



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
SOCIEDADE**

DEIXE O SUBALTERNO FALAR!
NARRATIVAS IDENTITÁRIAS E SUBALTERNIDADES NO CINEMA PERIFÉRICO
CONTEMPORÂNEO

TEREZA VIOLETA DE QUEIROZ MARTINEZ

Orientador: Prof. Dr. MAURICIO MATOS DOS SANTOS PEREIRA

Salvador-BA
2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
SOCIEDADE**

**DEIXE O SUBALTERNO FALAR!
NARRATIVAS IDENTITÁRIAS E SUBALTERNIDADES NO CINEMA PERIFÉRICO
CONTEMPORÂNEO**

TEREZA VIOLETA DE QUEIROZ MARTINEZ

Orientador: Prof. Dr. MAURICIO MATOS DOS SANTOS PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Salvador-BA
2017

M385d Martinez, Tereza Violeta de Queiroz
Deixe o subalterno falar! Narrativas identitárias e subalternidades no
Cinema Periférico Contemporâneo / Tereza Violeta de Queiroz
Martinez. -- Salvador, Bahia, 2017.
129 f.

Orientador: Mauricio Matos dos Santos Pereira.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Cultura e
Sociedade) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de
Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, 2017.

1. Identidade. 2. Cinema Periférico. 3. Subalternidade. I. Pereira,
Mauricio Matos dos Santos. II. Título.

CDD: 791.430981

CDU: 791.43(81)



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de TEREZA VIOLETA QUEIROZ MARTINEZ
Intitulada: "DEIXE O SUBALTERNO FALAR! NARRATIVAS IDENTITÁRIAS E SUBALTERNIDADES NO
CIMENA PERIFÉRICO CONTEMPORÂNEO".

Aos 24 (vinte e quatro) dias do mês de novembro de dois mil e dezessete, no IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: "DEIXE O SUBALTERNO FALAR! NARRATIVAS IDENTITÁRIAS E SUBALTERNIDADES NO CIMENA PERIFÉRICO CONTEMPORÂNEO". Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Mauricio Matos dos Santos Pereira** - Orientador(a) e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Osmundo Santos de Araújo Pinho** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Marinyze das Graças Prates de Oliveira**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a **Prof.(a) Dr.(a) Osmundo Santos de Araújo Pinho**. Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof.(a) Dr.(a), Marinyze das Graças Prates de Oliveira** avaliador(a) interna/o. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **TEREZA VIOLETA QUEIROZ MARTINEZ** como APROVADA COM DISTINÇÃO. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof.(a) Dr.(a) Mauricio Matos dos Santos Pereira**, lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 24 de novembro de 2017.

Prof. (a) Dr. (a) Mauricio Matos dos Santos Pereira

Prof. (a) Dr. (a) Osmundo Santos de Araújo Pinho

Prof. (a) Dr. (a) Marinyze das Graças Prates de Oliveira

Mestrando (a) TEREZA VIOLETA QUEIROZ MARTINEZ

Mauricio Matos dos S. Pereira

Osmundo Santos de Araújo Pinho

Teriza Violeta de Queiroz Martinez

*“Por você, Dindi
Que é a coisa mais linda que existe”.*
(Aloysio de Oliveira / Antônio Carlos Jobim)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mauricio Matos, pela brilhante orientação, por toda contribuição neste trabalho e os ensinamentos que levarei por toda vida.

À Prof^a. Dr^a. Marinyse Prates de Oliveira e ao Prof. Dr. Osmundo Pinho pelas preciosas sugestões na Banca de Qualificação.

Aos meus pais, Horacio e Celeste Martinez, pelo esforço e luta de sempre. Obrigado por estarem ao meu lado em todos os momentos.

Ao meu marido Norton pelo companheirismo, apoio e incentivo.

À minha tia Fátima, que me acolheu tão bem em sua casa quando precisei.

Aos amigos e colegas de mestrado Raiany, Fabiana e Júnior pela amizade e os momentos de convivência na República. Obrigada Rai, de coração, pelo encontro e por toda ajuda.

À minha pequena Dindi, pelo grande amor.

A todos os envolvidos no projeto Faz-se filmes e às pessoas que tive a oportunidade de conhecer nesse interior da Bahia. Obrigada aos realizadores e participantes pela possibilidade de dialogar e aprender juntos a fazer cinema.

RESUMO

O presente trabalho compreende a análise das narrativas identitárias de seis filmes produzidos durante o Faz-se filmes, projeto realizado no ano de 2013, via Edital Setorial da Secretaria de Cultura e Governo do Estado da Bahia. O projeto percorreu onze cidades do interior da Bahia, possibilitando a produção de curtas-metragens gratuitos a população. O eixo central de investigação da pesquisa se constitui na tentativa de entender a construção narrativa dos filmes, tendo em vista a afirmação das identidades e os contextos sociais, históricos e políticos de produção, tomando por base os estudos culturais e a metodologia de análise do discurso. Buscaremos problematizar a discussão sobre cinema no Brasil, através do conceito de cinema periférico trabalhado por Ângela Pryston, a fim de refletir sobre a possibilidade e reconhecimento de fala do subalterno, enquanto protagonista na realização dos filmes produzidos. Além disso, identificar se os discursos apresentados podem ou não fragilizar as relações de poder instituídas.

Palavras-chave: Identidade; Cinema Periférico; Subalternidade.

ABSTRACT

The present paper presents the analysis of identity narratives of six movies produced during the *Faz-se filmes*, a project carried out during the year of 2013, through a public notice from de Cultural Secretary and the government of the state of Bahia. The project covered eleven cities in the state of Bahia, enabling the production of free short movies to the population. The central axis of investigation of the research was the attempt to understand the narrative construction of the movies, bearing in mind the affirmation of identities and the social, historical and political contexts of production, based on cultural studies and the methodology of discourse analysis. We will try to deal with the discussion about cinema in Brazil through the concept of peripheral cinema worked out by Angela Pryston, in order to think about the possibility and recognition of the speech of the subaltern, as the protagonist in the making of the movies that were produced. Besides that, we intend to identify whether the presented speeches can or cannot undermine the instituted relations of power.

KEY WORDS: Identity; Peripheral Cinema, Subalternity

SUMÁRIO

Introdução	09
1 Mito, Linguagem e Identidade.....	18
1.1 “Deixar o outro falar” – Subalternidade, discurso e poder	18
1.2 Identidade, diferença, pós-modernidade: os mitos e a produção das narrativas identitárias.....	29
1.3 A construção do subalterno no Cinema Brasileiro: Terceiro Cinema, Cinema Periférico e Entre-lugar	41
2 Narrativas de Origem: tradição, história e oralidade.....	50
2.1 Quilombo, terra e mar (Cachoeira - Ba)	50
2.2 Canudos, minha história, minhas raízes (Canudos - Ba).....	63
2.3 As Lendas do Velho Chico (Ibotirama - Ba)	75
3 Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe.....	86
3.1 O Gueto (Una – Ba).....	86
3.2 Não tenho compromisso (Botuporã – Ba).....	101
3.3 O palhaço CD e Companhia (Caraíbas – Ba).....	110
Considerações Finais.....	119
Referências	124

Introdução

*Pode o subalterno falar?*¹ Esse questionamento, apresentado no clássico ensaio da crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak, tornou-se a base de apoio e investigação desta pesquisa. Isso porque a proposta de estudo deste trabalho parte do desejo de se considerar a possibilidade de fala do subalterno, haja vista a necessidade de abertura de espaços para que esses sujeitos, localizados em espaços periféricos, possam de fato se expressar.

Ao tratar da subalternidade, ou melhor, ao identificar as estruturas que mantêm as condições de subalternidade, Spivak apresenta a problemática da representação desses sujeitos por acadêmicos e intelectuais ocidentais e pela cultura dominante. O subalterno seria, segundo a autora, aquele que carece do poder de autorrepresentação, aquele a quem se nega o reconhecimento como sujeito da própria história e, mais ainda, aquele que não consegue subverter a ordem política dominante.

Por este ângulo, Spivak afirma em seu ensaio a impossibilidade do subalterno ser escutado. Beverley (2001) destaca que, ao negar essa possibilidade, a autora entende que esse sujeito não pode ter voz a ponto de adquirir qualquer autoridade ou sentido, nem mesmo de alterar as relações de poder/saber que o constituem como subalterno.²

O campo de debate apresentado pela autora, no que concerne a possibilidade de voz e representação do subalterno, é bastante extenso e auspicioso. A proposta deste trabalho não é aquietar a polêmica questão, mas promover uma reflexão sobre como sujeitos marginais e periféricos continuam sendo produzidos pelos centros hegemônicos de poder.

O foro de investigação desta pesquisa se constitui na análise das narrativas identitárias de seis filmes produzidos durante a execução do *Faz-se filmes*³, projeto itinerante realizado no ano de 2013, via Edital Setorial da Secretaria de Cultura e Governo do Estado da Bahia. O projeto percorreu onze cidades do interior da Bahia, possibilitando a produção de

¹ SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

² BEVERLEY, John. El subalterno y los límites del saber académico. In: RODRÍGUEZ, Ileana. **Convergencia**

² BEVERLEY, John. El subalterno y los límites del saber académico. In: RODRÍGUEZ, Ileana. **Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latino-americanos: estado, cultura, subalternidad.** Rodopi, Amsterdam, 2001.

³ O projeto *Faz-se filmes* foi criado pela cineasta Violeta Martinez e realizado inicialmente como uma intervenção urbana na cidade de Cachoeira-Ba, no ano de 2010.

filmes gratuitos à população.⁴

O *Faz-se filmes* buscou promover espaços para a criação de filmes pelos próprios sujeitos subalternos, através da viabilidade de acesso a equipamentos audiovisuais e novas tecnologias. Podemos refletir a experiência proposta pelo projeto a partir do conceito de cinema periférico, trabalhado pela autora Ângela Pryston.⁵

O projeto introduz o debate em torno do conceito, por adotar um modelo de realização que busca valorizar o subalterno, realocando os sujeitos para o centro da produção cinematográfica. Além disso, o *Faz-se filmes* inverte a localização conferida aos espaços hegemônicos, voltando-se para lugares de difícil acesso, privilegiando cidades do interior da Bahia, onde as difusões dos recursos audiovisuais encontram-se em sua maioria através da televisão e de filmes com grande circulação.

Os sujeitos puderam protagonizar os discursos, escolhendo, de um modo geral, tanto o tema a ser abordado quanto a linguagem e a concepção estética do filme. No entanto, é importante elencar algumas questões referentes à execução do projeto e o papel da autora e equipe na relação com os sujeitos e comunidades.

Primeiro, a questão do posicionamento da equipe como detentora de poder e saber, através da posse de equipamentos, meios de produção e conhecimento do modelo de realização cinematográfica. O fato de a equipe ser formada, em sua maioria, por profissionais de Cinema e Audiovisual aponta seu caráter autorizado, enquanto referencial de conhecimento técnico-artístico para os sujeitos.

Assim, a equipe se configura como peça-chave para o desenvolvimento do projeto, tendo a função de orientar e dar suporte tecnológico a uma produção executada dentro de limites espaço-temporais, específicos de uma lógica de edital.

O estudo aqui proposto, referente à análise das narrativas identitárias dos filmes, traz em si o problema do formato da dissertação e o perigo de desenvolver uma possível *tradução cultural*⁶ da voz marginal para o padrão acadêmico-científico, moderno e ocidental. Dessa forma, é preciso refletir essas questões, tendo em vista a possível armadilha do trabalho em reforçar a subordinação e a perspectiva do subalterno como sujeito

⁴ A equipe realizou o percurso da viagem dentro de uma Van, fazendo a divulgação do projeto ao adentrar às cidades, através de plotagem do veículo, vinheta sonora e uso de megafone.

⁵ Ver: PRYTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao Cinema periférico. Estéticas contemporâneas e cultura mundial. I. In: Revista Periferia. Vol. I, nº 1, 2009. Disponível em: <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/angela_prython.pdf>. Acesso: 02 mai 2016.

⁶ Ver: BHABHA, Homi. O compromisso com a teoria. In: BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

silenciado.

Em contrapartida, deve-se ter em conta a importância da existência desses filmes, com discursos e estéticas peculiares, sendo imprescindível valorizar e visibilizar essa produção, já que esta parte de uma elaboração discursiva de *perspectiva parcial*⁷, a partir da visão do subalterno.

O *Faz-se filmes* surge da necessidade de se pensar a produção de cinema no Brasil e sugerir novas práticas, modelos e intervenções que possam gerar dissidências nas esferas cultural e artística. O projeto buscou conhecer o habitante do interior e valorizar sua capacidade artística de produção de cinema, dentro de limites operacionais, obviamente, limites promovidos pelo centros hegemônicos de poder, que limitam o acesso desses grupos aos recursos audiovisuais.

A preocupação do projeto é desarticular construções retóricas de caráter homogêneo e pacificador, buscando a criação de espaços para que sujeitos subjugados historicamente possam expressar seus anseios, questões, subjetividades etc.

É possível identificar nesse processo, ambiguidades, contradições e problemas, tendo em vista que a execução do projeto parte de um movimento de “fora” para “dentro”. Dessa forma, vale ressaltar que o *Faz-se filmes* foi criado por uma mulher, oriunda de uma família de classe baixa do interior da Bahia, cineasta e acadêmica do “Terceiro Mundo”. Deve-se considerar aqui meus privilégios, como a possibilidade de acesso ao nível superior e a pós-graduação e o fato de ser considerada branca em um país como o Brasil, marcado pelo racismo estrutural e institucionalizado.

Destaco a necessidade de refletir as ambivalências deste trabalho e do próprio processo do projeto pois, somente assim, será possível avançar o debate teórico, dentro da perspectiva dos estudos subalternos e pós-coloniais. Meu papel, enquanto autora do *Faz-se filmes*, foi justamente propor um novo modelo de produção que problematizasse a representação e a produção histórica do subalterno pelos intelectuais e cineastas brasileiros, buscando a criação de espaços para produção de cinema e manifestação política da voz subalterna nos curtas.

Assim, entendo a importância de desenvolver a análise dos filmes a partir da ótica do “Terceiro Mundo”, mais precisamente do Brasil, país latino-americano marcado pelo colonialismo europeu e pelo capitalismo global. As estruturas hierárquicas de poder fundadas por esses processos não se limitam aos domínios políticos e econômicos, mas também

⁷ Ver: HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, v. 5. Campinas: Ed. Unicamp, 1995, p. 7-41.

incluem as dimensões culturais e práticas discursivas pautadas em uma visão eurocêntrica, homofóbica, sexista e racista.

Os filmes exibem uma produção marginal e periférica, onde os subalternos buscam legitimar os discursos tanto a partir da afirmação das identidades culturais, quanto a partir da criação de contra-narrativas opostas ao histórico de supressão e silenciamento promovido pela ordem política dominante.

O presente trabalho está direcionado ao estudo da construção das narrativas identitárias, no que tange os aspectos referentes ao posicionamento e organização dos discursos, tomando como base os contextos sócio-históricos e subjetivos de produção e afirmação das identidades.

Seguindo o pensamento de Donna Haraway (1995, p. 11), quando esta afirma que o conteúdo é a forma, compreendemos que não há como dissociar o discurso (conteúdo) da linguagem (forma), pois linguagem também é discurso. Nesse sentido, não podemos separar a análise dos contextos da produção das subjetividades.

O objetivo é analisar as narrativas identitárias, entendendo-as como produtos de práticas sociais associadas a discursos e domínios de saber, que determinam as condições dos sujeitos na sociedade. Ou seja, a proposta é fortificar a percepção de que aos intelectuais, acadêmicos e artistas “cabe sobretudo o papel de analistas dos discursos, de sorte a tornar visíveis os mecanismos camufladores das relações de poder que interferem nos processos de subjetivação e nas produções identitárias”.⁸

Para entender esses mecanismos, recorreu-se aos conceitos advindos dos estudos culturais, compreendendo a identidade como diferença e produção discursiva. A pesquisa se apoia também na linha de análise do discurso fundamentada por Michel Foucault⁹, que entende a produção dos enunciados a partir de um processo histórico descontínuo e fragmentado.

Segundo o autor, as narrativas são materializadas a partir de enunciados por meio dos quais os discursos se configuram e se legitimam. Dessa forma, o objetivo deste estudo não é entender somente o conteúdo temático dos filmes, mas também as tensões sociais que envolvem a materialidade discursiva.

Para compreender a construção das narrativas identitárias, é importante entender

⁸ OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Cinema Brasileiro Contemporâneo e Subalternidade: impasses da representação. *Brasília – Journal for Brazilian Studies*. Vol. 2, n.1 (March, 2013).

⁹ Ver: FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5o ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999 [1970].

também como as cidades visitadas pelo projeto são reconhecidas e representadas pelo poder público. Foram visitadas as cidades de Cachoeira (cidade sede), Caldas do Jorro, Canudos, Barra do Mendes e Ibotirama durante os dias 01 a 20 de agosto de 2014, na primeira etapa do projeto; e as cidades de Una, Uruçuca, Santa Cruz da Vitória, Caraíbas, Botuporã e Igatu, entre os dias 12 de outubro a 2 de novembro de 2014, etapa final do projeto.

Os municípios foram escolhidos a partir de um mapa criado pelo Governo do Estado da Bahia, onde se promoveram divisões do Estado por Macroterritórios.¹⁰ Cada Macroterritório, possui territórios menores, chamados territórios de identidade.

Foram reconhecidos vinte e sete territórios de identidade no Estado da Bahia, através de um modelo de representação que buscou facilitar a aplicação de ações político-culturais, de caráter progressista e desenvolvimentista e com critérios de agrupamento territorial pautados no sentido de compatibilidade e pertencimento sociocultural.

De acordo com Alexandre Barbalho (2013), o projeto foi empreendido pela Secretaria de Cultura do Estado, pela “necessidade de atuação regionalizada em seus diferentes territórios, territórios estes definidos a partir do sentimento de pertencimento dos municípios e cidadãos com relação ao seu território”.¹¹

Notamos que essa estratégia de caráter simplista e separatista não dá conta da pluralidade étnica e política do território. O poder político imposto pelo Estado para a representação das identidades culturais é o mesmo poder que produz e determina as identidades. Essa política estatal é perigosa, por abrigar um campo de poder que estabelece e define historicamente o lugar do subalterno, essencializando os sujeitos e suas identidades.

Nesse sentido, o Governo do Estado da Bahia, enquanto financiador do projeto *Faz-se filmes*, tem interesse em fortalecer o discurso identitário, através de uma política de apoio e fomento à diversidade e identidade cultural baiana. Deve-se ressaltar que o apoio financeiro visa divulgar também a marca do Governo do Estado para promoção político-partidária.

A investigação aqui proposta irá se delinear no sentido de refletir e localizar as estruturas de poder nos discursos apresentados nos filmes, buscando entender como essas falas são reproduzidas em determinados contextos. Os filmes escolhidos invocam narrativas que se organizam e se estruturam pela lógica do pertencimento às identidades culturais, seja pela prática discursiva tradicionalista (grupal/comunitária, histórico/política e/ou

¹⁰ O mapa está disponível em: <<https://territoriosculturaisbahia.wordpress.com/divisao-territorial/>>. Acesso: 02 mai 2016.

¹¹ BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. Coleção Política e Gestão Culturais. Salvador: P55 Edições, 2013. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/politica_cultural.pdf>. Acesso: 20 out 2015.

local/territorial), seja pela prática discursiva denunciante, de cunho racial, político, social e econômico.

A constituição do *corpus* de pesquisa foi feita a partir de um exame preliminar dos onze filmes produzidos. No total, foram realizadas cinco ficções, cinco documentários e um videoclipe, porém, a investigação foi traçada a partir de seis filmes, divididos em dois grupos de análise. A configuração desses grupos se deu a partir da aproximação dos discursos, na tentativa de formar um padrão analítico, categorizado numa lógica de grupo. Dessa forma, os filmes que não foram selecionados neste estudo, apresentam outras perspectivas analíticas. Ademais, incluir a análise de todos os filmes produzidos, acarretaria numa dissertação demasiadamente extensa.

Foram escolhidos para análise quatro documentários e duas ficções, buscando entender os dois universos de produção audiovisual. Os grupos foram divididos da seguinte maneira 1) Narrativas de origem: tradição, história e oralidade, com o documentário *Quilombo, terra e mar* (Cachoeira-Ba), *Canudos: minha história, minhas raízes* (Canudos-Ba) e a ficção *As lendas do velho Chico* (Ibotirama-Ba); 2) Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe, com o documentário *O Gueto* (Una-Ba), a ficção *Não tenho compromisso* (Botuporã-Ba) e o documentário *O Palhaço CD e Companhia* (Caraíbas-Ba).

O primeiro grupo é composto por filmes que se apoiam num discurso tradicionalista, partindo de narrativas de pertencimento a um passado histórico e cultural. Esse sentimento se configura na alínea de subjetivação das identidades, como forma de perpetuar determinados valores, crenças e tradições. A coerência mítico-discursiva se faz presente no sentido de entender a diferença como decorrente dos efeitos de construção narrativa.

O filme *Quilombo, terra e mar*, produzido na cidade de Cachoeira-Ba, foi elaborado no intuito de afirmar a identidade quilombola da comunidade de Santiago do Iguape. O título de remanescentes de quilombos torna-se importante para a comunidade, na medida em que garantiria o acesso desses grupos étnicos tanto à conquista da terra, quanto à valorização de sua cultura e identidade. O discurso é ancorado na perspectiva de uma ancestralidade escrava, galgada num passado de luta e resistência negra. Para isso, os sujeitos afirmam suas identidades através da representação de seus modos de vida, das práticas de subsistência local, das manifestações artísticas e culturais, apresentando também a forma com que se relacionam com o território em questão.

Canudos, minha história, minhas raízes volta-se para a história da Guerra de Canudos, através do olhar do diretor em relação à participação da sua família no confronto, como forma de afirmar sua identidade política. João Batista da Silva Lima apresenta um

discurso positivo sobre a figura de Antônio Conselheiro, contrariando a versão histórica pautada na narrativa do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que constrói o personagem enfatizando seu fanatismo religioso. O que motiva João Batista na realização do documentário é saber que seus familiares lutaram na guerra, ou seja, é o sentimento de pertencimento a um passado histórico e familiar. Dessa forma, o discurso adotado pelo diretor é construído a fim de perpetuar a memória da Guerra, dada a importância histórica, política e social do evento.

As Lendas do Velho Chico, apresenta algumas lendas do Rio São Francisco. O filme foi realizado pela Companhia de Teatro Mistura, na cidade de Ibotirama-Ba, e surge do desejo de se preservar a literatura oral ribeirinha, fruto da herança cultural e da tradição popular. As histórias se mantêm vivas devido à repetição dessas narrativas, transmitidas de geração a geração. Dentre as lendas exibidas no filme, temos a lenda do Compadre D'Água, a lenda da Mulher de Sete Metros e a lenda do Vapor Encantado. Elas retratam os costumes e o imaginário popular, além dos valores, da moral, dos hábitos e superstições do povo ribeirinho. Nesse sentido, o filme traça uma narrativa que busca a salvaguarda da literatura oral, que representa a identidade local da comunidade.

O segundo grupo de filmes a serem analisados produz narrativas de denúncia social. Todos eles apontam, de alguma maneira, a necessidade de transparecer os sintomas de uma sociedade preconceituosa e discriminatória. Ou seja, são apontados nos filmes diferentes formas de violência, dentre elas: o preconceito; a discriminação racial, social e cultural; a violência física e moral e a negação ou dificuldade de acesso a direitos básicos como saúde, moradia, educação e trabalho, dentre outros.

O gueto aborda a questão do preconceito contra o bairro Marcel Ganem na cidade de Una-Ba. O bairro é visualizado a partir da sua relação com o tráfico de drogas, condição que demarca o espaço do gueto como lugar de invenção da subalternidade.¹² As práticas discursivas dominantes constroem a favela como espaço de violência e marginalidade, criando esse lugar-periferia em conformidade com o poder público. Cleiton, o diretor do filme, propõe inicialmente a abordagem do tema sob o viés do preconceito com o estilo do Gueto. Notamos, no entanto, que seu esforço em direcionar o tema do filme para a questão do “estilo” revela outras formas de violência do Estado. Fica evidente no filme a existência de um preconceito de raça, dada a marginalização e exclusão dos indivíduos em situação de pobreza e desigualdade social.

