



**Universidade Estadual da Paraíba
Pró-Reitoria de Pós-graduação e Pesquisa
Centro de Humanidades – Campus Guarabira
Departamento de História
Curso de Especialização em História Cultural**

Leandro Silva da Rocha

**Da cena real à representação cinematográfica: as pessoas negras e suas
práticas culturais no filme “Cafundó”**

**Guarabira – PB
Abril de 2012**

Leandro Silva da Rocha

Da cena real à representação cinematográfica: as pessoas negras e suas práticas culturais no filme “Cafundó”

Monografia apresentada a Coordenação do Curso de Especialização em História Cultural, da Universidade Estadual da Paraíba – Campus Guarabira, como requisito parcial a obtenção do Título de Especialista.

Orientador: Prof. Dr. Waldeci Ferreira Chagas

**Guarabira – PB
Abril de 2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE
GUARABIRA/UEPB

R672d

Rocha, Leandro Silva da

Da cena real à representação cinematográfica: as pessoas negras e suas práticas culturais no filme "Cafundó" / Leandro Silva da Rocha. – Guarabira: UEPB, 2011.

57f.: Il., Color.

Monografia (Especialização em História Cultural) – Universidade Estadual da Paraíba.

"Orientação Prof. Dr. Waldeci Ferreira Chagas".

1. Cinema Brasileiro 2. Práticas Culturais 3. Negro
I.Título.

22.ed. CDD 791.43

Leandro Silva da Rocha

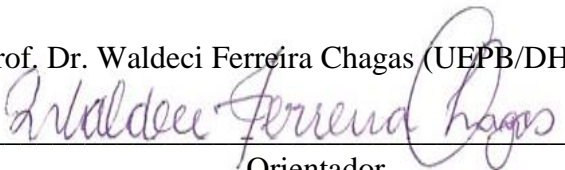
Da cena real à representação cinematográfica: as pessoas negras e suas práticas culturais no filme “Cafundó”

Monografia apresentada a Coordenação do Curso de Especialização em História Cultural, da Universidade Estadual da Paraíba – Campus Guarabira, como requisito parcial a obtenção do Título de Especialista.

Orientador: Prof. Dr. Waldeci Ferreira Chagas

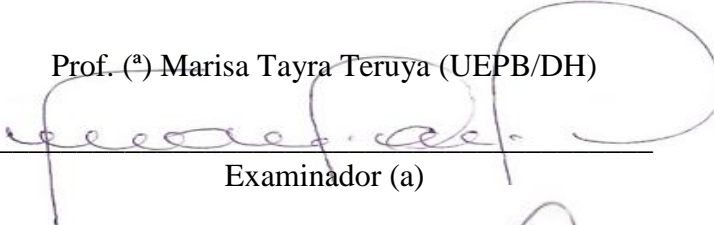
Aprovada em 25/04/2012.

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



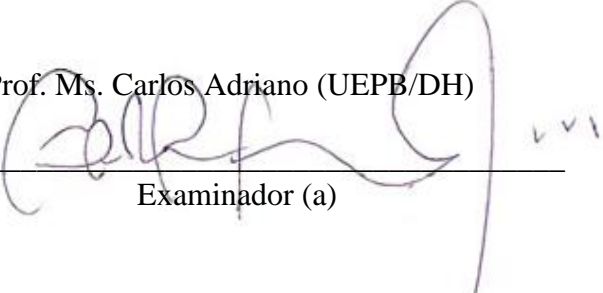
Orientador

Prof. (a) Marisa Tayra Teruya (UEPB/DH)



Examinador (a)

Prof. Ms. Carlos Adriano (UEPB/DH)



Examinador (a)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo, prof^o Dr. Waldeci Ferreira Chagas, pela orientação e ideias sobre o desenvolvimento deste trabalho; e acima de tudo, pelo incentivo e apoio para a conclusão de mais uma etapa em minha vida.

Aos professores e amigos da turma da especialização que durante o tempo em sala de aula — em especial Severino Bandeira e Marcia Ramos — estiveram comigo e me ajudaram a descobrir coisas novas sobre o fazer historiográfico, assim como as experiências de vida.

À minha família que sempre me apoiou nas horas difíceis e nos momentos em que, desesperado, pensei em desistir dos meus sonhos.

À minha mãe, Maria da Penha da Silva Rocha, fonte da minha inspiração enquanto pessoa e profissional, que vem dedicando sua vida na alfabetização das crianças, nas escolas onde leciona.

À minha esposa Rosélia que vem me acompanhando, estes anos, com paciência e incentivo para os estudos.

RESUMO

O referente trabalho tem como objetivo analisar as representações das pessoas negras no cinema brasileiro, em especial no filme *Cafundó* (2005). Este filme narra a história de João de Camargo, personagem real que viveu no Brasil dos finais do século XIX e início do século XX, e fez da religião que criou instrumento de resistência da opressão que sofria, numa sociedade com práticas escravocratas. Dessa forma, com a ampliação dos objetos históricos propostos pela história cultural, assim como o destaque de novos sujeitos históricos, o cinema serve como uma fonte histórica capaz de fazer compreender a relação dos sujeitos no que se refere à construção e legitimação de suas imagens. Entendendo que as representações não são neutras, mas forjadas diante de vários interesses, pretende-se discutir as transformações da representação das pessoas negras, no cinema brasileiro, levando-se em consideração a realidade que rodeia a produção da obra cinematográfica, que neste caso, é direcionado ao filme *Cafundó*.

Palavras-chave: representações; práticas culturais; cinema brasileiro; pessoas negras.

ABSTRACT

This mentioned work has as a goal to analyze the performances of Black people in Brazilian movies mainly on Cafundó movie (2005), this film shows Joao de Camargo's history, an actual character who lived in Brazil in the beginning of nineteenth century and in the beginning of twentieth century, doing the religion which he created an instrument of oppressive resistance which was victim in a society with proslavery practices. In this way, with the increase of historical objects that was proposed by cultural history as eminence of new historical matters, movie is used as a historical source in order to realize the relationship among people concerned to construction and legitimism of their images. As those representations are not neutral but faked among several interesting matters, it's necessary to discuss the changes on black people representatives in Brazilian movie in view of the reality connected to cinematographic production that is bound to Cafundó movie.

Keywords: Performances, Cultural practices, Brazilian movies, Black people.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Ruth de Souza em 'Todos os Filhos de Deus Tem Asas', de Eugene O'Neill, 1946 ..	28
Fig. 2. Quilombo, imagem extraída do filme “Cafundó”	46
Fig. 3. João de Camargo, imagem extraída do filme “Cafundó”.	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. HISTÓRIA, CINEMA E REPRESENTAÇÃO	12
1.1. Representação e práticas: pensando a história cultural como campo de construção do conhecimento	12
1.2. O cinema-história como construção de representações	15
2. REPRESENTAÇÕES DE PESSOAS NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO	22
2.1. Personagens negros no cinema brasileiro: que gente é essa?	22
2.2. Quando as pessoas negras entram em cena: produzem filme e interpretam personagens	26
3. DA CENA SOCIAL A REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: NOVOS ATORES NEGROS EM AÇÃO	33
3.1. Cinema e realidade social	33
3.2. Novos personagens negros entram em ação	37
3.3. A trajetória de João de Camargo em Cafundó: outra religiosidade existe	38
3.4. A reinvenção da África e a representação das pessoas negra em Cafundó	42
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	53

INTRODUÇÃO

A representação das pessoas negras, na sociedade brasileira, foi elaborada com uma série de estereótipos, desde a chegada desse grupo étnico-racial, na condição de escravizados, no Brasil. Com a intenção de negativizar as imagens dessas pessoas e com o objetivo de legitimar a sua inferioridade, os intelectuais brasileiros, durante muito tempo, utilizaram-se de vários instrumentos para atingir seus objetivos, seja ele, através da oralidade, da escrita, das imagens, e a partir do início do século XX, com a disseminação do cinematógrafo.

Esta monografia faz uma análise das representações das pessoas negras no filme *Cafundó* (2005), que conta a história de João de Camargo (1858-1942), que viveu em Sorocaba, no final do século XIX e início do século, onde nesse tempo criou uma religião fundamentada em elementos do catolicismo, espiritismo e do candomblé e que nas mais diferentes adversidades, de sua época, resistiu às dificuldades e através da fé conseguiu reunir uma comunidade às margens do riacho da Água vermelha, junto à igreja Nosso Senhor Bom Jesus da Água Vermelha, construída por ele.

O filme é tratado como fonte histórica para compreender como as pessoas negras viveram na sociedade brasileira, pós 1888, e como eles estão sendo representados nos dias atuais, por meio do cinema brasileiro. Levando-se em consideração, também, como material de pesquisa para o historiador, além de ser um testemunho singular do seu tempo, pois mesmo tratando de acontecimentos do passado, ele pode mostrar sobre a realidade sociocultural que o rodeia na sua fase de elaboração.

Partindo do aporte teórico que a História Cultural oferece sobre a ampliação do modo de fazer e ver as fontes históricas, assim como o processo epistemológico do fazer historiográfico, percebe-se a dimensão documental que a película tem para a história, desde as primeiras chamadas feitas por Marc Ferro, com seu livro *História e Cinema* (2010), sobre a importância de elevar o cinema como fonte histórica.

Portanto, no primeiro capítulo, HISTÓRIA, CINEMA E REPRESENTAÇÃO, é feita uma análise sobre as transformações no modo de ver e de fazer história, onde percebe-se as mudanças que o campo historiográfico sofreu, sobretudo a partir da história cultural, que passou a ver novos objetos como fonte histórica para o historiador, que até então eram desprezados pela história tradicional.

Com os estudos sobre a diversidade social e cultural e com a ampliação da presença de novos sujeitos históricos, o conceito de representação foi um de tantos outros que passaram a

fazer parte dos debates feitos pelos historiadores, de tal modo que os discursos não são entendidos como neutros e as “representações do mundo social assim construídas (...) são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam” (CHARTIER, 2002, p. 17).

Desse modo, o cinema é visto como um suporte veicular de transmissão do saber e construção de representações dos sujeitos históricos, onde a obra cinematográfica capta em suas imagens aquilo que a sociedade pensa de si e sobre o passado.

O cinema, neste caso, é pensado em vários aspectos, seja ele estético, isto é, o processo de significação que os sujeitos dão as imagens e os sons; seja ele, em sua contextualidade, ou seja, nas relações culturais entre os sujeitos que envolvem a representação construída em torno das pessoas negras; como também, o aspecto intertextual, como por exemplo, a relação feita entre o texto e as imagens, onde não é percebido somente o filme em si, mas a construção sobre os personagens por meio de fontes escritas.

Portanto, legado a ser mais um objeto considerado fonte histórica, o “cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um meio de representações” (BARROS, 2008, p. 44) e assim propõe a reproduzir as relações sociais, econômicas e culturais da sociedade.

No segundo capítulo intitulado de REPRESENTAÇÕES DE PESSOAS NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO abordo sobre a representação das pessoas negras, assim como a participação delas no cinema brasileiro, desde a época do “cinema silencioso” até o cinema pós-1980, considerado de cinema da retomada.

É através das singularidades das práticas dos sujeitos que se percebem as discontinuidades das formações sociais e culturais, de modo que a produção do cinema brasileiro esteve acompanhado da realidade que rodeia a elaboração cinematográfica. Assim, a construção da representação das pessoas negras esteve envolvida, não somente a realidade opressora imposta pela elite brasileira, —, por exemplo, no início do século XX, fizeram uma política eugenista em torno da imagem desse grupo étnico-racial — como também das suas táticas, estratégias para driblar o preconceito e a construção de estereótipos que sofriam na sociedade.

Portanto, a imagem das pessoas negras, elaborada pelo cinema brasileiro, foi mudando na medida em que a sociedade passava por uma série de transformações, em especial, as lutas sociais feitas pelos movimentos sociais negros, como, por exemplo, o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Movimento Negro Unificado (MNU).

No terceiro capítulo, DA CENA SOCIAL A REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: NOVOS ATORES NEGROS EM AÇÃO é feita uma análise em

torno do filme *Cafundó* com ênfase nas mudanças que o cinematográfico passou nas últimas décadas, em particular no que se refere à representação das pessoas negras no cinema brasileiro. Neste caso, uma série de estereótipos deu lugar a um conjunto de características, entre elas, a construção de uma imagem positiva dos afro-descendentes, resultado, portanto, da longa luta em prol da igualdade étnico-racial.

O filme é um exemplo de que as imagens construídas em torno dos sujeitos não nascem do nada, nem tão-pouco são neutras, mas que é resultado da realidade que o rodeia, assim como da historicidade dos sujeitos presentes em sua fase de produção, isto é, na historicidade dos movimentos sociais negros, onde estes tiveram participação efetiva na reivindicação de uma imagem livre de estereótipos e nas políticas de ações afirmativas para essa população.

O cinema como objeto de estudo para a história permite que o historiador perceba o visível por trás do não visível, os lapsos que aparecem sem que o diretor ou produtor saiba que está denunciando, uma vez que, o filme está sendo observado,

Como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. (FERRO, 2010, p. 32)

A obra cinematográfica é muito mais do que imagens em movimentos. É um objeto criado com elementos intencionais ou não, cheio de interesses em sua fase de elaboração, onde se tenta materializar aquilo que a sociedade pensa de si e dos outros, numa constante condição de alteridade.

É por meio do cinematográfico que se percebe o quanto a representação sobre as pessoas negras adquiriram novos olhares até então não declarados, mas que foram camuflados por uma sociedade que vive (u) o mito da democracia racial. As mudanças são resultados, não apenas das lutas recentes, feitas pelos movimentos sociais negros, mas da resistência presente, seja de maneira coletiva ou não, nos séculos antecedentes, onde João de Camargo fora protagonista da cena real representada pelo cinema.

CAPÍTULO I

HISTÓRIA, CINEMA E REPRESENTAÇÃO

Desde a segunda metade do século XX, a história cultural vem possibilitando aos pesquisadores novos caminhos e abordagens na construção do conhecimento histórico, sobretudo, porque as fontes foram ampliadas para além dos documentos escritos.

