reunia escravizados e livres, brasileiros (as) e imigrantes, jovens e adultos, negros (as) e brancos (as). Neste espaço urbano e miscigenado a prática da capoeira era recorrentes entre os escravizados. Por isso, os praticantes eram comumente punidos com mais rigor que os escravizados fugidos. Apesar da repressão, os capoeiristas resistiram e a capoeira se edificou como marca da resistência negra e ultrapassou as barreiras raciais.

De acordo com (SOARES, 2004) a origem da capoeira durante épocas tem sido uma incógnita, persistiam os fundamentos de que a capoeira teria surgido no quilombo de Palmares, no entanto outros estudos mudaram esse fundamento. Segundo (LIBANO 2004, p. 12) estudos apontam que a capoeira é à somatória das diversas danças rituais praticadas em um amplo arco da África e que abasteceu os navios negreiros desembarcados no Brasil. Por isso, seu início se encontra no ambiente específico da escravidão brasileira.

Registros documentais de Angola na era da escravidão revelam práticas lúdicas e marciais tradicionais que se parecem muito com a capoeira que chegou com os africanos escravizados nos navios negreiros. Desta forma, a capoeira seria um mosaico, formado por diversas danças africanas ancestrais que teriam se amalgamado definitivamente na terra americana (LIBANO, 2004, p. 16).

O marco para a difusão da capoeira no Brasil foi a Guerra do Paraguai (1865/1870), visto que os negros capoeiristas participaram ativamente da Guerra do Paraguai, e posteriormente acreditavam que seriam reconhecidos por este feito.

Durante o período da Guerra não houve prisões por capoeiragem no Rio de Janeiro, e depois da Guerra as maltas defenderam o nome do político Duque-

Estrada Teixeira, apaixonado por capoeira e candidato a deputado no Rio de Janeiro.

No entanto, o uso dos capoeiristas por políticos para amedrontar os adversários foi uma prática recorrente, durante muito tempo os capoeiristas foram apadrinhados por políticos do Rio de Janeiro, por isso, conseguiram espaços na polícia, e os processos contra eles não prosperavam por medo das testemunhas que temiam represálias (LIBANO 2004).

Em 1878 os conservadores caíram levando consigo a camarilha da Flor da Gente. A repressão que desabou sobre a cabeça deles foi pesada, mas não conseguiu eliminá-los. A partir de então, a prática da capoeira foi perseguida pelos que estavam no poder, ou seja, os liberais, visto que os praticantes da capoeira tinham apoiado os conservadores e por este motivo iniciou-se uma perseguição às maltas de capoeira (LIBANO 2004, p. 18).

Todavia, a questão da repressão aos capoeiras não estava centrada na prática da capoeiragem, e, o problema que justificaria a repressão passou a ser o fator político, ou seja, o apoio das maltas aos conservadores. Para exilar os capoeiras foi empoçado chefe de polícia o Sr. João Batista Sampaio Ferraz que reprimiu a prática da capoeiragem e prendeu maior parte dos capoeiristas do Rio de Janeiro, e os enviou para a ilha de Fernando de Noronha (TONINI, 2008, p. 56).

A prática e repressão a capoeira também é discutida por (TONINI, 2008). No seu estudo esse pesquisador discorre sobre a capoeira na segunda metade do século XIX na cidade do Rio do Janeiro; cidade que na época dispunha de maior contingente de negros libertos.

Em consequência do grande contingente de negros que circulavam pela cidade do Rio de Janeiro, havia a dificuldade de as autoridades policiais e o cidadão comum reconhecer um liberto e identificar um escravizado, visto que os libertos, os escravizados e alguns brancos oriundos de outros países, circulavam por algumas ruas da cidade, e costumavam praticar a capoeira nas festas e principais eventos da cidade (TONINI 2008, p. 9).