O filme *Não tenho compromisso* retrata a história de uma personagem adolescente

¹² Ver: MATOS, Mauricio. **Significações da violência no cinema brasileiro**. 1. ed. Salvador: Quarteto editora, 2010, v. 100, p. 244.

que assume o cabelo crespo como forma de empoderamento da mulher negra. O tema gira em torno da discussão sobre o cabelo afro como símbolo da identidade negra e o embate contra o racismo no ambiente escolar. O filme aponta a importância da incorporação do Dia da Consciência Negra no calendário das escolas, como forma de refletir sobre a desigualdade social e as inúmeras formas de violência contra a população negra no Brasil. Dessa forma, vemos uma personagem que toma consciência de sua negritude e passa a valorizar e elaborar um discurso político da identidade.

O último filme a ser analisado é *O palhaço CD e Companhia*. O documentário conta a história de uma família circense que deixa de praticar a atividade pelas dificuldades encontradas em exercer a profissão. A família acusa os administradores municipais, que dificultam a instalação de circos itinerantes nas cidades. Dentre as dificuldades apontadas, estão a concessão do alvará, além da utilização de água e energia elétrica para o funcionamento das atividades no circo. O discurso fílmico denuncia, dessa maneira, a violência e a discriminação contra as populações nômades, já que é negado o direito de acesso ao trabalho, subalternizando a identidade circense.

Os filmes descritos anteriormente serão estudados a partir de uma metodologia de análise de cunho teórico-crítico. A investigação se dará sob a malha de efeitos dos discursos e sua incidência na construção e reconstrução da realidade dos sujeitos¹³. Torna-se imprescindível relacionar os contextos de produção dessas narrativas identitárias, associando-as aos fatores sociais, políticos e históricos, bem como às relações de poder que condicionam sua produção. Para isso, o estudo seguirá a perspectiva dos estudos subalternos e a análise pós-estruturalista do discurso.

Diante das diretrizes de análise elencadas, torna-se indispensável nesta dissertação atender alguns questionamentos: 1) Como as narrativas apresentadas nos filmes se relacionam com os processos de produção das identidades culturais?; 2) Quais as circunstâncias ou contextos de produção dos discursos do subalterno e como as relações de poder interferem na construção subjetiva dessas narrativas identitárias?; 3) Que reflexões podemos fazer quanto a essa produção de cinema, no que concerne a possíveis mudanças nas estruturas sociais, pensando o contexto de uma produção territorial de identidade local?

A hipótese de trabalho é que os filmes são espaços de apropriação do subalterno para produção de narrativas identitárias. Os discursos produzidos visam a valorização e o reconhecimento social de identidades marginais e periféricas, e as elaborações discursivas

¹³ DUARTE, João Francisco. **O que é realidade?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

devem ser investigadas nos níveis de compreensão das relações de poder e controle social. Por fim, devemos buscar entender como as narrativas e o processo de produzi-las e representá-las produzem mudanças nas subjetividades e nas modalidades de enunciação dos agentes envolvidos, já que mudanças nas estruturas sociais dependeriam de processos mais abrangentes de transformações históricas.

Para analisar as narrativas identitárias dos filmes que constituem nosso corpus de pesquisa, a dissertação foi organizada em três capítulos:

No capítulo 1, Mito, linguagem e identidade, foram definidas as bases teóricas adotadas como referência para a análise das narrativas identitárias do nosso *corpus* de pesquisa.

No capítulo 2, Narrativas de Origem: tradição, história e oralidade, foram analisados os filmes *Quilombo, terra e mar* (Cachoeira-Ba); *Canudos, minha história, minhas raízes* (Canudos-Ba) e *As lendas do Velho Chico* (Ibotirama-Ba).

No capítulo 3, Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe, foi realizada a análise dos filmes *O gueto* (Una-Ba); *Não Tenho compromisso* (Botuporã-Ba); e *O palhaço CD e Companhia* (Caraíbas-Ba).

Nas Considerações finais, regressaremos aos questionamentos elencados nesta introdução, à luz do nosso problema de pesquisa referente à prerrogativa de fala do subalterno, retomando assim o pensamento de Spivak. Buscaremos refletir quais as principais contribuições desse estudo, que visa ampliar a discussão sobre a questão da representação do subalterno no cinema, tomando como base a análise das narrativas dos filmes e os contextos de produção dos discursos.

1 Mito, linguagem e identidade

1.1 “Deixar o outro falar” – Subalternidade, discurso e poder

O conceito de subalternidade se originou no seio do pensamento marxista, a partir de uma reflexão sobre o sujeito e sua ação política. De acordo com Modonesi (2010), a noção de subalternidade é criada a fim de dar conta da condição de subordinação dos sujeitos no contexto da dominação capitalista.

Modonesi destaca, no entanto, que Karl Marx nunca utilizou a palavra subalterno, sendo que este termo só ganhou densidade teórica a partir do trabalho de Antônio Gramsci, no livro *Cadernos do Cárcere*¹⁴. Segundo ele, já existia no pensamento de Marx a preocupação em caracterizar a subordinação, como relação e condição social e política. Mesmo não utilizando o termo, Marx foi responsável por abrir um campo de estudo e investigação da subalternidade¹⁵.

Gramsci formula o conceito de subalterno apoiado nas teorias marxistas, utilizando-o para se referir aos setores marginalizados, às classes inferiores e aos grupos excluídos da sociedade, devido a fatores como raça, etnia, classe social, gênero, orientação sexual, religião etc. No contexto do regime fascista italiano, o autor faz uma reflexão sobre as tensões de subordinação e autonomia das classes operárias, em seus processos de subjetivação política. Com o propósito de dar continuidade ao trabalho de Gramsci surge, na década de 1980, o Grupo de Estudos Subalternos.

Em meio à proliferação do uso da palavra subalterno tanto no discurso acadêmico como político, uma utilização relativamente sistemática e um esforço simultâneo por desenvolver o conceito, pode se encontrar nas investigações realizadas pelo chamado Grupo de Estudos Subalternos (ou Subaltern Studies), fundado por historiadores da Índia, formados no Reino Unido nos anos oitenta, em paralelo ao *Cultural Studies* da Escola de Birmingham, mais reconhecida a nível mundial a partir da década de noventa, quando suas obras principais foram traduzidas a diversos idiomas e se converteram em fonte de inspiração e interlocução com outras correntes afins como, por exemplo, os estudos pós-coloniais¹⁶ (MODONESI, 2010, p. 39).

¹⁴ Ver: GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

¹⁵ MODONESI, Massimo. *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO; Prometeo Libros, 2010, p. 26.

¹⁶ “En medio de la proliferación del uso de la palabra subalterno tanto en el discurso académico como político,

O Grupo de Estudos Subalternos desenvolve o conceito de subalternidade tomando por base o estudo dos povos e sociedades com processo histórico de colonização europeia, buscando problematizar e avaliar os impactos da experiência colonial nas subjetividades e identidades dos sujeitos.

Através da interlocução com os estudos culturais e pós-coloniais, as pesquisas promoveram uma crítica aos centros hegemônicos de poder e às interpretações culturais etnocêntricas, que tomam como parâmetro a civilização ocidental. Além disso, conduziram um exame dos projetos de resistência e articulação política do subalterno, na luta pela autonomia de subjetivação e pela conquista por espaços de enunciação.

Como integrante do *Subaltern Studies*, Gayatri Chakravorty Spivak adota uma postura crítica ao questionar e contestar o próprio grupo sobre a possibilidade de fala do subalterno em seu emblemático ensaio.¹⁷ A autora não utiliza o termo subalterno para se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado, mas àqueles que foram excluídos do mercado global e capitalista e que não dispõem de uma representação política e legal que assegure seus direitos perante as classes dominantes.

No intuito de repensar a forma como o subalterno é produzido pelo discurso hegemônico, Spivak denuncia a produção intelectual como cúmplice dos interesses econômicos do mundo ocidental. Portanto, salienta a questão de que o subalterno é “aquele cuja voz não pode ser ouvida”.¹⁸

Aqui Spivak refere-se ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um(a) outro(a). Esse argumento destaca, acima de tudo, a ilusão e a cumplicidade do intelectual que crê poder falar por esse outro(a) (SPIVAK, 2010 apud ALMEIDA, 2010, p.14).

Ao falar pelo subalterno ou intermediar sua fala, o intelectual tende a produzir discursos que estabilizam os sujeitos, classificando-os, essencializando-os e homogeneizando-os. O posicionamento da autora remete à preocupação em “teorizar sobre um sujeito

una utilización relativamente sistemática y un simultáneo esfuerzo por desarrollar el concepto puede encontrarse en las investigaciones realizadas por la llamada Escuela de Estudios Subalternos (EES o Subaltern Studies), fundada por historiadores de la India formados en el Reino Unido en los años ochenta en paralelo a los Cultural Studies de la Escuela de Birmingham, pero reconocida a nivel mundial a partir de los noventa, cuando sus obras principales fueron traducidas a diversos idiomas y se convirtieron en fuente de inspiración y de interlocución con otras corrientes afines como, por ejemplo, los estudios poscoloniales”.

¹⁷ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

¹⁸ ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 12.

subalterno que não pode ocupar uma categoria monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irreduzivelmente heterogêneo”.¹⁹ Assim, Spivak critica a noção de soberania do sujeito e a ideia de cultura como uma instância rígida, determinante de ações, subjetividades e identidades, propondo trabalhar com categorias que reflitam a volubilidade dos processos de identificação.

Neste trabalho, recorreremos à contribuição do pensamento de Spivak para problematizar o sentido e a viabilidade de fala do subalterno, considerando a necessidade de abertura de espaços para a manifestação da voz marginalizada no cinema, a partir do contexto de produção do projeto *Faz-se filmes*. Podemos pensar o projeto enquanto dispositivo de abertura de espaços para os sujeitos, viabilizando o acesso a uma produção de cinema, que até o momento havia sido negada.

O *Faz-se filmes*, enquanto mecanismo de expressão cultural, possibilitou a criação de narrativas identitárias que manifestam determinados interesses políticos, sociais e/ou econômicos dos sujeitos. As pessoas que participaram do processo de realização audiovisual puderam assinar as mais diferentes funções, inclusive a direção do filme, tornando-se, de modo geral, agentes dos discursos apresentados.

Segundo Patrocínio (2010), não há mais espaço na contemporaneidade para a intermediação da voz do subalterno pelos intelectuais, pois esses sujeitos desejam hoje atuar e ocupar esse lugar, passando a falar por si. Dessa forma, o sujeito marginalizado não deseja mais que o intelectual seja o porta-voz do seu discurso.

Nada mais legítimo do que o próprio sujeito marginalizado, aquele que sofre diretamente com as condições de vulnerabilidade social que uma sociedade desigual produz, seja o autor de um discurso que aborda seu cotidiano. O discurso, nesse sentido, para além de sua postura política, passa a ser ornamentado por uma perspectiva testemunhal, determinando a voz oriunda dos espaços periféricos como a verdadeira forma de representação da miséria e da violência que assola estes espaços. Afinal, quem possui a legitimação para narrar a margem senão o próprio marginal? (PATROCÍNIO, 2010, p. 4).

Assim, o *Faz-se filmes* se configura como espaço de criação e ferramenta de apropriação política do subalterno para produção de cinema no interior da Bahia, visto que os filmes apresentam discursos que expressam desejos e pretensões dos sujeitos.

¹⁹ Ibid., p. 11.

Situando outra vez o pensamento de Spivak, o projeto buscou promover uma reflexão sobre o papel do intelectual pós-colonial que, segundo a autora, tem o dever de criar espaços para que o subalterno possa se articular, produzir seus próprios discursos e, conseqüentemente, tenha condições de ser escutado²⁰.

Em *Crítica da razão pós-colonial*²¹, Spivak adota o termo *informante nativo*, utilizado nos estudos etnográficos, para problematizar a questão da representação dos povos oprimidos e colonizados pelos intelectuais ocidentais. De acordo com a autora, o informante nativo pode ser apontado na atualidade como a *mulher pobre do sul*. “Ele (ocasionalmente ela) é um espaço em branco, embora geradora de um texto de identidade cultural que apenas o Ocidente (ou uma disciplina do modelo ocidental) pode inscrever”.²²

Dessa forma, Spivak desloca o conceito etnográfico a fim de retratar a situação permanente de fabricação do “sujeito colonial” pelo discurso dominante, destacando que a supressão do subalterno resulta em uma permanente violência epistêmica que contribui para reforçar a subordinação e a impossibilidade de fala dos sujeitos.

Na mesma direção, mas a partir dos estudos de gênero e ciência, Donna Haraway (1995) questiona as relações de poder que marcam a produção científica ocidental, compreendendo a produção de conhecimento como prática política e campo de poder. A autora aponta como a história pode ser entendida como fabricação retórica, elaborada pelo cientista, homem branco ocidental.²³

Ao dispor ordens binárias de classificação social, tomando como base o legado das ciências biológicas, a ciência moderna ocidental naturaliza traços culturais, comprometendo a visualização dos corpos a partir de uma lógica totalizante, o que resulta em uma posição descomprometida e irresponsável.

Haraway denuncia a perspectiva imparcial da ciência como “produtora de um tipo de saber que historicamente serviu como instrumento de dominação: aquele que se propõe

²⁰ Ibid., p. 14.

²¹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón poscolonial: hacia una historia del presente evanescente*. Ediciones Akal, S.A.: Madrid, España, 2010.

²² Ibid., p. 18. “Él (y alguna que otra vez ella) es un espacio en blanco, aunque generador de un texto de identidad cultural que sólo Occidente (o una disciplina acorde con el modelo occidental) podría inscribir”.

²³ HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, v.5. Campinas: Ed. Unicamp, 1995, p. 11.

universal".²⁴ Para ela, é preciso criar novas teorias, práticas e argumentações críticas dos regimes discursivos de poder, a fim de desconstruir valores hegemônicos.

A autora sugere uma *doutrina de objetividade corporificada*, onde o conhecimento seja produzido a partir de saberes localizados, pois somente a objetividade parcial e a persistência na visão de saberes subjugados e periféricos podem contribuir para mudanças nas estruturas sociais em uma sociedade circunscrita no capitalismo, marcada pelo colonialismo e pela produção da diferença em categorias de raça, gênero e classe.

As perspectivas dos subjugados não são posições "inocentes". Ao contrário, elas são preferidas porque, em princípio, são as que tem menor probabilidade de permitir a negação do núcleo crítico e interpretativo de todo conhecimento. Elas têm ampla experiência com os modos de negação através da repressão, do esquecimento e de atos de desaparecimento - com maneiras de não estar em nenhum lugar ao mesmo tempo que se alega ver tudo. [...] As perspectivas dos subjugados são preferidas porque parecem prometer explicações mais adequadas, firmes, objetivas, transformadoras do mundo (HARAWAY, 1995, p. 22-23).

Os filmes que nos propomos analisar neste trabalho partem da perspectiva situada do subalterno, pois as narrativas dos curtas envolvem modos de produção social e de significado, revelando as visões de mundo dos sujeitos. Os curtas expõem também as condições dos grupos e indivíduos marginalizados, bem como a fragilidade da situação socioeconômica dos sujeitos.

Nas duas categorias analíticas apresentadas na introdução desta dissertação – 1) Narrativas de origem: tradição, história e oralidade e 2) Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe – verificamos a congruência de uma produção narrativa-identitária, que se esboça tanto sob o espectro discursivo tradicionalista do primeiro grupo – onde os sujeitos se debruçam sobre a historicidade e a busca por uma origem ou coerência discursiva que ateste as identidades culturais e as subjetividades – quanto sob o viés da denúncia dos demais processos de exclusão social, notável no segundo grupo de filmes.

Vale esboçar, nesse contexto, que a visão de conhecimento situado proposta por Haraway deve abarcar uma nova relação com os estudos pós-coloniais anglo-saxões, visto que os filmes se configuram dentro de um recorte mais preciso de estudo, enquanto produção latino-americana, local onde a colonização foi empreendida de forma diferente em

²⁴ SILVA, Marília Rodrigues da. **Refigurando monstros**: a perspectiva parcial de Donna Haraway como crítica da ciência. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, 2009, p. 14.

comparação a outros países, tais como o contexto da Índia, apresentado sob o olhar de Spivak e outros teóricos importantes do Grupo de Estudos Subalternos.

Considerando as questões na América Latina, destaca-se o projeto de pensamento crítico criado pelo grupo Modernidade/Colonialidade, que elabora uma nova teoria interpretativa da subalternidade a partir da categoria *decolonialidade*, proposta a partir do sentido de “giro decolonial”, desenvolvido pelo filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres.²⁵

O grupo Modernidade/Colonialidade nasce como consequência dos estudos subalternos anglo-saxões, porém busca transcender algumas questões trazendo para o centro de discussão o contexto latino-americano.

O pensamento decolonial introduz uma crítica ao uso do termo pós-colonial, pois a palavra sugere o fim de um processo que, para o grupo, foi prolongado através do projeto de modernização. Ou seja, o grupo insere uma nova percepção, buscando “[...] chamar atenção sobre as continuidades históricas entre os tempos coloniais e os mal chamados tempos pós-coloniais”.²⁶

Além disso, sinaliza que a literatura anglo-saxã focalizou predominantemente a análise dos fatores econômicos e de dominação política do capitalismo global, deixando de lado o estudo dos aspectos culturais e epistêmicos da colonialidade. Pensando esses aspectos, o grupo Modernidade/Colonialidade entende que “o giro decolonial é a abertura e a liberdade de pensamento e de outras formas de vida (economias-outras, teorias políticas-outras) [...]”.²⁷

Refletindo essas questões, buscaremos neste trabalho realizar a análise dos filmes considerando os contextos de produção e os aspectos políticos e epistêmicos presentes nas narrativas identitárias dos curtas. Por isso, convém assinalar também a perspectiva da análise do discurso, tendo em vista que a proposta dessa dissertação é direcionada à análise das práticas discursivas de seis filmes produzidos. Sob a perspectiva linguística da análise do discurso, Orlandi (2007) complementa:

²⁵ CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 9.

²⁶ Ibid., p. 19. “[...] llamar la atención sobre las continuidades históricas entre los tiempos coloniales y los mal llamados tiempos poscoloniales”.

²⁷ Ibid., p. 29. “El giro decolonial es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida-outras (economías-outras, teorías políticas-outras) [...]”.

A análise do discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando. Na análise do discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história (ORLANDI, 2007, p. 15).

A análise do discurso de linha francesa, intitulada AD, traz para o campo da linguística o estudo da fala e da semântica, além do estudo do sujeito e suas dimensões sociais, históricas e ideológicas. Notamos a interdisciplinaridade presente na linha de estudo europeia, que amplia o campo de interpretação discursiva.

Para Pêcheux, o nascimento da AD foi presidido por uma “tríplice aliança”: o materialismo histórico, para explicar os fenômenos das formações sociais; a Linguística, para explicar os processos de enunciação; e a teoria do Sujeito, para explicar a subjetividade e a relação do sujeito com o simbólico. Como vimos, o discurso é um objeto de estudo que não tem fronteiras definidas. Ele é tridimensional - está na intersecção do linguístico, do histórico e do ideológico (LARUCCIA; NASCIMENTO; PAULON, 2014, p. 28).

A teoria da análise do discurso francesa buscou alinhar o campo linguístico à análise sócio-histórica. De acordo com Brandão (2004), “as duas grandes vertentes que vão influenciar a corrente francesa de AD são, do lado da ideologia, os conceitos de Althusser e, do lado do discurso, as ideias de Foucault” (BRANDÃO, 2004, pág. 18).

Neste trabalho, seguiremos a linha de análise do discurso a partir da contribuição de Michel Foucault, que buscou o estudo do sujeito a partir dos contextos de produção dos enunciados e das dimensões políticas, históricas e sociais. Compreendendo a formação dos enunciados como processos de tensão, poder e controle social, Foucault propõe adentrar os interstícios do discurso sem ser percebido, a fim de compreender os elementos que compõem e, ao mesmo tempo, limitam a fala dos sujeitos.

Para Foucault (1999), os discursos são controlados, selecionados, organizados e redistribuídos por meio de instituições, ou seja, os discursos estão atravessados por uma ordem material que exerce seu poder e domínio, legitimando e produzindo o discurso “verdadeiro”. Segundo ele, o discurso é o espaço em que o poder e o saber se articulam, é um campo de luta, mas é também objeto de desejo.

O discurso [...] não é simplesmente aquilo que se manifesta (ou oculta) o desejo; é também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que [...] o discurso

não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 1999, pág. 10).

Ao serem protagonizados por sujeitos em condições de subalternidade, os filmes se configuram na ordem de domínio do discurso, enquanto objeto de poder e saber. Os agentes produtores buscam se apropriar dessa ferramenta de produção fílmica, a fim de afirmar suas identidades ou mesmo denunciar estruturas até então ocultadas pelo poder institucional. No sentido proposto por Foucault, não nos interessa aqui o mero conteúdo dos discursos, mas o posicionamento dos sujeitos no nível de produção dos enunciados, determinados pelo conjunto de regras que estabelecem uma *formação discursiva*.

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2004, p. 43).

É de interesse desta pesquisa pensar a subalternidade dos sujeitos nos filmes na complexa rede das relações de poder. Ou seja, entender a subalternidade como diferença, como algo que se constrói discursivamente, a partir de condições específicas que sustentam e determinam o lugar dos sujeitos.

Segundo Beverley (2001)²⁸, “a subalternidade é uma identidade relacional mais do que ontológica – ou seja, se trata de uma identidade (ou identidades) contingente e sobredeterminada”.²⁹ Portanto, a subalternidade não caracteriza a individualidade ou personalidade dos sujeitos, ela consiste em uma posição ou condição circunstancial, determinada por causas variáveis como sistemas de diferenciação social, processos históricos, relações de poder etc.

Dessa forma, torna-se imprescindível investigar as práticas discursivas que estão presentes nas narrativas dos filmes, a fim de repensar a localização da subalternidade e a forma como ela foi produzida. Podemos compreender a materialidade fílmica como recurso de problematização da subalternidade, na medida em que podemos fazer uso delas para o

²⁸ BEVERLEY, John. *El subalterno y los límites del saber académico*. In: Rodríguez, Ileana: *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos. Estado, cultura, subalternidade*. Rodopi, Amsterdam, 2001.

²⁹ *Ibid.*, p. 6. “[...] la subalternidad es una identidad relacional más que ontológica – es decir, se trata de una identidad (o identidades) contingente y sobredeterminada”.

entendimento dos seus contextos de produção.

O conjunto das narrativas escolhidas para análise esboça situações das mais variadas, vivenciadas pelos sujeitos subalternos. A exemplo, temos o filme *Quilombo, terra e mar*, onde a condição de subalternidade pode ser apontada no sentido desses sujeitos ocuparem um lugar na história, que não permitiu o reconhecimento jurídico e legal desses grupos étnicos, vítimas da exploração, da violência e do racismo em vistas de um processo histórico-colonial.

Dessa forma, o discurso recorre ao campo simbólico e afetivo, para contestar a apropriação legal das terras pelas comunidades, a fim de atestar suas causas a partir do respaldo de grupos e instituições políticas, como o movimento em prol da negritude e as instâncias de ordem federal e/ou estadual, criadas para garantir a proteção dessas identidades étnicas.

O processo de apoderamento da fala pelas comunidades quilombolas se constitui a partir de uma série de conquistas graduais, que ainda estão longe de proporcionar a esses grupos seus verdadeiros direitos e sindicâncias. A diferença está posta, sob o efeito de localizar o espaço que essas comunidades continuam a ocupar.

Nesse sentido, notamos como o discurso dos sujeitos é limitado, tanto em relação ao tema quanto ao espaço e circunstância de posicionamento. Não é qualquer pessoa que pode proferir um discurso, trata-se do que Foucault entende como “tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala” (FOUCAULT, 1999, pág. 5).

Em *A ordem do discurso*³⁰, Foucault identifica alguns tipos de procedimentos de controle do discurso. Um deles é o princípio da separação e rejeição, exemplificado pelo autor a partir da oposição razão/loucura, onde ele aponta a exclusão do *louco*, presente na sociedade desde a Alta Idade Média. Era através da expressão da palavra que se reconhecia a loucura, e a partir dela é que se estabelecia o processo de separação e rejeição, pois a fala do louco não é ouvida, por ser desprovida de qualquer atributo de racionalidade.

Podemos pensar o princípio de separação/rejeição dos discursos no conjunto de filmes a serem analisados, a partir da reflexão de como a voz do subalterno foi suplantada por um processo histórico de exclusão desses sujeitos, enquanto produtores e detentores do poder de expressão e significação. A partir desse princípio, podemos perceber como os sujeitos são

³⁰ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999 [1970].

marginalizados através de um poder instituído e de um saber que determinam o lugar do outro no corpo social.

Ao subalterno não foi dado sequer o direito à voz, pois o lugar que ele ocupa não permite tal processo a ponto de se considerar o seu discurso. No filme *Canudos, minha história minhas raízes*, podemos entender esse procedimento a partir da localização da figura de Antônio Conselheiro como personagem histórico marginal.