Tomada como fonte a obra cinematográfica abre um leque de possibilidades para o historiador, visto que a partir desta arte é possível compreender e analisar a complexidade das relações sociais, histórica e culturalmente construídas e representadas nas narrativas fílmicas.

Por isto, neste capítulo, abordamos os aspectos teóricos do filme como fonte histórica, e sua relevância para a história cultural, visto que este tipo de fonte possibilita ao historiador compreender as representações sociais dos diferentes sujeitos.

1.1 - Representação e práticas: pensando a história cultural como campo de construção de conhecimento

A história cultural, desde as últimas décadas do século XX está mergulhada na interdisciplinaridade, de modo que através da teoria da comunicação, como também da psicologia a cultura se estabeleceu de forma plural.

Desta feita, não só a linguagem se constituiu 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 as práticas são dois conceitos fundamentais nos estudos culturais, visto que “permitem abarcar um conjunto maior de fenômenos culturais” (BARROS, 2009, p. 83).

A representação possibilita ao historiador compreender o modo como às pessoas em diferentes tempos e espaços percebem e apresentam o mundo. A representação está ligada as imagens, verbais ou não, que a humanidade constrói e compartilha entre si sobre aquilo que considera real.

Todavia, a realidade construída a partir dessa perspectiva se apresenta como construção simbólica, ou seja, determinada pelos sujeitos que lhe atribuem sentidos e conseqüentemente, traz implícito ou não, a idéia de classificação, ordenamentos, e exclusão.

Isto é, a compreensão de que a elaboração do real não se apresenta neutra, ela é produto do lugar e de quem a produz. Por isso, na sua construção traz implicitamente interesses incutidos.

A representação, segundo Pesavento, “é a presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver sua ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença” (PESAVENTO, 2003, p. 40).

Desse modo, ao colocarmos a representação como idéia para se pensar a história, pretendemos deixar explícita a noção de que na elaboração de um objeto está presente algo que se coloca no lugar do outro, e este outro não é reflexo perfeito do ausente, mas uma construção perpassada por um significado e um significante, inserida, portanto, em um contexto social e histórico.

Os objetos marcados pelas representações não estão inseridos em um campo neutro, mas colocados em categorias de interesses, que delimitam, marcam e hierarquizam os lugares representados pelos sujeitos. Como afirma Chartier “as representações do mundo sociais, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de um grupo que as forjam” (CHARTIER, 2002, p. 17).

São as representações que determinam as práticas culturais, ou estas determinam aquelas; contudo, as práticas culturais são os modos de agir e pensar, “os modos de fazer” e utilizar “pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (CERTEAU, 2007, p. 41).

Portanto, ao se falar das representações, é interessante ter em mente que as possibilidades simbólicas que os sujeitos fazem representar a si e aos outros os colocam em sinal de existência com o mundo, mas ao mesmo tempo tais construções imagético-discursivas delineiam um lugar que ordena, classifica, exclui e por vezes estereotipa.

Dessa forma, os sujeitos não apenas recebem passivamente as representações que são colocadas na sociedade, mas na vontade de agir e pensar ressignificam e reinventa-as, fazendo com que no caleidoscópio cultural as imagens se fragmentem, diluam-se, por mais que ela se tente homogênea.

Assim, o cinema cujo objetivo é criar ilusões ressoa imagens e sons para uma sociedade que fundamentalmente vem se constituindo midiática. Na pluralidade de representações, as produções cinematográficas perpassa a alteridade — “o significado de que existe um outro e de que também eu sou o outro” (KRAMER, 2000, p. 150). Na produção cinematográfica, a recepção é subjetiva e atinge as sensibilidades dos indivíduos em sociedade, uma vez que para compreender os sujeitos é preciso conhecer os diferentes

mecanismos dos símbolos utilizados, visto que é nas relações com o outro que o processo de afirmação do “eu” acontece, sendo muitas vezes, conflituosa e complexa.

Todavia é preciso pensar a alteridade na constituição das representações, e como esta envolve os diferentes sujeitos na elaboração de suas imagens como também na do outro, pois “a forma como esse ‘eu’ se constrói está intimamente relacionada com a maneira como é visto e nomeado pelo ‘outro’” (GOMES, 2008, p. 20).

Portanto, a alteridade é uma construção histórica e social, que perpassa por um conjunto de representações que os sujeitos constroem e compartilham entre si. Sendo assim, as representações quando construídas envolvem a compreensão de discursos e imagens inseridas na contextualização em que os sujeitos estão localizados, de modo que “o olhar do outro seja visto como o reflexo do eu ou é a construção consciente ou inconsciente da outra cultura como oposta à nossa própria” (BURKE, 2004, pp. 153/154).

A alteridade quando capturada em termos de representação permite compreender que tanto uma quanto a outra envolve categoria de relação entre os sujeitos. Visto da perspectiva cultural a constituição da realidade é mediada pelos “modos de fazer e agir” que a sociedade tem em si. Portanto, as representações que outrora foram elaboradas pelos sujeitos delineiam em determinados lugares.

Nesse sentido, a construção da realidade é um ponto viável que permite ao historiador apreender que as representações da realidade não são elaboradas com neutralidade.

As representações do real são produtos de interesses que se apresentam por “classificações, divisões e delimitações as quais organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreensão do real” (CHARTIER, 2002, p.17).

Na construção das representações a relação entre os sujeitos se materializa na execução discursiva e imagética sobre o objeto representado. É nesse momento que acontece aquilo que Chartier chamou de “luta de representações” (CHARTIER, 2002, p. 17). Ou seja, os mecanismos onde os grupos impõem a sua concepção do mundo. Isso resultou em uma rede de categorias de estratégias e táticas, sobretudo, porque os sujeitos não recebem passivamente o objeto enunciado, mas através de suas condições cotidianas realizam outra operação “que está na criatividade intelectual tão tenaz quanto sutil, incansável, mobilizada à espera de qualquer ocasião, espalhada nos terrenos da ordem dos dominantes...” (CERTEAU, 2007, p.102).

No entanto, são as práticas culturais que estimulam a construção da “sociedade do espetáculo”, composta fundamentalmente por imagens e sons que na relação ambígua entre os

sujeitos escondem a sensibilidade das criações, dos interesses de poder que hierarquizam, excluem, dominam, disciplinam e controlam.

Portanto, é preciso entender que a construção acerca da imagem dos sujeitos, muitas vezes se constitui por estereótipos, que originalmente se refere “a uma placa da qual uma imagem podia ser impressa” (BURKE, 2004, p. 155). A imagem parte, na maioria das vezes, de um olhar sobre o outro, freqüentemente feito tanto por exageros de traços quanto por omissões. Isso não quer dizer que as imagens estereotipadas sejam totalmente falsas ou verdadeiras, mas guarda em sua composição tanto a realidade das quais foram inscritas quanto da qual pretenderam representar.

No campo de elaboração das representações encontram-se algumas imagens de pessoas negras no Brasil. Para análise das representações de tais pessoas, neste trabalho recorreremos ao filme *Cafundó*.

Trata-se do olhar cinematográfico sobre o sujeito negro que viveu no Brasil do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Todavia, são representações elaboradas no Brasil do início do século XXI. Por isso, são problematizadas a partir do contexto em que foram produzidas.

Na elaboração de tais representações os produtores talvez tenham sido influenciados pela nova historiografia das pessoas negras no Brasil, visto que implicitamente esta questão está presente nos personagens representados nos filmes; uma evidencia de que a representação está relacionada com o lugar social e cultural de quem a elabora.

1.2 - O cinema-história como construção de representações

Nos filmes sobre as pessoas negras, no Brasil, as representações sofreram modificações, visto que, desde às últimas décadas do século XX, o cinema brasileiro tem se apresentado como uma fonte de pesquisa relevante para os profissionais das ciências humanas, sobretudo, para os historiadores haja vista diversas produções cinematográficas tratarem de questões históricas.

Todavia, outrora o cinema esteve relegado à condição de objeto passivo e pouco crédito possuía entre os pesquisadores em função da historia tradicional delegar as fontes escritas como caráter de objetividade e verdade inquestionável.

Foi a partir das colaborações dos estudos sobre as representações e linguagens que os historiadores dimensionaram a perspectiva da história cultural e envolveram os objetos discursivo-imagéticos às práticas epistemológicas da produção do conhecimento histórico

direcionado aos temas voltados a história do imaginário, da representação, da identidade, das sensibilidades entre outros.

A linguagem construída pelos audiovisuais ganhou maior proporção e divulgação nas práticas sociais, e como tal, o conteúdo cinematográfico passou a ser incluído em um conjunto de interesses e se apresenta passível de análise política e cultural, historicamente construída e demarcada no tempo e no espaço.

O cinema como linguagem delinea uma série de representações e propicia aos estudos culturais a compreensão e problematização sobre como os sujeitos constroem as representações da realidade na qual estão inseridas, as representações de si e do outro. Esta questão é relevante porque é na alteridade das imagens que as classificações, delimitação e hierarquização dialogam, e são no emaranhado de interesses que se instituem determinadas subjetivações sobre os sujeitos. Dessa forma, o cinema também pode se transformar num instrumento de legitimação, não somente da realidade, mas da ortopedia social, isto é, de “uma pedagogia que estabeleça o que deve ser considerado como verdadeiro o que deve ser tomado como correto, o que deve ser seguido como moral, o que deve ser uma conduta exemplar” (LEÓN, 2008, p. 12).

O cinema, no início do século XX, era visto como instrumento secundário, não era colocado aos letrados e a elite intelectual que via nas letras (na escrita) o instrumento primeiro para apropriação da objetividade inquestionável, pois como bem afirmara Marc Ferro, o cinema era uma “máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas pelo seu trabalho” (FERRO, 2010, p. 28).

Foi graças às ciências sociais e a virada na concepção sobre a realidade que a história por meio da interdisciplinaridade com outros saberes permitiu um novo olhar sobre as fontes históricas, objetos demasiadamente criados para serem documentos, e conseqüentemente, documentos monumentos.

Com a mudança de concepção sobre as fontes históricas, os documentos (audiovisuais), a partir das últimas décadas do século XX passaram a proporcionar aos historiadores a possibilidade de problematizar o processo de construção do conhecimento histórico, assim como o próprio fazer historiográfico, pois a “História é sempre contemporânea” (CROCE *apud* FERRO, 2010, p. 28).

Portanto, a história tornou-se tão representativa quanto seus objetos, uma vez que “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história” (FERRO, 2010, p. 32).

Assim, por meio das representações e sua construção social e histórica o filme é analisado, uma vez que dialoga com o contexto, isto é, com o lugar sobre o qual foi construído; como também com a intertextualidade, uma vez que recorre a outros tipos de fontes, como por exemplo, a fonte escrita. A produção fílmica por se utilizar de várias linguagens se constitui numa linguagem intratextual, uma vez que é verificado um aporte simbólico diversificado.

Esse objeto-imagem quando elevado a condição de documento-monumento, “cujas significações não são somente cinematográficas, não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza.” (FERRO, 2010, p.32).

Portanto, cada pessoa se apropria das imagens a partir de sua visão de mundo, e eleva a categoria de múltiplas interpretações. No processo de apropriação das imagens as representações estão fundamentalmente ligadas às significações da realidade que os sujeitos atribuem.

É dessa forma que os estudos sobre cinema têm ampla ligação com as representações, pois são estas que permitem a história cultural a problematizar aquilo que a sociedade produz.

O cinema enquanto fonte audiovisual é um domínio que recebe a qualidade de objeto histórico, visto que as imagens não são um reflexo perfeito do passado, mas é um instrumento pelo qual se pode testemunhar o passado da sociedade, ou “sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, um momento preciso, datado e localizado” (LOGNY, 2009, p. 102).

Nesse sentido, a história cultural tem a possibilidade epistemológica de oferecer ao historiador maior compreensão sobre a realidade que os sujeitos constroem por meio de suas representações, e conseqüentemente fazer perceber que esta mesma realidade é elaborada por uma série de interesses que nomeiam, classificam e hierarquizam os sujeitos, assim como instituem identidades.

O cinema como representação apresenta-se como tendência muito mais de espetáculo, do que propriamente com interesses informativos, todavia deixa implícito, através dos não ditos o seu poder ideológico e de ordenamento, que se afirma por meio das sensibilidades.

Através da contra-análise da sociedade “o filme por vezes, deixa aparecer falhas no discurso dominante” (LAGNY, 2009, p. 103). Através dele é possível compreender que a alteridade se constitui ou é percebida na criação das imagens como também na recepção que se fazem delas. Não se pode conceber a recepção como passiva, mas por meio da reapropriação das representações que os sujeitos inventam, improvisam, ressignificam novas práticas sociais e culturais. Nesse momento, portanto, muitas vezes, se trava o que Chartier

chamou de “luta de representações”, uma vez que na elaboração da representação que o sujeito faz de si espera-se o reconhecimento do outro ou que na imposição de uma determinada imagem que se tem sobre o outro se espera deste certa passividade sobre aquilo que é imposta sobre ele, isto é, geram-se práticas que visa à luta de identidades (CHARTIER, 2002, p. 17).

Assim, o audiovisual como objeto histórico, pressupõe o estudo sobre os processos de estratégias de significação dos filmes e como estes se apresentam como constituição da realidade pela carga de realismo que a imagem em movimento acopla a sons emitidos ao público. Dessa forma, a imagem também funciona como forma de educar, disciplinar e construir subjetividades. A história permite uma análise que vai além de técnicas cinematográficas, mas que procura

Analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que se ela apresenta. (FERRO, 2009, p. 33).

Por isso, ao compreender as tessituras históricas que construíram as representações sobre pessoas negras no cinema deve-se levar em consideração, não apenas as imagens elaboradas em torno delas, mas também ter em mente a pluralidade da recepção feita por esses sujeitos, assim como a condição histórica e sócio-cultural que permitem nova elaboração sobre essa população.