Armados com navalhas, facas ou outros instrumentos de agressão os capoeiristas chamavam atenção dos transeuntes que pelas ruas circulavam; eles se organizavam em grupos de capoeiras, e eram comandados hierarquicamente por um chefe mais velho. Costumeiramente se reuniam para praticar a luta ou para

enfrentar rivais, eram também chamados de maltas dos capoeiristas, e reconhecidos por usar navalhas (TONINI 2008, p. 11).

A formação das maltas era uma forma de resistência que vigorava entre os negros livres e pobres da cidade do Rio de Janeiro, as principais maltas eram os Nagoas e Guaiamus. O primeiro grupo era formado por escravizados e libertos praticantes de capoeira que tinham relação com africanos e baianos. Enquanto os Guaiamus era uma tradição nativa, natural da terra, ligada aos escravizados nascidos no Brasil (TONINI, 2008, p. 12).

Segundo TONINI (2008) a composição original das maltas sofreu grandes transformações: antes havia a presença maior de escravizados africanos, depois mestiços e brancos passaram a ocupar lugares. Em outras maltas ocorreu o inverso, principalmente naquelas onde os pretos substituíam os mulatos.

Portanto, a partir de 1850 não havia nas maltas predominância de grupos raciais sobre outros, havia africanos chefiando jovens brancos e mestiços, ou crioulos comandando africanos em práticas de capoeiragem. Havia miscigenação na prática da capoeira e na composição dos grupos, já que antes brancos e estrangeiros não praticavam a capoeira.

Muitos transeuntes da cidade do Rio de Janeiro não aceitavam a apresentação dos capoeiras nos logradouros públicos e nas festividades da cidade. Diante deste fato os delegados e policias prendiam todo e qualquer suspeito de praticar a capoeira. A respeito desta questão, TONINI (2008) afirma o seguinte:

Embora não fosse prevista como delito pela legislação penal, inexistindo qualquer norma que proscrisse a capoeira, os agentes da policia lutavam contra essa pratica, prendendo os capoeiristas como vadios, ou mesmo pelos atos de capoeiragem por eles praticados, obrigando-os a assinar termos de bem viver, cuja inobservância resultava na pena de prisão (TONINI, 2008, p. 17).

O objetivo dos policiais do império era reprimir a capoeira, e para isto criaram meios de perseguição aos praticantes desta luta. Como não havia uma lei no Brasil Império especifica que proibisse a prática da capoeira, os policiais usavam de outros argumentos para prender o praticante de capoeira, ou seja, usaram então o termo de bem viver. Baseado no § 2º do art. 12 do Código de Processo Penal de 1830, passaram a prender os vadios, os mendigos, os bêbados

habituais e os perturbadores do sossego público e às prostitutas que ofendessem os bons costumes, a tranquilidade pública e a paz das famílias.

Apesar da perseguição as pessoas negras resistiam e continuavam a praticar a capoeira mesmo reprimida pela policia, Alexandre Joaquim de Siqueira, chefe de policia foi um dos que perseguiu as pessoas negras e pobres que praticassem a capoeira. Após sua nomeação o número de capoeiristas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro diminuiu. No entanto, ele não conseguiu abolir essa pratica. Um dos fatores da resistência dos capoeiristas a repressão, foi à entrada dos participantes das maltas na Guarda Nacional, mesmo essa servindo de braço armado dos políticos da Corte favoreceu as pessoas negras, pois a partir de então só poderiam ser presos por militares de patente superior a sua.

Com a participação em massa dos homens negros na Guerra do Paraguai (1864/1870), e, com a vitória do Brasil esses passaram a ser visto como herói. Por isso, durante o período da Guerra do Paraguai não houve prisões por capoeiragem no Rio de Janeiro, visto que os protagonistas estavam à frente da guerra. Com o fim da guerra os capoeiristas foram vistos como heróis da pátria, antes vistos como insignificantes e agressores agora como heróis, salvadores da pátria.

Com o fim da Guerra do Paraguai (1864/1870) a população da cidade do Rio de Janeiro aumentou, visto que o número de escravizados libertos e imigrantes recorreu à capital do Império em busca de moradia, por este motivo o número de cortiços também aumentou em conformidade com a população. Eram nesses lugares que a maior parte dos capoeiras viviam.