Ao estudar a história da guerra, notamos algumas vertentes e matrizes discursivas que nos permitem compor tal personagem. Uma delas é a matriz discursiva euclidianista, que associa a imagem de Antônio Conselheiro à loucura e ao fanatismo religioso. Em contraposição, o diretor do filme, João Batista da Silva Lima tentará reverter essa imagem, atribuindo a ele um discurso positivo, exaltando sua bondade e posicionamento político.

Outro procedimento identificado por Foucault é a *vontade de verdade*. Podemos recorrer a ele, a fim de compreender as narrativas identitárias dos filmes e as possibilidades de produção de contra-discursos, em oposição e embate com o poder institucional, detentor e legitimador do *discurso verdadeiro*. Recorrendo mais uma vez à reflexão proporcionada pelo curta-metragem *Canudos, minha história, minhas raízes*, identificamos no filme um discurso de divergência e contestação a uma narrativa oficial que buscou o esquecimento da história da Guerra de Canudos e da identidade política do povo canudense.

É importante entender também o princípio do comentário e do autor, proposto por Michel Foucault. Para ele, o comentário ou segundo texto é uma espécie de repetição mascarada. Esse princípio nos faz refletir sobre como os discursos são limitados por processos de reiteração. Segundo o autor, “o comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma identidade que teria a forma da repetição e do mesmo. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da individualidade e do eu” (FOUCAULT, 1999, pág. 29).

Dessa forma, o autor não é quem pronuncia o texto, mas simplesmente o responsável por agrupar ou reunir os discursos, criando uma certa coerência e unidade discursiva. Portanto, o discurso que “se diz” original é construído a partir de um conjunto de elementos, que perpassam a compreensão dos sujeitos quanto à produção de seus enunciados.

O pensamento de Foucault propõe uma análise inversa, contrária ao modo geral dominado pela história tradicional, que sempre buscou o significado do discurso a partir de um princípio de fonte, de origem, de criação e unidade. Parte-se do processo de entendimento da história como ruptura e descontinuidade dos sujeitos, não como seres singulares, mas como seres completamente dispersos, que assumem diferentes posições no discurso.

Levando em consideração esses princípios metodológicos, devemos efetuar a análise dos filmes, observando em que medida esses discursos são impulsionados e direcionados e como essas narrativas assumem estratégias e regras doutrinárias de cunho político, filosófico e/ou religioso, ligando os indivíduos a certos tipos de enunciação, que estabelecem a identificação ou sentimento de pertença a determinada classe social, *status*, nacionalidade, política de resistência ou aceitação etc.

No grupo *Narrativas de Origem: tradição, história e oralidade*, percebemos a inclinação dos discursos nos filmes em direção a uma construção narrativa que se baseia nos processos de subjetivação, ligados ao sentimento de pertencimento dos sujeitos a sua comunidade, história e tradição. A exemplo disso, temos o filme *As lendas do Velho Chico*, que busca a perpetuação da tradição oral das comunidades ribeirinhas, a fim de reproduzir narrativas lendárias e míticas que fazem parte do universo e da identidade dessas populações que habitam o entorno do Rio São Francisco.

Diferente disso, o grupo *Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe* produz um discurso que se impulsiona por um viés mais político, de denúncia ao *modus operandi* de violência do Estado. Tanto em narrativas de cunho racial, abordando aparentemente o preconceito ao “estilo”, como nos filmes *O Gueto* e *Não tenho compromisso*, quanto em uma narrativa mais socioeconômica, como o curta-metragem *O palhaço CD e Companhia*, voltada à discriminação do trabalhador do circo de lona itinerante, marginalizado pelo Estado e pela sociedade por adotar um estilo de prática profissional de caráter nômade.

Devemos considerar, dentro da perspectiva de análise desses grupos, o exame das relações de poder, que, como observa Foucault, não se manifestam apenas através do Estado, mas de estruturas menores que penetram os mais diversos lugares do corpo social. Os chamados micropoderes se materializam sob a forma de práticas comportamentais e gestuais, incidindo sobre os hábitos dos sujeitos e, principalmente, sobre os seus discursos.

Os poderes periféricos ou micropoderes têm autonomia e independência e se apresentam de forma complexa e indeterminada, através de mecanismos heterogêneos. Para Foucault, não existe efetivamente o poder como algo unitário e substancial, mas uma série de mecanismos que operam sob as mais diversas condições. O que, de fato, podemos apontar são as práticas humanas ou relações de poder que estão presentes na nossa estrutura social.³¹

O pensamento de Foucault é fundamental para pensarmos os fenômenos discursivos presentes nas narrativas dos filmes que nos propomos analisar neste trabalho, pois subscreve

³¹ MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 12-13.

um método inovador que não pode ser fundamentado pela atribuição de um contexto histórico reduzido, conferindo aos acontecimentos causalidades específicas, isoladas por determinada época, mentalidade ou espírito e organizadas por um princípio de fonte ou autor.

Os discursos são irrupções de acontecimentos no tempo e no espaço, conduzidos e produzidos sob determinadas regras, relações de poder e controle social. Está aberto à repetição e transformação, e também ao desaparecimento. O importante é penetrar o universo discursivo a fim de entender seus procedimentos de controle, suas camadas de distribuição, seus estiramentos e efeitos, perceber sua força ao ordenar, determinar e proferir nossos espaços de atuação, movimentando nossa existência sob precisas normas e condutas, estabelecidas por instâncias e domínios de saber aparentemente ocultos.

1.2 Identidade, diferença, pós-modernidade: os mitos e a produção das narrativas identitárias

Entendendo a realização dos filmes como espaços de abertura e apropriação cultural para a produção de narrativas identitárias, assinalaremos algumas questões referentes aos procedimentos de construção e reconstrução das identidades no discurso fílmico. Mais precisamente, me centrarei na análise do discurso, das narrativas identitárias e suas reverberações e implicações na realidade social, procurando entender como a utilização do dispositivo-cinema pode contribuir nos processos que incidem sobre o campo de subjetivação e identificação dos indivíduos.

A prerrogativa da identidade está ancorada em uma tendência multiculturalista que exalta e celebra a diversidade cultural, assinalando a diferença entre os grupos no que tange a suas oposições simbólicas. Baseia-se, assim, na localização dos sistemas sociais que afirmam e, ao mesmo tempo, distinguem os indivíduos e/ou grupos de outros. Ou seja, a alteridade é apontada como elemento chave para a compreensão das identidades.

Tomás Tadeu da Silva (2014)³² busca problematizar a lógica da diversidade, transferindo a ótica para a reflexão sobre a produção da identidade e da diferença no intuito de questionar e criticar a perspectiva multiculturalista, que afirma que devemos aceitar as diferenças sob a pedagogia do respeito, da cidadania e da tolerância.

³² SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (ORG). In: **Identidade e diferença**. RJ: Vozes, 2014.

A afirmação da própria identidade ou da identidade do outro segue o sentido de uma positividade quanto àquilo que é e, ao mesmo tempo, o sentido da negação, por aquilo que não é ou não corresponde ao sujeito. Ou seja, a identidade ou afirmação e a diferença ou negação são inseparáveis e se concebem como entidade independente.

Outra observação importante trazida por Tomaz Tadeu da Silva é a consideração de que a produção da identidade e da diferença permeia o campo da linguagem. Ela é criada por práticas discursivas, no contexto das relações sociais e culturais. Não é algo dado, mas sim nomeado, proferido pelo ato da fala.

Como ato linguístico, a identidade e a diferença estão sujeitas a certas propriedades que caracterizam a linguagem em geral. Por exemplo, segundo o linguista Ferdinand de Saussure, a linguagem é, fundamentalmente, um sistema de diferenças. Nós já havíamos encontrado esta ideia quando falamos da identidade e da diferença como elementos que só tem sentido no interior de uma cadeia de diferenciação linguística [“ser isto” significa “não ser isto” e “não ser aquilo” e “não ser mais aquilo” e assim por diante] (SILVA, 2014, p. 77).

O sistema linguístico, no entanto, é tão instável e impreciso quanto a identidade e a diferença. Pois o signo é uma norma ou convenção, que não tem qualquer ligação com a coisa que significa. Ele serve para substituir uma outra coisa ou conceito, de tal modo que vemos o signo como uma presença. Ele carrega o *traço*³³ da coisa a qual substitui e também o traço daquilo que ele não é, ou seja, a sua diferença. Essa noção serve para que possamos entender que a linguagem não é um campo tão seguro quanto parece, ela é indeterminada e instável (DERRIDA, 1991 apud SILVA, 2014, p. 78-80).

Nos filmes que nos propomos analisar neste trabalho, notamos os traços ou os sinais da presença do signo nos discursos apresentados. A exemplo temos o filme *Quilombo, terra e mar*, onde a comunidade de Santiago do Iguape busca afirmar a identidade quilombola.

Ser quilombola carrega apenas o traço do seu sentido, isto porque a palavra é utilizada como substituto de um conceito. A compreensão dessa asserção depende significativamente do estabelecimento de uma cadeia de diferenciação que, neste caso, consiste no entendimento do que significa não ser quilombola.

De um modo geral, os filmes apresentados se direcionam no sentido de afirmação e/ou negação das identidades. Em *Canudos, minhas história, minhas raízes*, a narrativa é construída a partir da discussão sobre o significado de “ser conselheirista”; no filme *As lendas*

³³ A ideia de traço é trazida por Tomaz Tadeu da Silva, a partir do pensamento filosófico de Jacques Derrida sobre a *différance*.

do Velho Chico, está implícito o sentido de uma afirmação identitária interiorana, de origem ribeirinha; *O gueto* procura desconstruir o estigma do morador da favela como marginal e traficante, através da adoção do termo *gueto* para se referir ao espaço, assumindo uma conotação política e identitária; em *Não tenho compromisso*, notamos a asserção da identidade negra como forma de combate e luta antirracista; e, por último, o filme *O Palhaço CD e Companhia*, marcado pelo discurso de pertencimento à identidade circense.

De forma mais precisa, podemos refletir sobre os processos de produção da identidade e da diferença no domínio das relações de poder, pois os processos de operação linguística do discurso estão sujeitos a um conjunto de subordinações e regras, que tem o poder de incluir ou excluir, de demarcar fronteiras, de classificar e normalizar as identidades, interferindo diretamente nas relações sociais e na configuração da realidade dos sujeitos.

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. Como vimos, dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. “Nós” e “eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder (SILVA, 2014, p. 82).

A distinção entre “nós” e “eles” opera também no sentido de afirmar uma determinada identidade cultural. Denys Cuche (1999)³⁴ aponta a estrita relação entre a concepção de cultura e a ideia de identidade cultural. Segundo ele, há três vertentes objetivistas da identidade cultural: uma abordagem ligada à vinculação “genética”, que concebe a cultura como uma herança ou uma marca original, da qual o sujeito não pode se desvencilhar, devido às condições de seu nascimento em determinado grupo; em segundo lugar, uma vertente culturalista que não se diferencia muito da primeira, pois, diferente de entender a identidade como uma herança biológica, ele a entende como uma herança cultural que, através de processos de socialização, determinariam certo modelo cultural; e, por último, a vertente “primordialista”, que considera a identidade etno-cultural como primordial, como propriedade essencial, pertencente e transmitida pelo grupo.

³⁴ CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

Para Cuche, todas essas vertentes entendem a identidade como uma essência, como algo unívoco, estático, autêntico e imutável, alimentando o seu determinismo e associando sua existência a uma origem comum, um território, uma língua, uma religião etc.

É sob a perspectiva primordialista que focamos a divisão do primeiro grupo de filmes, intitulado *Narrativas de origem: tradição, história e oralidade*. Os filmes *Quilombo, terra e mar; Canudos, minha história, minhas raízes* e *As lendas do Velho Chico* apresentam narrativas que buscam a afirmação das identidades culturais pelo viés da tradição, do pertencimento ao passado, ao território, à história e à cultura, ou seja, se direcionam no sentido de que essas identidades são primordiais para os indivíduos ou grupos.

O primeiro grupo não poderia se encaixar na visão subjetivista da identidade, última vertente apontada por Cuche, pois essa interpretação, que associa a identidade cultural ao sentimento de pertencimento e identificação, ocasionada por processos internos e subjetivos de escolha individual, considera a identidade como algo efêmero e passível de uma escolha individual consciente, deixando de lado sua complexidade e os contextos relacional e situacional que influenciam nos processos de afirmação e negação das identidades. Para o autor, essa vertente é interessante apenas em certa medida, por modificar o sentido da identidade como algo incontestável, para algo cambiante e variável.

Se a identidade é uma construção social e não um dado, se ela é do âmbito da representação, isto não significa que ela seja uma ilusão que dependeria da subjetividade dos agentes sociais. A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disso, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos reais. A identidade é uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato (CUCHE, 1999, p. 182).

Nesse sentido, podemos pensar a identidade como um processo de construção que se dá no interior das trocas sociais. Parte-se então da centralização dos conflitos e da compreensão das situações relacionais entre os grupos. Segundo Bauman (2005), “tornamo-nos conscientes de que o pertencimento e a identidade não tem solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis”.³⁵

³⁵ BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 17.

As negociações se dão no campo de batalha, onde a autoidentidade e a heteroidentidade se enfrentam, e dependerá predominantemente das relações de força exercidas no contato entre os grupos, podendo ser determinadas também por uma situação maior de dominação entre uma cultura e outra. Caso haja uma situação de dominação, podemos notar um desequilíbrio, que pode ocasionar o estigma das culturas dos grupos minoritários, que serão reconhecidos com uma identidade negativa (CUCHE, 1999, p. 184).

O segundo grupo de análise elencado neste trabalho, “Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe”, se encaminha no sentido de apresentação dos conflitos de grupos minoritários em nível de denúncia das estruturas sociais, que exercem a violência contra determinados sujeitos e grupos sociais marginalizados. Em contraposição à lógica subalternizante, as narrativas foram construídas sob o ensejo de evidenciar as identidades de maneira positiva.

Em *O gueto*, fica evidente o conflito entre o morador da periferia e os habitantes da cidade, que estigmatizam os sujeitos não apenas pelo lugar que ele ocupa, mas também pela articulação de uma intersecção de categorias (raça, gênero, classe social etc.) que evidenciam seu lugar de fala. Como contestação, o diretor procura destacar aspectos que qualificam e valorizam os habitantes do gueto.

Em *Não tenho compromisso*, a história gira em torno de uma adolescente negra que sofre discriminação dos colegas na escola por conta do cabelo crespo. A personagem confronta a lógica racista estruturante no momento em que decide exaltar a beleza negra e aderir ao discurso político-identitário, recusando adotar o padrão estético branco, imposto pelo uso do cabelo alisado.

Por último, temos o filme *O Palhaço CD e Companhia*, que retrata a história de uma família circense em situação de desamparo pelo poder público, que não oferece a estrutura necessária para a manutenção de uma prática artística itinerante. O filme é construído no intuito de reforçar a importância cultural desta atividade, além de denunciar a discriminação com o profissional de circo ocasionada, em grande parte, por este adotar um estilo de vida nômade.

Nota-se, a partir da breve exposição das narrativas, que a identidade habita o campo das lutas sociais, envolvendo o entendimento das posições ocupadas pelos sujeitos em determinada estrutura ou sistema social. É na relação entre os grupos que se estabelecem as hierarquias sociais e culturais.

Entender as hierarquias implica uma complexa rede de operações, que permitem o fortalecimento e hegemonia das culturas dominantes. A cultura dos grupos subalternos se

constrói em situações de discordâncias, e se manifesta sob a forma de contestação e subversão ou simplesmente como modos de conviver com a dominação (CUCHE, 1999, p. 150).

Podemos subscrever a questão dos diálogos culturais a partir do pensamento de Nestor Garcia Canclini (1997). Segundo o autor, a produção cultural latino-americana se configura a partir de processos de hibridação, através da intensa interlocução entre cultura erudita, cultura popular e cultura de massa. Tal contexto reflete significativamente as relações conflitivas entre as culturas, especialmente em países com histórico de ocupação e colonização cultural, que se encontram em meio à heterogeneidade cultural e aos impactos da globalização.³⁶

Canclini insere o conceito de hibridismo, com a hipótese de que a modernização na América Latina tenha gerado o sentimento de incerteza nas pessoas quanto ao seu valor e sentido. Esse sentimento é ocasionado pelas mudanças que provocaram a separação das nações, etnias e classes e os cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam. Para ele, o binômio tradição/modernidade não dá conta para se pensar a produção cultural nos países latino-americanos, que têm longa história na construção da hibridização.

O conceito de *hibridação* surge num momento de crítica aos sistemas de representação das identidades, problematizados pelo pensamento pós-estruturalista, que passa a compreender a representação em sua forma material, manifestada por um sistema linguístico e/ou cultural.

A noção de hibridismo é importante por proporcionar a reflexão da nossa produção cultural, permitindo observar suas formas de negociação, seus cruzamentos, conflitos e contradições. Na conjuntura dos filmes aqui elencados, é possível identificar os códigos de uma produção que transforma e combina elementos, vistos até então separadamente.

Podemos observar que tanto as narrativas identitárias que seguem o curso tradicionalista (identidade quilombola, identidade “conselheirista” e identidade ribeirinha) quanto as narrativas de denúncia (identidade do gueto, identidade negra e identidade circense) implicam modos complexos de subjetivação das identidades que dialogam com espaços e modos de organização divergentes e antagônicos, transitando entre as relações com o local-global, centro-periferia, urbano-rural, tradição-modernidade etc.

Ou seja, os filmes são reflexos de uma produção periférica e “híbrida”, sendo um potente objeto de investigação cultural na medida em que produzem narrativas heterogêneas, que refletem o caráter multifacetado das identidades. O dispositivo-cinema é utilizado pelos

³⁶ CANCLINI, Nestor Gracia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

sujeitos como ferramenta para a produção de narrativas, construídas sob o ensejo de transmitir uma organização discursiva que caracteriza os universos simbólicos e identitários. Os filmes nos permitem adentrar essas estruturas discursivas que afirmam ou negam as identidades, revelando os cursos desterritorializantes dos sujeitos.

Dessa forma, notamos que os filmes apresentam narrativas que revelam os processos de fragmentação social dos sujeitos e das identidades, em meio às tendências multiculturalistas e aos diálogos interculturais. A ideia de descentramento dos sujeitos pode ser entendida como uma consequência da modernização e dos processos globalizadores. Sobre essas mudanças, Stuart Hall (2006) aponta:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2006, p. 9).

O declínio das velhas identidades é o que permite a chamada “crise de identidade”, pois desestabiliza os indivíduos modernos que se encontravam até então em uma zona de conforto em relação a si mesmos. As mudanças ocasionadas pelo processo de modernização abalaram as estruturas sociais, deslocando os indivíduos e criando cadeias identitárias mais complexas e contraditórias.

Stuart Hall assinala três concepções de identidade, baseado em diferentes momentos históricos. A primeira concepção abarca o sujeito do iluminismo; a segunda, o sujeito sociológico; e a terceira, o sujeito pós-moderno. No período do iluminismo, o conceito de esclarecimento é trazido para o centro da discussão, colocando em questão a razão e a consciência do indivíduo, frutos do proto-positivismo³⁷, que funda a racionalidade científica e filosófica.³⁸

Nesse período, a ciência passa a imperar como verdade absoluta dando sentido à

³⁷ Gênese do positivismo. Corrente de pensamento filosófica que prioriza o conhecimento científico, reconhecido como único conhecimento verdadeiro. Seu principal idealizador foi o filósofo francês Auguste Comte (1798-1857).

³⁸ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 10.

existência humana. Segundo Kant (2005), o “esclarecimento [...] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”³⁹. Para ele, o homem deve sair do estado de menoridade, criando coragem para servir ao próprio entendimento. Essa noção funda o pensamento iluminista e, ao mesmo tempo, cria a concepção individualista do sujeito e da identidade.

O sujeito sociológico abre caminhos para a percepção de um indivíduo que se complexifica a partir da relação com o mundo social. Não podemos mais descartar o processo de interação do indivíduo com a sociedade na formação da sua identidade. Dessa forma, o sujeito continuará mantendo sua essência e individualidade, mas sua identidade é constituída através do envolvimento com o mundo exterior e outras identidades que acabam se relacionando entre si.

Por último, o sujeito pós-moderno que não pode mais ser concebido como uma identidade permanente e essencial. As identidades se transformam e se esvaziam numa cadeia de possibilidades inesgotáveis. “A identidade torna-se uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 12).

Levando em consideração os processos que reverberaram na formação do sujeito pós-moderno, podemos entender o estudo das narrativas identitárias nos filmes, na perspectiva de que as identidades não são fixas e determinadas, nem se configuram a partir de um princípio étnico ou nacional. Não há uma identidade original e unificada. Devemos pensá-la no intervalo de um encontro, entre os limites de um conceito ultrapassado que o estabiliza, e de outro que também poderia se tornar irreduzível. É dessa forma que Jaques Derrida (1981 apud HALL, 2014, p. 104) propõe a identidade como um conceito que se opera *sob rasura*.⁴⁰

Dessa forma, as narrativas identitárias dos filmes que se configuram nos dois grupos de estudo compreendem as identidades de uma maneira essencialista, através de uma “política da localização” que se baseia nos conceitos de etnia, raça e nação. Hall propõe uma crítica desconstrucionista das identidades ao sugerir trabalhar com antigos conceitos ainda não superados, mas que “não são mais *bons pra pensar*, em sua forma original, não reconstruída” (HALL, 2006, p. 104).

³⁹ KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta:** Que é esclarecimento? Editora Vozes: Petrópolis-RJ, 2005, p. 63-71.

⁴⁰ Ver: HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (ORG). In: **Identidade e diferença**. RJ: Vozes, 2014, p. 104.

O autor sinaliza os processos de identificação dos sujeitos como forma de problematização das identidades, na medida em que refletem as subjetividades e as práticas discursivas como modos de representação e construção social. Podemos compreender os discursos nos filmes como uma importante ferramenta política que tem implicações reais nas diferentes esferas sociais e nas posições ocupadas pelos sujeitos.

Pensar essa produção como um produto cultural de relevância e alcance social nos permite sugerir a composição de um espaço de enunciação onde o subalterno busca produzir e/ou reelaborar as identidades, ora através de uma política estratégica de diferenciação, ora como processos de discordância e contra-hegemonia. As questões que ficam a partir dessa reflexão são as seguintes: como as narrativas identitárias apresentadas neste trabalho (narrativas de origem e discriminação) e o processo de produzi-las e representá-las podem promover mudanças nas subjetividades e modalidades discursivas dos agentes envolvidos na construção dos filmes? Há de fato um discurso atual nessa produção ou ela simplesmente negocia e dialoga com práticas discursivas dominantes, favorecendo a localização da diferença?

A questão da representação nos filmes é problemática e nos permite refletir sobre os conteúdos linguísticos a serem analisados, entendendo-os a partir de um movimento histórico descontínuo e fragmentado, que lhe dá significado e conotação. Aqui, o termo representação está relacionado à dimensão significativa ou aos traços visíveis e materiais que envolvem a formação discursiva e o material fílmico. Com relação à representação da identidade, Hall complementa:

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” [...]. Elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático (HALL, 2014, p. 108-109).

O campo fantasmático corresponde à forma como as identidades são produzidas

e/ou reelaboradas, sem abandonar o sentido de correspondência ao passado, à história e à cultura, tendo relação com a criação e permanência de mitos na sociedade. O mito busca criar uma lógica discursiva que dê conta de uma série de significações e expressões culturais, construindo a coerência de seus universos simbólicos.

Nos filmes, ele está presente nos mais diferentes discursos seguindo um plano de construção discursiva que recorre a mitos de origem: 1) étnica (de matriz africana em *Quilombo, terra e mar* – com a afirmação da identidade quilombola pela comunidade de Santiago do Iguape como estratégia política para conquista de “direitos” coletivos e em *Não tenho compromisso* – visando a transformação social e a construção positiva da identidade negra); 2) histórico-política (de vertente conselheirista, em *Canudos, minha história minhas raízes* – onde o episódio da Guerra de Canudos é contado a partir da visão do diretor sobre a participação da família no conflito, na tentativa de afirmar sua identidade política e atestar a descendência com o líder Antônio Conselheiro); e 3) cultural (das comunidades ribeirinhas em *As lendas do velho Chico* – com o discurso de preservação da tradição popular e da literatura oral; sobre o estilo do gueto, no filme *O gueto* – como identidade periférica, atrelada à cultura hip hop e, por último, sobre o trabalho do artista de circo em *O Palhaço CD e Companhia* – visando a preservação do circo-família e a valorização da identidade circense).