Assim, as representações sobre pessoas negras são construídas e ressignificadas por meio das imagens que o cinema emite. Tais imagens ora são reforçadas por meio da repetição, ora são reelaboradas pelas condições socioculturais que os personagens estão inseridos. Desse modo, as representações estão relacionadas a formulação das identidades, pois como afirma Stuart Hall, “elas são representações, a representação é sempre construída por meio de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do outro” (HALL, 2000, p. 112).

Desse modo, analisar as pessoas negras pelas representações que são transmitidas, ou seja, pelas imagens e sons exigem do leitor atenção as condições históricas em que as mesmas foram forjadas. Nesse sentido, as imagens de pessoas negras, assim como as imagens que elas fazem de si perpassam pela articulação feita através da alteridade e do reconhecimento do outro para se afirmar.

Portanto, a análise da linguagem cinematográfica e da contextualidade na qual ela está inserida oferece a compreensão não apenas do que está explícito nas produções audiovisuais, mas no não-dito, no silêncio conferida nas subjetividades, no poder testemunho que a sétima arte cria.

Na relação entre história e cinema, as representações são forjadas com o intuito de abranger a expectativa do público. Nesta perspectiva o cinema quando apresentado com a história apresenta-se com diferentes narrativas — não somente o roteiro propriamente dito, mas a mensagem que as imagens representam — onde a diferença entre “filme histórico” e “filme com pretexto histórico” é de fundamental importância para a compreensão das imagens criadas na produção cinematográfica.

No “filme com pretexto histórico” a narrativa é inserida dentro de um cenário onde o passado serve de pretexto para construir uma representação diferente do mundo, com a função de corresponder às expectativas do público. O “filme com pretexto histórico” de fato devolve ao espectador a imagem que ele faz do passado” sem muitas nuances como uma “verdade histórica” ou uma narrativa verossímil e plausível sobre os personagens históricos (SILVA, 2008, p.105).

No “filme histórico” a “história é o sujeito central, isto é, filmes que partem de uma aquisição cultural, a desenvolve, a prolonga, a completa, apresenta-a eventualmente sob uma nova luz”. Nessa perspectiva a narrativa se desenvolve com a preocupação, não somente de divertir o público, mas de estar perto de uma versão plausível e verossímil da representação criada pelas imagens (SILVA, 2008, p.105).

A produção fílmica perpassa por uma série de elaborações técnicas que se apresenta — os *making off*, por exemplo, estão para legitimar a argumentação — como algo plenamente pensado e planejado, nele diferentes profissionais estão inseridos. A imagem em movimento é algo criado para dar ilusão ao espectador de que os acontecimentos estão próximos e existentes, são apresentados novamente ao público para que estes possam dar a sua respectiva interpretação.

Seja o “filme com pretexto histórico”, ou o “filme histórico” propriamente dito, — algumas vezes, a junção dessas duas categorias — é concretizado por uma série de profissionais que legitimam quais são as personagens, a narrativa que une e dá continuidade aos momentos decisivos da intriga; os atores; o cenário ideal; a iluminação para determinados ambientes; o som que qualifica, dá ritmo e força dramática; a montagem cria a sensação de continuidade e unidade; a divulgação constrói sobre o filme uma visão positiva e de aproximação com o público, mesmo antes de ser lançado nos cinemas etc.

Essas peças que no decorrer da produção cinematográfica são juntadas para dar realidade às ideias previamente pensadas fazem com que o cinema seja um instrumento importante na problematização das representações que a sociedade cria para si, uma vez que as imagens envolvidas com o áudio se estabelecem numa continuidade espaço-temporal que

deixa despercebida qualquer convergência das imagens previamente selecionadas. A montagem é um exemplo disso, pois se trata justamente de criar uma sensação de continuidade dos fatos, de naturalizá-los, de seqüenciá-los de uma forma em que os espectadores não percebam os interesses por trás de toda elaboração cinematográfica, uma vez que “a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem” (XAVIER, 2005, p. 29).

A impressão da realidade que o cinema provoca no espectador evidencia a participação afetiva do mesmo com o nível de continuidade que o áudio-visual nas suas disposições caracteriza; Ele demonstra, portanto, que a manipulação das sensibilidades dos sujeitos, muitas vezes, tende-se a “naturalizar”.

Os diferentes planos — que ora coloca o público como testemunha dos fatos, ora o adota com ponto de vista de uma personagem, mais ou menos subjetivo — restabelece a ligação da personagem com o ambiente em que é documentado a narrativa, como também do espectador, que conscientemente ou não, aproveita mais a possibilidade que o cinema tem de influenciar e estimular o nível sensorial do público com a narrativa do filme.

As posições das câmeras reflete uma série de significados, mostrando, portanto, que nenhum ponto de vista é neutro. Nesse sentido, o plano (*shot*) que é a imagem entre dois cortes, isto é, “a extensão de filme compreendida entre dois cortes” “naturaliza” a realidade representada pelas imagens fílmicas, resultado da decupagem-montagem que a produção converge daquilo que considera mais importante na coesão da continuidade da história contada nos filmes (XAVIER, 2005, p. 27).

Estes são os trajetos que regem os princípios ideológicos e estéticos da sétima arte, seja ela política, econômica ou artística. O cinema é político porque assume determinadas posições ideológicas configurada, na maioria das vezes, de maneira implícita. Dessa forma (o cinema) se apresenta como “estória e não como discurso” (COSTA, 2003, p. 24). Porém, o seu caráter discursivo é passível de análise e de legitimação, visto que nas suas entrelinhas estão colocados os interesses do cineasta e as influencias que o filme exerce sobre o público.

Desta feita o filme é econômico no sentido de que a partir de um projeto de elaboração cinematográfica os interesses convergem na parte financeira, de modo que sem esta a produção não é concretizada. Mas também o filme é o produto, cujo interesse é reunir platéias, encher as salas do cinema a fim de apresentar aquilo que o cineasta, durante a elaboração de seu filme, considerou mais importante na sua fase criativa. Neste caso, o cinema, também é um espaço que envolve o desejo e o imaginário reelaborado pelos

espectadores que acendem uma chama em torno da imagem e da narrativa que mesmo na fase de elaboração já está divulgada para um público previamente pensado.

Dessa forma, a elaboração artística constituída pelo cineasta e profissionais do cinema se envolve no emaranhado complexo das subjetividades humanas, no intuito de compartilhar e fazer crer que o áudio-visual apresentado na tela do cinema é algo real. Para isso, como afirma Antônio Costa, é preciso que o cinema cancele a impressão de que sua narrativa é “um discurso construído que se propõe a atingir determinados fins e favorecer ao máximo a impressão de ser pura narrativa e pura estória” (COSTA, 2003, p. 25).

CAPÍTULO II

REPRESENTAÇÕES DE PESSOAS NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO

“o signo não representa uma coisa, mas a idéia de uma coisa e, assim, representa a ligação de duas idéias, uma da coisa que representa outra da coisa representada.” (SANTAELLA; NÖTH *apud* ROYAL, 2008, p. 23).

Neste capítulo analisamos as representações das pessoas negras no cinema, principalmente no que diz respeito à participação desse grupo étnico-racial na produção das obras cinematográficas. Entendemos que a presença das pessoas negras, assim como a construção de sua imagem no cinema brasileiro perpassa por um conjunto de transformações, tanto histórica quanto cultural, as quais estão relacionadas ao contexto mais amplo, ou seja, a realidade na qual os sujeitos estão inseridos.

Portanto, a presença das pessoas negras na cena fílmica não se resume apenas a participação de atores e atrizes, mas também dos diretores, autores e todos os profissionais que contribuíram e fazem cinema no Brasil. Alguns momentos estabeleceram práticas que burlavam imagens estereotipadas construídas e determinadas por um cinema que estava longe da neutralidade, mas ao contrário, cheio de interesses.

2.1 – Personagens negros no cinema brasileiro: que gente é essa?

A participação das pessoas negras no cinema brasileiro está relacionada não só com a estética na produção cinematográfica, mas na representação da realidade social dessas pessoas. Esta questão conduz a produção cinematográfica a uma estética fundamental que se transforma no decorrer do tempo. Trata-se de uma película ligada à condução ilusória que legitima determinadas imagens sobre a população negra.

Pensar a representação das pessoas negras no cinema brasileiro exige reflexão sobre alguns momentos pontuais da história do cinema brasileiro, o que possibilita discutir como a representação dessas pessoas se constituiu produto da realidade que o rodeia.

Veremos alguns momentos da história do cinema brasileiro e neles as representações das pessoas negras. O primeiro momento foi chamado de Silenciamento do cinema (1898-1929) nele a participação de pessoas negras era mínimo.

Com o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, as imagens consideradas indesejadas, e nelas se enquadravam negros, indígenas, pobres etc. foram gradativamente eliminadas. Nesse momento aconteceu, o que se convencionou chamar de higienização das imagens. Esse processo fora a base da política darwinista social, que em finais do século XIX e início do século XX desenvolveu-se na intelectualidade brasileira; ressentida com a presença dos corpos incivilizados e degenerados na sociedade.

Desta feita, a maioria dos filmes mudos funcionava como uma “caixa de eco ideológica”, expressão utilizada para se referir a relação entre o cinematógrafo e as ideologias do Estado. Neste momento, as pessoas negras foram representadas, principalmente nos documentários cujos conteúdos ou enredos faziam referência às mazelas sociais, doenças, malandragem, capoeira e os valentões (CARVALHO, 2005, p. 21).

A partir da década de 1930, o cinema brasileiro foi incentivado por parte da elite econômica que passou a investir não somente nesta arte, mais também no teatro e nos museus. A partir de então, o plano ideológico fora definido e instalado, o que fez com que o cinema tenha começado a buscar no ufanismo nacionalista elemento para sua produção.

Com isso, várias questões de cunho político, nacionalista e ufanista ganharam as telas do cinema, desde a saída de Vargas do comando político do Brasil, em 1945, à expansão capitalista incentivada pelo desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubistchek. Deste modo a representação das pessoas negras dependia da estratégia utilizada pelo cineasta ou pelos produtores, sobretudo, porque o propósito era conquistar o público.

Em meio ao propósito do cineasta e produtores, as pessoas negras passaram a ser representadas em três aspectos diferentes: no momento de celebração da **democracia racial**; **representações tradicionais**; e nas representações **sociais**, como sambista, operário, malandro e favelado.

Nas celebrações alusivas à democracia racial, as representações das pessoas negras limitavam-se a condição de figurantes, bailarinos e no trabalho da cenografia. A chanchada era o mestre da representação das pessoas negras; presente nos filmes cômicos e tida como ingênua, esse foi o estilo onde pessoas negras encontraram lugar. No entanto, foram estereotipadas, e por mais que a participação delas fosse ativa, não ficaram imunes aos estereótipos.

São dignos desse momento, atores como Grande Otelo (1915-1993) este ao lado de Oscarito (1906-1970) participou de vários filmes. Suas atuações demonstraram que os artistas negros não foram passivos diante das imagens estereotipadas que se tentava legitimar.

As estereotipias criadas em torno das pessoas negras reproduziam a ideia de que o corpo negro era um corpo infantil, cômico, bondoso, irracional e assexuado. Em relação aos personagens masculinos, geralmente o estereótipo era o de malandro, sambista e o cômico. Esses estereótipos predominavam; em relação ao feminino, os estereótipos eram de empregadinhas voluptuosas e intrometidas.

Nas representações tradicionais, as pessoas negras eram representadas no exercício de funções secundárias, com atuação principalmente na cozinha, nas funções de empregada doméstica, alcoviteira, solteirona e agregada a família patriarcal. Tais personagens ainda estavam associados à feitiçaria e adivinhação, sem origem familiar, “como é historicamente a regra nas representações estereotipadas” (CARVALHO, 2005, p. 38-39).

Nas representações sociais, as pessoas negras são estereotipadas com a imagem do povo, o que acabou durante muito tempo sendo o alvo dos filmes. Assim os estereótipos eram de sambistas, operários, malandros e favelados, o que coincide com a “metáfora do povo bom, generoso, mas ingênuo, sem consciência da exploração a que está submetido” (CARVALHO, 2005, p 53).

Em virtude de alguns cineastas se identificarem com a esquerda nacionalista, nos filmes, o povo foi reduzido às representações de camponês, nordestinos, trabalhadores, favelados, migrantes e sambistas. Em alguns aspectos, os filmes assumiram o ponto de vista do povo, e passaram a ser uma ferramenta de reflexão para a população brasileira, uma vez que a presença das pessoas negras era constante nos filmes. No entanto, os filmes pouco abordavam o racismo, este caso só veio a ser discutido timidamente nos filmes a partir da fase do cinema, que passou a ser chamada de “Cinema Novo”, nas décadas de 1960-1970.

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).

Contudo, para David 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).

Diferentemente dessa opinião, Orlando 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 multirracial dos pobres e oprimido” (CARVALHO *apud*

SENNÁ, 2005, p 79). Neste caso não passava de uma metáfora do povo pobre, favelado e oprimido.

Os filmes como, *Barravento* (1962), *Ganga Zumba* (1964), *Aruanda* (1959-1960), *Esse Mundo é Meu* (1964) e *Integração Racial* (1964) detém uma análise, feita por pesquisadores e cineastas, sobre as imagens em movimento produzidas pelo cinema brasileiro e como este, estava envolvido por uma linguagem cinematográfica que também fazia parte do contexto político-social da sociedade e do tempo em que foram produzidos.

Algumas vezes, o tema sobre a questão racial apareceu de maneira indireta, como afirmara alguns cineastas, outras vezes nem mesmo apareceram, uma vez que, na maioria das vezes, era enfatizado por críticos que tinham como base o pensamento eurocêntrico. Por isso, idealizaram o povo brasileiro como cordial nas relações étnico-raciais.

Por mais que alguns artistas tivessem participação direta no TEN (Teatro Experimental do Negro), fundado e dirigido por Abdias do Nascimento, em 1944, no Rio de Janeiro. O “cinema desse período não absolveu as reflexões acumuladas pelo TEN”, praticadas nas peças teatrais encenadas (CARVALHO, 2005, p. 54).