Em 1872 eclodiu no Rio de Janeiro um movimento político entre conservadores e liberais, em meio a este às maltas deram total apoio aos conservadores, o seu patrono era Luiz Joaquim Duque-Estrada Teixeira, a malta Flor da Gente garantiu a vitória dos conservadores, seja amedrontando os eleitores ou apresentando nomes falsos ou substituindo nomes ausentes.

Segundo (TONINI, 2008) nos dez anos em que esteve no poder, no período compreendido entre 1868 e 1878, o Partido Conservador utilizou as maltas dos capoeiras contra seus adversários políticos.

Porém com a ascensão do partido liberal ao poder, continuou a repressão aos praticantes de capoeiragem, de imediato foi nomeado Ludgero Gonçalves da Silva, chefe de polícia. Sua principal tarefa fora eliminar os capoeiristas das ruas do Rio de Janeiro. A princípio ele exigiu dos donos de cortiços nomes dos hospedes e

também fez um levantamento na zona rural. Quando capturava um capoeirista, o enviava para a caserna, uma espécie de quartel, já que não havia ainda uma lei que punisse severamente, pois a capoeira ainda não era um ilícito penal.

Posteriormente foi nomeado chefe de polícia pelos liberais, o Juiz de direito Tito de Mattos em substituição a Ludgero Gonçalves. Em seu ofício argumentava receber queixas cotidianas contra capoeiragem, organizados em maltas, derramavam terror pelas ruas e praças por onde passavam, outro chefe de polícia a ser nomeado foi o ex-promotor público, o bacharel João Batista Sampaio Ferraz. Apesar de ser um lutador de capoeira era um ferrenho inimigo dos capoeiras e da Guarda Negra, fez um estudo para conhecer os líderes das maltas e prender os mesmos, o sucesso foi imediato, os capoeiristas presos foram enviados para Fernando de Noronha. Em meados de 1889 cinquenta e nove capoeiras mais importantes, hábeis e conhecidos de toda a cidade, e até do país, estavam engaiolados.

Segundo (TONINI, 2008, p. 57-58) toda a ação de Sampaio Ferraz foi cercada pelo arbítrio e pela violência. Quando foi empossado chefe de polícia, não havia entrado em vigor o Código Penal da República, que definiu a capoeiragem como um ilícito penal. Mesmo assim ignorou o princípio da reserva legal e prendeu todos que considerasse capoeiras, adotando critério da delação para escolher quem seria retirado das ruas.

Só em 11 de outubro de 1890 foi publicado o Código Penal da República que entrou em vigor em abril de 1891. Esse documento oficial transformou a prática da capoeira em delito passível de pena, o qual definia quais eram as condutas tipificadas como contravenções penais, expressão que substituiu a denominação de crimes policiais, até então empregada pelo Código Criminal do Império. Segundo (TONINI, 2008, p. 62) os artigos que tratavam da capoeira receberam a seguinte redação:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicos exercícios de agilidade e destreza corporal conhecido pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou inculcando temor de algum mal. Pena de prisão cellular por dois a seis meses. Paragrapho único: é considerada circunstancia agravante pertencer à capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidência, será aplicada ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400. Parágrafo único. Se for estrangeiro, será deportado, depois de cumprida a pena.

Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público ou particular, perturbar a ordem, tranquilidade ou segurança pública, ou for encontrado com arma, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes.

Quando o Código Penal entrou em vigor a maioria dos líderes das maltas já estavam presos, portanto havia poucos capoeiras em exercício, o que facilitou mais ainda o trabalho dos chefes de polícia, porém o Código e a repressão não foi o suficiente para aniquilar essa prática, os capoeiras continuaram com a resistência à repressão, mesmo que escondidos. Durante muito tempo foram perseguidos, no entanto, segundo TONINI (2008) a capoeira só deixou de ser ilícito penal em 1º de janeiro de 1942, data em que entraram em vigor o Código Penal e a Lei das Contravenções Penais.