O mito corresponde a uma narrativa inventada ou a uma expressão superior da verdade de um povo. Ele não se justifica, não se presta ao questionamento ou à correção e é facilmente aceito pelas culturas. Segundo Lévi-Strauss (1970), é através da arte que o mito se manifesta na sociedade moderna. “A arte, como o mito, responde a uma necessidade de coerência e consiste em construir objetos por meio de uma combinação de cores e de formas, ou de contornos melódicos e de ritmos”.⁴¹ Para ele, a música é a modalidade artística que mais se aproxima do mito, devido a sua organização no tempo e por se apresentar como uma totalidade fechada em si mesma.

Roland Barthes (2001) sugere a interpretação do mito como uma fala, um sistema de comunicação, uma mensagem. Essa fala, no entanto, tem uma forma e um modo de significação específico, estando sujeito a certas condições de funcionamento que devem

⁴¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. Entrevista com Claude Lévi-Strauss por Taneguy de Quenétain. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto; CESAR MELLATI, Julio; DA MATTA, Roberto; DE BARROS LARAIA, Roque; LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e linguagem social**: ensaios de antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, p. 142.

levar em conta a sociedade que o produz e os contextos históricos que o condicionam.⁴²

Seria, portanto, totalmente ilusório pretender uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser um mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas (BARTHES, 2001, p. 131).

O autor consegue identificar a presença mitológica em inúmeras manifestações da sociedade contemporânea. O mito sustenta e/ou cria tradições e comportamentos, a partir de um conjunto de elementos simbólicos que dão sentido ao real. Qualquer forma de representação pode dar suporte à fala mítica e o cinema é uma delas. Dessa maneira, compreende-se as narrativas identitárias dos filmes que nos propomos analisar, como espaços para criação da fala mítica. Os discursos produzidos dão forma às identidades e, nesse sentido, é necessário apontar aqui algumas questões referentes a essa produção narrativa-identitária.

No filme *Quilombo, terra e mar*, a narrativa empreende um curso de elaboração e reinvenção da identidade quilombola a partir do fluxo de diálogo com o passado e a tradição, atrelado ao histórico de resistência negra à opressão e o vínculo da comunidade com o território simbólico. A questão que podemos apontar é a seguinte: Como se apresentam os processos subjetivos de construção da identidade quilombola no filme? Qual a importância a nível coletivo/comunitário em adotar o termo “remanescentes de quilombos” e como essa afirmação política-identitária incide na realidade dos sujeitos?

Em *Canudos, minha história, minhas raízes*, a identidade é construída a partir da correspondência do evento histórico com o universo familiar do diretor, que afirma sua descendência com participantes do conflito. Para ele, se afirmar conselheirista consiste em um discurso de rememoração da guerra e de permanência do histórico de subversão do povo canudense. Sendo assim, como o diretor recompõe essa narrativa histórica e de que forma a preservação do imaginário social da Guerra e de Antônio Conselheiro pode contribuir para a construção da identidade política dos moradores de Canudos?

⁴² BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Em *As lendas do Velho Chico*, o diálogo com a tradição se dá na tentativa de perpetuar a prática da literatura oral da comunidade de Ibotirama. Notamos, no entanto, que essa prática não pode produzir a homogeneização das identidades na medida em que ela procura se manter no contato com as novas gerações. Assim, em que medida a reprodução das lendas da cidade de Ibotirama no filme contribui para o fortalecimento da identidade regional e a salvaguarda da literatura oral das comunidades ribeirinhas? E de que forma essas narrativas refletem a moral e os costumes da população do Velho Chico?

No filme *O gueto*, vemos o conflito entre os moradores da periferia da cidade de Una em relação aos habitantes do centro. Os sujeitos marginalizados buscam a aceitação social de suas identidades no sentido de afirmação de um possível “estilo” do gueto. Notamos, no entanto, que a negação desses sujeitos se dá a partir de processos mais violentos de subalternização, que localizam os espaços de atuação dos sujeitos. Podemos sinalizar aqui as seguintes questões: Como os moradores do bairro Marcel Ganem constroem suas narrativas de pertencimento à identidade do gueto, contestando os esterótipos de bandido, marginal e traficante? Como a produção do estigma do favelado repercute na vida dos moradores em forma de violência, racismo e discriminação?

Em *Não tenho compromisso*, a abordagem se dá a partir da clivagem racial. A discriminação com o cabelo crespo de uma adolescente negra na escola impulsiona um processo de transformação na personagem, operada na desconstrução do estigma e na reelaboração de um curso enunciativo positivo da identidade negra. A partir disso podemos pensar: Como se dá o processo de empoderamento do cabelo crespo pela personagem Anna Paulla no filme? Como a afirmação da identidade negra se apresenta como instrumento político de luta contra a opressão e o racismo?

No filme *O Palhaço CD e Companhia*, a família Oliveira apresenta as dificuldades enfrentadas pelo trabalhador circense na manutenção das atividades dos circos de lona, tendo em vista o modo de funcionamento do Estado que, através de impedimentos burocráticos, promovem uma política de exclusão e marginalização dos profissionais de circos. Assim, como a família Oliveira denuncia os processos de subalternização do circense, tendo em vista que o modo de vida nômade se apresenta como principal fator de exclusão social do trabalhador de circo itinerante?

O intuito deste trabalho é refletir sobre essas questões a partir da observação e estudo dos discursos apresentados nos filmes. É de fundamental importância entender a produção dessas narrativas identitárias, enquanto manifestação política dos sujeitos subalternos, na

medida em que se inserem no contexto de apropriação de um dispositivo de realização audiovisual.

No entanto, não podemos deixar de lado a perspectiva de análise teórico-crítica dos discursos, ou seja, é necessário localizar nessa produção, a repetibilidade de estruturas que parecem movimentar de forma aparente os espaços de atuação dos sujeitos, mas, em contraposição, podem reproduzir narrativas míticas.

Podemos notar que as identidades se configuram num processo de fragmentação e deslocamento, e são complexas na medida em que há possibilidades de negociação e transformação. Ao mesmo tempo, elas são produzidas discursivamente e parecem buscar uma coerência, um limite que lhe dê forma e sentido, tal qual o mito. A proposta de estudo é lançar o olhar sobre os filmes para entender a produção dessas narrativas, e como elas se articulam no processo de construção das identidades. Ademais, perceber o desencadeamento dessas práticas discursivas na realidade social e seus contextos de produção.

13 A construção do subalterno no Cinema Brasileiro: Terceiro Cinema, Cinema Periférico e entre-lugar

A proposta desse tópico é discutir como o sujeito subalterno vem sendo construído no cinema, mais especificamente no cinema brasileiro moderno e contemporâneo. Buscaremos apresentar inicialmente a noção de Terceiro Cinema, a fim de entender como a perspectiva terceiro-mundista contribuiu para a existência de uma produção contemporânea que persiste na construção de um sujeito periférico.

Cabe, nesse trabalho, situar tal contexto com o propósito de traçar uma caracterização dos filmes a serem analisados nessa dissertação, enquanto realização protagonizada por sujeitos em condições de subalternização. A localização dessa produção se insere na linha de convergência com as questões traçadas no trabalho de Spivak, tendo em vista os modos de organização dos discursos do subalterno nos filmes.

O *Faz-se filmes* proporcionou que sujeitos em condições de marginalidade social pudessem empreender seus discursos, podendo criar uma autorrepresentação de suas identidades. A narrativização do eu-subalterno é identificável nessa produção e segue uma linha discursiva que busca apresentar os anseios e subjetividades dos sujeitos. As estratégias de apreensão das ferramentas de produção audiovisual conferem o estatuto dissidente desta

ação, visto que os filmes se apresentam como recursos de promoção e/ou contestação da identidade subalterna.

A fim de refletir sobre os filmes em questão, convém assinalar as configurações do sujeito subalterno no cinema brasileiro dos anos 1960 e na atualidade. Três conceitos são importantes para tal entendimento: primeiro, o de Terceiro Mundo; segundo, o de Terceiro Cinema; e terceiro, o conceito de Cinema Periférico, utilizado por Ângela Prysthon (2009)⁴³. Por último, abordaremos o conceito de entre-lugar, proposto por Silviano Santiago, a fim de pensar a produção dos discursos do subalterno nos filmes a serem analisados.

Para caracterizar o cinema periférico contemporâneo, Pryston parte da discussão em torno da noção de Terceiro Mundo. Segundo a autora, esse conceito surge nos anos 1950, após a Segunda Guerra Mundial, a fim de caracterizar as nações “não-alinhadas” ao primeiro mundo e ao segundo mundo, capitalista e socialista, respectivamente.

O termo é usado para definir os países pobres, na luta pela independência, refletindo, dessa maneira, sua dimensão política e revolucionária. Essas ideias irão contribuir e reverberar diretamente na produção cinematográfica e a partir dos anos 1960 vemos um cinema terceiro-mundista marcado pelo discurso político, pela dissidência e pela opção pelas margens:

De acordo com a idéia de transformação da sociedade pela conscientização trazida à tona pelos ideais terceiro-mundistas, os principais temas dos filmes do Terceiro Cinema vão ser a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações. Os praticantes do Terceiro Cinema recusam adotar um modelo único de estratégias formais ou transformar-se em um “estilo”, embora isto não tenha significado que eles estivessem alheios ao cinema mundial e à idéia de um modelo, se aberto, ao menos em linhas gerais unificador (PRYSTHON, 2009).

O Terceiro Cinema se propõe, dessa forma, adotar uma proposta estética oposta à do cinema hollywoodiano, rejeitando os cânones do cinema comercial. Foi influenciado pela *Nouvelle Vague* francesa, caracterizada, por exemplo, pela opção de filmagens em externa, descontinuidade, estética fragmentada e uso da metalinguagem. Além da *Nouvelle Vague*, toma também como referência o Neorealismo Italiano, caracterizado pelo baixo custo de produção, linguagem direta e simples, uso de atores não profissionais, recusa de efeitos visuais e enfoque nas questões sociais.

⁴³ PRYSTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao Cinema periférico. Estéticas contemporâneas e cultura mundial. l. In: **Revista Periferia**. Vol. I, nº 1, 2009. Disponível em: <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/angela_prysthon.pdf>. Acesso: 02 mai 2016.

Podemos pensar o paradigma temático adotado no Terceiro Cinema em sua relação com os filmes que nos propomos analisar. Os dois grupos de filmes elencados – Narrativas de Origem: tradição, história e oralidade e Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe – constroem narrativas que se direcionam no sentido de afirmar as identidades periféricas e/ou expor os conflitos dos grupos subalternos.

No primeiro grupo, como já foi dito, as temáticas remetem às questões das chamadas comunidades remanescentes de quilombos; à rememoração da história da Guerra de Canudos e à perpetuação das lendas das populações que vivem no entorno do Rio São Francisco. No segundo grupo, temos uma reflexão sobre os sujeitos que habitam o espaço da favela na cidade de Una-Ba; o discurso de uma adolescente negra que sofre discriminação no espaço escolar e, por último, a exposição da situação de marginalização do artista circense.

Notamos que os filmes recorrem à mesma linha temática do Terceiro Cinema, apresentando os processos de construção e reconstrução das identidades dos sujeitos e/ou grupos historicamente desfavorecidos, além do enfrentamento das diferentes situações de violência, opressão e discriminação. Entretanto, as narrativas dos curtas se aproximam apenas em certa medida da perspectiva do Terceiro Cinema, pois, apesar de identificarmos a presença do subalterno no centro de discussão, os filmes estão inseridos em um contexto de produção brasileira interiorana, desenvolvidos a partir da visão situada dos sujeitos, que não procuram romper com estruturas de mercado nem mesmo com modelos de produção hegemônica através da proposição de novas construções estéticas e/ou de conteúdo político-ideológico.

Portanto, os filmes não pretendem criar um discurso revolucionário, nem mesmo romper com os padrões da linguagem cinematográfica, eles buscam apenas sinalizar algumas questões, sempre políticas, dos sujeitos em seu universo local-regional. As narrativas são construídas pelo olhar e pelas subjetividades dos próprios subalternos em relação a suas experiências de vida, seus costumes e inquietações. Elas se direcionam no sentido de afirmar determinadas identidades culturais ou questionar as estruturas que afetam os sujeitos e/ou grupos em seus contextos social, político e/ou econômico.

No Brasil, o Cinema Novo pode ser considerado um movimento que se enquadra na perspectiva do Terceiro Cinema, produzindo filmes que recorrem a questionamentos sobre a identidade nacional, o que seria o povo e a nação, questões do nacional-popular e do subdesenvolvimento, que vinham sendo discutidos por teóricos na época.

O conceito de subdesenvolvimento é trazido para o cinema por Paulo Emílio Salles

Gomes (1996)⁴⁴, no intuito de compreender, a partir de um viés econômico, a situação do cinema brasileiro e latino-americano, atribuindo à marginalidade de sua posição a sua condição periférica. O conceito é profícuo para entender as conjunturas políticas, sociais e culturais das décadas 1950 e 1960 no Brasil:

O cinema norte-americano, o japonês, e, em geral, o europeu, nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (GOMES, 1996, p. 84).

Salles Gomes abre um leque de discussões sobre a instabilidade do cinema brasileiro, que transita ora entre a escassez, ora entre o vigor e o dinamismo. Para o autor, esses picos de transição decorrem do atraso histórico e da dependência cultural dos países periféricos. Dessa forma, ele aponta a constante “situação colonial” brasileira, que impossibilita a construção de uma produção cultural independente.

O contexto de colonização no Brasil teve efeitos drásticos nos processos de construção da identidade nacional, instaurando conflitos nas esferas de subjetivação dos sujeitos. O poder colonial promoveu a dinâmica de subordinação das antigas colônias a um modelo cultural que satisfaz a política dos países hegemônicos. Para o autor, o cinema nacional reflete as consequências desse histórico de dominação, na medida em que nossa produção oscila entre a busca pela transgressão e a tentativa de se encaixar num modelo que não dialoga com a realidade do país.

Seguindo a corrente de problematização traçada por Paulo Emílio, os filmes do Cinema Novo trazem à tona as discussões sobre as formas de consciência do oprimido, as relações entre fome, religião e violência, negando a passividade do povo que teria, segundo esses cineastas, uma tradição de rebeldia.

A construção da figura do povo no Cinema Novo é uma forma de contrapor o projeto de modernização e abertura de mercado, no contexto da ditadura no Brasil. Segundo Matos

⁴⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

(2015)⁴⁵, o “povo” significa o subalterno, aquele que não é reconhecido pelo processo político modernizante ou aquele que habita o lugar da diferença por estar excluído desse processo:

Pouco importa o nome que se lhe dê, o que está em jogo com o projeto político do Cinema Novo nos anos 1960 é tornar visível uma população subalterna habitante das pobres zonas rurais de um Brasil para o qual o discurso da modernização não ganhava um corresponde sólido e concreto na realidade (MATOS, 2015, p. 2).

A inserção do povo nos filmes do período implica um processo estratégico de resistência e confronto com o poder do Estado, mas ao mesmo tempo revela uma contradição dessa produção, que buscou a construção da subalternidade a partir do olhar dos próprios cineastas, intelectuais da classe média brasileira.

Nos filmes que constituem o *corpus* de pesquisa deste trabalho, notamos um deslocamento do povo, no sentido que essa produção insere os próprios sujeitos nos processos de criação dos filmes e das narrativas identitárias. Sendo assim, os subalternos podem dar visibilidade e apresentar suas próprias questões, conferindo a importância às suas narrativas que retratam as dimensões simbólicas e subjetivas de seus universos de produção social.

Mais uma vez, a problemática da representação trazida no trabalho de Spivak é pertinente para se pensar como o projeto *Faz-se filmes* se insere como dispositivo de apreensão política dos recursos audiovisuais pelos sujeitos, para a produção de suas narrativas-identitárias. A ótica de elaboração dos discursos nos filmes é construída de “dentro”, a partir do olhar do próprio subalterno.

No Cinema Novo, a perspectiva da subalternidade também foi peça chave, sendo utilizada para produzir um discurso político que buscou se aproximar da cultura popular e, ao mesmo tempo, se distanciar das possíveis formas de alienação. Ismail Xavier (2001)⁴⁶, retrata, a seguir, a contradição do cinema moderno com a questão nacional:

De um lado, o cinema moderno brasileiro não aderiu a ufanismos tecno-industriais que marcaram certas atitudes da vanguarda em outros campos; de outro, raramente, o Cinema Novo e muito menos o Cinema Marginal, em sua iconoclastia apresentaram aqueles traços conservadores de idealização de um passado pré-industrial tomado como essência, origem mítica da nação. A tônica do nacionalismo cultural, enquanto este teve força, foi a de se afastar do que podemos chamar de organicismo romântico, pois sempre

⁴⁵ MATOS, Mauricio. **Subalternidades em perspectiva no cinema brasileiro**. III EBECULT- Encontro Baiano de Estudos da Cultura, 2012. Disponível em: <<http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/Subalternidades-em-perspectivas-no-cinema-brasileiro1.pdf>>. Acesso: 15 set 2016.

⁴⁶ XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

procurou evitar que a crítica ao mito do progresso se desdobrasse numa hipótese de um retorno a um estado de pureza mais nacional do que o mundo contaminado do presente. Tal mito de um estado de pureza perdido no passado foi sempre mais a gosto de uma oligarquia para a qual cultura é patrimônio a preservar, enquanto que o cinema dos anos 60 e 70 tendeu, não sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir (XAVIER, 2001, p. 21-22).

Os filmes produzidos na fase inicial do Cinema Novo procuraram retratar as condições de alienação do povo, engendrada por uma política de controle do Estado. Para os cineastas do período, as crenças, as tradições e os costumes impediam o povo de se rebelar contra os processos de subalternização.

Os intelectuais viam no povo a impossibilidade de subversão e mudança de suas condições sociais e econômicas. Souza (2003)⁴⁷ sinaliza que, a partir do golpe militar de 1964, essa perspectiva de representação é alterada e os cineastas passam a aderir ao movimento nacionalista, promotora de uma autocrítica cultural que contribuiu para que o tom político fosse incorporado ao cinema. Dessa forma, os filmes passaram a construir um discurso voltado para a crítica aos centros hegemônicos de poder e ao imperialismo cultural.

A partir da segunda metade dos anos 1990, conforme Prysthon aponta, houve uma ressurgência desse imaginário político-social das décadas 1960 e 1970 e o cinema, mais uma vez, volta-se para a periferia mundial. Segundo a autora, o Cinema Periférico se caracteriza pela rearticulação e diálogo entre o passado e a tradição com a modernidade. Os filmes não possuem uma unidade estética ou temática e buscam uma inserção no mercado mundial, utilizando-se de estratégias de *marketing*, de apropriação capitalista.

O cinema contemporâneo se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana, hegemônica (PRYSTON, 2009).

Podemos notar, dessa forma, que o Cinema Periférico vem atualizando o discurso do Terceiro Cinema, porém, se utilizando de técnicas e recursos cinematográficos mais sofisticados, dando lugar a um cinema que possa ser consumido pela metrópole. No contexto de produção brasileira, o cinema periférico estaria associado à produção a partir dos anos 1990, que estava inserida no processo de redemocratização do país.

⁴⁷ SOUZA, Miliandre Garcia de. **Cinema Novo**: a cultura popular revisitada. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

Ivana Bentes (2003 apud MATOS, 2015) faz um contraponto entre dois tipos de produções: de um lado o Cinema Novo, que estaria associado a um cinema que consegue articular o discurso político a uma estética inovadora, sendo que esse discurso servia como forma de resistência à ditadura e como crítica ao processo de modernização do país, além de se posicionar contra a hegemonia do cinema americano no mercado exibidor; e, por outro lado, o cinema dos anos 1990, que teria passado da *estética da fome* (atribuição ao cinema novo) para a *cosmética da fome*, pelo fato de ignorar o tom político, dando lugar a uma produção com maior preocupação estética.

Podemos notar que Bentes opõe duas formas fechadas de cinema, uma positiva e outra negativa, atribuindo aos anos 1990 o selo de uma produção de cinema raso e despolitizado. No entanto, devemos transgredir essa imagem compreendendo as circunstâncias históricas, políticas e econômicas de cada período que, no caso do cinema dos anos 1990, são bastante diferentes daquelas que estavam em curso no Cinema Novo (MATOS, 2015).

Toda essa discussão serve para problematizar a forma como o subalterno vem sendo construído no cinema brasileiro. A noção de cinema periférico é conveniente neste trabalho, a fim de refletirmos sobre a produção dos filmes a serem analisados nesta dissertação. Vemos que Pryston atribui ao cinema periférico o sentido de uma produção que dialoga com as ideias do Terceiro Cinema, na medida em que ele insiste em representar o subalterno.

É pertinente traçar as aproximações e os distanciamentos do conceito de cinema periférico com o tipo de produção de cinema analisado aqui, no contexto do projeto *Faz-se filmes*. Notamos que os filmes estudados se configuram como produção contemporânea, na medida em que apresentam os processos de subjetivação dos sujeitos e suas articulações narrativas-identitárias, que transitam entre as esferas do tradicional e do moderno.

Os discursos expressam a perspectiva identitária do sujeito periférico, além dos seus conflitos cotidianos, que retratam a situação desses indivíduos em suas localidades. O que diferencia esses filmes do conceito de cinema periférico é o âmbito de inserção dessa produção na proposta do projeto *Faz-se filmes*, onde o modelo de realização se constitui como processo de aprendizagem e de domínio das técnicas cinematográficas pelo sujeito subalterno. Os filmes produzidos em cidades do interior da Bahia não anseiam, *a priori*, a introdução em um mercado exibidor de cinema nem em um modelo de produção capitalista. Em contraposição, vemos um sujeito que ainda se configura distante do modo de produção hegemônico, tanto a nível técnico quanto a nível estético.

Buscaremos recorrer ao uso da expressão cinema periférico para sinalizar esses filmes, por compreendermos o conceito de forma ampla. Dessa forma, entendemos que o cinema periférico aponta a localização de um cinema contemporâneo que reincide à produção da subalternidade.

Os sujeitos, enquanto protagonistas de produção, buscam se apropriar dos mecanismos e recursos cinematográficos para reivindicar espaços de enunciação, no intuito de afirmar suas identidades e/ou confrontar o discurso dominante, que produz o subalterno.

Acreditamos que essa apropriação cultural é necessária, pois busca subverter a ordem de estruturação das práticas discursivas, que permitem a diferenciação dos sujeitos na configuração elite/povo ou ainda intelectuais/subalternos. É nesse sentido que recorreremos ao conceito de entre-lugar, proposto por Silviano Santiago (2000) em *O entre-lugar do discurso latino-americano*.⁴⁸

O autor inicia seu texto relatando a histórica situação de conflito entre europeus e ameríndios, no contexto do processo colonizador dos países latino-americanos. Para Silviano, é preciso libertar-se da construção dualista entre bárbaros/civilizados e/ou colônia/metrópole.

Segundo ele, a sabotagem dos valores culturais e sociais estabelecidos pelos conquistadores europeus, contribuiu para a penetração da cultura ocidental na América Latina, através da imposição de um código linguístico e religioso e da defasagem econômica entre as nações, empreendida pelo colonialismo econômico.

O autor introduz um debate sobre a dominação econômica, que determina nosso lugar de fala na produção cultural, que se vê limitada entre o desejo de transgredir, sem conseguir se desfazer do poder das grandes metrópoles. Para Silviano Santiago, estamos sempre nesse entre-lugar, lugar da clandestinidade, buscando conciliar a rebeldia e a submissão, numa forma de expressão que jamais poderá ser considerada inocente.

A partir dos filmes que nos propomos analisar, devemos pensar nas possibilidades de transgressão de uma produção de cinema, que buscou a apropriação de um poderoso aparato cultural na tentativa de expressar discursivamente os anseios e interesses dos sujeitos subalternos. No mesmo sentido que propõe Santiago, entendemos que o sujeito periférico deve assimilar os modelos da linguagem metropolitana (ferramentas, técnicas, modelos de produção audiovisual, linguagem cinematográfica etc.) para que nessa aproximação possa criar maneiras mais radicais de discordância, desobedecendo às normas e convenções.

⁴⁸ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

No próximo capítulo, adentraremos à análise das narrativas identitárias do primeiro grupo de filmes – Narrativas de origem: tradição, história e oralidade – para entender como os discursos produzidos se configuram como estratégias de resistência dos sujeitos às condições de subalternização, a partir da construção de narrativas de afirmação político-identitária que buscam a reivindicação de “direitos” coletivos, a criação de sistemas de permanência e/ou a articulação de mecanismos de defesa e proteção ao patrimônio cultural e histórico dos sujeitos e grupos em suas instâncias de mobilização política e social.