O cinema permaneceu, portanto, caracterizado pelos seus personagens secundários — o que era uma crítica, por exemplo, que o próprio Grande Otelo fazia em relação aos personagens que fazia junto com Oscarito. Ele servia como uma escada para as cenas cômicas, além de receber salário baixo em relação ao parceiro. Otelo também reclamava o fato de que, quando fazia filmes da dupla seu nome aparecia depois do de Oscarito (CARVALHO, 2005, p. 30).

A representação das pessoas negras estava baseada nos estereótipos dos mais diversos possíveis, como o crioulo doido, a mãe preta, o malandro, a mulata boazona, o “negão revoltado”, o negro de alma branca entre outros.

Para se contrapor aos estereótipos atribuídos as pessoas negras surgiu o Cinema Negro. No entanto, esse só foi abordado, a partir da década de 1970, e teve como locus reconstituir a imagem das pessoas negras diferenciada dos padrões estéticos definidos pela pedagogia eurocêntrica. O cinema negro trouxe para a população afro-descendente a imagem positiva das pessoas negras, caracterizada pelo dinamismo da condição da cosmovisão africana. Os fatores que levaram este tipo de mudança são vários, entre eles, a luta pelos Direitos Civis nos EUA; a descolonização dos países africanos na década de 1970; e o surgimento do Movimento Negro Unificado em 1978 (PRUDENTE, 2006, p. 48).

Neste momento, alguns diretores negros surgiram —, mas não foi privilegio desse grupo étnico tratar desse tema, diretores brancos também trataram desse assunto —, sobretudo

nas décadas de 1970 e 1980 e realizaram diversos filmes que representam as pessoas negras e sua situação. Em tais filmes, a influência da realidade na qual eles foram produzidos conduziu significativamente a posição política dos cineastas, uma evidência de que seus trabalhos refletiam o que estavam sendo praticados nos movimentos sociais, especialmente no Movimento Negro Unificado (MNU) (CARVALHO, 2005, p. 87).

São dignos desse período, filmes como: *Alma no Olho* (1977), cuja narrativa fora inspirado no líder dos Panteras Negras, Edridge Cleaver. A narrativa do filme é inspirada no livro *Alma no Exílio* (1968), lançado no Brasil em 1971. Este filme feito pelo diretor Zózimo Bulbul foi inspirado na realidade de luta das pessoas negras americanas pelos direitos civis norte-americanos. O livro que o inspirou era muito lido pelos intelectuais negros brasileiros da época.

A realidade na qual o filme está inserido foi um ponto fundamental que influenciou a produção da película. Por mais que ela tente ser objetiva na transposição de suas imagens e sons na tela do cinema, a história objetiva do cinematográfico é direcionada para criar ilusões e mascarar as subjetividades que conferem as imagens em movimento (COSTA, 2003, p. 213).

2.2 - Quando as pessoas negras entram em cena: produzem filme e interpretam personagens

A pornochanchada — chamada dessa forma por trazer o humor da chanchada junto com cenas eróticas — também se fez presente no cinematógrafo brasileiro, na década de 1970, e teve como um dos principais responsáveis, Agenor Alves, o mais importante diretor negro da história do cinema brasileiro. Sua filmografia é grande, por isso ele prefere considerar que seus filmes são de gêneros identificados como aventuras e policiais e não se resume ao que genericamente é chamado de pornochanchada.

O primeiro longa-metragem realizado por Agenor Alves foi, “*Trafico das Gêmeas*”, em 1979. Depois realizou os seguintes filmes: “*A volta de Jerônimo no Sertão dos Homens sem Lei*” (1981), “*Eu matei o Rei da Boca*” (1987) entre outros.

Por mais que o cinema, como fora discutido em momentos anteriores desse trabalho, tenha sido “visto como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis” (COSTA, 2003, p. 26) definidos, desde outrora existe uma recepção que tenta fugir dos papéis frequentemente demarcados e legitimador da ideologia eurocêntrica.

Esta recepção ou movimento contrário ao eurocentrismo formada pelos profissionais negros adaptou a linguagem cinematográfica a cada realidade de sua produção, o que fez com que o talento das pessoas negras se transfigurasse em uma prática ativa e de resistência a ideologia que enxergava a representação das pessoas negras como superficial, estereotipada e com tendências generalizadoras em uma sociedade que se julgava fosse racialmente democrática.

O cinema é uma arte, cuja tarefa é inacabada e renovada, e isso, os artistas negros tiveram em mente, pois tanto interna quanto externamente as lutas pelas representações, na instituição cinematográfica, fez com que a população negra não recebesse passivamente o ideal de um cinema que legitimasse papéis eurocêtricos.

Exemplo disso, foram as palavras de muitos artistas negros sobre o tratamento que recebiam em *off*, assim como os papéis que eram destinados a eles (as) durante as produções dos filmes.

Grande Otelo, representando Tião, no filme *A dupla do Barulho* (1953) afirmou não querer ser mais escada cômica de Tônico, sua dupla no filme, “(...) Estou cansado de ser explorado. Porque não quero ser escada de ninguém. Estou farto dessa dupla Tônico e Tião. Grande Tônico e Tião! Por que não Tião e Tônico?” (CARVALHO, 2005, p. 31). Também, as palavras e atuações de Ruth de Sousa são denotativas de que atores, atrizes e diretores roubaram a cena e fizeram uma releitura das personagens negras. Mesmo eles (as) recebendo papéis secundários e estereotipados, fizeram diversas peças e filmes, e dessa forma se destacaram, como foi o caso em *Sinhá Moça* (1953).



Fig. 1.: Ruth de Souza em “Todos os Filhos de Deus Tem Asas”, de Eugene O’Neill, 1946.

Em poucas palavras, destinada ao seu personagem, Ruth de Sousa mostrou ser capaz de fazer a diferença enquanto artista talentosa. Suas palavras recordam o motivo da dedicação que exprime em suas atuações e como sua infância influenciou seu desempenho.

Desde pequena sou muito exigente comigo. Na escola, apareceu uma vez um texto que dizia que os negros não tinham inteligência, por possuírem o cérebro atrofiado. Minha primeira reação foi chorar. Depois, passei a usar isto como estímulo. Eu era uma das poucas alunas negras na escola e senti a obrigação de provar que aquilo não era verdade. Comecei a estudar mais que todos. Eu tinha horror em imaginar não ganhar nota máxima nas provas. Mais tarde, incorporei esta exigência à minha carreira. Quando interpreto um personagem dou sempre o melhor de mim (Entrevista concedida ao Portal Afro, em 03/09/2000).

Conforme afirma Roger Chartier “as representações do mundo social assim construída, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (CHARTIER, 2002, p.17).

No entanto, a representação de pessoas negras, por mais que aspirasse a uma imagem carregada de estereótipos, esse grupo étnico-racial se apropriou dessa linguagem não de maneira passiva, mas atuante no sentido de uma nova construção da sua imagem.

Por isso, o atitude dos atores e atrizes negras se auto-apresentarem foi influenciado pela realidade vivida e narrada nos filmes produzidos, ou seja, eles (as) carregaram para a cena as suas experiências de vida e de alguma forma mostraram que as pessoas negras não se resumem aos estereótipos construídos até então pela cinematografia brasileira.

O cinema brasileiro (do final da década de 1980 e início da década de 1990) está envolvido em meio a uma realidade marcada pela falta de incentivo, visto que o Brasil recém saíra de um governo militar e partia para um momento político de redemocratização da sociedade.

Com o governo de Fernando Collor de Mello, a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILMES) e o CONCINE (Conselho de Cinema) foram extintos de modo que os investimentos do cinema brasileiro diminuíram assim como sua produção diminuiu drasticamente.

O presidente Fernando Collor de Mello, com a política neoliberal, entendeu que o cinema não era assunto de Estado e que nesse momento deveria se desenvolver com seu próprio recurso. Assim diretores, produtores, cineastas e atores deveriam recorrer à iniciativa privada em busca de investimento.

A partir da década de 1990, com a criação do Programa Nacional de Apoio a Cultura (PRONAC) mais conhecida como Lei Rouanet, os incentivos a produção cinematográfica aumentaram gradativamente, de modo que deu suporte a propulsão da produção cinematográfica.

As medidas decorrentes de renúncia fiscal possibilitaram aumento na produção cinematográfica passou a se chamar de cinema da retomada, o que necessariamente não se

refere a “uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo” (MARSON, 2006, p. 11).

Contudo, a representação de pessoas negras no cinema foi renovada, sobretudo, porque as produções cinematográficas foram influenciadas pelos movimentos sociais negros. Tal realidade, não fora novidade, pois desde o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado na década de 1940, precisamente em 1945, o cinema brasileiro recebia influência dos movimentos sociais negros. A luta do TEN centrou-se contra a prática do *Black face* e no incentivo a participação de atores e atrizes negras no meio audiovisual brasileiro.

Mas foi o Movimento Negro Unificado (MNU), na década de 1970, com suas lutas em prol da igualdade étnico-racial e da auto-representação das pessoas negras que passou a influenciar o cinema. A partir da década de 1990, essa questão se apresentou fortemente inculcadas na idéia de políticas de ações afirmativas e no fortalecimento da representação das pessoas negras de forma positiva.

Desta feita, foi do contexto das reivindicações pautadas pelos movimentos sociais negros, ou dos debates ocorridos entre atores, atrizes, diretores (as) e estudiosos (as) do cinema brasileiro com os movimentos específicos dessa área que surgiram ações com o propósito de discutir a imagem de pessoas negras no cinema. São exemplos desse movimento o “Manifesto Dogma Feijoadá”, realizado em 2000, na cidade de São Paulo, e apresentado pelo cineasta Jeferson De, e o “Manifesto do Recife”, apresentado em 2001, quando da realização da 5ª Edição do Festival de Cinema, em Recife (CARVALHO, 2005, p. 95-98).

Foi, por exemplo, com filmes como “Cafundó”, entre outros, que aconteceu uma revisão na representação das pessoas negras no cinema brasileiro. Estes filmes trazem imagens que tendem a se distanciar dos estereótipos negativos, que generaliza as pessoas negras e as depreciam sua imagem.

Estes filmes foram produzidos no início do século XXI e num espaço de tempo curto em relação um ao outro. Foram elaborados num contexto marcado pela ação dos movimentos sociais negros em defesa das políticas de ações afirmativas em favor da população negra.

Como fruto das reivindicações dos movimentos sociais negros em defesa das políticas de ações afirmativas, em 2003 o presidente Luís Inácio Lula da Silva sancionou a Lei 10.639/003. Essa lei tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana no currículo das escolas da educação básica, sejam elas públicas e particulares.

O sancionamento dessa lei representou um avanço para a sociedade brasileira, por possibilitar aos estudantes negros e não negros o acesso à história e a cultura das populações

negras no Brasil e na África. Isso significou também possibilitar-lhes condições para construir outra imagem de si e do outro.

Em 2004 o Conselho Nacional de Educação (CNE) aprovou as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Etnicorraciais e o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, e em 2010 aprovou o Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Etnicorraciais e o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Esse documento é importante porque traz o papel de cada instituição pública e privada na efetivação da lei 10.639/003.

Nessa mesma perspectiva, ou seja, de garantia das políticas de ações afirmativas para a população negra e da sua valorização como agente histórico na construção do Brasil, o Congresso Nacional e o Senado aprovaram o Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288 de 2010). Dentre as tantas questões pertinentes às populações negras, este documento instituiu a cota mínima de participação da população negra no cinema e na televisão brasileira.

Por esta razão este documento se apresenta como fonte para análise, visto que mostra não somente uma nova perspectiva da imagem das pessoas negras nas telas, mas também mostra que tais imagens fazem parte de um contexto onde à participação dos movimentos sociais negros, desde o TEN ao MNU, assim como grupos de intelectuais negros, e as ONGs foram relevantes nessa construção.

Mesmo com um documento que orienta para a valorização das pessoas negras nas imagens produzidas, não devemos esquecer que “Os filmes são sistemas abertos onde ocorrem disputas pela representação” visto que não se deve dissociar a produção cinematográfica da realidade na qual o filme está inserido, pois no forjamento das representações a luta está nos mecanismos que os grupos impõem a sua concepção de mundo, os valores que devem ser legitimados, as imagens que precisam padronizar (CARVALHO, 2005, p. 29).

Nesse sentido a alteridade se constitui, ou é percebida no momento da criação das imagens. No filme “Cafundó” se constitui em representações que fogem dos estereótipos que identificam a população negra como passiva frente à opressão em que viviam, mas resistente diante de uma sociedade, em finais do século XIX e início do século XX, com práticas paternalista, liberalista e que viam as pessoas negras como “degeneradas”. Portanto, um empecilho para o desenvolvimento do Brasil como nação civilizada.

Este filme traz personagens reais, porém não se trata de uma perspectiva biográfica, mas diluído na mítica que as vidas dos personagens foram envolvidas, na multiplicidade de suas experiências e práticas.

A sociedade do período, entre o final do século XIX e início do século XX, apoiou-se na ideologia do branqueamento. Essa questão “ganhou foros de legitimidade científica, o que fez com que as teorias racistas tenham passado a ser interpretadas pelos brasileiros como confirmação das idéias de que a raça superior — branca —, acabaria por prevalecer no processo de amalgamação” (SKIDMORE, 1976, p. 63).

Com características de “filmes históricos”, mas também com “pretextos históricos”, visto que se confunde nestas duas categorias, o filme analisado, ora permite ser plausível às literaturas, visto que apresentam as pessoas negras numa narrativa mítica, ora também se apresenta envolvido em um ambiente histórico que envolve o espectador a um passado onde as relações étnico-raciais são permeadas de forma diferente. Ou seja, se diferenciam da representação comumente atribuída as pessoas negras, visto que a opressão não é aceita, mas a ordem é burlada com as ferramentas que as pessoas negras dispunham naquele momento.