Dentre os estudos sobre a capoeira são pertinentes as considerações formuladas por (OLIVEIRA & LEAL, 2009) discorrerem sobre as construções historiográficas produzidas por estudiosos simpatizantes da capoeira. Nessa empreitada cita a historiadora Mary Karasch, visto que em pesquisa no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, essa pesquisadora encontrou vasta documentação sobre a capoeira praticada por cativos na Corte Imperial. O acervo documental encontrado serviu que escrevesse sua tese de Doutorado e depois possibilitou a outros (as) historiadores (as) tomá-lo como fonte de pesquisas, e desenvolver pesquisas sobre a repressão aos capoeiristas. No arquivo a maior parte das fontes é constituída por livros de registros das prisões diárias, e neles a maior reincidência era a prática de desordem pública e seus principais agentes eram os capoeiras.

Além de Mary Karasch outros estudiosos são citados por (OLIVEIRA & LEAL 2009), entre estes estão Marcos Luiz Bretas e Thomas Holloway, este último ao estudar a sociedade da cidade do Rio de Janeiro, refletiu sobre a representatividade dos capoeiras em tal sociedade e a relação política e social no meio em que estavam inseridos.

Segundo (OLIVEIRA & LEAL, 2009) mesmo a capoeira não sendo o objeto de estudo de Thomas Holloway lhe rendeu um artigo intitulado: O saudável terror: repressão policial aos capoeiras e resistência dos escravos no Rio de Janeiro no século XIX.

CAPÍTULO III

PRÁTICA E REPRESSÃO A CAPOEIRA NO FILME “BESOURO”

O “*filme*” Besouro foi inspirado na obra, Feijoada no Paraíso de Marco Carvalho, retrata a história de um vilarejo do interior da Bahia, na década de 1920, que vivia sob o comando de um coronel, produtor de açúcar. Nesse período os negros já haviam conquistado a liberdade, porém eram privados de praticar a capoeira, além disso, não eram bem recebidos pelos brancos, mesmo assim, prestavam serviços à sociedade e ainda eram usados por políticos para amedrontar adversários. Na narrativa fílmica vários elementos culturais aparecem no filme, merecem destaque as religiosidades afro-brasileiras e a capoeira.

A capoeira está presente no Brasil desde a época do Brasil colônia, foi perseguida pelos senhores de engenho que reprimiam a sua prática, mesmo assim os capoeiristas conseguiram resistir às garras da repressão, seja no Brasil colônia e no Brasil império.

Apesar da repressão a prática da capoeira; no período colonial e imperial não havia uma lei que a proibisse. A lei que tornou a capoeira ilícita só foi criada no ano de 1890 e entrou em vigor em 1891. A partir de então os capoeiristas foram proibidos por lei de praticar a capoeira. Em função da proibição muitos capoeiristas foram presos e mesmo os que não praticavam eram confundidos com capoeiras, pelo simples fato de usar navalhas, ou andar com roupas folgadas, características dos praticantes da capoeira.

O filme “Besouro” contextualiza esse período e ao longo da trama ressalta a repressão e penalidade a que os capoeiristas eram submetidos, caso fossem pegues praticando a capoeira. Assim o início do século XX caracterizou-se pela perseguição e repressão aos capoeiristas, visto que a capoeira fora vista pelas autoridades policiais como uma prática incondizente a modernização das cidades brasileiras.

Os capoeiristas do recôncavo baiano eram treinados por Mestre Alípio (Macalé), um senhor capoeirista responsável pela resistência das pessoas negras ao poder dos coronéis. Ao longo do século XX, resistiu e ensinou às pessoas negras da comunidade a prática da capoeira.

Na trama fílmica, o personagem Besouro (interpretado pelo ator Aílton Carmo) foi um dos discípulos do mestre Alípio, capoeirista respeitado entre os demais praticantes, Besouro recebeu a missão de lutar pelo seu povo, pela garantia dos direitos que eram negados as pessoas negras.