2 Narrativas de origem: tradição, história e oralidade

2.1 Quilombo, terra e Mar (Cachoeira-Ba)

Este capítulo propõe a análise de três filmes: *Quilombo, terra e mar* (Cachoeira-Ba), *Canudos, minha história, minhas raízes* (Canudos-Ba) e *As lendas do Velho Chico* (Ibotirama-Ba), configurando o primeiro grupo de estudo, intitulado “Narrativas de origem: tradição, história e oralidade”. Os curtas retratam a perspectiva identitária do subalterno a partir de narrativas de pertencimento cultural, histórico, territorial e social, promovendo uma reflexão que permeia o campo simbólico, afetivo e também político dos sujeitos e comunidades.

Quilombo, terra e mar (2014)⁴⁹, realizado pela comunidade de Santiago do Iguape em Cachoeira-Ba, foi o primeiro filme produzido durante a execução do projeto *Faz-se filmes*. O filme é assinado coletivamente pela comunidade, mesmo havendo certo protagonismo na direção por parte de Marta Barros e Edson Falcão, que fazem a maior parte das entrevistas e escolhem o tema a ser abordado, em comum acordo com os outros participantes do curta-metragem.

Há quatro questões marcadamente presentes na fala dos moradores de Santiago do Iguape: a relação da comunidade com a pesca, que representa a principal fonte de subsistência da região e a problemática da falta de marisco, ocasionada pela construção da barragem no Rio Paraguaçu; a afirmação da identidade quilombola, como força motriz para reivindicação de um território simbólico, que garantiria a preservação da identidade e da memória histórica e cultural da comunidade; os modos de vida da população no que tange as suas representações artísticas e manifestações culturais, como modo de recriação da própria cultura na sua relação com o passado; e, por último, a questão de como as novas gerações estão envolvidas com a história e a tradição, presente nos depoimentos dos jovens, que expõem suas perspectivas e sonhos dentro do território ao qual estão vinculados.

O título *Quilombo, terra e mar* remete à principal questão abordada no filme: a busca pelo reconhecimento territorial e cultural de uma comunidade que passa a se posicionar politicamente, autodenominando-se quilombolas. A contestação pela posse do território está atrelada a íntima relação do grupo com as formas de uso tradicional da terra e o manejo dos

⁴⁹ **QUILOMBO**, terra e mar. Direção: Comunidade de Santiago do Iguape. Roteiro: Comunidade de Santiago do Iguape. Cachoeira (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 8’57”.

recursos naturais, que ocorrem ora na manipulação do solo, através da plantação e colheita nas roças; ora no mar, a partir da pesca e coleta de mariscos no mangue.

A prática extrativista marítima consiste em uma importante atividade socioeconômica, fazendo parte do cotidiano e da história dos moradores de Santiago do Iguape, certificados oficialmente como remanescentes de quilombos no ano de 2006 pela Fundação Cultural Palmares.⁵⁰

A região da Bacia do Iguape, localizada no Recôncavo da Bahia, é composta por 13 comunidades – Engenho da Ponte, Engenho Novo, Calolé, Caimbongo, Opalma, Campinas, Caonge, Calembá, Cabonha, Dendê, Embiara, São Francisco do Paraguaçu e Tombo – e o conjunto delas soma aproximadamente sete mil habitantes.⁵¹

Todas essas comunidades têm certificado de reconhecimento pela Fundação Palmares como remanescentes de quilombos, porém, apenas cinco possuem as terras demarcadas pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA)⁵², órgão responsável por conceder a titulação de terras quilombolas na esfera federal, por força do Decreto nº 4.887, de 2003.

A narrativa fílmica de *Quilombo, terra e mar* se constitui por um discurso de afirmação da identidade quilombola, apoiada no sentimento de pertença desses grupos à sua ancestralidade, suas tradições e práticas culturais que dão sentido a dimensão simbólico-cultural do território.

O curta-metragem se inicia com imagens da estrada, mostrando o território de Santiago do Iguape. Em seguida, vemos imagens do rio Paraguaçu com algumas canoas assentadas. Em contraposição à Igreja Matriz de Santiago do Iguape, visualizamos a escultura de Iemanjá à beira do rio, representando o sincretismo das religiões afrobrasileiras. Além disso, vemos imagens de alguns pescadores chegando em suas canoas, trazendo mariscos e peixes.

A primeira fala do filme apresenta o questionamento de Edson Falcão sobre a

⁵⁰ A Fundação Cultural Palmares é uma entidade vinculada ao Ministério da Cultura (MINC), com fins de promoção e preservação da arte e da cultura afro-brasileira. A lista de certidões expedidas pela instituição às comunidades remanescentes de quilombos está disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2016/06/COMUNIDADES-CERTIFICADAS.pdf>>. Acesso: 04 jul 2017.

⁵¹ CRUZ, Ana Paula Batista da Silva. “Viver do que se sabe fazer”: memória do trabalho e cotidiano em Santiago do Iguape (1960-1990). Dissertação (mestrado) - Programa de Pós- Graduação em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014, p. 12-20.

⁵² Dados de: SANTOS FILHO, José Carlos Ferreira dos. Naquele Tempo: História e Memória de Santiago do Iguape, Breves abordagens sobre uma comunidade remanescente de quilombo. **Anais eletrônico - VI Encontro Estadual de História - ANPUH/BA, 2013.** Disponível em: <<http://anpuhba.org/wp-content/uploads/2013/12/jose-carlos-ferreira.pdf>>. Acesso: 04 jul 2017.

possibilidade do morador de Santiago do Iguape sobreviver apenas da pesca. Cristóvão da Cruz Junior fala sobre as dificuldades das famílias do povoado em se manterem com a venda ou consumo do pescado, alegando haver atualmente uma escassez de peixes e mariscos, ocasionada pela construção da barragem do rio Paraguaçu, operada pelo Grupo Votorantim. Nonô Correia complementa a discussão sob seu ponto de vista:

O problema é o seguinte, antigamente a gente tinha pouca arte de pesca. [...] É camarãozeira, é a redinha, é a rede grande, é gaiola de siri. E então foi rendendo a população, foi rendendo mais arte de pesca. Então veio a diminuir a pescaria. E também com a criação da barragem não se desceu mais água doce pro rio Paraguaçu, que trazia muitas coisas, muito marisco, peixe pro nosso rio. Hoje tá fraco (QUILOMBO, 2014).

A barragem da Pedra do Cavalo foi implementada com a justificativa de fornecer água e energia elétrica para a capital baiana e Região Metropolitana de Salvador, além disso, é apresentada como solução para o controle das frequentes cheias que assolavam os municípios históricos de Cachoeira e São Félix.

A instalação da barragem afetou diretamente a cultura tradicional da pesca em Santiago do Iguape, gerando graves consequências ao meio ambiente, a partir da diminuição da quantidade de pescados. Segundo Monteiro e Prost (2009), a construção da barragem alterou o equilíbrio do rio e da baía. “Com o represamento do rio, as águas da baía do Iguape se tornaram mais salgadas [...]. Essas mudanças se traduziram na vida dos pescadores por uma redução dos cardumes e, por conseguinte, das capturas”.⁵³

Os impactos se estendem também ao nível social, cultural e afetivo dos moradores, com a transformação dos modos de exploração pesqueira e da relação da população com o rio Paraguaçu, sendo a pesca considerada principal fonte de sustento das famílias.

A questão apresentada no discurso dos moradores referente à falta de peixes e mariscos demonstra as difíceis condições da população, na busca por meios de sobrevivência frente às baixas perspectivas de emprego na cidade.

A denúncia sobre os impactos da barragem na biodiversidade do rio, exhibe o quadro de relevância da atividade pesqueira na vida da comunidade, que não se restringe apenas a um fator estritamente econômico, mas de significação histórica, prática cultural e identitária que conjuga certas habilidades, saberes e modos de vida, transmitidos oralmente.

Nesse sentido, em *Quilombo, terra e mar*, a construção discursiva das narrativas

⁵³ MONTEIRO, Soraia Santos; PROST, Catherine (2009). **Impactos de atividades econômicas sobre os recursos hídricos na Baía do Iguape e Saubara**. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7326/1/Monteiro_Prost_EGAL.09.pdf>. Acesso: 05 nov 2016.

identitárias está apoiada no senso de uso comum da terra pela população. Sob esse aspecto, Edson Falcão contesta o direito às terras de Santiago do Iguape, destacando a trajetória de autonomia e sustento da comunidade, além do histórico de opressão, contextualizando o período da escravidão:

[...] toda a área de Santiago do Iguape é um quilombo. Porque é um quilombo? Porque aqui era composto por várias usinas de açúcar, com mão de obra escrava. [...] Então juntamos no INCRA pra tomar, pra readquirir as outras. Porque a nossa luta não é só por isso aqui, é por todo o nosso território (QUILOMBO, 2014).

Para Edson, a identidade quilombola está relacionada a um passado de luta e resistência negra. Reportando ao período colonial, ele reivindica junto à comunidade a posse de terras no INCRA, no intuito de adquirir a escritura legal de todo o território pertencente aos quilombolas.

Para entender a atual conjuntura na qual se circunscrevem as demandas dos chamados remanescentes de quilombos na região e a profunda relação desses grupos com os territórios em questão, é necessário recuar no tempo, mais especificamente os séculos XVIII e XIX, quando a cidade de Cachoeira vivenciou o apogeu econômico com a exportação de açúcar e tabaco, mediante exploração da mão de obra escrava e a submissão da população negra nas usinas de cana-de-açúcar e lavouras de fumo.

Cachoeira se beneficiava de uma clima propício para o cultivo açucareiro e tabagista, além disso, era dotada de uma posição geográfica estratégica para a comercialização, devido as condições de navegação do Rio Paraguaçu, que fazia ligação com os principais locais de escoamento da produção. Sobre a antiga freguesia açucareira de Santiago do Iguape, Barickman (2003)⁵⁴ aponta:

A freguesia, que fazia parte do município de Cachoeira, situava-se próximo da foz do rio Paraguaçu, na margem oeste da Baía de Todos os Santos, e a mais ou menos 60 km de Salvador. Localizava-se, portanto, em pleno Recôncavo baiano. Junto com a Zona da Mata pernambucana, o Recôncavo destacava-se como uma das regiões da agricultura de *plantation* mais antigas e mais importantes do Brasil. A produção de açúcar no Recôncavo remontava a meados do século XVI; e, no início do século XIX, os engenhos da região forneciam talvez a terça parte de todo o açúcar exportado pelo Brasil. Nessa época, Santiago do Iguape, onde os primeiros engenhos foram construídos no final do século XVI, já era conhecido como uma das

⁵⁴ BARICKMAN, B. J. E se a casa-grande não fosse tão grande? Uma freguesia açucareira do Recôncavo Baiano em 1835. *Afro-Ásia*, n. 29-30. Universidade Federal da Bahia, 2003. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21055/13652>>. Acesso: 04 jul 2017.

freguesias açucareiras mais ricas e mais produtivas da Bahia (BARICKMAN, 2003, p. 86).

Assim, o Vale do Iguape consistia em um forte núcleo de produção, composto por inúmeros engenhos que, aos poucos, a partir do final do século XIX, começaram a entrar em decadência. A crise foi instaurada, principalmente, como consequência da abolição da escravidão no Brasil e, também, por conta da concorrência com outros pontos de comércio como as Antilhas e o mercado interno europeu, que começou a produzir o açúcar a partir do uso da beterraba como matéria-prima.

De acordo com Walter Fraga Filho (2006 apud CRUZ, 2014, p. 25), “[...] muitos dos antigos engenhos do Vale do Iguape, no pós-abolição, transformaram-se em comunidades rurais de egressos da escravidão, que permaneceram nesses espaços por diversos motivos”, como o estabelecimento de vínculos familiares e comunitários, em grande parte proporcionados através da luta coletiva por direitos em comum.

Na década de 1950, apesar da criação da Petrobrás e da consequente exploração do petróleo em algumas cidades do Recôncavo, Cachoeira ainda se apresentava como lugar de estagnação e pobreza. Dentre os fatores que contribuíram para isso, Brandão (1998, apud Santos, 2009)⁵⁵ pontua:

Em primeiro lugar o conteúdo da herança social da região, fundada no escravismo e na grande propriedade monocultora, que lhe impusera uma estrutura muito rígida e estéril; em segundo lugar, uma industrialização altamente concentrada e especializada, em meados do século XX, sobretudo no petróleo e derivados, totalmente desapojada por programas de reestruturação regional e de valorização social; por fim, determinações de Mercado e uma política governamental que desviaram da região do Recôncavo as melhores opções de articulação viária desta com o restante do país (BRANDÃO, 1998 apud SANTOS, 2009, p. 74).

Notamos que Cachoeira e algumas cidades do Recôncavo não acompanharam os processos de modernização, mantendo-se, de um modo geral, alijada do modelo de desenvolvimento adotado pelo Estado no período. Os antigos engenhos de Santiago do Iguape transformaram-se em comunidades negras rurais, mantendo uma economia de base tradicional eminentemente agrícola e pesqueira.

⁵⁵ SANTOS, R.S. da. **Cultura política e participação no Recôncavo baiano hoje**: uma análise sobre Cachoeira e São Felix. 2009, 165f. Dissertação (Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/11359/1/Dissertacao%20Rubenilda%20Santosseg.pdf>>. Acesso: 04 jul 2017.

Tendo em vista os processos históricos delineados, a narrativa do filme *Quilombo, terra e mar* se constrói a partir da argumentação da comunidade de Santiago do Iguape sobre sua identidade quilombola, imbuído no sentido de pertencimento do grupo com relação a sua ancestralidade negra, a consciência coletiva do histórico de resistência à opressão e a relação íntima da comunidade com o território étnico, também denominado Terras de Preto, Terras de Santo, Mocambo etc.

Para entender o uso do termo “quilombo” como categoria jurídica, deve-se ter em conta que esta palavra surge como mecanismo de repressão e retaliação do Estado, utilizado para se referir à rebeldia de escravos que afrontavam os aparatos de poder no período colonial, ou seja, os quilombos são criações datadas e poderiam significar tanto a fuga de pequenos grupos de negros que vagavam para lugares indeterminados quanto grupos maiores e mais organizados, que formavam seus próprios núcleos comunitários em lugares isolados e distantes da Casa Grande.⁵⁶

Tal mecanismo se fundamenta em um primeiro conceito oficial, de 1740, quando, reportando-se ao rei de Portugal, o Conselho Ultramarino define o quilombo como “toda habitação de negros fugidos, que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados e nem se achem pilões nele” (ALMEIDA, 2002, p. 47).

Nota-se, desta maneira, que o conceito original de quilombo está vinculado primeiro à ideia de fuga, ou seja, escravos que fogem e se rebelam contra o sistema passando à condição de escravos fugidos perante os órgãos repressores. Depois, a um número específico de fugitivos que, nesse caso, corresponde a cinco escravos ou mais, pois o critério da quantidade poderia variar a depender da forma como se configuravam os grupos. Em seguida, à noção de terra despovoada e isolada, denotando o sentido de um território afastado da “civilização”, invadido e habitado por uma população com modo de vida comunitário, arcaico e rudimentar.

Outro aspecto apontado se refere ao rancho como tipo de habitação que poderia existir ou não de forma fixa e, por último, a possibilidade de produção e autoconsumo de alimentos, através da figura do pilão. “Esta caracterização descritiva perpetuou-se como definição clássica do conceito em questão e influenciou uma geração de estudiosos da

⁵⁶ ARRUTI, José Maurício Andion. “Territórios Negros”. In: **KOINONIA**. Territórios Negros – Egbé: Relatório Territórios Negros. Rio de Janeiro: Koinonia, 2002.

temática quilombola até meados dos anos 70 [...]”.⁵⁷

Cem anos depois da abolição da escravatura, a Constituição Federal de 1988 aprovava o artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, ressemantizando o termo. O artigo pleiteia que “aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos.”⁵⁸ Segundo Almeida (2002),

[c]onstata-se um silêncio nos textos constitucionais sobre a relação entre os ex-escravos e a terra, principalmente no que tange ao símbolo de autonomia produtiva representado pelos quilombos. E quando é mencionado na Constituição de 1988, 100 anos depois, o quilombo já surge como sobrevivência, como “remanescente”. Reconhece-se o que sobrou, o que é visto como residual, aquilo que restou, ou seja, aceita-se o que já foi. Julgo que, ao contrário, se deveria trabalhar com o conceito de quilombo considerando o que ele é no presente. Em outras palavras, tem que haver um deslocamento. Não é discutir o que foi, e sim discutir o que é e como essa autonomia foi sendo construída historicamente (ALMEIDA, 2002, p. 53-54).

Para o Estado, o quilombo corresponde ao resquício de algo que foi e não é mais, um fragmento do passado que permanece vivo e latente em seu modo de existência particular, atrelado ao sentimento coletivo de pertencimento cultural e identitário e ao vínculo da comunidade com o território que se busca pleitear.

O uso da palavra “remanescente”, ao mesmo tempo que busca uma atualização do antigo conceito de quilombo, caracterizado por fuga e resistência, apresenta uma conexão com a definição anterior por associar os grupos atuais com o que restou das antigas comunidades quilombolas.

O termo surge na tentativa de proteger determinados grupos étnico-raciais que continuam a estabelecer vínculos com o passado e a história de seus ancestrais, a partir do critério de autoatribuição da identidade negra e do histórico de resistência à opressão sofrida ao longo da história, mesmo que alguns membros incluídos no grupo apresentem outras ancestralidades.

É nesse sentido que Almeida busca considerar as formas como as atuais

⁵⁷ CARVALHO, Maria Celina Pereira; SCHMITT, Alessandra; TURATTI, Maria Cecília Manzoli. **A Atualização do Conceito de Quilombo: identidade e Território nas Definições Teóricas.** Ambiente & Sociedade – 2002, Ano V – N° 10.

⁵⁸ BRASIL. Constituição de 1988. Constituição da República Federativa do Brasil. **Diário Oficial da União**, Seção 1, p. 1, 5 de outubro de 1988. Disponível em: <www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:constituicao:1988-10-05:1988>. Acesso em: 04 nov 2016.

comunidades se organizam social e politicamente na ocupação de suas terras e como se dão os processos de subjetivação dos sujeitos quanto à afirmação de suas identidades, propondo analisar como os grupos se autodefinem e constroem suas próprias narrativas identitárias. Para o autor, interessa perceber os procedimentos internos de classificação dos próprios sujeitos e não os produtos externos classificantes que, a maior parte das vezes, correspondem atributivos estigmatizantes

A “emergência” de novas categorias identitárias e/ou o ressurgimento de etnias já reconhecidas, que passam a se posicionar e enfatizar as diferenças com o objetivo de conquistar direitos pretensamente usurpados no percurso histórico, é denominado pela antropologia como processo de *etnogênese*. Esse fenômeno “corresponde à produção de novos sujeitos políticos, novas unidades de ação social, através de uma maximização da alteridade [...]” (ARRUTI, 1997, p, 19).

Oliveira (1998)⁵⁹ trabalha com a noção de territorialização para definir os processos de reorganização e reconstrução social das identidades étnicas, apontando a instituição de poder colonial como principal vetor de transformação das relações com o território e os modos de existência sociocultural coletivo e simbólico desses grupos.

Nesse sentido, a noção de *territorialização* é definida como um *processo de reorganização social* que implica: 1) a criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora; 2) a constituição de mecanismos políticos especializados; 3) a redefinição do controle social sobre os recursos ambientais; 4) a reelaboração da cultura e da relação com o passado (OLIVEIRA, 1998, p.55).

No filme, a comunidade de Santiago do Iguape passa a construir um sistema de organização política, em que a identidade quilombola cumpre um papel decisivo de diálogo e rememoração do passado, instituindo a diferença em função de um projeto grupal/coletivo que visa a reconstrução de vínculos, sobretudo territoriais, visto que a terra consiste no principal bem cultural/afetivo.

Incorporar o discurso identitário quilombola é, portanto, adentrar um campo de luta, na medida em que o discurso serve como instrumento de poder e contestação de “direitos”. No depoimento de Marta Barros, notamos a importância da conquista do título de remanescentes de quilombos para a comunidade:

⁵⁹ OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Revista Mana**, vol. 4, nº 1. Rio de Janeiro: 1998, p. 47-77.

Eu, como sou de uma geração mais nova, sinto hoje o papel que eles estão fazendo na comunidade, na importância hoje na vida dos jovens. Por que hoje, se muitos jovens de Santiago do Iguape conseguem alcançar a universidade, conseguem alcançar outros patamares, é porque pessoas como eles que estão aqui, lutaram pra gente ter esse símbolo de ser comunidade quilombola, que pra gente é fundamental, é pungente a nossa vida porque é onde está as nossas raízes. Somos quilombolas, nossos ancestrais eram quilombolas, eram escravos, lutaram nessa terra, viveram aqui e fizeram essa terra hoje o que ela é. Então, pra gente hoje, Santiago do Iguape ter o título de comunidade quilombola é um privilégio (QUILOMBO, 2014).

Dessa forma, o título representa uma conquista coletiva de reconhecimento perante o Estado e a sociedade da relevância cultural e histórica desses grupos minoritários, em detrimento da luta das gerações mais velhas em transmitir e preservar um conjunto de práticas e regras tradicionais do grupo aos seus descendentes.

Marta Barros, assim como Edson Falcão, afirma sua identidade a partir do sentimento de pertencimento a um passado de resistência negra. A narrativa é construída através da potencialização de referência a uma origem étnica, promovendo a coerência mítico-discursiva que estabelece o sentido às identidades. Quando questionada sobre sua origem, Marta responde:

A minha origem? Eu acho que a minha origem é o povo brasileiro. Minha origem é onde eu estou. Ter cabelo, como se diz, cabelo bom, pele clara, não quer dizer a minha origem. A minha origem é quilombola, eu nasci num quilombo, eu me criei no quilombo de Santiago do Iguape, convivi com pessoas do quilombo de Santiago do Iguape e minhas relações interpessoais são todas voltadas lá, então não tem porque eu me dizer que sou outra coisa, se na verdade eu sou isso (QUILOMBO, 2014).

Sobre os processos de inspeção e certificação de comunidades tradicionais pelas instâncias e órgãos federais, Arruti (2001)⁶⁰ compreende que o instrumento de classificação identitária serve como arma estratégica e ideológica de segmentação e categorização, incorporadas na política estatal como forma de subordinação e controle de grupos historicamente marginalizados.

As determinações e limites identitários devem ser estabelecidos coletivamente, prefigurados por um processo interno dos próprios membros políticos com relação ao

⁶⁰ Ver: ARRUTI, José Maurício Andion. Agenciamentos Políticos da “Mistura”: Identificação Étnica e Segmentação Negro-Indígena entre os Pankararú e os Xocó. In: **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, nº 2, 2001, p. 215-254.

passado, à tradição e às representações culturais do grupo, visto que as caracterizações externas não reconhecem os procedimentos, sempre arbitrários e não-lineares, de elaboração e construção dos imaginários sociais. “Enfim, a adoção da identidade de remanescentes por uma determinada coletividade, ainda que possa fazer referência a uma realidade comprovável, é, com muito mais força, a produção dessa própria realidade” (ARRUTI, 1997, p. 23).

Dessa forma, independente da cor da pele ou tipo de cabelo, o que define o sentido de pertencimento de Marta à identidade quilombola é a construção coletiva desse discurso baseado nas formas e nos contextos de vivência e reprodução dos modos de vida. Por isso, para Marta, sua identidade está diretamente relacionada às suas relações interpessoais, a sua história de vida e, principalmente, a sua relação com o território.

Na fala de Marta, podemos identificar a importância do território, já que a conquista deste asseguraria a reprodução física, social, econômica e cultural da comunidade. Para entender a narrativa fílmica de *Quilombo, terra e mar*, é necessário a compreensão do território quilombola para além do espaço físico e material, levando em conta o conceito de territorialidade apresentado por Haesbaert (2011).

Sobre o conceito de território, Haesbaert aponta quatro concepções diferentes: a primeira, referente à noção política ou jurídico-política, onde o território é visto como um espaço demarcado e controlado, muitas vezes, mas não exclusivamente pelo poder político do Estado; a noção cultural, onde o território é visto sob a perspectiva simbólica e subjetiva de determinado grupo quanto a sua vivência no espaço em questão; a noção econômica, onde se enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas, ou seja, o território como fonte de recursos ou incorporado no embate de classes sociais, e por último, a interpretação naturalista, baseada na relação entre sociedade e natureza ou o comportamento humano em relação ao seu ambiente físico.