João de Camargo, no filme “Cafundó” é um personagem que se sobressai frente às dificuldades impostas pela sociedade brasileira de final de século XIX e início do século XX. Todos os personagens viveram no Brasil que recém havia libertado-os das amarras do sistema escravista. Por isso, os enxergavam e as suas práticas culturais objetos da incivilização. Estes sujeitos viveram numa realidade preconceituosa, fundamentada no eurocentrismo, mas foram protagonistas de suas histórias.

Todavia, nem sempre o protagonismo negro representado nas telas do cinema brasileiro fugiu a desorganização política. Assim, tratavam-no como sendo um “negro revoltado”, um “negro de alma branca”, aquele que está próximo do *the tragic mulato* norte-americano, que recusa sua origem étnica em prol dos interesses dos opressores, um negro velho de “bondade servil”, ou um “crioulo doido”. O filme em questão traz uma representação das pessoas negras centradas nos objetivos de se livrar da condição de subserviência e de todos os estereótipos superficiais e negativos que a sociedade impunha.

A respeito desta questão é pertinente afirmar que “nenhum padrão visual existe somente em si mesmo. Ele representa algo além de sua própria existência individual — o que equivale a dizer que toda forma é a forma de algum conteúdo” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 45) de modo que, a contextualidade na qual o filme foi produzido influencia-o na sua elaboração, assim como, na própria recepção do público em relação à película.

No filme “Cafundó”, sua narrativa é contextualizada no Brasil sobre uma nova perspectiva histórica e cinematográfica, uma vez que as imagens são outras, os enquadramentos não mostram as pessoas negras como passivas e desorganizadas frente à opressão a que estavam submetidas. Nesses filmes não acontece à higienização das imagens

como ocorrera na época do silenciamento do cinema, em que as pessoas negras apareciam “quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos” (CARVALHO, 2005, p. 18).

CAPÍTULO III

DA CENA SOCIAL A REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: NOVOS ATORES NEGROS EM AÇÃO

3.1 - Cinema e realidade social

Neste capítulo, analisamos o filme *Cafundó*, trata-se de uma película produzida no início do século XXI. Tal obra cinematográfica foi produzida, em 2005, e traz personagens negros e suas histórias em narrativas que se passam no período entre o final do século XIX e início do século XX.

Como diz Marc Ferro, “a sociedade que produz o filme é àquela que o recebe, que o recepciona” (FERRO, 2010, p. 17), portanto, a elaboração cinematográfica também é uma imagem fundamentada na subjetividade daquele que o produz, onde se faz concretizar pelas imagens em movimento a imaginação que tem sobre algo, uma vez que a subjetividade é o lugar do processo que dar sentido as relações que os sujeitos mantêm com o mundo no qual estão inseridos.

No final do século XX e início do século XXI, o cinema brasileiro viveu um momento de mobilização, uma vez que este, cada vez mais, estava ligado ao Estado, e dependia dos seus investimentos para produzir. Neste período chamado de cinema da retomada, as produções perpassa pelas condições “viabilizadas pelo momento e pelas condições da política cultural baseada em incentivos fiscais voltados para os investimentos na cultura, principalmente no cinema” (MARSON, 2006, p. 11).

A política de incentivo ao cinema brasileiro proporcionou uma série de debates entre os profissionais da sétima arte, consequência das denúncias de recompra e superfaturamento de produções, que acarretou no ano 2000, por exemplo, no III Congresso Brasileiro de Cinema, na cidade de Porto Alegre; assim como na criação do GEDIC (Grupo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica) que tinha, entre outros objetivos, combater a hegemonia cinematográfica norte-americana, reduzir os preços dos ingressos para as exhibições de filmes e promover maior integração do cinema com a televisão.

Neste momento “havia a necessidade de que os bens culturais fossem mais do que signos, mas, sobretudo, produtos derivados deste signo” (MARSON, 2006, p. 150). O mercado industrial foi alvejado por uma política cinematográfica mais abrangente. Desse

modo, em 2001, foi criado o PCN (Política Nacional de Cinema), o Conselho Superior de Cinema e a Ancine (Agência Nacional de Cinema), cada um com suas especificidades na tentativa de direcionar políticas de fomento a produção, divulgação e distribuição dos filmes brasileiros e, sobretudo, no caráter comercial — para exportação — do cinema nacional.

O cinema brasileiro estava envolvido numa estética televisiva, onde a Globo Filmes, criada em 1998, foi a principal parceira em alguns filmes com maior sucesso de bilheteria, a exemplo de *Cidade de Deus* e *Madame Satã*, ambos produzidos em 2002.

Dessa forma se consolidou uma estética que procurava maior aproximação com o público, com características “televisiva, publicitária, do videoclipe, transnacional, hollywoodiana” (MARSON, 2006, p. 168).

Nesse momento, as reivindicações sociais em evidência na cena política, como por exemplo, as ações dos movimentos sociais negros passaram a compor o acervo humano que influenciara o caráter da narrativa fílmica.

Estes movimentos desde outrora estavam na cena política brasileira, a exemplo dos movimentos sociais negros da década de 1970, visto que em 1978 foi fundado o Movimento Negro Unificado (MNU). Esse movimento a partir de suas ações passou a influenciar a sociedade brasileira na perspectiva de que essa se solidarizasse com a causa das populações negras, ou seja, também fosse agente de combate ao racismo, e assim fortalecesse as reivindicações dos movimentos negros junto ao Estado em prol da implantação das políticas de ações afirmativas, ou seja, a garantia dos direitos sociais a população afro-brasileira.

Sob a influência dos movimentos negros norte-americanos com tendências marxistas, trotskista e socialista, o MNU “entendeu que a luta antirracista tinha que ser combinada com a luta revolucionária anticapitalista” (DOMINGUES, 2007, p. 112).

Com o pensamento afro-centrista, o MNU aderiu ao termo “negro” e posteriormente, também, ao “afro-brasileiro” e “afro-descendente”, e passou a agir na sociedade brasileira, de modo a enfrentar o racismo e superá-lo. Por isso, manifestações públicas e denúncias na imprensa de casos de racismo foram utilizados para chamar a atenção da sociedade de que no Brasil não se vivia uma democracia racial, tudo não passava de mito.

Logo, a perspectiva era a de que a democracia racial de direito e de fato passasse a existir no Brasil. Para tanto, era necessário políticas públicas de valorização dos símbolos associados à cultura negra. Esse era o ponto fundamental da questão, e, portanto, passou a ser transmitida a toda sociedade, sobretudo, pela via da educação. Com isso, o MNU projetou, portanto, uma estética negra, fundamentada no orgulho de ser negro e na valorização da cultura afro-brasileira.

O MNU pretendia “unificar a luta de todos os grupos e organizações anti-racistas em escala nacional” (DOMINGUES, 2007, p. 114) o que nem sempre foi possível, visto que as distensões e divergências políticas internas, propiciou o surgimento de outras entidades negras, a exemplo da CONEN (Confederação Nacional das Entidades Negras). Mesmo assim o MNU entrou o século XXI como sendo a principal porta voz das populações negras na relação e no diálogo com o Estado brasileiro com vistas à implantação das políticas de ações afirmativas.

A partir do ano 2000 ampliaram-se as discussões em torno das relações étnico-raciais no contexto da administração pública, seja no âmbito do governo federal, e governos estaduais e municipais, bem como da sociedade civil organizada através das várias instituições, a exemplo das escolas e organizações não governamentais, onde a perspectiva era a construção do Plano Nacional de Ações Afirmativas para a População Negra. Esse documento propunha a criação de mecanismos de inserção das populações negras em alguns setores, a exemplo da educação, saúde, moradia, emprego e renda, e saneamento básico. A perspectiva era melhorar os indicadores sociais da população negra, e assim possibilitá-los a cidadania plena.

A política de ação afirmativa foi resultado tanto, dos movimentos sociais negros, quanto da pressão externa, visto que a ONU no seu relatório de 1999/2000 reconheceu o Brasil como uma nação racista, em função do fosso social entre a população negra e branca.

Outro fato externo importante que influenciou as ações do MNU em 2000 foi à realização da I conferencia internacional contra o racismo a xenofobia e outras formas correlatas de discriminação, ocorrida na África do Sul. O Brasil participou dessa conferencia e foi representado tanto pelos ministros de Estado, quanto por várias entidades dos movimentos sociais negros.

No final da conferencia, o governo brasileiro assinou acordos internacionais se comprometendo a criar mecanismos de inserção social das populações negras, ou seja, políticas de ações afirmativas.

De volta ao Brasil, governo e movimentos sociais negros sentaram e começaram a discutir tais políticas, para tanto, foi criado na estrutura do governo federal a SEPPIR (Secretaria de Promoção da Igualdade Racial). Esse órgão passou a ser o mentor, e articulador das políticas de ações afirmativas para negros, que deveria ser implantada de modo transversal, ou seja, as ações para as populações negras deveriam passar pelas políticas de todos os ministérios e por extensão das secretárias de Estado e dos municípios.

Mesmo com as distinções e divergências políticas, os movimentos sociais negros desencadearam várias ações políticas de combate ao racismo, inclusive no meio cinematográfico com vários movimentos, entre eles, o “Manifesto Dogma Feijoadá”, realizado em 2000, na cidade de São Paulo, e apresentado pelo cineasta Jeferson De, e o “Manifesto do Recife”, apresentado em 2001.

Das ações desencadeadas pelos movimentos sociais negros, seja no espaço cinematográfico ou não, no ano de 2003, alguns frutos começaram a ser colhidos. Em 2003 foi sancionada pelo presidente da República do Brasil Luís Inácio Lula da Silva a lei 10.639, essa lei estabeleceu a obrigatoriedade do Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana nas escolas públicas e particulares de educação básica; proposta discutida desde 1970.

A partir de 2000, o processo de discussão em torno das ações afirmativas foi ampliado e resultou numa série de realizações, a exemplo das cotas raciais nas universidades públicas e nos concursos para serviços públicos nos órgãos federais, programa nacional de saúde da população negra, e em 2010 foi aprovado o Estatuto da Igualdade Racial; documento que orienta e ratifica toda política pública para a população negra que venha a ser implantada pelos governos no âmbito federal, estadual e municipal.

Apesar do protagonismo negro e do avanço político e jurídico no combate ao racismo e no estabelecimento de novas relações raciais no Brasil, ainda é preciso avançar na prática, ou seja, na efetivação das leis, visto que nem tudo que fora aprovado e que está escrito no Estatuto da Igualdade Racial é cumprido a contento, principalmente no que se refere aos estados e municípios, o que faz com que as ações afirmativas para negros não sejam implantadas na sua plenitude, exceto algumas ações demandadas pelo governo federal, cujas verbas são distribuídas nos estados, mas condicionadas a implantação das cotas raciais. Um exemplo disso são os recursos públicos para as universidades federais via o PROUNI. As universidades que aderiram a esse programa são obrigadas a estabelecer o sistema de cotas raciais.

O estabelecimento de ações afirmativas para negros a partir de 2000 foi importante, porque pós 1888, pela primeira vez na história do Brasil, o Estado brasileiro passou a pensar, elaborar e executar políticas públicas para a população negra na perspectiva de incluí-la na sociedade, embora essas ações ainda precisem melhorar e avançar, sobretudo, na definição dos recursos e de sua garantia no orçamento dos governos estaduais e municipais.

3.2 – Novos personagens negros entram em cena

O protagonismo negro evidenciado a partir de 2000 possibilitou a sociedade ampliar o debate em torno do racismo e da democracia racial, visto que a questão passou a ser tema de discussão e debate nas universidades, partidos políticos, sindicatos, associações de moradores, associações culturais, meios de comunicações, igrejas e escolas. Ou seja, a discussão ainda está na ordem do dia, sobretudo, porque as políticas de ações afirmativas para negros, sobretudo, as cotas raciais ainda não recebeu o parecer final da Superior Tribunal de Justiça.

Onde quer que estejam às pessoas foram tomadas pela discussão, ninguém ficou fora, nem que fosse para dizer que eram contra ou a favor das cotas; ponto das políticas de ações afirmativas que ganhou maior visibilidade em virtude da repercussão que a imprensa dedicou.

Assim o cinema como construtor de mentalidades não ficou fora da discussão em torno das populações negras, sobretudo, do protagonismo negro dos anos 2000. Em função disso vários filmes sobre a questão negra foram produzidos. Todavia, os filmes produzidos a partir de 2000 com tramas relacionadas às pessoas negras trouxeram para a cena cinematográfica o protagonismo negro em outras épocas, sobretudo, do final do século XIX e início do século XX.

Apesar de ser ficção, mas com uma pitada de realidade, as produções recorreram ao passado brasileiro num desejo de querer ensinar ao público a história do Brasil por outra perspectiva, que não a dos senhores de engenho, mas a das populações negras, que mesmo escravizadas forjaram a sua liberdade e outras experiências de vida nem sempre identificadas nos livros didáticos de História.

O protagonismo negro identificado na obra cinematográfica *Cafundó* é digno de nota, e é importante porque possibilitou aos brasileiros aprenderem que a realidade do momento em que os filmes foram produzidos é histórica, ou seja, o protagonismo negro não é coisa do século XXI, mas é uma prática inerente à história do Brasil e das populações negras.

Portanto, filme, como este, trouxe outra abordagem acerca das pessoas negras no Brasil, estas passaram a ser representadas nas suas ações cotidianas, sobretudo, nas suas buscas por melhores condições de vida, e assim forjaram-se sujeitos agentes de sua própria história.

De certo modo as tramas narradas no filme em apreço estão em consonância com o momento histórico, sobretudo, com as posturas políticas que as pessoas negras, através do MNU passaram a vivenciar a partir do ano 2000.

3.3 – A trajetória de João de Camargo em Cafundó: outra religiosidade existe

O filme Cafundó é uma obra produzida pela Prole Adão e Laz Audiovisual Ltda., com a coprodução da Gullane filmes e TeleImage. Mesmo classificado como filme de ficção, tem como roteiro a história de João de Camargo, personagem real, que viveu no Brasil entre o final do século XIX e início do século XX, na cidade de Sorocaba, interior de São Paulo. A direção e roteiro desse filme são de Clóvis Bueno; produção e argumento do ator Paulo Betti, que também assina a direção.