Na primeira cena, Mestre Alípio (interpretado pelo ator Macalé) é assassinado por capangas do Coronel Venâncio (interpretado pelo ator Flávio Rocha), Besouro (Aílton Carmo) praticava capoeira em uma roda com amigos, quando soube que o seu mestre tinha saído de casa e sido alvejado com tiros de revólver por capangas do Coronel Venâncio, Besouro (Aílton Carmo) saiu ao encontro dos capangas na tentativa de proteger Mestre Alípio (Macalé), mas foi tarde, o seu mestre já se encontra ferido, e não resistiu aos tiros acabou morto.

Os capangas do Coronel Venâncio (Flávio Rocha), passaram então a perseguir Besouro (Aílton Carmo), por este ser discípulo do mestre Alípio (Macalé). O Coronel (Flávio Rocha) temia represálias por parte das pessoas negras, e por esse motivo passou a perseguir todos os capoeiristas, principalmente Besouro (Aílton Carmo). A pretensão do coronel era aniquilar Besouro, ele acreditava que o eliminando a resistência das pessoas negra iria acabar.

As resistências eram constantes, e eram praticadas de diversas formas: queimadas nos canaviais, os moinhos eram quebrados e a produção de açúcar atrasada ou interrompida, o que causava prejuízo ao senhor de engenho. Esta questão está evidenciada no filme.

Desta feita, a importância histórica do “*filme*” *Besouro* está em trazer à tona as formas de resistências desencadeadas pelas pessoas negras contra a repressão a capoeira e a exclusão a que as elites econômicas e políticas insistiam manter as pessoas negras.

O filme também traz representações da cultura afro, que não é apenas a capoeira, assim na narrativa o candomblé é fomentado, uma vez que as referências aos orixás é uma constante. Ou seja, a narrativa mergulha no universo da religiosidade das pessoas negras e faz menção as suas diversas práticas, a exemplo das práticas de cura através do uso das ervas. Todas estas práticas são postas como táticas de resistência, visto que as pessoas negras eram proibidas de praticá-las, mesmo assim elas compunham o universo cultural destas pessoas.

A narrativa fílmica traz questões relevantes e cruciais da história do Brasil, sobretudo, nos aspectos políticos e culturais com marcante presença das pessoas negras, cuja arte e beleza foram reprimidas.

A arte da capoeira narrada no “*filme*” *Besouro* se encarrega de evidenciar a condição das pessoas negras no Brasil de início do século XX. O filme é, antes de qualquer coisa, uma demonstração da resistência que as pessoas negras desencadearam no Brasil moderno, visto que mesmo livres estas não foram inseridas na sociedade, uma vez que não tiveram o direito de praticar livremente sua cultura.

A repressão à capoeira era constante, mesmo assim as pessoas negras praticavam-na, comumente os capangas do Coronel Venâncio (Flávio Rocha) chegava e interrompia a roda de capoeira. Para impedir que as rodas de capoeira voltassem a acontecer feriam-nas pernas os capoeiristas. Numa das cenas da narrativa fílmica *Besouro* de longe observa esse fato, e lamenta, mas reflete sobre a continuidade da luta, a manutenção da resistência iniciada pelo mestre Alípio. Por isso, não desiste e incentiva os demais a não pararem com as rodas de capoeira.

No “*filme*”, o diretor João Daniel Tikhomiroff conseguiu distinguir bem as pessoas negras e brancas. Para tanto, utilizou bem as cores e espalhou corretamente objetos na cena e os próprios atores. Aliás, são eles que dão a vida necessária para a história fluir e ganhar força na tela.

Na trama fílmica os personagens representam um papel fundamental para a construção do conhecimento acerca da história das pessoas negras no Brasil. Nesse sentido, a fomentação da repressão está abordada nas cenas, nas quais os protagonistas são atores negros. Estes desencadearam ações de resistências denotativas de que a história das pessoas negras no Brasil não é marcada pela submissão, mas pela resistência. Em função disso, mulheres negras e homens negros se protagonizaram na história. Um exemplo do protagonismo negro foi Manuel (*Besouro*), interpretado pelo ator Ailton Carmo. Na trama ele é considerado um símbolo de resistência.