No entanto, o autor busca ampliar o conceito, alinhando a conceituação do território a partir de duas matrizes: a primeira através do binômio materialismo/idealismo, onde o território é abordado ora de forma parcial, ao enfatizar a dimensão natural, econômica, política ou cultural, ora de forma integradora que condensa todas essas esferas conjuntamente; e a segunda, através do binômio espaço/tempo, de caráter mais absoluto ou relacional, incorporando ou não a dinâmica relativizadora – que distingue o território como entidade material ou relacionada a aspectos históricos e sociais. Dentro do binômio espaço/tempo, Haesbaert aponta o campo da historicidade e geografia do espaço, que considera se ele está atrelado ou não a determinados grupos sociais circunscritos na história.

Um aspecto importante a ser lembrado nesse debate é que, mais do que território, territorialidade é o conceito utilizado para enfatizar as questões de ordem simbólico-cultural. Territorialidade, além da acepção genérica ou sentido lato, onde é vista como a simples qualidade de ser território”, é muitas vezes concebida em um sentido estrito como a dimensão simbólica do território (HAESBAERT, 2011, p. 73-74).

Ao falar de territorialidade, o autor destaca o caráter simbólico e cultural do território sem dissociá-lo de sua dimensão material, econômica e política. Ou seja, é impossível compreender o território sem considerar a territorialidade, ainda que esta não seja o elemento dominante, que sustenta a ideia de território. Para Haesbaert, devemos entender o espaço como um híbrido:

Fica evidente neste ponto a necessidade de uma visão de território a partir da concepção de espaço como um híbrido - híbrido entre sociedade e natureza, entre política, economia e cultura, e entre materialidade e “idealidade”, numa complexa interação tempo-espaço [...]

Tendo como pano de fundo esta noção “híbrida” (e, portanto, múltipla, nunca indiferenciada) de espaço geográfico, o território pode ser concebido a partir da imbricação de múltiplas relações de poder, do poder mais material das relações econômico-políticas ao poder mais simbólico das relações de ordem mais estritamente cultural (HAESBAERT, 2011, p. 79).

O autor compartilha de uma visão integradora do espaço, construído pela dinâmica de relações de poder que se inter-relacionam entre os domínios funcional, controlado por categorias de ordem política e econômica; e simbólico, de significação cultural, afetiva e identitária, mobilizados por complexas redes de vivência e acepções subjetivas.

A luta pelo território quilombola da comunidade de Santiago do Iguape abarca processos de mobilização social que deflagram inúmeros conflitos, dimensionados por estratégias de ação coletiva que devem ser articuladas e negociadas em comunhão com parâmetros jurídicos de reconhecimento, pois compete estritamente às instituições e instâncias de poder tomar decisões e tornar acessíveis os direitos desses grupos étnicos, baseados no histórico de exploração, percurso de autonomia e sustento promovidos por modos de vida comunitários, laços afetivos e modos de representação do território a nível simbólico etc. No filme, notamos que a comunidade de Santiago do Iguape já se encontra organizada social e politicamente para a conquista de seus direitos e valorização de suas identidades.

Em um dos trechos do filme, vemos a placa *Quilombo Kaonge e Dendê – Rota da liberdade – Turismo étnico de base comunitária*. O núcleo de Turismo Rota da Liberdade é oriundo do Conselho Quilombola Bacia e Vale do Iguape, e foi criado pelos moradores das

comunidades de Kaonge, Dendê, Kalembá, Engenho da Ponte e Santiago do Iguape.⁶¹ O grupo tem o intuito de oferecer alguns produtos e serviços, dentre eles, um conjunto de roteiros que apresentam aos visitantes a história, geografia e cultura dos moradores das comunidades quilombolas da Baía do Iguape.

Notamos que o título de remanescentes de quilombos foi de extrema importância, pois contribuiu para fortalecer um conjunto de estratégias de mobilização e articulação política do grupo em prol da conquista de uma autonomia de sustento coletiva, voltada para a criação de um empreendimento turístico que visa valorizar o patrimônio étnico-cultural e artístico da comunidade.

Apresentações de samba de roda, capoeira e dança afro estão incluídas na programação do roteiro turístico de quem visita a Bacia do Iguape. A fim de fortalecer o discurso identitário, Marta procura incluir algumas dessas apresentações no filme, a exemplo do *Samba de Roda Juventude do Iguape* e do grupo musical *Os Bantos*. Germano Barbosa fala da importância de resgatar essas manifestações, dado seu valor cultural como patrimônio imaterial e como representante simbólico de uma identidade cultural de matriz africana.

Eu acho que o que a gente mostra primeiro são os valores, né? O povo quando acaba se envolvendo com a arte, a gente não consegue nem ver quem é quem, porque a gente se integra de uma forma muito bem forte, né? Através de suor. E além disso, as identidades culturais que a gente resalta é a capoeira, que eu acho que é muito forte aqui em Santiago do Iguape; o samba de roda que antes não existia, hoje tem tomado uma dimensão muito grande; a dança afro em si por não ter um número de participantes tão grande, mas assim, esse numero que nós temos de oito integrantes fazendo parte do grupo afro, a gente percebe que a gente acaba representando isso por milhares de pessoas dentro de uma identidade cultural. E eu acho que falar de Santiago, eu acho que a gente tem que ter esse olhar, um olhar muito bem voltado ao que a gente faz. E isso que a gente faz tem que ser visto por nós mesmos, porque a gente não precisa esperar as pessoas olharem. A gente tem que fazer e perceber que a gente está em movimento, e que esse movimento ele é dança, porque a gente é feliz, ainda com as dificuldades, mas o povo resiste, porque ele não nega (BARBOSA, 2014).⁶²

Notamos no depoimento de Germano o empenho na manutenção de algumas dessas atividades, que despertam pouco interesse nos jovens. O esforço é fruto da tentativa de transmitir uma herança cultural às novas gerações. Segundo Silva (2000), “o patrimônio não é

⁶¹ Disponível em: <http://www.rotadaliberdade.net/o-grupo/> Acesso: 20 nov 2016.

⁶² **QUILOMBO**, terra e mar. Direção: Comunidade de Santiago do Iguape. Roteiro: Comunidade de Santiago do Iguape. Cachoeira (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 8'57".

só o legado que é herdado, mas o legado que, através de uma seleção consciente, um grupo significativo da população deseja legar ao futuro”.⁶³ Portanto, as identidades culturais comunicam-se com o passado, na tentativa de destacar suas particularidades, vínculos e memórias no presente. De acordo com Arruti (1997):

A “plasticidade identitária” formadora desses grupos permite, efetivamente, que eles “resgatem”, “recuperem”, elementos substantivos de identidade que passam a integrar seus processos de emergência, mas como “matérias-primas” que precisam ser manufaturadas pelas forças mobilizadas no seu interior, na forma de desejos coletivos (ARRUTI, 1997, p. 28).

Interessante notar como esses processos são empreendidos pelos próprios sujeitos da comunidade na tentativa de re-significar elementos da cultura, estabelecendo uma nova compreensão de futuro, sem abandonar pontos de referência e memória. Assim, deve-se advir do anseio e determinação do grupo em executar um curso de reinvenção da identidade, a partir do diálogo com o passado e a tradição.

A última questão apresentada por Marta no filme se refere a como os jovens de Santiago do Iguape se relacionam com a história e a cultura local. Para isso, ela entrevista algumas crianças na tentativa de descobrir seus planos e perspectivas dentro da comunidade. Uma das perguntas foi direcionada a como eles se relacionam com a atividade pesqueira, se pretendem seguir o mesmo ofício dos pais e se desejam continuar a viver em Santiago do Iguape.

A tentativa de Marta em afirmar a identidade quilombola atrelando-a ao território, ao passado e à tradição, é confrontada ao obter respostas que levam a novas direções. Um dos garotos responde que pretende seguir a carreira de jogador de futebol, acreditando ser um bom caminho para obter “uma vida melhor”. No entanto, o garoto não nega o vínculo afetivo com o território, declarando que gosta de viver em Santiago do Iguape e exercer a atividade pesqueira.

Dessa forma, notamos a importante tarefa do grupo em fortalecer os laços sociais a partir da afirmação de uma identidade coletiva. No filme, vemos que, mesmo com a persistência no discurso de preservação e valorização cultural, alguns jovens não atendem a expectativa da comunidade quanto a permanência de algumas atividades tradicionais, apresentando também uma nova relação com o território social do quilombo.

⁶³ SILVA, Elsa Peralta da (2000). **Patrimônio e identidade**. Os desafios do turismo cultural. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, s/d. Disponível em: <<http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/viewFile/932/734>>. Acesso: 04 nov 2016.

As identidades se apresentam, portanto, móveis e contraditórias, fragmentadas e múltiplas, abarcando diferentes perspectivas e diretrizes. A relação tradição/modernidade, passado/futuro, local/global, apresenta uma variável que não contempla as dispersões e inconcretudes dos processos subjetivos de construção da identidade.

Deste modo, vemos a importância de um discurso que se firma no passado, através da construção de uma narrativa que justificaria pretensões políticas do grupo. A comunidade de Santiago do Iguape em sua mobilização pelo reconhecimento do território simbólico e social dos “remanescentes”, incorpora um sentido de historicidade ao discurso, destacando a necessidade de permanência da memória coletiva, marcada por uma trajetória de luta e resistência ao histórico de violência e opressão exercida sobre as populações negras rurais.

2.2 Canudos, minha história, minhas raízes (Canudos-Ba)

O filme *Canudos, minha história, minhas raízes (2014)*⁶⁴, se inicia com imagens do Açude de Cocorobó, onde se concentram as ruínas do antigo arraial de Canudos. Após o massacre da Guerra de Canudos (1896-1897), os sobreviventes ergueram uma nova vila sobre os escombros de Belo Monte mas, com a construção da barragem que inundou o vilarejo foi construída uma terceira cidade a aproximadamente doze quilômetros de distância do local.

João Batista da Silva Lima é morador da atual Canudos e propõe a realização de um documentário sobre o episódio da guerra. Ele aborda o tema através de um enfoque subjetivista, relacionando o acontecimento à sua própria história de vida pois, como elega o diretor, seus familiares teriam participado do confronto. Dessa forma, a narrativa volta-se para o resgate de um evento histórico que estaria atrelado à sua identidade política, determinada por um passado familiar insurgente.

Portanto, a questão da recuperação da memória ancestral torna-se significativa para o diretor. Assim, o filme se inicia com a voz em *off* de João Batista, apresentando um pouco da sua trajetória e explicando como se deu seu interesse pelo conflito.

Sou João Batista da Silva Lima, nasci em Canudos e durante muito tempo [...] estudei na escola do ensino fundamental vendo e ouvindo as pessoas falarem apenas as repetições nas escolas [...]. E quando em 2005 surgiu a oportunidade de trabalhar na biblioteca, no memorial, eu acabei encontrando

⁶⁴ **CANUDOS**, minha história, minhas raízes. Direção e Roteiro: João Batista da Silva Lima. Canudos (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 10'30''.

lá uma série de livros sobre Canudos. Comecei a mergulhar nos livros, na biblioteca e só depois, muito depois mesmo, foi que eu acabei descobrindo que eu era descendente de conselheirista (CANUDOS, 2014).

O discurso de João Batista critica a maneira como a história de Canudos vem sendo contada nas escolas brasileiras, principalmente nos livros didáticos, a partir de uma série de narrativas repetitivas. Por isso, o diretor constrói o filme sob o ponto de vista dos “vencidos”, privilegiando a versão dos sobreviventes da Guerra de Canudos, ou seja, a história alternativa presente na memória e no imaginário popular sobre a guerra, raramente explorada nas instituições de ensino.

Em sua fala, o diretor destaca que, ao conseguir uma bolsa para trabalhar na biblioteca do Memorial de Canudos, passa a estudar a guerra mais detidamente descobrindo, posteriormente, ser descendente da família de Manoelzão, afilhado de Antônio Conselheiro.

A partir desta constatação, João Batista passa a afirmar-se conselheirista. Num dos trechos do filme, ele relata: “O que me inspira mais em conhecer essa história, a minha história, é saber que meus familiares, [...] participaram dessa construção e lutaram na guerra” (CANUDOS, 2014).

Notamos que o anseio do diretor em se aprofundar sobre a história de Canudos e de Antônio Conselheiro parte da sua necessidade de conhecer a sua própria “história” ou “raízes”, palavras presentes no próprio título do filme. Ou seja, o que interessa para João Batista é afirmar sua identidade, baseado no conhecimento da história da região, que pertence também à história do Brasil. Segundo Boaventura de Sousa Santos (1993), “a questão da identidade é assim semi-fictícia e semi-necessária. Para quem a formula, apresenta-se sempre como uma ficção necessária”.⁶⁵

Nesse sentido, João Batista desenvolve uma biografização do evento, construindo a narrativa a partir da sua interpretação pessoal dos fatos, imbricada no sentido de rememoração de um passado histórico e familiar. O diretor busca manter viva a memória da guerra, contando a história por um viés narrativo de vertente conselheirista.

Com fins de contextualização, torna-se necessário um breve resumo desse acontecimento concernente à guerra. De acordo com o historiador José Calasans (1996), “Canudos, que o Conselheiro rebatizou de Belo Monte, não era uma fazenda abandonada

⁶⁵ SANTOS, Boaventura de Souza. **Modernidade, identidade e a cultura de fronteira**. Tempo Social, Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

quando ali chegou Antonio Vicente Mendes Maciel. Era um município favorecido geograficamente, porque ali passavam diversas estradas [...]”.⁶⁶

O autor acreditava que aquele era um ponto de passagem, uma espécie de entroncamento onde as pessoas poderiam repousar. Esse dado acrescentado por Calasans se refere à hipótese de que Antônio Conselheiro já conhecia o lugar antes de fixar-se na região.

É impossível dissociar a história de Canudos de Antônio Conselheiro. Foi ele que, em suas andanças e peregrinações pelos sertões, arrastou um bando de fiéis e desfavorecidos, fundando a comunidade de Belo Monte. O local abrigou milhares de pessoas em situação de miséria, que passaram a plantar e cuidar de rebanhos para o consumo próprio, contribuindo para o desenvolvimento e crescimento do arraial, que se tornou em pouco tempo um povoado muito próspero.

O Brasil encontrava-se em processo político de recente instauração da República e ansiava por um projeto de modernização no país que refletisse o espírito positivista e progressista da época. Essa corrente filosófica ganhou maiores proporções graças à forte propaganda promovida por militares, após o fim da Guerra do Paraguai (1886-1870). Em decorrência do conflito, o exército brasileiro se fortalece e passa a organizar estratégias para aumentar sua influência e participação política, concretizado com o golpe militar que proclamou a república no dia 15 de novembro de 1889.

O arcabouço de pensamento empreendido pelos militares, com o lema de ordem e progresso, estava baseado em uma visão profundamente elitista movida por padrões conservadores que tomavam como referência um modelo metropolitano de desenvolvimento, urbanização e industrialização que não contemplava as camadas mais populares e pobres do país. Além disso, pregava também a mudança de costumes da população, a partir da imitação do comportamento aristocrático europeu.

Em contraposição ao desejo das elites, era possível identificar no interior um Brasil rural, latifundiário e miserável. Secas constantes no sertão, desemprego e grandes pedaços de terra nas mãos de uma pequena parcela de fazendeiros contrastavam-se com o litoral cosmopolitista:

A República vê na imagem do sertão, a sua face primitiva, a face da pobreza e da miséria, da violência e dos resquícios da escravidão, que estavam também no Rio de Janeiro, agora capital da República [...]. No processo da modernização conservadora, os benefícios do progresso e a inserção na

⁶⁶ CALASANS, José (1996). **Belo Monte resiste.** Disponível em: < <http://josecalasans.com/downloads/artigos/59.pdf> >. Acesso: 20 nov 2016.

civilização ocidental eram destinados à elite urbana. Nesse sentido, Canudos se revestia de aparência de um novo quilombo. Para ele, iam os antigos trabalhadores avulsos das fazendas do Sertão, parasitárias da miséria e estimuladoras da violência de cangaceiros e bandos armados, que reforçavam o poder. Canudos, como nova Jerusalém, trouxe a possibilidade de vida comunitária, economicamente rentável, não violenta em sua organização primeira, religiosa, em uma espécie de ascese mestiça que negava o álcool. A ousadia de Canudos está em romper a lógica de um sistema perverso de exploração da miséria, sustentada no medo e na imposição violenta (SANSEVERINO, 2011, p. 41-42).

Humildes habitantes do sertão, cansados da exclusão social e econômica, veem na figura de Antônio Conselheiro a possibilidade de mudança de vida, apoiados na fé e na religião católica pregadas pelo beato. Somam-se à multidão a presença de indígenas e negros alforriados, dada a promulgação da lei Áurea de 1888.

Antônio Conselheiro era contra a cobrança de impostos e pregava a igualdade de bens e a justa distribuição dos alimentos produzidos coletivamente na comunidade. Além disso, era contra a separação entre a Igreja e o Estado, julgando a instituição do casamento civil como uma medida descabida do governo, pois se voltava contra a autoridade da Igreja Católica.

“Sabe-se, por exemplo que Antônio Conselheiro, na sua intransigência sobre as coisas da República, recusava-se a utilizar o dinheiro desta, e algum que chegasse ao arraial era queimado em sinal de protesto”⁶⁷. Dessa forma, Canudos se apresentava como uma comunidade alternativa, autônoma e completamente alheia ao sistema e às regras do novo regime.

A estrutura de organização social, econômica e religiosa do lugarejo incomodava não somente o Estado, mas também autoridades como a própria igreja e os grandes proprietários de terra. Conselheiro tornou-se uma figura emblemática, passível de inúmeras interpretações sobre a sua personalidade e conduta.

Ao iniciar-se em 1896 a Campanha contra Canudos, apareceram inúmeras "interpretações" da personalidade do mais conhecido chefe do movimento rebelde: Antônio Conselheiro. Apresentavam-no sucessivamente como um criminoso, um místico, um louco, um restaurador monárquico, ou tudo isto ao mesmo tempo. E tratavam de explicar sua enorme popularidade entre as massas pobres do campo por dois motivos principais: o atraso das populações rurais e os supostos milagres em que acreditariam os seguidores

⁶⁷ GARCEZ, Angelina Nobre Rolim. **Aspectos econômicos do episódio de Canudos**. Publicações do Centro de Estudos Baianos, Universidade Federal da Bahia, vol. 81, 1977, p. 20. Disponível em <<https://atlanticoportugues.ufba.br/system/documents/files/000/000/049/original/CEB81.PDF?1438364236>>.
Acesso: 24 jul 2017.

seus. As duas causas se completariam para transformar o Conselheiro num semideus, justificando o seu proselitismo (FACÓ, 2009, p. 90).

Em *Um século de narrativas euclidianas e conselheiristas: interpretações sobre Antônio Conselheiro*⁶⁸, Freitas (2016) esboça um conjunto de matrizes discursivas que envolvem a construção desse importante personagem histórico. O autor aponta em seu trabalho dois cânones interpretativos sobre a Guerra de Canudos e Antônio Conselheiro:

[...] a tradição euclidiana, inspirada na narrativa construída por Euclides da Cunha em *Os Sertões*; e o revisionismo historiográfico, iniciado por volta da metade do século XX, tendo como principal nome o historiador José Calasans – constituindo-se enquanto uma inflexão interpretativa, também chamada de “Canudos não euclidiano”.

[...] analisando as produções teóricas inscritas no contexto dos últimos anos do século XX e do início do XXI, bem como a partir dos discursos e narrativas empreendidas pelos pesquisadores contemporâneos que se dedicam a estudar essa temática, notamos que tem se formado uma nova maneira de categorizar os intérpretes desse importante momento histórico e seus atores/sujeitos: está se constituindo, nesse contexto, uma divisão entre o que genericamente se convencionou chamar de euclidianos (ou euclidianistas) e conselheiristas (FREITAS, 2016, p. 16-17).

Apontado como principal responsável pelo revisionismo historiográfico da Guerra de Canudos, Calasans é o primeiro a confrontar dados e informações bibliográficas com depoimentos dos vencidos. Através da memória do sertanejo, das narrativas folclóricas e da história oral, o autor apresenta uma nova versão da história reconstruída através do olhar daqueles que vivenciaram as experiências da guerra.

Influenciado por uma reportagem na revista *O cruzeiro* (1947) sobre o cinquentenário da Guerra de Canudos, realizada pelo repórter Odorico Tavares e o fotógrafo Pierre Verger a partir de depoimentos de sobreviventes, o historiador iniciou estudos para a elaboração de uma tese, prestando concurso de Livre Docência na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia. Intitulada *O Ciclo Folclórico do Bom Jesus Conselheiro, Contribuição ao Estudo da Campanha de Canudos (1950)*⁶⁹, a tese foi realizada a partir da reconstrução da história pela tradição oral com a versão dos descendentes do “povo do

⁶⁸ FREITAS, Leandro Leal de. **Um século de narrativas euclidianas e conselheiristas: interpretações sobre Antônio Conselheiro**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. São Carlos, 2016, p. 115.

⁶⁹ Ver: CALASANS, José. **O Ciclo Folclórico do Bom Jesus Conselheiro: contribuição ao Estudo da Campanha de Canudos**. Disponível em: < <http://josecalasans.com/downloads/artigos/01.pdf> > Acesso: 20 nov 2016.

Conselheiro”.

Segundo Calasans, Canudos estava presa na “gaiola de ouro” de *Os Sertões*⁷⁰, pois ninguém dizia nada sobre a história de Canudos sem citar Euclides da Cunha. Através do seu trabalho, foi possível ouvir a voz dos vencidos, até então ignorada por estudiosos da temática.

Segundo Freitas, a partir dos estudos de Calasans, “[...] o perfil de Antônio Conselheiro passou a ser visto de maneira positiva, valorizando-se aspectos de sua liderança” (FREITAS, 2016, p.78). Sobre o conjunto das múltiplas interpretações a respeito da Guerra de Canudos e de Antônio Conselheiro, Araújo Sá (2011)⁷¹ aponta:

É no confronto entre estas matrizes discursivas que emerge uma multiplicidade de abordagens e versões sobre a experiência social de Canudos e a liderança de Antônio Conselheiro, indo desde o imaginário construído pela historiografia oficial e por parte da tradição euclidiana sobre uma sociedade miserável, ignorante, antro de bandidos e fanáticos, guiados por um louco bronco - fruto do abismo cultural entre o sertão/barbárie e o litoral/civilização; até o resgate positivo de Canudos como Aldeia Sagrada, Canaã nordestina, Nova Jerusalém, símbolo de uma reforma agrária possível no século passado, e Antônio Conselheiro como reformador social. (ARAUJO SÁ, 2011, p. 20).

No documentário, João Batista da Silva Lima tenta criar uma narrativa que contemple as duas perspectivas discursivas, uma de corrente euclidiana ou euclidianista e outra de vertente conselheirista. No entanto, podemos notar sua inclinação para a segunda vertente, tendo em vista sua visão positivada de Antônio Conselheiro.

O diretor escolhe algumas pessoas para prestar depoimento no filme, dentre elas: um familiar, através da fala da sua tia Tereza, que representa a voz do povo e o olhar de “dentro”, como descendente dos sobreviventes da guerra; o poeta José Américo, que através da sua poesia retrata o conjunto de crenças e lendas que envolvem a figura de Antônio Conselheiro e o professor e pesquisador João Ferreira Damião, que representa a autoridade científica, maior referência local para falar sobre a história de Canudos, segundo o próprio João Batista.

O diretor convida também a Companhia Teatral de Canudos, que realiza a encenação de alguns trechos da peça *Melelego*, inspirada na memória de Conselheiro e da guerra. As imagens da peça foram captadas no Parque Estadual de Canudos, fundado em 1986, e administrado pelo Centro de Estudos Euclides da Cunha, pertencente à Universidade do

⁷⁰ Ver: CUNHA, Euclides. *Os Sertões*: campanha de Canudos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

⁷¹ ARAÚJO SÁ, Antônio Fernando de. **Canudos Plural**: memórias em confronto nas comemorações dos centenários de Canudos (1993-1997). Disponível em: <<https://ri.ufs.br/bitstream/123456789/1342/3/CanudosPluralCentenarios.pdf>>. Acesso: 20 nov 2016.

Estado da Bahia (UNEB). O parque é um importante sítio histórico, arqueológico e antropológico, sendo o local palco de violentos combates.