Clóvis Bueno, diretor e roteirista desse filme, também é ator, cenógrafo, figurinista, assistente de direção e diretor de arte, função, até a década de 1980, inexistente no cinema brasileiro. Na maioria dos filmes assina apenas como figurinista e cinegrafista. A partir de 1983, Clóvis Bueno começou assinar como diretor de arte no filme “*O beijo da mulher aranha*” (1985). Este profissional do cinema, ainda trabalhou na televisão como diretor de arte na minissérie *Carandiru*, em comerciais, vídeos clipes nacionais e internacionais como atividade esporádica.

Para Clóvis Bueno, a inspiração do filme Cafundó é uma condição de fé e liberdade, assim como foi à vida de João de Camargo, que nas “condições mais adversas, deu asas a sua poesia” (BUENO, 2005, p. 09). Sobre o roteiro desse filme, o autor comentou que,

Os episódios de sua vida foram objetos de estudos e narrativas. Mas os passos de sua trajetória são muitos sucintos, obscuros. Havia que garimpar em outro rumo. Deixei o intelecto de lado e flertei com a poesia. Para povoar o seu mundo, imaginar suas emoções, viver a loucura de sua revelação. Minha fidelidade seria ao seu sonho e não a sua história. Mas de metade dela é ficção (BUENO, 2005, p. 09).

Dessa forma o autor afirma que a narrativa do filme é muito mais que pesquisas e relatos sobre o seu personagem principal, é uma condição poética que tenta desvendá-lo e entendê-lo, é a poesia que “vem do nada, vem do próprio mistério, renasce a cada hora, virgem, louca faísca que incendeia a imaginação, a intuição, a inspiração” (BUENO, 2005, p. 09).

Paulo Betti, diretor, produtor e argumentista do filme Cafundó, participou também como ator, em rápida passagem nesse filme. Ator consagrado na televisão, teatro e cinema, recebeu vários prêmios, assim como dirige a produtora Prole de Adão.

Este filme era um objeto da sua vontade que precisava ser realizado há algum tempo, cuja primeira tentativa teria sido feito na peça teatral “Na carreira do Divino”, onde não pode incluir o Nhô João de Camargo, mas afirmou, “fiquei devendo a mim mesmo, claro. Aquilo

que estava escrito naquele tambor de couro se transformou numa verdade, numa necessidade” fazendo uma alusão à aproximação desse personagem e sua história com seu interesse em transformar as histórias que ouviu e leu sobre João de Camargo (BUENO, 2005, p. 07).

Neste aspecto, o contexto no qual a obra foi realizada está intimamente ligado à argumentação do diretor Paulo Betti, uma vez que a base literária para o filme foi à história de um personagem que fez parte de sua vida. Paulo Betti conheceu tal personagem através das histórias contadas pelos parentes e seguidores do líder religioso João Camargo. Tais histórias, Paulo Betti ouvia quando ia visitar os avós, “na roça que ficava um pouco afastada da cidade” (BUENO, 2005, p.06).

A história de João de Camargo fascinava Paulo Betti, desde menino; de modo que, em 1992, começou a fazer um documentário sobre a vida desse personagem, mas por indicações de amigos decidiu fazer um longa-metragem e uma pesquisa mais aprofundada, o que fez com que várias pessoas o procurassem levando material sobre o líder religioso.

A presença de um personagem negro com um caráter que foge as estereotípias apresentadas na maioria dos filmes brasileiros tem vários fatores, o que está relacionado ao contexto que o Brasil passou a apresentar a partir do ano 2000, sobretudo com relação às populações negras, à condição social e cultural do diretor que enxergava de uma maneira especial à imagem de João de Camargo e a igreja misteriosa do Bom Jesus da Água Vermelha, assim como a vivência que manteve na infância com pessoas negras e praticantes da cultura afro-brasileira. Paulo Betti em entrevista confirmou isto,

Naquele bairro convivi profundamente com os negros que eram a maioria da população do lugar. As três escolas de samba da cidade saíam dali. As rodas de samba com instrumentos feitos de couro de gato, os cantos religiosos, as crenças de meus amigos, meninos pretos, eram as minha também (BUENO, 2005, p. 07).

As representações das pessoas negras no filme não estão somente nas ações dos personagens, como 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 apresentação 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.”¹

¹ Extraído do site: <http://www.cafundo.com.br/site.htm> acessado em 21/03/2012.

O cinema está relacionado estreitamente com a realidade que o rodeia, pois são os sujeitos que através de suas subjetividades confirmam aquilo que está presente, seja implícita ou explicitamente, nas imagens criadas. Paulo Betti, que também criou a argumentação do filme, explica que através da criação cinematográfica é que se percebe a vontade de dar movimentos ao álbum familiar que tanto sua mãe o mostrava nas horas de lazer e como esta prática o fazia sentir no momento em que via o *set* pronto à sua frente.

O cinema brasileiro é um pouco como o álbum de fotografias de nossa mãe, a pátria. É nele que estão registradas as nossas histórias, as imagens de nossos artistas, parentes próximos e distantes, nossa língua, paisagens, memória e identidade. No cinema, sentimos pertencer a alguma coisa que pode ser chamada de nação. Pra mim, aquele circo todo da filmagem estava armado para dar continuidade àquele álbum de fotografias que minha mãe, uma ex-empregada doméstica, analfabeta, conservava com tanto cuidado. Foi em honra àqueles bons momentos que tive ao lado dela, reconstruindo minha própria história, que lutei para que o filme *Cafundó* fosse feito (BUENO, 2005, p. 08).

A produção cinematográfica não está limitada a uma suposta objetividade que se apresenta durante as passagens dos fotogramas na tela, mas ela é rodeada por subjetividades que decidem quais são os melhores enquadramentos ou a melhor iluminação ou a melhor música, por exemplo; são sujeitos inseridos numa realidade sociocultural que delinea o que deve ou não fazer parte de sua obra, pois é na construção das representações que esses indivíduos se reconhecem, como também confirma a presença do outro. É nessa alteridade que os sujeitos passam que o discurso da identidade se forma, uma vez que esta é inscrita através das experiências culturalmente construídas nas suas relações sociais, permitindo, assim, por meio do cinema, a retomada de um discurso identitário composto por um nacionalismo que pode ser contemplado pelas imagens em movimento.

É também nas relações políticas decorrente de uma constante mobilização, por parte das pessoas negras, para transmitir uma imagem positiva desse grupo étnico-racial, que se percebe um discurso não formulado por um pensamento eurocêntrico sobre os personagens do filme, o próprio diretor afirmou “eu olhava a casa grande do ponto de vista da senzala” (BUENO, 2005, p. 06).

Promovendo, portanto, aquilo que os movimentos sociais, sobretudo após a década de 1970, vêm fazendo nas diversas instituições, sejam elas privadas ou públicas, isto é, discursos que façam as pessoas perceberem não mais o olhar eurocêntrico do cotidiano da população em suas diferentes épocas, mas o olhar direcionado da própria população afro-brasileira, isto é, as práticas culturais que não enfatize uma passividade, mas sujeitos ativos no processo de transformação do país.

Onde após a virada do século XX, o cinema brasileiro tornou-se estreitamente ligado a “estética televisiva”. O objetivo sendo comercial, principalmente, o de exportação, todavia, o cinema brasileiro passou a seguir o gosto da população que reconhecia no apego as fórmulas de humor e romance, “a utilização de um maior número de cortes e cenas, lembrando a rapidez e a agilidade da televisão” (MARSON, 2006, p. 157) revelando, assim, a cumplicidade do espectador que “‘imagina’, o que vai acontecer, às vezes, é surpreendido, contrariando suas expectativas. A surpresa é parte do jogo” tornando-o cada vez mais envolvido na narrativa proposta pela imagem em movimento (MARSON, 2006, p. 158).

Dessa forma, tornou-se comum, sobretudo, após a Globo filmes com participação na co-produção e produções híbridas de muitos filmes brasileiros, a presença de atores, diretores entre outros profissionais na elaboração do cinema nacional. Isso possibilitou maior afinidade do público com os atores que já tinham históricos nas telenovelas.

Portanto, é interessante observar a presença não somente dos diretores que trabalham esporadicamente em atividades para a televisão brasileira, sejam através de novelas ou de publicidade, mas também dos atores de telenovelas nesta obra cinematográfica, a exemplo, de Lázaro Ramos, este que representando o protagonista do filme, revela suavemente quem foi o personagem João de Camargo, com uma postura firme, em alguns momentos, mas com uma característica compreensiva e amigável de um sujeito levado pela fé para cuidar de seus seguidores. Ingressando, em 1994, no Teatro Vila Velha, cuja fundação em 1964, no Estado da Bahia, Lázaro Ramos, integra também O Bando de Teatro Olodum, onde ganhou notoriedade e visibilidade na mídia nacional, além de “ser porta voz da consciência negra sem paternalismo e sem choro²”, como afirma a revista Época que o considero um dos 100 brasileiros mais influentes do ano de 2009.

O filme, nesse aspecto, não remete a um passado onde os sujeitos harmoniosamente vivem em seus espaços cheios de dificuldades, mas apesar das diversidades que somam o cotidiano desses personagens, a criatividade e a vontade de sobrevivência promove a liberdade reforçada pelas singularidades que fazem com que a resistência não seja somente uma característica do passado, mas que caminha ininterruptamente pelos devires dos acontecimentos históricos.

Dessa forma, a religião é uma vertente que tem uma expressão importante na narrativa do filme, uma vez que tem seu personagem principal, João de Camargo, líder espiritual e

² Texto extraído do site <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1..EMI108920-17445.00.html>, Acessado em 04/06/12.

fundador da Igreja Nosso Senhor Bom Jesus da Água Vermelha, como interlocutor das práticas que ocorrem no filme, entre elas, seu espírito de liderança carismática que reuniu seguidores em torno do culto criado, por ele próprio, e que reunia elementos católicos, espíritas e africanos.

Dessa forma, a religião, representada fundamental, pelos produtores e diretores, de tal modo, que eles decidiram contratar um guia espírita para que agisse como consultor prático e espiritual na produção, onde “tanto Betti quanto Bueno acharam por bem ‘pedir licença, em sinal de respeito às entidades e ao próprio João de Camargo’”.³

Todo um respeito está relacionado não somente aquilo que João de Camargo viveu, mas ao legado que ele deixou, suas experiências são contadas pelos trabalhos científicos e a literatura de cordel, assim como, pelos seus seguidores que encontram no líder religioso exemplo de liderança e benfeitor no trato com os necessitados ou com os doentes.

Com a intenção de se lançar como um filme de ficção, Cafundó tem características de “filme histórico”, uma vez que apresenta uma versão romanceada de um personagem que realmente viveu no Brasil do final do século XIX e início do século XX, assim como um “filme com pretexto histórico” onde a narrativa é criada livremente e sobre os acontecimentos que se passaram, fazendo com que a narrativa reflita a imagem que a sociedade tem sobre o passado, sem muitas nuances com uma “verdade histórica” ou uma narrativa verossímil e plausível sobre os personagens históricos (SILVA, 2008, p.105).

Mesmo fazendo uma série de pesquisas sobre a vida desse personagem, os produtores consideraram melhor relacioná-la com o mistério e o mito que envolve a vida de João de Camargo, lançando aos acontecimentos um sopro poético.

“O cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também ‘um meio de representação’” (BARROS, 2008, p. 44) e como tal, as práticas culturais por ele representado nos fala sobre as condições que as pessoas negras viviam na época da narrativa, mas, sobretudo, como a sociedade, nos dias de hoje, entende sobre esse passado distante, e como bem fala Clóvis Bueno “o filme tem em volta dele, assim, que é um pouco uma crônica, do que é o Brasil, da negritude, da amizade, do amor, mas muito mais desses valores humanos do que os valores históricos” (Depoimento de Clovis Bueno no *making off* do filme Cafundó).

3.4 - A reinvenção da África e representações das pessoas negras em Cafundó

³ Extraído do site: <http://www.cafundo.com.br/site.htm> acessado em 24/03/12.

“Cafundó é o local para onde os escravizados seguiam quando fugiam da escravidão e lá permaneciam livres. Por isso, fora caracterizado como uma África imaginada”⁴.

No filme, a narrativa é o ponto de partida de João de Camargo na busca pela liberdade religiosa após 1905, o que lhe permitiu fundar uma religião, apoiada nos elementos do catolicismo, espiritismo e rituais africanos.

Contudo, a façanha de Nhô João ultrapassou o tempo, de modo que no início do filme percebe-se a São Paulo, dos tempos atuais, onde se tem os figurantes, representando a população da cidade encantado com o desempenho de Nhô João; e a ajudante de equilibrista, a atriz Leona Cavalli, que também no decorrer da narrativa interpreta Rosário, mulher de João de Camargo.

O tempo, no filme, precisa fazer com que as pessoas conheçam esse personagem, líder espiritual, que num movimento ilusionista equilibra-se em cima de algumas cadeiras, são cinco cadeiras mostradas na praça, “número predileto” e que ele atribuía a poderes sobrenaturais (FERNANDES, 1972, p. 221).

As cinco cadeiras possibilitam que o espectador do filme compartilhe junto com os figurantes o *show* de João de Camargo, num movimento de câmera de cima para baixo confirmando sua superioridade em relação àqueles que um dia pretende segui-lo, pois um líder precisa orientá-los, e João de Camargo inicia contrariando a sociedade, com seu caráter privado e racional, afirmando, assim que “irracional é a alma do mundo, a criação é linguagem, sem sacanagem, nada mais que linguagem, (...) não sabemos quem somos (...) cada um de nós tornou-se privado, já não compartilha o pensamento comum da criação” (BUENO, 2005, p 17).