Mas a resistência também está evidenciada na linguagem, religiosidade, e os costumes denotativos da história de um povo que viveu reprimido pela chibata, mas soube resistir, fato que está representado nas cenas, dentre essas as da capoeira; uma prática que está presente, em toda narrativa fílmica.

O filme traz um enredo que remete a história do Brasil de início do século XX. Na trama Besouro é um menino que foi preparado desde a infância para lutar pelo seu povo. O menino escolheu seu nome de batismo na capoeira como besouro, ele escolheu este nome porque se identificou com o besouro preto que ao voar desafia as leis da física, pois voa alto e para no ar. O enredo narra a história de luta das pessoas negras no Brasil de início do século XX contra o preconceito, e, contra a opressão que elas vivenciaram anos depois da abolição da escravidão no Brasil.

A capoeira também era praticada por mulheres, no filme esta questão está representada na personagem Dinorá (Jessica Barbosa), filha de Zulmira (Geisa Costa), uma negra que trabalha na casa do Coronel Venâncio (Flávio Rocha), e, que constantemente é assediada por este.

Dinorá (Jessica Barbosa), Besouro (Aílton Carmo) e Quero-quero (Anderson Santos de Jesus) são criados juntos, e treinados pelo mestre Alípio. Dinorá tem um romance com Quero-quero que ao longo do filme é mostrado, mas se apaixona por Besouro (Aílton Carmo) e inicia um romance com o mesmo.

O coronel irritado com as queimadas que Besouro fizera no engenho, afirma que ele mesmo vai matá-lo, por conta do prejuízo que este lhe causou colocando fogo no partido de cana-de-açúcar.

Durante a narrativa fílmica, o objetivo do Coronel é acabar com a prática da capoeira e com Besouro, por ter se tornado um símbolo de resistência para os capoeiristas.

A perseguição aos capoeiras é tão ferrenha que o coronel tenta se aproximar dos amigos de besouro para tentar descobrir o esconderijo do mesmo, sendo assim Quero-quero (Anderson Santos de Jesus), treinado por Mestre Alípio e namorado de Dinorá, com ciúmes da namorada, entrega o amigo ao Coronel, que juntos com capangas vai ao encontro de Besouro.

O filme tem uma imagem séptica para dá uma idéia de passado, a produção dos personagens e voltada para a década de 1920, as roupas, o local onde o filme foi produzido, tudo para levar ao espectador o fator histórico, observa-se também a religiosidade, que também se tornou um símbolo de resistência afro no Brasil, romances e abusos sexuais também estão inseridos na narrativa fílmica de Besouro.



Besouro (Aílton Carmo)

Fonte: <http://www.portalpepper.com/noticias/longa-besouro-e-premiado-no-pan-african-film-festival> acesso em 15/ 11/2012

No filme o personagem Besouro (Aílton Carmo) é morto pelo Coronel Venâncio, mas o mesmo deixou seu nome gravado na história para sempre e até hoje ele é reconhecido como símbolo de resistência e cantado em rodas de capoeira por todo mundo.

No ultimo capítulo, o personagem Chico (Leno Sacramento) ensina o filho de Besouro a arte da capoeira, e questiona o garoto, que nome ele escolherá para ser reconhecido na roda de capoeira. A criança responde que quer ser chamado de Besouro igualzinho ao nome do pai. Esta cena é denotativa da resistência das pessoas negras evidenciada na trama fílmica, visto que a morte de Besouro, não significou o fim da capoeira, e nem a manutenção do ideal de liberdade.

É importante perceber como ao longo da história as pessoas negras tiveram os direitos negados, pois foram usadas na frente da Guerra do Paraguai, da qual o Brasil saiu vitorioso. As pessoas negras tinham a esperança da liberdade, que só veio em 1889, com a promulgação da constituição cidadã, que garantiu às pessoas negras a liberdade de culto e de praticar sua cultura.