O primeiro depoimento apresentado no filme é de Tereza que, ao lado da mãe de João Batista, expõe sua visão sobre Antônio Conselheiro. A intenção do diretor em entrevistar a tia passa pela necessidade de comprovar sua descendência com os participantes do conflito e, além disso, retratar o imaginário popular presente na oralidade das narrativas dos herdeiros de sobreviventes da guerra. No discurso de Tereza, vemos que ela constrói uma imagem positiva de Conselheiro:

Antônio Conselheiro era uma ótima pessoa, porque ele queria o bem comum para todos. Ele rezava, eles trabalhavam e tudo era dividido. [...] Existia a partilha. Quem tinha mais ia passando para aqueles que tinham menos, e aí pra ficar todo mundo igual (CANUDOS, 2014).

Tereza descreve Conselheiro como um homem religioso que pregava a disciplina, o trabalho e a construção de um modo de vida pautado na colaboração, na solidariedade e na fé. Os moradores eram ensinados a compartilharem todos os bens, os recursos e os alimentos que eram produzidos no arraial.

A respeito da organização de funcionamento do vilarejo e da condição de liderança de Antônio Conselheiro convém assinalar a existência de diferentes linhas interpretativas. Na matriz discursiva de vertente conselheirista existe uma tendência explicativa que conduz a análise baseada na ideologia e pensamento marxista, apoiando a perspectiva de que Canudos teria sido um movimento pré-político de luta camponesa.

Clóvis Moura (2000)⁷² entende que a Guerra de Canudos foi um dos movimentos sociais mais importantes da história do Brasil e da América Latina, contrário ao sistema capitalista e ao plano modernizador que, aos poucos, vinha sendo incorporado no país. Do ponto de vista do autor, os estudos sobre a Guerra de Canudos e seu conteúdo social e político tem sido indevidamente avaliados, dando-se privilégio ao caráter fanático, religioso e mítico de Conselheiro e seus seguidores, deixando de lado a ideia de que o movimento seria uma experiência política-revolucionária.

Canudos não foi apenas uma utopia camponesa, mas, pelo contrário, uma experiência camponesa bem sucedida, cuja evolução posterior não podemos avaliar, mas indicar que ia na direção de uma comunidade igualitária, sem níveis de exploração capazes de transformá-la em uma unidade de

⁷² MOURA, Clóvis. **Sociologia política da Guerra Camponesa de Canudos**: da destruição do Belo Monte ao aparecimento do MST. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2000.

exploradores e explorados, isto é, organizar-se pelo modelo capitalista. A sua estrutura interna, a divisão do trabalho entre as diversas camadas que a compunham estavam a demonstrar um tipo de evolução não-capitalista na sua trajetória. Se isto iria continuar por muito tempo, somente sua trajetória posterior poderia dizer (MOURA, 2000, p. 52)

Dentro desta linha de pensamento, o professor e pesquisador João Ferreira Damião apresenta suas reflexões acerca do conflito, retratando os personagens envolvidos como pessoas conscientes da injustiça e da violência exercida pelo poder do Estado. Ele alega que os sertanejos se voltam contra o regime republicano e os grandes proprietários de terra a fim de defender uma ideologia que se justificaria na conquista de uma sociedade mais igualitária e justa.

Eu costumo dizer que se Conselheiro em 1893 ou 1896, lá dentro do Belo Monte, qualquer uma dessas estradas, dissesse assim: “Olha meu povo, vamo embora que a República vai nos derrotar, nós vamos ser mortos”. Não tinha mais jeito. Porque as pessoas estavam decididas a lutarem, a morrerem, pelo simples ideal de uma sociedade onde se construiu a partir do sonho coletivo. Canudos é a forma mais radical que se teve contra os coronéis, contra os mandantes no sertão, no século XIX. (CANUDOS, 2014).

Sob esse ângulo, João Ferreira Damião valoriza os aspectos políticos do confronto, destacando a luta e a perseverança dos canudenses que, motivados pelo ideal e pelo desejo de libertação social, estavam dispostos a morrer em defesa do líder Antônio Conselheiro.

Apenas um depoimento no filme se contrapõe à maior parte dos discursos apresentados que, de modo geral, seguem marcadamente uma linha conselheirista. Carlinhos de Pepêda, como é conhecido o dono da Pousada Brasil, tem um posicionamento que poderia ser classificado como euclidianista, de acordo com a divisão apresentada pelo autor Leandro Leal. Sua interpretação sobre o evento e sobre Antônio Conselheiro é baseada nas histórias que ele ouvia de sua avó, uma sobrevivente da guerra:

Porque você ler o livro é diferente de você ter ouvido alguém que participou da guerra. A minha avó participou da guerra, ela tava com 12 anos, perdeu toda a família dela. Quando alguém falava de Antônio Conselheiro ela jogava uma pedra. Então eu como neto dela, não vou poder fazer o mesmo. A gente vivia numa boa, eles viviam numa boa e a partir da chegada dele, destruiu-se tudo. E não tem porque eu falar bem dele. Antônio Conselheiro trouxe a guerra, porque se ele tivesse feito lá em Quixeramobim, se ele tivesse planejado tudo que ele queria [...]. Na verdade ele era contra os impostos, né? Porque que ele não fez lá? Canudos hoje poderia ser uma cidade muito boa, até melhor do que essa e a gente sobreviver bem [...] sem

precisar ter derramado o monte de sangue que teve, a mancha, e mais isso, e mais aquilo... (CANUDOS, 2014).

No enunciado, Carlinhos aponta a necessidade de dar credibilidade à fala de pessoas que participaram na guerra, criticando a forma com que nos apoiamos nos textos da historiografia oficial, facilmente aceitos como verdadeiros. Do ponto de vista do enfoque na narrativa dos sobreviventes, a fala de Carlinhos se aproxima da perspectiva de José Calasans quando este se propõe realizar uma releitura do evento a partir da voz dos que vivenciaram a guerra. Entretanto, vemos que as narrativas internas também podem se apresentar conflitivas.

Podemos observar que Carlinhos concorda com a visão da avó e aponta Antônio Conselheiro como principal responsável pela guerra, miséria e atraso da atual Canudos. Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha esboça uma percepção semelhante com o seu projeto modernista e progressista de Estado-Nação:

[...] E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordado ao clássico bastão, em que se apóia o passo tardo dos peregrinos... (CUNHA, 2009, p. 162)

Euclides constrói a imagem de Antônio Conselheiro, atribuindo-lhe o sentido decadente e estagnado do antigo regime monárquico. Ele é apontado pelo autor como o grande homem pelo avesso, o anti-herói, contrário ao processo civilizatório e modernista guinado pela República. “O beato, na ótica euclidiana, é a materialização das sombras, das monstruosidades e das permanências do passado colonial e imperial”.⁷³

A comunidade de Canudos era retratada pelos republicanos como uma revolta monárquica e representava uma ameaça para o Estado, pois o que estava em jogo naquele período era manter um regime de poder que ansiava a concretização de um projeto nacionalista. O modo de vida da comunidade e os ideais políticos de Antônio Conselheiro incomodaram o sistema dominante, por isso, o beato é retratado na obra de Euclides como um fanático religioso, pessoa inculta, sem sanidade e com capacidade de dissimulação e eloquência para seduzir uma massa de fiéis na tentativa de instaurar um movimento rebelde de cunho político-religioso.

⁷³ SILVA, Rogério Souza. Antônio Conselheiro e Canudos: a construção de imagens. In: **A dinâmica do historicismo**: tradições historiográficas modernas. Caderno de resumos & Anais, 2o. Seminário Nacional de História da Historiografia. Ouro Preto: EdUFOP, 2008.

Sabe-se que Euclides da Cunha era militar e sofreu influência durante a sua formação da filosofia positivista, portanto, ele apoiava o programa político republicano. Ele esteve presente em Canudos para cobrir os eventos da guerra como jornalista e correspondente do jornal *A província de São Paulo*.⁷⁴

Seu livro *Os sertões* foi publicado em 1902, cinco anos após o término do conflito, sendo elaborado a partir do material reunido com suas impressões sobre o evento, o sertão e os sertanejos. Ancorado na perspectiva determinista, Euclides da Cunha acreditava que meio ambiente, raça e momento histórico eram fatores determinantes para a formação dos sujeitos. As idéias contidas em sua obra contribuíram fortemente para a construção do pensamento social brasileiro, sendo o autor reconhecido posteriormente como *intérprete do Brasil*.

Segundo Calasans, “Euclides deu as bases para uma sociologia brasileira e colocou, definitivamente, o Sertão na história do Brasil. *Os Sertões* é um documento valiosíssimo, porque Canudos é hoje o grande objeto de estudo no mundo inteiro”.⁷⁵ O autor salienta que, desde a publicação da obra, a história da Guerra de Canudos passou a ser constantemente revisada e muitas das informações que antes eram tidas como corretas foram desatualizadas.

É importante salientar que os estudos sobre a guerra e a história de Canudos envolvem inúmeras discussões e linhas interpretativas, no entanto, é na figura de Antônio Conselheiro que ele mais busca penetrar. A imagem de Conselheiro reúne um conjunto de construções discursivas que mesclam tanto elementos ficcionais, quanto historiográficos.

O impacto cultural dado pela publicação do livro *Os sertões* perdurou por longo período, mas, no decorrer do século XX, a imagem de Antônio Conselheiro passa a ser culturalmente valorizada, refletindo a identidade do povo brasileiro. Essas mudanças ocorrem, principalmente, graças às contribuições das pesquisas desenvolvidas pelo historiador e folclorista José Calasans.

Seus estudos sobre a tradição oral e as “peças folclóricas” deram espaço para uma nova perspectiva de análise dos acontecimentos. O autor buscou na criatividade do povo, na composição de lendas, estórias, poemas, versos, cantigas e ditos, o imaginário popular da Guerra de Canudos e da figura desse importante personagem histórico conhecido como Antônio Conselheiro.

No documentário *Canudos, minha história, minhas raízes*, João Batista da Silva Lima, influenciado pelos estudos de Calasans, apresenta uma narrativa que busca penetrar o

⁷⁴ Atualmente *O Estado de São Paulo*.

⁷⁵ CALASANS, José (1996). **Belo Monte resiste**. Disponível em: <<http://josecalasans.com/downloads/artigos/59.pdf>>. Acesso: 20 nov 2016.

universo popular, incluindo a voz das pessoas da cidade e valorizando a criação artística, como a encenação da Guerra pela Companhia Teatral de Canudos e a declamação de poemas escritos por José Américo. Em entrevista, o poeta expõe sua visão sobre Antônio Conselheiro:

Antônio Conselheiro em sua peregrinação conseguiu muitos amigos, a simplicidade do povo. Mas conseguiu muitos inimigos, poderosos. E nessa caminhada, dessa peregrinação, é onde vai se formando a Canudos. Eu costumo dizer que, na verdade, Canudos nasce no dia 13 de março de 1830, lá em Quixeramobim, na Vila do Campo Maior de Quixeramobim. Canudos nasce ali, com o nascimento de Antônio Conselheiro (CANUDOS, 2014).

Em sua fala, José Américo expressa a importância do personagem na história de Canudos, dizendo que o nascimento de Antônio Conselheiro na cidade de Quixeramobim, no Ceará, coincide com o surgimento da própria Canudos. Nesse sentido, ele traça a figura de Conselheiro, aproximando-o mais da representação de um mito ou herói do que de um simples mortal. Ou seja, ele atribui um sentido de emergência de um novo messias ou profeta, responsável pela salvação do povo sertanejo.

Em um de seus poemas, notamos uma espécie de celebração da cidade de Canudos e da sua história. Através do detalhamento de sua vegetação e geografia, o poeta descreve alguns tipos de árvores, flores e frutos específicos da região a fim de exaltar a belezas naturais do sertão. Além disso, o discurso construído pelo poeta tenta demonstrar uma face positiva do povo, enfatizando seu estado de espírito e sua felicidade, em contraposição ao seu histórico de sofrimento e miséria, dadas as condições de desigualdade social:

Canudos
 Como é linda a minha terra!
 Cheia de encantos e mistérios
 Seus cactos
 Seus belos montes
 Seus riachos que no passado
 Usaram como trincheiras
 Ao invés de água
 Sangue descia nas ribanceiras
 Como é linda a minha gente!
 Que apesar do sofrimento
 Não te nega um sorriso
 E te aperta junto ao peito
 Como são lindas as minhas flores
 Flor de mandacaru
 Flor de umbuzeiro
 E para os mais apaixonados
 Têm a flor de juazeiro
 Canudos minha terra
 Canudos minha paixão

Te amo (CANUDOS, 2014).

No final do documentário, João Batista da Silva Lima se manifesta mais uma vez através da voz em *off*. Em sua fala, o diretor apresenta sua visão de mundo e explica o que significa para ele ser “conselheirista”. É importante compreender os aspectos que envolvem tal definição, quanto às características apresentadas na composição da narrativa:

Ser conselheirista, pra mim, é não desistir dos seus ideais, é não desistir dos seus sonhos. É acreditar num futuro melhor, e que, com esperança, com fé, com determinação, com persistência, é possível chegar em algum lugar com dignidade, não esquecendo da identidade, das raízes que foram “*enraigadas*”, através dessa história. Então devemos repensar o passado, viver o presente de forma digna, acreditando num amanhã mais próspero na vida de Canudos (CANUDOS, 2014).

Podemos perceber que o significado de “ser conselheirista” denota um sentido político e social do termo. O discurso está voltado para a valorização da memória dos vencidos, da guerra e da figura de Antônio Conselheiro. Seu discurso expõe o desejo de mudança social, a partir da construção de uma sociedade mais igualitária, onde os ideais de luta política devem ser constantemente lembrados.

Portanto, a narrativa do filme se apresenta como um sistema de permanência, onde o passado e a história da guerra de Canudos não podem ser esquecidos, pois dão sentido à existência e a identidade política do povo canudense. A identidade conselheirista é, portanto, construída socialmente a partir dos discursos e do sentimento de pertencimento às raízes históricas, de um passado de guerra, de conflito e enfrentamento.

Nesse sentido, é importante refletir sobre as diferentes matrizes discursivas apresentadas no filme, que de uma maneira geral, se articulam para defender Antônio Conselheiro e as pessoas que lutaram na guerra, exposto através da fala de Tereza, quando ela enfatiza a bondade de Conselheiro e comprova a relação de descendência do diretor com participantes do episódio histórico, compondo um universo familiar; na fala do professor João Ferreira Damião, que acrescenta o tom político ao evento, ressaltando suas características enquanto movimento pré-político, baseado em ideais de vida comunitário e de partilha igualitária de bens; através da peça de teatro encenada pela Companhia Teatral de Canudos, que retrata partes do confronto, ressaltando a coragem do povo canudense em defesa do seu líder e na poesia popular de José Américo, representando o imaginário da população sobre Antônio Conselheiro e a Guerra. Interessante salientar que os discursos são alterados em

função do contexto e do “lugar de fala” dos sujeitos em perspectiva de defesa de suas identidades.

João Batista, conhecedor de vasta bibliografia sobre Canudos e Antônio Conselheiro, busca construir um filme que satisfaça suas expectativas e convicções, fundamentadas em suas experiências de vida e referências literárias. É dessa forma que João busca concluir o documentário, reforçando a imagem de luta permanente, de religiosidade e fé do sertanejo. Não é à toa que as últimas imagens do filme invocam uma canção católica, interpretada por sua tia Tereza.

2.3 As lendas do Velho Chico (Ibotirama- Ba)

Num passado distante
Do Velho Chico beirais
Muitas aldeias, vilas
Nos povoados tais
Era a crença no povo
Isso contava meus pais
Livusia na gameleira
Assombra alma penada
Rasga mortalha que via
Acauã dando risada
O medo do homem vivo
Isto é caso e mais nada (AS LENDAS, 2014).

Assim inicia o curta-metragem *As lendas do velho Chico (2014)*⁷⁶, através de uma voz em *off* declamando a poesia acima transcrita e imagens que revelam as águas do Rio São Francisco. O filme surge do desejo de uma companhia teatral da cidade em adaptar para o cinema a peça que dá título ao filme. O diretor geral da Cia. de Teatro Mistura, Gilberto Moraes, é quem assume a direção do curta.

Os trabalhos produzidos pelo grupo sofrem influências da literatura de cordel e da cultura popular. O espetáculo *As lendas do Velho Chico* retrata contos, estórias, “causos” e lendas da cidade de Ibotirama e da população de outras cidades, localizadas às margens do Rio São Francisco. O trabalho é fruto da pesquisa das oralidades ribeirinhas, realizado pela atriz Orlamara Andrade, uma das integrantes da companhia.

A partir da sua investigação nas cidades de Ibotirama, Paratinga, Muquem de São Francisco e Morpará, o grupo criou o roteiro da peça de teatro e, posteriormente, o roteiro do

⁷⁶ AS LENDAS do Velho Chico. Direção: Gilberto Moraes. Roteiro: Gilberto Moraes e Reginaldo Pereira. Produção: Cia de Teatro Mistura. Ibotirama (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 12’39”.

curta-metragem, que apresenta a narrativa de três lendas: O Compadre D'Água, A Mulher de Sete Metros e o Vapor Encantado. No que tange à compreensão das lendas, Bayard (2005) aponta:

A palavra lenda, provém do baixo latim *legenda*, que significa “o que deve ser lido”. No princípio, as lendas constituíam uma compilação da vida dos santos, dos mártires (*Voragine*); eram lidas nos refeitórios dos conventos. Com o tempo ingressaram na vida profana; essas narrações populares, baseadas em fatos históricos precisos, não tardaram a evoluir e embelezar-se. Atualmente, a lenda, transformada pela tradição, é o produto inconsciente da imaginação popular. Desta forma, o herói, sujeito a dados históricos, reflete os anseios de um grupo ou de um povo; sua conduta depõe a favor de uma ação ou de uma ideia cujo objetivo é arrastar outros indivíduos para o mesmo caminho (BAYARD, 2005, p. 10).

As lendas apresentadas no filme, algumas delas conhecidas em outras localidades, possuem características específicas da região, pois é da natureza da própria narrativa o fato de ser modificada à medida que é apropriada e contada pelos sujeitos. Portanto, as lendas retratam a imaginação popular, através da mescla de elementos factuais e de caráter fantasioso.

No intuito de valorizar a identidade cultural das comunidades que vivem à margem do Rio São Francisco, o diretor Gilberto Morais buscou apresentar as narrativas de maior importância para a região. A identidade ribeirinha envolve a relação dos indivíduos ou grupos com o seu território, que, no caso a ser analisado, compreende a relação da população com o Rio São Francisco.

Popularmente conhecido como Velho Chico, o São Francisco é um dos rios brasileiros de maior extensão e importância, percorrendo em seu curso cinco estados, dentre eles, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas, desaguando, por fim, no Oceano Atlântico.

A extensão do Rio São Francisco é de 2.814 quilômetros, para o trecho tradicional, com nascentes na Serra da Canastra e de 2.863 quilômetros, para o trecho dito geográfico, consideradas as nascentes do rio Samburá⁷⁷.

Sua importância não se limita apenas ao seu potencial hídrico e econômico, como condições de transporte e navegabilidade, fornecimento de água e energia elétrica e as

⁷⁷ CARLOS, Rosemary José; FARINASSO, Miguel; SILVA, Paulo Afonso; VIEIRA, Geraldo Gentil. Determinação da extensão do Rio São Francisco. In: **Anais XI SBSR**, Belo Horizonte, Brasil, 05-10 abril 2003, INPE, p. 393-400. Disponível em: <http://marte.dpi.inpe.br/col/ltid.inpe.br/sbsr/2002/11.20.18.39/doc/03_396.pdf>. Acesso: 10 dez 2017.

atividades pesqueira e agrícola; mas também às influências em nível cultural, através das narrativas que fazem parte do folclore popular.

A palavra folclore, entendida como “saber tradicional do povo”, foi criada pelo etnólogo inglês William John Thoms em 1848. O termo é utilizado como sinônimo de cultura popular, sendo relacionado também à noção de tradição e de patrimônio imaterial⁷⁸. De acordo a Unesco (2003), no artigo 2º da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial,

[e]ntende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003).

O patrimônio cultural imaterial envolve o sentimento de pertencimento de determinados grupos e/ou comunidades a uma identidade cultural e compreende a busca pela manutenção de costumes, práticas e manifestações que dão uniformidade ao corpo social. Dessa forma, a tradição se mantém a partir da perpetuação de saberes coletivos, transmitidos às gerações futuras pela prática da oralidade.

Em *As lendas do Velho Chico*, há o empenho por parte de seus realizadores na preservação das lendas, como forma de valorização da literatura oral e do patrimônio cultural imaterial da população ribeirinha. Segundo Luís da Câmara Cascudo (2012), “a literatura oral brasileira reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição. Entende-se por tradição, [...] entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo”⁷⁹. Nesse sentido, podemos apresentar o conceito de “tradição inventada”, cunhado por Eric Hobsbawm (1997):

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza

⁷⁸ ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. In: **Mediações**, v. 14, nº 1, 2009, p. 219. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/download/3358/2741>>. Acesso: 04 dez 2016.

⁷⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2012, p. 19.

ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9).

O resgate das narrativas lendárias, numa perspectiva de rever o passado, expressa o repertório imagético das comunidades, bem como seus valores, medos, crenças e superstições. É pela prática de repetição dos elementos simbólicos que se constroem as identidades que, com base na ideologia, reinventam o passado e a tradição. Portanto, frutos de uma “tradição inventada”.

Contribuindo para a construção de uma percepção de linearidade e continuidade histórica, as tradições inventadas criam mecanismos de referência ao passado. No entanto, Hobsbawm ressalta que isso acontece de forma bastante artificial, pois “em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória”.⁸⁰ Ou seja, apesar de ocorrerem mudanças e transformações, as tradições impõem a invariabilidade e a reincidência de algumas ações, práticas, rituais e elementos da cultura que se correspondem com formas antigas e estruturadas da vida social.

As lendas apresentadas no filme se configuram como um sistema de permanência e resistência cultural, de reelaboração e reconstrução da memória e da história das comunidades do São Francisco, por isso, são hoje importante fonte de pesquisa para os estudos culturais. Os realizadores buscam incluir no filme as narrativas regionais, abrindo espaço para a voz subalterna ou conhecimento não-oficial. Nesse sentido, o curta-metragem se apresenta distintamente, enquanto forma de expressão e valorização de uma cultura que não se baseia propriamente na erudição.

O filme é construído a partir de um discurso tradicionalista, atribuindo às identidades o vínculo com seu passado histórico, buscando legitimar e reproduzir, a partir de processos de reiteração, os contos, estórias e lendas populares das comunidades que habitam o entorno do Velho Chico. Sobre os tipos de literatura oral, Cascudo determina:

Essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo.

⁸⁰ HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997, p. 10.

Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. (CASCUDO, 2012. p. 13).

O autor aponta quatro características específicas da literatura oral: a antiguidade, devido à incapacidade de encontrar uma data específica de criação das narrativas; a persistência, pela necessidade de repetição e transmissão das estórias às futuras gerações; o anonimato da autoria, uma vez que é impossível apontar um autor ou criador; e a oralidade, pela necessidade da narração através da voz, da entonação, do ritmo e dos gestos do narrador.

No filme, a atriz Orlamara interpreta o papel de uma contadora de histórias, figura de fundamental importância na literatura oral. Segundo Walter Benjamin (1987), o narrador é o responsável por contar e intercambiar suas experiências com as pessoas, sendo o conhecedor da memória e da tradição da comunidade.

De acordo com o autor, a narrativa é um ofício manual, uma forma artesanal de comunicação, trabalhada pacientemente pelo narrador durante os processos de transmissão oral das narrativas. A partir da destreza da narração, o ouvinte é capaz de interpretar a estória, estabelecendo laços com o passado e, posteriormente, compartilhando as mesmas narrativas, a seu modo, às futuras gerações.

Em *As lendas do Velho Chico*, Orlamara narra minuciosamente as lendas para as crianças que, concentradas nas histórias, interagem com a narradora a todo momento, relatando suas impressões, sentimentos e questionamentos sobre as narrativas.

Para Benjamin, o bom narrador deve conquistar a atenção dos ouvintes e possuir uma linguagem enraizada no povo, a fim de passar o conteúdo didático das narrativas. O autor destaca que “a relação ingênua entre ouvinte e narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado”⁸¹. Ou seja, para ele, a memória é essencial à proteção das narrativas, pois através dela se considera a possibilidade de perpetuação de uma prática milenar. De acordo com o autor,

[o] senso prático é uma das características de muitos narradores natos. [...] Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um

⁸¹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 210.

homem que sabe dar conselhos (BENJAMIN, 1987, p. 200-201).

É como aconselhadora que Orlamara aparece no filme, pois todas as lendas contadas por ela, de alguma forma, visam transmitir ensinamentos, normas e valores, através da tática de incitação do medo nos ouvintes. No curta, a narradora se encontra sentada no chão de uma embarcação a vapor, rodeada de crianças que, atentas, escutam as estórias, elaboradas no intuito de contribuir com a formação moral das crianças ou alertá-las sobre os perigos da natureza e das criaturas míticas.