A linguagem cinematográfica vai além de meros detalhes circunscritos na sua forma estética, desse modo à linguagem metafórica avisa o quanto é importante à presença dos personagens na história do Brasil, e o quanto a sua história mudou a vida das pessoas e como ela ainda está presente nos dias atuais, confirmando o caráter de resistência desse grupo étnico no início do século XX e que permanece nos dias de hoje, seja com a presença espiritual de João de Camargo, nas suas atitudes e ensinamentos, assim como também, através dos movimentos sociais negros que refletem resistência que não é nova, mas faz parte das práticas culturais das pessoas negras no Brasil.

No filme, a figura de João de Camargo é fundamental para compreender a época da população brasileira, ainda recalcada pelas características rurais presente até mesmo nas

⁴ Extraído do site: <http://www.cafundo.com.br/site.htm> acessado em 24/03/2012.

idades. A população, em finais do século XIX e início do século XX, vivia ainda em transição de um Brasil monárquico para um Brasil republicano, onde as práticas culturais se relacionavam por meio do deslocamento das pessoas das diferentes categorias sociais, econômicas e étnico-raciais.

A importância da textura é predominante, em uma localidade que carrega fortes aspectos rurais, mas também com o deslocamento das personagens para a área urbana, de modo que os fotogramas se movem em torno das cores quentes e frias, numa apresentação das cidades compostas pelos casarões antigos, locações estas, feitas, entre elas, nas cidades de Paranaguá, Ponta Grossa e Curitiba.

A representação do barro vermelho nas locações é interessante porque esta matéria orgânica elabora o universo próprio de João de Camargo e remete o público àquilo que está presente no nome do seu templo, nas estátuas dos santos de sua igreja e nos objetos utilizados no dia-a-dia pela população negra da época, especialmente no quilombo do Cafundó.

Neste sentido, a iluminação cuja direção de fotografia é de Jose Roberto Elizier, faz concretizar a complexa operação “em recriar a luz, ou melhor, em partir da luz natural para inventar uma luz completamente abstrata, que seja funcional à situação do filme” (COSTA, 2003, p. 194).

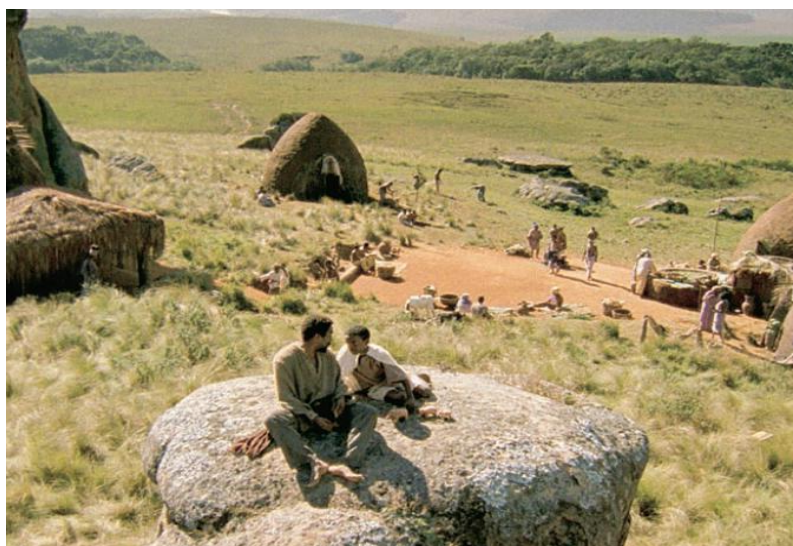


Figura 2.: Quilombo, imagem extraída do filme “Cafundó”

Foi através da luz natural, condição peculiar de uma época onde a iluminação elétrica não era tão comum, que o diretor de fotografia do filme — Zé Bob, como é chamado — expressou à condição natural das luzes, ele mesmo confirma isto, ao dizer que no primeiro momento se constituiu em “procurar fontes de luz, velas, candeeiros, então multiplicou muito

com a temperatura da luz, tentando reproduzir essa luz, então é a luz do sol e a luz da lua.”
(Depoimento de José Roberto, Diretor de Fotografia, no *making off* do filme Cafundó)

Em meio a uma estética cinematográfica preocupada em estar próxima à realidade da época, o filme, envolve o espectador através das práticas sociais desenvolvidas pelas pessoas negras, de modo que a população aparece com personalidades diversas, direcionando, portanto, a história desse personagem não a uma relação homogênea, isto é, somente com pessoas do mesmo grupo étnico, mas a uma relação heterogênea, seja através do seu patrão, o Coronel João Justino, seja nos momentos em que procuram trabalho, seja pela mulher com quem teve um caso, Rosário, antes de receber a revelação do menino Alfredo, que foi morto, em 1859, após ser arrastado por um cavalo sem controle às margens de um córrego, onde foi erguido uma cruz.

João de Camargo transita em diversos espaços, convive com diferentes pessoas de várias categorias sociais e culturais, no entanto, predomina as que tinham pouco poder aquisitivo, na sua maioria aqueles que tinham sofrido com a escravidão no Brasil.

Exemplo disso é a relação de João de Camargo com Cirino, amigo e compadre, é mostrada desde o início do filme, de modo que a cumplicidade dos dois é percebida nas aventuras que lhe são postas na narrativa do filme.

As aventuras se transfiguram nas atividades de trabalho desses dois personagens, que juntos desde o início, conseguem sobreviver diante as dificuldades de uma sociedade com fortes resquícios da escravidão e que não percebe as pessoas negras como cidadãos integrantes da sociedade brasileira, conforme evidenciado nos trechos abaixo:

Coronel 1

E os pretos? O que fazer com eles?

Coronel 2

Ora comendador! Continua como antes. Não tem pra onde ir, continuam trabalhando de graça (BUENO, 2005, p. 33).

Mesmo com diálogos como este, no filme, percebe-se na representação das pessoas negras, que elas não são passivas, mas mantêm práticas culturais próprias e assim divergem da população que aceita passivamente a opressão que lhe é determinada. São estratégias que procuram driblar a condição social em que vivia; um dos exemplos disso, é o momento em que Cirino e João de Camargo concretizam a promessa feita, ao seu patrão de ir à guerra. Após o diálogo entre os três, os dois amigos conversam:

Cirino

Isso é que é vida. Não quero voltar pra fazenda. Ficar enfiado naquele buraco.

João

Mas nós vamos pra guerra.

Cirino

Esquece a guerra. É coisa de branco. A gente ganha uniforme, espingarda, bota, cama, comida, ganha até dinheiro.

João

E se a gente ganha um tiro na barriga?

Cirino

A gente vai ficar sempre escondido em um canto. Depois é sacudir o pêlo e cair no mundo (BUENO, 2005, p. 34).

Os dois personagens foram à guerra lutar ao lado dos pica-paus, na Revolução Federalista, em finais do século XIX, por imposição do patrão, como pretexto de uma última ordem, em palavras de desafio “querem ser mesmo brasileiro?” (BUENO, 2005, p. 31) feita pelo Coronel João Justino. Como se isto fosse à condição necessária para as pessoas negras provarem sua civilidade brasileira, ou seja, defender a República na qual vivia.

O filme é repleto de planos abertos, cuja pretensão é situar o espectador no espaço onde a cena se desenvolve, de modo que a paisagem interiorana remete a um lugar peculiar das pessoas negras, da época narrada, que fogem para os cafundós do mundo.

Contudo, João de Camargo espera se aventurar em outros lugares, de modo que em um corte seco, os planos mudam do cafundó para a cidade, onde se vê o personagem em busca de trabalho nos locais em que a oportunidade para os ex-escravizados não era bem vista pela população branca que após a escravidão, privilegia o trabalhador europeu.

Dessa forma, percebem-se várias vezes os personagens negros procurando trabalhos em lugares que já não há espaço para eles, pois são espaços que valorizam trabalhadores especializados no processo de industrialização que se inicia na casa de fundição, na fábrica de tecidos, na iluminação da cidade, nos transportes que deixam de ser de tração animal para o automóvel, nas “máquinas a vapor, nos trens que fazem o trabalho das mulas” (BUENO, 2005, p. 33).

São as pessoas com fenótipos europeus, especificamente italianos, espanhóis entre outros estrangeiros que foram trazidos para o trabalho, no Brasil, em torno de um discurso de modernização e industrialização instaurado pela República.

O preconceito, que os personagens negros sofreram, é reforçado em várias cenas e momentos narrativos que o filme apresenta, como por exemplo, a cena em que a empregada Levinda, é tratada ainda como escravizada pelos “seus senhores”.

A abolição já havia passado, mas os tratamentos dados às pessoas negras continuaram os mesmos do período escravocrata; no entanto, a obra cinematográfica, traz outras abordagens, como a resistência e o envolvimento das pessoas negras com as práticas culturais africanas. Isso é visto no momento em que Levinda coloca — sem que João de Camargo percebesse — pimenta no pote do caldeirão onde estava a comida dos seus patrões, após Dona Gertrudes, sinhazinha, reprimi-la, dizendo, “Cala a boca! Preta vagabunda! Inútil. deram-te liberdade, mas esqueceram de te dar inteligência” (BUENO, 2005, p. 72).

O pensamento das elites brasileiras narrado no filme está muito próximo daquilo que se realizava na época para inferiorizar as pessoas negras, tal pensamento está fundamentado nas teorias científicas formuladas, a partir do final do século XIX, cujo propósito era naturalizar as diferenças; tal propósito se transformou “em projeto teórico de pretensão universal e globalizante” (SCHWARCZ, 1993, p. 65).

O filme não é inocente ao denunciar os abusos da sociedade brasileira contra as pessoas negras. É inspirado na realidade brasileira e está apoiado nas lutas dos movimentos sociais negros, cuja principal bandeira a partir de 2000 passou a ser as políticas de ações afirmativa.

Desta forma, o filme promove representações das pessoas negras que estão relacionadas não somente a narrativa de resistência frente o Brasil racista, mas a linguagem visual, também traz uma estética carregada de planos abertos que mostram como a população negra vivia, suas atividades de trabalho, seus momentos de lazer, sua religiosidade.

Apesar de ser representada em meio às diversas dificuldades, a população negra, no filme, carrega sensibilidades, que ora se transfigura em revolta, ora em dedicação ao lazer; vários são os momentos em que se encontram os dois personagens em volta de alguma festa, com músicas e danças africanas (samba de roda, congada e capoeira), a procura de relacionamento afetivo com mulheres, sejam elas negras ou não. O próprio João de Camargo mantém relação afetiva com uma mulher branca, Rosário, o que demonstra o aspecto das relações interracialis na época da narrativa.

A música e o cenário do filme foram bem elaborados, na edição e montagem percebe-se a junção entre esses dois aspectos que são importantes, principalmente nos momentos em que o personagem principal, João de Camargo, em momentos de reflexão ou nos ensinamentos que a ele são dadas, a música com toques africanos, misturados a instrumentos da banda marcial e da “música erudita” se confunde com o ambiente, algumas vezes abertos e naturais.

O filme, contudo, provoca sensibilidade em torno das experiências vividas pelo João de Camargo, que após sofrer das mais variadas formas possível, deu a volta por cima, e num estado de transformação conseguiu apreender os sinais que lhes foram ensinados, desde os primeiros ensinamentos transmitidos pela sua mãe, Nhá Chica, interpretada pela atriz Chica Lopes.

Os ensinamentos da religião africana são cantados e dançados pelos orixás, que acompanhados por uma trilha suave das cenas e das práticas exercidas pelas pessoas negras, tanto no Cafundó quanto nas cidades, através dos tambores e das danças africanas.

Diferentemente de outros personagens que aparecem no filme — como, por exemplo, Cirino, compadre de João de Camargo, é astuto e esperto; Levinda é mulher trabalhadora, mas vingativa para aqueles que a maltrata; os revoltosos da olaria que matam o capataz; dos quilombolas apresentados no Cafundó — João de Camargo, se destaca, não pela força física, mas pela espiritualidade, ele tem a permissão de nascer novamente em meio a uma série de acontecimentos que o deixa debilitado psicologicamente, isto é, no alcoolismo e na solidão.

A igreja do Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim da Água Vermelha, em homenagem ao Nosso Senhor do Bonfim, é uma construção feita por João de Camargo, após receber as aparições próximas ao riacho onde Alfredinho morreu. O vermelho do barro, das vestimentas dos santos, da capa do menino Alfredinho, das panelas e dos santos feitos de barro, das ruas das cidades, estão muito presente nas cenas do filme. Em especial, na cena em que João de Camargo tem a aparição que o legou a proteger os outros, a amenizar a dor e curar as doenças dos necessitados.

O barro vermelho simboliza a simplicidade de um culto que foi fundamentado na consciência de uma missão exclusivamente para o bem, “apartada com água, pedra e verdade” (FERNANDES, 1972, p. 220). A cena em que João de Camargo está alcoolizado e caminhando sobre o barro vermelho, a câmera com enquadramento em seus pés que percorre os passos lentos do personagem até que ele caiu e num estado de êxtase começa a enxergar os sinais que lhe são dados. Esta é uma das cenas mais interessante do filme, pois resume aquilo que se concretiza na jornada de Nhô João, o desenvolvimento de uma religião que reúne os elementos do catolicismo, espírita e dos rituais africanos. A luz natural serve como transposição entre um plano e outro, revelando o caráter espiritual das visões do personagem, em que a terra vermelha, elemento dos santos de sua igreja, e as rochas apresentadas na cena da aparição de Nossa Senhora Aparecida refletem o quanto é importante os elementos da natureza nessa religião.

O amplo sincretismo religioso é representado nos elementos da igreja católica, no “culto às imagens dos santos, as mesmas rosas, genuflexão diante das imagens, no altar-mor, nas procissões, e pregações etc.” (FERNANDES, 1972, p. 223); no espiritismo, com a presença dos mentores espirituais, o menino Alfredinho e monsenhor João Soares; e nos rituais africanos, com a presença dos guias e da preparação de remédios feitos com as raízes e folhas, em consonância com o culto aos orixás e as pedras.