Embora em 1889 tenham sido libertos, viviam numa condição que os privavam de uma série de direitos. Para viver no meio da sociedade tinha que seguir regras de convivência, isso implicava a proibição das praticas culturais afro. A

participação na política lhes foi herdada pela participação na Guerra do Paraguai. Muitos políticos usaram as pessoas negras como capangas, ou seja, um modo de amedrontar adversários, porém, já havia simpatizantes brancos que praticavam a capoeira, pois, nunca as pessoas negras deixaram de lutar pelos direitos, apesar das perseguições das repressões, eles prosseguiram na luta.

A resistência à repressão continuou, o fruto desta conquista foi o fato de que em 1937, a capoeira passou a ser tolerada, mas só em 1953 ela foi totalmente liberada, e em 2008, a capoeira foi decretada “Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira”, pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), por seu potencial catalisador e agregador de símbolos nos aspectos fundamentais da vida, tais como: canto, luta, dança jogo; todos os elementos da cultura brasileira.

Diante do que fora abordado podemos salientar que o filme traz fortes indícios de repressão ao povo negro, perseguições e desrespeito ao ser humano. Na trama fílmica a figura do coronel é apresentada como senhor do direito e da repressão, visto que não dialoga com as pessoas negras, nem os respeitava, tratava-os com objetos de trabalho e desvalorizava a cultura dos mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A capoeira foi reprimida durante muito tempo da história do nosso país, apesar da abolição em 1889, os direitos das pessoas negras não foram efetivados com igualdade, e sim negados. As conquistas das pessoas negras aos poucos foram refletindo na sociedade na ascensão de novos comportamentos. A vitória na Guerra do Paraguai rendeu as pessoas negras um pouco de prestígio, porém ainda de forma restrita, não seria justo continuar tratando heróis como bandidos, mas mesmo assim poucos foram os que se mostraram interessados em reconhecer o valor cultural das pessoas negras.

As representações das pessoas negras em filmes ainda os colocam como ser inferior, incapaz de lidar com assuntos importantes, sendo assim são apresentados como empregados domésticos, mãe de leite, moleques de recados, a figura da negra boazuda entre outros. Poucos abordam a história da luta e resistência das quais saíram vencedores, e quando abordam em um filme temas voltados para a realidade do país, mostram o lugar em que a pessoa negra se encontra, mas não as representações culturais nem historiciza o porquê da pessoa negra está inserida em tal lugar.

Os filmes começaram a ser produzidos com o foco de mostrar a realidade em alguns estados do país, mas não é interessante para o produtor fomentar a cultura e a história de luta de um povo que passou maior parte da história do Brasil escravizado, porque os produtores de filmes buscam lucros, não estão interessados na cultura de um povo que se mostrou forte e resistiu as amarras da escravidão.

Durante a pesquisa percebemos que a repressão às capoeiras se concretizou na República com a criação de uma lei que punia os praticantes da capoeira, diferente do Império, no Brasil Império não existia uma lei que punisse a prática da capoeira. Assim, se ao longo do Império a prática da capoeira no Brasil foi criticada, mas não fortemente perseguida, com o advento da República ela foi criminalizada e até apontada como uma organização de resistência ao novo Regime (Oliveira & Leal, 2009, p. 54).

A representação da capoeira na abordagem do filme Besouro retrata a década de 1920, período em que a capoeira é penalizada por lei, mesmo assim os

praticantes insistam em continuar resistindo e por este motivo muitos perderam a vida e se eternizaram identificados por suas lutas e conquistas.

A capoeira só deixou de ser ilícito penal em 1º de janeiro de 1942, data em que entraram em vigor o Código Penal e a Lei das Contravenções Penais (TONINI 2008, p. 91)

De acordo com (Oliveira & Leal, 2009, p. 43) a história da resistência se concretizou com uma série de conquistas, a prova disso foi o registro da capoeira em 2008, como bem da cultura imaterial do Brasil, por indicação do instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN/MinC).

Portanto as resistências proporcionaram as pessoas negras varias conquistas, tais como a legalidade da capoeira, que durante décadas fora reprimida e punida, apesar das punições as pessoas negras conseguiram conquistar e aos poucos foram impondo através de conquistas sua cultura no país.

REFERENCIAS

ASSUNÇÃO, Matias Rohrig & PEÇANHA, Cinésio Feliciano. A dança da zebra. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, nº 30, março de 2008.

CARVALHO, Marco. **Feijoada no Paraíso**. Rio de Janeiro. Record. 2009.

OLIVEIRA, Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira Identidade e Gênero: Ensaio sobre a história social da Capoeira no Brasil**. EDUFBA. Salvador. 2009.

PENKALA, Ana Paula. Um campo de concentração brasileiro: as marcas enunciativas do cinejornalismo de guerra e o mal-estar em Cidade de Deus. In: **UNRevista**. n. 03 Jul. 2006.

PEREIRA, IONE A. M. Castilho & KARAWEJEZYK, Mônica. O filme como fonte histórica para o historiador: um estudo de caso: “Memórias Póstumas” de André Klotzel. In: **Revista História Imagem e narrativa**, nº 7, ano 3, setembro/outubro 2008.

PIERRY, Marcos. O segredo de Cidade de Deus. In: **Kinodigital. Revista Eletrônica de Cinema**. nº. 01, Dez. 2006.

ROCHA, Leandro Silva da. **Da cena real à representação cinematográfica: as pessoas negras e suas práticas culturais no filme “Cafundó”**. Guarabira: Universidade Estadual da Paraíba (TCC-História), 2012.

SOARES, Carlo Eugênio Líbano. Golpes de Mestres. In: **Revista Nossa História**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. nº 5, março de 2004.

SOUZA, André Lisboa de et al. **De olho na Cultura! Pontos de Vista Afro-brasileiros**. Salvador. Centro de Estudos Afro-Orientais. Brasília. Fundação Cultural Palmares. 2005.

TONINI. Renato Neves. **A Arte Perniciosa: a repressão penal aos capoeiras na República Velha**. Lumen Juris. Rio de Janeiro. 2008.

FILMOGRAFIA

BESOURO. **Diretor:** João Daniel Tikhomiroff, **Elenco:** Aílton Carmo, Jessica Barbosa, Sergio Laurentino, Anderson Santos de Jesus, Flavio Rocha, Irandhir Santos, Tião Macalé, Leno Sacramento, **Produção:** Vicente Amorim, Fernando Souza Dias, João Daniel Tikhomiroff, **Roteiro:** Patrícia Andrade, João Daniel Tikhomiroff, **Fotografia:** Enrique Chediak, **Trilha Sonora:** Rica Amabis, Pupillo, Tejo Damasceno, **Duração:** 95 min. **Ano:** 2009, **País:** Brasil. **Gênero:** Drama, **Cor:** Colorido, **Distribuidora:** Buena Vista Home Entertainment, **Estúdio:** Mixer, **Classificação:** 14 anos Disponível em <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/besouro/id/16048> Acesso em 20/10-2012

CIDADE DE DEUS. **Diretor:** Fernando Meirelles, Kátia Lund **Elenco:** Matheus Nachtergaele, Jeffchander Suplino, Jonathan Haagensen, Daniel Zettel, Alexandre Rodrigues, Leandro da Hora, Phellipe Haagensen, Seu Jorge, Gero Camilo, Babu Santana, Alice Braga. **Produção:** Andréa Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos **Roteiro:** Bráulio Mantovani. **Fotografia:** César Charlone. **Trilha Sonora:** Antonio Pinto, Ed Côrtes. **Duração:** 130 min. **Ano:** 2002. **País:** Brasil. **Gênero:** Drama. **Cor:** Colorido. **Distribuidora:** Miramax Films. **Estúdio:** O2 Filmes / VideoFilmes / Hank Levine Film. **Classificação:** 16 anos. Disponível em <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/cidade-de-deus/id/10382> Acesso em 20/10-2012