A cena em que João de Camargo recebe a incumbência de criar sua religião é interessante porque faz parte da parte de uma estética do filme, em que nela aparecem muitos cenários abertos e naturais que enfatizam a natureza, com suas rochas e folhas, assim como também aparece os orixás, entre eles Exu, deus mensageiro e trapaceiro. Em qualquer cerimônia exu é sempre o primeiro a ser homenageado para que não fique com raiva e atrapalhe a cerimônia; e Xangô, deus do trovão e da Justiça.

A religião, que Nhô João criou, está relacionada ao sincretismo, visto que em alguns diálogos os personagens sentem a necessidade de fazer com que o outro o reconheça. O próprio tema do preconceito está presente, não somente em torno das pessoas negras, mas da cultura por elas praticadas. O próprio João de Camargo foi perseguido pelas instituições como a Igreja Católica, “tendo sido preso 17 vezes” (BUENO, 2005, p. 05). No entanto, o filme mostra apenas uma vez, momento interessante onde o espectador se depara com o conflito entre o líder religioso e um preso negro, na cena em que este o contesta a respeito de suas práticas religiosas,

Personagem 1

Pára com isso. Isso é reza de branco. É isso que você quer, virar branco? Então vou te ajudar.

Personagem 2

Não faz isso. Ele é João de Camargo.

Personagem 1

Ah! O tal de Água Vermelha. Porque você renega os nossos orixás e o culto dos nossos avós? Você que é preto, filho de pretos, fica rezando prá santos de brancos?

João

Aqui não é a África, meu filho. Tem um oceano no meio. Quem quiser viver aqui tem que saber juntar tudo.

Personagem 1

Tudo mentira. Acabou a senzala e nos deram a cadeia.

João

Escravos não somos, nem nunca fomos. Não existem escravos no reino de Deus. Não existem correntes que aprisionem o espírito, nem riquezas que dêem a luz. (BUENO, 2005, p. 160-161)

Neste diálogo, percebe-se o discurso enfatizado por João de Camargo onde as práticas vivenciadas pelos personagens não se conformam com o rótulo de que as pessoas negras são/ou foram escravizadas, mas inseridos num espaço onde as práticas são reinventadas de acordo com os instrumentos disponibilizados pelos sujeitos.

Na denúncia que o personagem faz ao dizer que “tudo mentira. Acabou a senzala e nos deram a cadeia” é explanado o fato de que a Lei Áurea não resultou na integração das pessoas negras na sociedade. O discurso reforça o descontentamento de parte da parcela da população negra que resultaram, conseqüentemente, num fortalecimento da resistência negra.

No entanto, o líder religioso expressa características de resistência, por meio do discurso religioso “Escravos não somos, nem nunca fomos” (BUENO, 2005, p. 160-161) que não naturaliza a condição de escravizado dos negros, mas subverte todo discurso ou prática exploratória de um sujeito pelo outro, observando, categoricamente, a realidade de não mais está na África, mas em um país constituído por africanos, brancos e indígenas.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema nas suas tramas representa as relações sociais, econômicas e culturais da sociedade. Deste modo os aspectos culturais representados são reflexos das situações socioculturais vividas pelos sujeitos em diferentes sociedades e em diferentes épocas.

Desta forma, a luta pela construção da imagem positiva das pessoas negras não é recente, mas uma prática longa e em processo contínuo, onde as pessoas negras sobreviveram às diferentes formas de repressão, sobretudo, a prática que tentara minimizar a resistência dessa população.

Dessa forma, a luta pela sobrevivência vivenciada pelos personagens negros representados no filme *Cafundó*, é uma condição constante, visto que pessoas negras no Brasil cotidianamente tem que encontrar meios para superar as situações de preconceito a que podem ser submetidos, e assim desconstruir os estereótipos criados acerca de si.

No filme, João de Camargo é um protagonista importante, sobretudo, devido a sua prática de resistência via a religião. Através da sua crença ele conseguiu mobilizar várias pessoas, e oferecer-lhes, sobretudo, a fé.

Mesmo tendo passado por várias situações de preconceito, inclusive ter sido preso dezessete vezes devido a sua prática religiosa ser rotulada de curandeirismo, e feitiçaria, João de Camargo não desistiu. Dentre as acusações que lhes foram imputadas pelos católicos estava a de usar imagens sagradas e “deturpar a religião católica” (BUENO, 2005, p. 153). Apesar de toda repressão, conseguiu em 1921, estabelecer juridicamente a Associação Espírita Bom Jesus da Água Vermelha.

Está é uma obra cinematográfica que representa as pessoas negras na maneira diferente de ser, sobretudo, no modo de relacionar-se com o sagrado. Mesmo tratando do preconceito contra as pessoas negras, as imagens desse grupo étnico-racial não são marcadas por estereótipos, a exemplo do negro bonzinho, passivo frente à opressão da sociedade que ainda mantinha traços da escravidão. João de Camargo fora forjado numa sociedade excludente, esta no primeiro momento tentou justificar a sua exclusão usando o argumento da religião, depois, pela via da ciência. Para uma sociedade que desejava ser moderna, a prática religiosa de João de Camargo contrariava não só a religião católica, mas, sobretudo, a medicina, visto que este religioso com suas rezas e ervas curava várias doenças.

Assim como, as pessoas negras não aceitaram passivamente a condição de escravizados a que foram submetidos, as representações simbólicas das pessoas negras aos poucos começou a mudar de abordagem, a exemplo do que se identifica no filme *Cafundó*.

Esse filme desde o início denuncia o caráter autoritário do sistema escravista, assim como o abandono das pessoas negras à própria sorte após a abolição da escravatura, em 1888. Contudo, na narrativa fílmica, por exemplo, a cadeira onde está sentado, no início e no final do filme “é o símbolo do lugar de onde João de Camargo se pôs a ouvir a fala do sofrimento do seu povo, reconhecendo-o.” (Depoimento de Heloísa Fernandes- socióloga e professora da USP e da Escola Nacional de Cinema) ⁵.

É em sua centralidade, portanto, que Nhô João de Camargo encontra forças espirituais para enfrentar as adversidades encontradas em seu cotidiano, revelando o caráter resistente de um grupo étnico-racial que procura viver das mais diferentes formas possíveis, expressando uma vontade de mudança diante de uma sociedade opressiva.

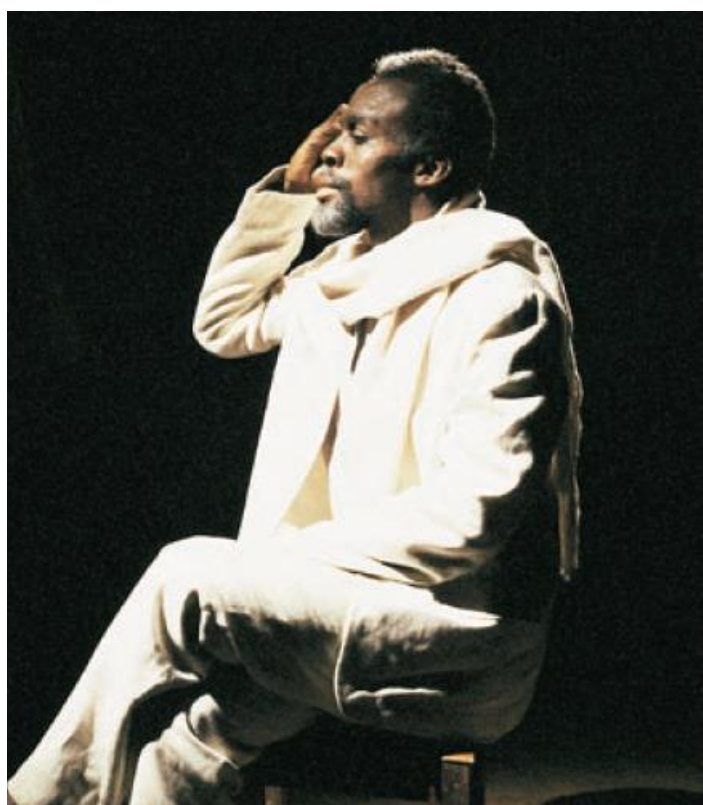


Fig. 3.: João de Camargo, imagem extraída do filme “Cafundó”.

⁵ Extraído do site: <http://www.cafundo.com.br/site.htm> acessado em 28/03/12.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. (Orgs.) **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 2. ed. – Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sergio Góes de Paula. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **Testemunha ocular: História e imagem**. Bauru (SP): EDUSC, 2004.

BUENO, Clovis. **Cafundó/roteiro de Clóvis Bueno; argumento de Paulo Betti** – Curitiba: Ed. Laz Audiovisual, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. **Dogma Feijoada: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. – São Paulo: Global, 2003.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manoela Galhardo. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DOMINGUES, Petrônio José. **Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos**. Tempo. Revista do Departamento de História da UFF, v. 12, p. 100-122, 2007.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flavia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FERNANDES, Florestan. Contribuição para o estudo de um líder carismático. In: **O negro no mundo dos brancos**. Difusão Europeia — São Paulo, 1972.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomáz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KRAMER, Sonia. **Linguagem, cultura e alteridade**. Para ser possível uma educação depois de Auschwitz, é preciso educar contra a barbárie. Enrahonar, Barcelona, v. 31, p. 149-159, 2000.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Organizadores) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

LEÓN, A. A. G.. Bola no pé e caneta na mão: futebol e direito em busca do falo perdido. In: LEÓN, A.A.G.; GARCIA, L.G. (Org.). **Abrindo a Caixa de Pandora**. João Pessoa/Olinda: UFPB/Livro Rápido, 2008, v. 1, p. 05-32.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 2. Ed. – Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. O retorno do retorno de Martin Guerre: Natalie Davis, cinema e história. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. (Orgs.) **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Racismo no Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2001.

_____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil — 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REVISTAS

PRUDENTE, Celso. Cinema Negro: pontos reflexivos para a compreensão da importância da II Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora. In: Revista Palmares: cultural afro-brasileira. Ano II, número 3, dezembro de 2006. Extraído do site: <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/revista03.pdf>

WEB SITES

<http://www.portalafro.com.br/ruth.htm>

<http://www.cafundo.com.br/site.htm>

<http://www.besourofilme.com.br/>

<http://www.brasilecola.com/historiab/cinema-novo.htm>

<http://www.cinamateca.gov.br/>

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-ruth-de-souza/>

<http://www.teatrovilavelha.com.br/historia>

<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EMI108920-17445,00.html>

FILMOGRAFIA

A DUPLA DO BARULHO. Direção: Carlos Manga. Fotografia: Amleto Daisse. Companhia distribuidora: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. Companhia produtora: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 95min, 2.600m, 24q, DEB - Duvergé Emon Bonfanti, 1:1'37, 1953. Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.

ALMA NO OLHO. Direção: Zózimo Bulbo. Produção: Zózimo Bulbo. Curta-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 12min, 329m, 24q, 1977. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.

BARRA-VENTO. Direção Glauber Rocha. Fotografia: Tony Rabatony. Compainha produtora: Iglu Filmes. Distribuição: Horus filmes, 1961, Ficção, longa-metragem 35 mm, preto e branco (80 m). Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/barra.htm#um>. Acesso em: 04/06/2012.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Fotografia: Cesár Charlone. **Companhia distribuidora:** Lumière Latin America. **Companhia produtora:** O2 Filmes; Videofilmes; Miramax International; BR. **Produção:** Salles, Walter; Ranvaud, Donald K.; Ribeiro, Andrea Barata; Ramos, Maurício Andrade. Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, COR, 130min, 3.564m, 24q, 2002. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Fotografia: Walter (A. B. C.) Carvalho. Produção: Babenco, Hector. Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, COR, 146min, 3.480m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85, 2003. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.

CAFUNDÓ. Direção: Paulo Betti; Clóvis Bueno. Fotografia: José Roberto Eliezer ABC. Companhia produtora: Prole de Adão; Laz Audiovisual. Companhia co-produtora: Gullane Filmes; Teleimage. Produção: Betti, Paulo; Moraes, Virginia W.; Gennaro, R. A. Argumento: Betti, Paulo. Roteiro: Bueno, Clóvis. Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, COR, 101min, 2.740m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85, 2005. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.

GANGA ZUMBA. Direção: Carlos Diegues. Fotografia: Fernando Duarte. Produção: Carlos Diegues. (100 m), 1964. Disponível em <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/ganga-zumba/id/2108>. Acessado em: 04/06/12.

ESSE MUNDO É MEU. Direção Sérgio Ricardo. Fotografia: Dib Luft. Compainha produtora: Copacabana Filmes Ltda. Produção: Sérgio Ricardo. Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 80min, 1.960m, 24q, (1:1'37), 1963. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgibin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRA FIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=016597&format=detailed.pft>. Acesso em: 04/06/2012.

EU MATEI O REI DA BOCA. Direção: Agenor Alves. Fotografia: Henrique Borges. Companhia produtora: Receita dos Astros Produções e Promoções Cinematográficas

Produção: Alves, Agenor. Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, COR, 75min, 2.300m, 24q, 1987. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.

INTEGRAÇÃO RACIAL. Direção: Paulo César Saraceni. Fotografia: Davi E. Neves. Companhia produtora: MEC - Setor de Filmes Documentários da DPHAN. Curta-metragem / Sonoro / Não ficção, 35mm, BP, 1.100m, 24q, (40min), 1964. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.

MADAME SATÃ. Direção: Karim Aïnouz. Fotografia: Walter Carvalho. Produção: Diegues, Isabel; Ramos, Mauricio Andrade; Salles, Walter; Beauchamps, Marc; Ranvaud, Donald K.; Maraval, Vincent; Renaud, Juliette. Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, COR, 105min, 2.882m, 24q, 1:1'66, 2002. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.

O BEIJO DA MULHER ARANHA. Direção: Hector Babenco. Fotografia: Rodolfo Sanchez. **Produção:** Babenco, Hector; Weisman, David. Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, COR, 120min, 3.205m, 24q, 1:1'37, 1985. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.

SINHÁ MOÇA. Direção: Tom Payne. Fotografia: Ray Sturgess. Companhia distribuidora: Columbia Pictures; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Companhia produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A. Produção: Pereira, Edgar Baptista. Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 100min, 2.793m, 24q, RCA, 1953. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 04/06-2012.