A primeira lenda contada por Orlamara corresponde à do Compadre D'água, também conhecido como Nego D'água ou Caboclo D'Água. Trata-se de um ser que gosta de assombrar os pescadores com sua gargalhada, furando redes e partindo anzóis de pesca, caso estes não lhes façam um agrado. É descrito como uma figura troncada e musculosa, de pele negra, cabeça grande e careca, metade homem, metade anfíbio.

Uma das crianças alega ter medo do Compadre D'água, mas Orlamara esclarece: “O Compadre D'água pertence ao mundo dos encantados, lá que povoa o fundo do Rio São Francisco. [...] Ele é pra proteger o rio, ajudar os pescadores a pegar peixe” (AS LENDAS, 2014). Dessa forma, a narradora apresenta uma imagem positiva do Compadre D'água, como um indivíduo capaz de contribuir para o equilíbrio do rio, ajudando a vida dos pescadores.

Enquanto tradição oral, as lendas apresentam um caráter essencialmente religioso, na medida em que pregam valores morais através da crença na existência do poder de criaturas míticas. Nesse sentido, a lenda do Nego D'Água busca a doutrina da conduta humana, por meio do respeito e obediência a um ser sobrenatural. O primeiro episódio da lenda do Compadre D'água é contado por Orlamara da seguinte forma:

Seu Didi me contou um dia desses que meia noite velha foi pescar ali perto da ilha pequena com a sua esposa, dona Dudu. E lá ele começou a pegar peixe [...]. Quanto mais ele tarrafiava, mais ele pegava peixe. Então a mulher começou a chamar: “Vamo embora, [...] bora home, vamo pra casa! Já chega, já tá bom!”. [Ela] começou a sambar, e ficar nervosa, suando frio e tremendo. [Gritava] “Vamo embora!”. E ela ali na proa levando o barco, e ele só tarrafiando.

Lá de um certo tempo, de madrugada, já pra amanhecer eles vieram. Quando chegaram perto do porto de Ibotirama ela desceu do barco. [Disse] “Agora que a gente tá em terra firme eu vou lhe dizer porque que eu queria ir embora”. [Seu Didi] “Mas que diacho foi esse mulher? Que disgrama foi essa que você queria vim embora?”. [Ela responde] “Não moço, eu vou lhe dizer. O cumpadre D'Água ele tava ali, agarradinho perto do leme, ali na proa”. [Seu Didi] “Mas mulher, como é que pode uma coisa dessa? Que

negócio de Cumpadre D'Água! Cumpadre D'Água não existe não, isso é conversa! Manda ele aparecer pra mim, eu quero ver ele aparecer pra mim!”. Aí no dia seguinte, ele tornou a chamar a mulher pra vim pescar com ele, e ela disse: “Não, eu não vou não que eu ainda tô com medo! Quando eu me lembro, chega eu fico arrepiada, ó como eu fico!”. Aí ele chamou um amigo e foram pescar (AS LENDAS, 2014).

Notamos que a narrativa apresenta as possíveis condições de aparição e manifestação do Nego D'Água. O episódio acontece no período da meia noite, dada a expressão popular “meia noite velha”, que significa noite avançada ou alta noite, circunstância oportuna de distorção dos elementos, devido a escuridão do momento, somadas ao espanto e à crença popular. É muito comum os pescadores alegarem ter visto assombrações nesse período, o que pode justificar a expressão “história de pescador”, sinônimo de história fantasiada, aguçada pela criatividade e o imaginário.

É recorrente associar o naufrágio de embarcações às ações do Nego D'Água. Em consequência disso, muitos pescadores que navegam no Rio São Francisco colocam na proa dos barcos esculturas de assustadoras carrancas, a fim de amaldiçoar e espantar a criatura. A crença explica o fato de Dona Dudu aguardar a chegada ao porto de Ibotirama para contar ao marido que o Cumpadre D'Água estava agarrado na proa do barco, pois, para ela, havia grande risco da embarcação ser virada por ele.

Na sequência posterior do filme, vemos Seu Didi sair para pescar em sua canoa e, diferente do dia anterior, não consegue pegar nenhum peixe. Ele fica nervoso e atira uma garrafa plástica dentro do rio. Nesse momento o Nego D'Água aparece e ameaça virar sua canoa. Com medo, Seu Didi pede desculpas por ter jogado lixo no rio.

Nota-se que a narrativa tem o objetivo de transmitir uma mensagem de conscientização às pessoas, dentre elas, crianças, moradores ribeirinhos e pescadores sobre a necessidade de preservação do Rio São Francisco. A lenda do Compadre D'Água serve para alertar a população sobre o problema da poluição do rio e a oferta de pescados, que depende de como os moradores se relacionam com o Nego D'Água, principal responsável pela proteção do Velho Chico.

O respeito por essa criatura mítica se dá pelo temor de sua possível aparição e ofensiva, ou seja, a narrativa serve como forma de controle das ações da população sobre o rio, tanto de sua limpeza, quanto da exploração de suas riquezas. Além disso, vemos que o Nego D'Água apresenta uma personalidade instável, ora benevolente com os pescadores, presenteando-os com a abundância de pescados, ora vingativa, caso eles não correspondam as suas necessidades ou até mesmo desconfiem de sua existência ou autoridade.

A moral da história é apresentada no final da narrativa, quando Orlamara diz para as crianças que depois daquele dia Seu Didi nunca mais duvidou que o Nego D'Água existe. Vemos que a pesca de Seu Didi foi usada como forma de testar a sua fé, apresentando-se em fartura no primeiro dia e em escassez no segundo. Ele poderia ter sido punido, mas foi poupado porque aprendeu a lição e, a partir da sua experiência, passará a reproduzir a lenda às outras pessoas. Ou seja, a lenda serve como sobreaviso à população das possíveis punições do Nego D'Água, portanto, é através da incitação do medo que é assegurada a repetição das narrativas.

Nesse sentido, o medo é utilizado como mecanismo de aprendizagem e repressão das pessoas que não obedecem às regras da comunidade ou estão em desacordo com os princípios morais e com as crenças da população ribeirinha.

Dando continuidade à lenda do Compadre D'Água, Orlamara narra outra situação, a fim de comprovar a existência de tal figura lendária. Ela conta que uma vez foi lavar roupa na beira do rio e seus filhos ficaram tomando banho e brincando dentro d'água. Nesse momento, outra sequência é apresentada, ilustrando os acontecimentos que deram prosseguimento ao “causo”.

Vemos Orlamara e uma amiga sentada em uma pedra, lavando roupas à beira do rio. Enquanto as mulheres conversam, as crianças brincam na água. De repente, elas vêem do outro lado do rio, um menino nu fazendo piruetas. Um dos meninos, assustado, sai correndo e conta para a mãe o ocorrido. No mesmo momento, a mãe se levanta e vai embora com os filhos. Orlamara continua a narrar:

Porque gente, era o Cumpadre D'água que tava lá dando piruetas. Ele tava lá, todo feliz, vendo os meninos banhar. Os meninos brincando, eu lavando a roupa e ele tava ali na croa, dando as piruetas. Então era perigoso porque o Cumpadre D'água podia querer levar alguma criança pro fundo do rio (AS LENDAS, 2014).

A lenda do Compadre D'Água é usada também pelas mães para amedontrar as crianças em relação aos perigos de se banharem no rio. Com receio de que se descuidem e sejam vítimas de afogamento, as mães põem medo nas crianças para que fiquem alertas sobre a possibilidade de aparição do Nego D'Água. Dessa forma, os filhos se mantêm cuidadosos e evitam ir para o fundo da água. Mais uma vez, a fobia é utilizada como dispositivo de refreamento e imposição de limites comportamentais às crianças.

Notamos que as pessoas recorrem às lendas para retratar diferentes situações cotidianas, mantendo elementos que caracterizam sua função e aplicação na prática, visando o

domínio das ações da população. Cada vez que a lenda do Nego D'Água é contada, ela é narrada de uma forma distinta e de acordo com a necessidade de operação utilitária, como a punição, o conselho, o alerta ou a tentativa de moralização e transmissão de valores.

Portanto, carregam sempre o desejo de manter uma tradição e um pensamento mítico, pois envolve a permanência de uma cultura baseada no medo do desconhecido, da assombração, da força da natureza, na crença em criaturas distorcidas em sua composição corporal, no poder de repreensão do divino contra os humanos, ou seja, as lendas são construções narrativas que visam justificar os acontecimentos da vida, pautada em uma visão de mundo estancada pela fé e religiosidade.

A segunda estória contada por Orlamara corresponde à lenda da Mulher de Sete Metros. Ela é exibida em outra sequência do filme e interpretada por alguns atores da Companhia de Teatro Mistura, por isso, as cenas exibidas possuem uma *mise-en-scène* própria do universo teatral. Orlamara apresenta a narrativa da seguinte maneira:

Agora tem também a lenda da mulher de sete metros. Quando vocês tão brincando, brigando, não pode xingar porque a mulher de sete metros [...], ela pode aparecer. [...] Diz que ela é feia, toda feiosa, escabrosa, com uma trouxa na cabeça. E ela sempre vindo em direção ao rio, à procura de meninos que xingam palavrão. Por isso que a gente não deve xingar palavrão, viu? (AS LENDAS, 2014).

A sequência se inicia com o diálogo de duas meninas, responsáveis pelos cuidados da irmã caçula. A cena acontece durante a noite, em frente a uma casa de taipa. As meninas brigam pela boneca da irmã mais nova e, durante a discussão, uma delas exprime uma palavra considerada pela população como indecente. A mãe aparece alertando as filhas sobre a lenda da Mulher de Sete Metros e, logo em seguida, o pai ameaça bater nelas com um cinto. As crianças saem correndo com medo da punição do pai e, em uma rua escura, veem a Mulher de Sete Metros. Mais uma vez, elas correm e gritam à procura de ajuda.

A lenda da Mulher de Sete Metros possui uma solução prática para conter o comportamento das crianças e educá-las de acordo com a moral e os costumes do povo ribeirinho. As narrativas se apresentam como reflexões, servindo para orientar a conduta da população em diferentes situações diárias. No caso da lenda da Mulher de Sete Metros, a narrativa é construída no intuito de ensinar as crianças a não proferirem palavras julgadas como grosseiras ou obscenas, principalmente durante a noite, o que caracteriza uma tradição popular. Notamos, mais uma vez, que as criaturas fantásticas se manifestam mais comumente

nas narrativas no período noturno, momento onde se despertam os sentidos e a imaginação das pessoas.

A última estória contada por Orlamara, a lenda do Vapor Encantado, possui uma importância muito grande para a região, pois se refere a um período histórico específico da cidade de Ibotirama, onde o vapor era o principal meio de transporte. A espera das pessoas pela chegada do vapor deu margem à criação de uma narrativa que transformou o navio em um encantado:

Até a década de 60, o maior “acontecimento” em Ibotirama era a chegada de um Vapor, um dos poucos meios de transportes para se chegar até à nossa cidade. Quando um Vapor apitava, ou mesmo quando alguém avistava uma luz de noite no Rio, uma verdadeira multidão acorria ao Cais, para aguardar com ansiedade a ancoragem do Vapor. Era uma verdadeira festa.

Conta a lenda que existia no Velho Chico, nas proximidades de Ibotirama, um “Vapor” encantado, cuja aparição era presenciada por muitos moradores do lugar. Tudo acontecia assim: no meio da noite alguns moradores avistavam uma luz, e afirmavam ser do Vapor que se aproximava; viam, inclusive, a fumaça da chaminé. Formava-se uma pequena multidão para aguardar a sua chegada. Depois de muito aguardar, a luz começava a desaparecer e o “Vapor” nunca chegava (ARAÚJO; FERREIRA; PEREIRA, 2002, p. 14).

Ao descrever a Lenda do Vapor Encantado, Orlamara acrescenta algumas informações que revelam o valor dessa narrativa para a cidade de Ibotirama. A narradora aponta a relevância econômica e social do vapor, que mobilizava toda a população com a sua chegada devido à quantidade de mercadorias trazidas de outras regiões, suprimindo as carências de produção da cidade. Além disso, o barco servia como meio de correspondência, através do envio e/ou recebimento de cartas para amigos, familiares e outras pessoas que viviam distantes, permitindo também aos moradores o contato com forasteiros:

Então antigamente, quando não existia energia em Ibotirama, as pessoas iam dormir em casa e começavam a ouvir o barulho do vapor, o apito do vapor. E elas ficavam assim: “Olha o vapor! O vapor chegou!”. [...] Era uma festa quando o vapor chegava no porto de Ibotirama, no cais do porto, porque as pessoas traziam rapadura pra vender, traziam querosene, então algumas mulheres se arrumavam, as moças se arrumavam à procura de um bom partido pra se casarem... Vinham cartas, porque não existia ainda o correio, né? Vinha pelo vapor...Tudo vinha pelo vapor... Então várias vezes, muitas pessoas contam, que viam esse vapor chegando [...], aproximando do cais, só que ele não saía do lugar, lá da ponta do rio, do braço. Tem até a música do vapor encantado, vocês conhecem? (AS LENDAS, 2014).

A expectativa com a chegada do Vapor pelos moradores de Ibotirama era tão grande que estimulou a criação de inúmeras estórias envolvendo a embarcação, tratada pela

população local como uma espécie de barco fantasma que, a qualquer momento, pode apontar no braço do Rio São Francisco e, do mesmo modo, desaparecer diante dos olhos de quem o avistou.

As Lendas do Velho Chico demonstra também a repercussão dessas narrativas lendárias no imaginário infantil. No final do curta-metragem, após escutarem a lenda do Vapor Encantado, as crianças acreditam ter ouvido o barulho do navio e correm para visualizar o rio e aguardar a sua chegada. Notamos que, na realidade, elas já se encontram dentro do vapor, local escolhido pela narradora para contar as estórias.

O filme é delineado na perspectiva de se passar adiante essas narrativas às gerações mais novas. O discurso é construído sob o ensejo de preservar a tradição e a cultura da população local, buscando novos caminhos para que sejam reconhecidas e valorizadas, tendo em vista suas especificidades como literatura oral. Além disso, busca-se também demonstrar a riqueza de elementos dessas estórias, frutos da imaginação e da criatividade popular.

Notamos que a narrativa identitária apresentada toma como base a historicidade e a herança de uma identidade cultural a se preservar. Nesse sentido, constrói um discurso tradicionalista, que se volta para o passado. Pode-se refletir a construção desse discurso a partir do conceito de “essencialismo estratégico”, cunhado por Spivak.⁸²

Para a autora, os grupos subalternos recorrem taticamente a códigos de identificação temporários e provisórios, com o intuito de promover mudanças ou atingir interesses comuns ao grupo. Ou seja, a afirmação das identidades opera estrategicamente como prática política das minorias, a fim de assegurar direitos ou anseios coletivos.

A reprodução de algumas lendas da cidade de Ibotirama no filme consiste na tentativa de aproximação e articulação com elementos da cultura local, na busca pela valorização e fortalecimento da identidade regional e da proteção e salvaguarda da memória oral das comunidades, tendo em conta os movimentos de transformação social na contemporaneidade.

Dessa forma, o diretor Gilberto Morais procura resgatar uma literatura periférica, enfatizando a necessidade de recomposição dessas narrativas no imaginário social, de reaprendizagem das formas de contação de estórias e de apropriação de uma linguagem popular que, para esses grupos, refletem os processos de construção das identidades ribeirinhas.

⁸² Ver: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Outside in the teaching machine*. Nova Iorque: Routledge, 1993.

3 Narrativas de discriminação: raça, gênero e classe

3.1 O gueto (Una-Ba)

Os curtas que nos propomos analisar neste capítulo apresentam discursos de contestação às múltiplas formas de opressão, entrecruzadas nas perspectivas de raça, gênero e classe. Exibindo narrativas de discordância em relação ao discurso dominante, os filmes assumem um sentido político ao buscarem a ressignificação dos enunciados em seu percurso histórico, evidenciando os mecanismos de poder que impossibilitam a autonomia de subjetivação do subalterno, forjando as identidades dos grupos menos favorecidos.

Diferente do filme *As lendas do Velho Chico*, analisado no capítulo anterior, que demonstra a preocupação em preservar a tradição popular através da repetição das lendas das comunidades ribeirinhas do Rio São Francisco; o filme a ser analisado aqui, intitulado *O gueto*⁸³, pretende romper com a construção da visão negativa e estereotipada da favela como espaço marginal, isto porque essa asserção repercute diretamente no modo de vida e no cotidiano do morador da periferia.

Enquanto o primeiro filme busca criar um mecanismo de referência ao passado, a fim de afirmar um discurso de pertencimento identitário, o segundo estabelece uma contranarrativa que visa desmascarar a versão dominante e conquistar um espaço de enunciação para o subalterno. Dessa forma, o filme *O Gueto*, realizado na cidade interiorana de Una-Ba, procura transfigurar a imagem estigmatizada do morador da favela como criminoso, bandido e traficante.

O curta expõe também os conflitos entre os moradores do centro e da periferia da cidade de Una, que compreendem a divisão do território em duas dimensões: o ambiente ordenado da cidade e a zona marginal, onde habita o sujeito periférico.

O diretor, Cleiton Souza, direciona o tema do filme para o bairro Marcel Ganem, lugar onde viveu a maior parte da sua vida. Ele tem a necessidade de retratar o universo da sua comunidade, de modo que suas relações giram em torno desse *locus* de convivência. Além disso, vê a oportunidade de mostrar os aspectos positivos do seu bairro e das pessoas que vivem nele.

No curta-metragem, o bairro Marcel Ganem é apresentado pelo diretor como o

⁸³ **O GUETO.** Direção e Roteiro: Cleiton Souza. Una (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 13'42''.

espaço do *gueto* e não da *favela*. Notamos a importância dessa diferenciação, pois em nenhum momento do filme Cleiton utiliza a palavra favela como sinônimo de gueto.

A fim de fundamentar a análise, convém assinalar primeiro o significado desse espaço, denominado pelo diretor como *gueto*; segundo, buscar compreender quais as condições que levaram a produção desse território e a construção da identidade dos sujeitos na relação com esse ambiente.

De acordo com Wacquant (2004)⁸⁴, o gueto consiste num cercamento etno-racial, onde grupos são segregados e isolados num determinado espaço, devido a sua raça e/ou cultura. A definição é apresentada pelo autor a partir do estudo das similaridades de organização desse espaço, tomando como base a análise historiográfica da diáspora judaica na Europa, a experiência negra na metrópole americana e a marginalização étnica na África e Ásia Oriental.

Ao falar do Marcel Ganem como gueto, o diretor compreende o sentido da palavra enquanto espaço excludente e restrito a um grupo minoritário. No contexto do filme, o termo apresenta também o sentido de expressão da identidade, relacionado ao estilo de um grupo de jovens da periferia.

Alguns teóricos apontam contrastes entre a concepção de gueto e favela. Segundo Costa (2013), a maior diferença é que “nos guetos a etnia é determinante e a pobreza é circunstancial, enquanto que nas favelas a pobreza é determinante e a etnia circunstancial”⁸⁵. Ou seja, para o autor ambos os espaços são dispositivos de exclusão, entretanto, no gueto a segregação acontece em função da distinção de grupos étnico-raciais, enquanto na favela, a construção do espaço é determinada fundamentalmente por um fator de classe social. Sobre o conceito de favela, Costa complementa:

As favelas [...] são espaços de exclusão social originalmente destinados a indivíduos que entre si possuem prioritariamente a pobreza como lugar comum. É verdade que a maioria esmagadora de seus habitantes são afro-descendentes e que o racismo passivo-agressivo brasileiro não deve ser um fator a ser ignorado dada a sua relevância para a compreensão da formação dos espaços de exclusão social no Brasil, mas não podemos deixar de ressaltar que em seu fundamento, as favelas visavam e ainda hoje – mais do que nunca – visam segregar os economicamente desprivilegiados (COSTA, 2013, p. 43).

⁸⁴ WACQUANT, Loïc. Que é gueto? Construindo um conceito sociológico. **Revista de Sociologia Política**, nº 23. Curitiba: 2004, p.155-164. Disponível em: < <http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/3702/2952>>. Acesso em: 13 abr 2017.

⁸⁵ COSTA, Fernando. **Gueto ou favela?** Romanica Olomucensia, 25.1. Republica Checa: 2013, p. 43. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4460032.pdf>>. Acesso em: 13 abr 2017.

Como bem exprime o autor, não podemos ignorar o fato de que, no Brasil, a maior parte dos moradores das favelas são negros, ou seja, não podemos dissociar a análise do filme da produção do sujeito histórico racializado. Ao reforçar a ideia de que as favelas são locais ignorados pelo poder público e seus moradores são tratados com violência independente da sua raça e etnia, o autor dimensiona o problema apenas para a questão de classe.

Mesmo apontando a importância da compreensão do contexto histórico pós-colonial na formação desses espaços, tal posicionamento contribui para alimentar uma cadeia estruturalmente racista, pois interpreta a questão racial como problema secundário e não primordial.

No filme, declarar-se do gueto consiste em um discurso de afirmação e valorização da identidade, um discurso de empoderamento, pois *favela* carrega uma conotação amplamente estereotipada dos sujeitos, a qual o diretor se contrapõe. Construindo a narrativa a partir de um limite temático, Cleiton aborda o problema do bairro sob a ótica do preconceito com o *estilo* do morador do gueto.

Nota-se que o diretor não foca diretamente o problema do preconceito com o bairro, a partir do prisma interpretativo de raça, gênero e/ou classe social; no entanto, a proposta de realização do filme implica inevitavelmente a discussão. A construção do tema se dá de forma limitada, pelo fato de o diretor se sentir ameaçado diante da possibilidade de perder o contrato de emprego da prefeitura, onde exerce o cargo de professor de teatro no Centro de Referência de Assistência Social – CRAS. Durante a gravação do documentário *Faz-se filmes*⁸⁶, ele relata a objeção:

Meu emprego depende muito do que eu falo. O que eu faço, não é o que eu gostaria de estar fazendo, porque eu fico preso a um sistema. Eu estou preso a um sistema e tenho que estar sob a regras desse sistema. Mas minhas regras não são essas. Mas infelizmente minha condição de vida hoje, não me permite seguir minhas próprias regras (FAZ-SE, 2014).

É importante destacar que a produção do filme *O gueto* implicou um envolvimento maior por parte da equipe do projeto *Faz-se filmes*. Isso porque ele foi capaz de impulsionar diversos conflitos na cidade, dentre eles, a tentativa da prefeitura em boicotar a proposta⁸⁷.

⁸⁶ **FAZ-SE** filmes. Direção: Violeta Martinez. Cachoeira (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 99'34''.

⁸⁷ Um funcionário da prefeitura foi até o hotel onde a equipe do projeto *Faz-se filmes* estava hospedada, propondo uma temática diferente para o filme, direcionada ao turismo e ao registro de algumas manifestações populares da região, a exemplo do samba de roda. Nesse momento, notamos a tentativa de boicote da prefeitura, no intuito de esconder os problemas sociais e os conflitos envolvidos na periferia da cidade.

Podemos notar, a partir da fala do diretor, a existência de uma narrativa esmagada pelo poder político, que limita o discurso denunciante do sujeito em busca de meios e espaços de legitimação social. Ao escolher um tema que evidencia estruturas de dominação, o diretor confronta um conjunto de relações de poder que articulam a produção da subalternidade.

Apesar das dificuldades encontradas no percurso de realização, Cleiton manteve seu compromisso em retratar o tema do preconceito com o bairro Marcel Ganem, exibindo os conflitos e as tensões sociais existentes entre os habitantes da cidade e o morador do gueto. Em mais um depoimento, o diretor justifica a realização do filme como forma de enfrentamento à população local.

A questão principal que a gente bate de frente com a sociedade é a questão do estilo do gueto. Que é um estilo diferente e que as pessoas não entendem. O corte de cabelo, o jeito de se vestir. E isso a gente sempre bate de frente, só que a gente nunca conseguiu protestar contra isso. Por aqui ser uma cidade pequena a gente sempre sofre com essa questão aí. Do preconceito com as pessoas que moram no gueto, que tem realmente seu estilo, seu gosto de música diferente (FAZ-SE, 2014).

O conflito com a população envolve o dimensionamento do padrão de estilo adotado por alguns jovens da comunidade que se identificam com o movimento *hip hop*. Esta subcultura, que surgiu na década de 1970 nos guetos de Nova Iorque e Chicago, difundiu-se posteriormente por todo mundo. “No Brasil, o *hip hop* cresce e amplia seu sentido como cultura, como arte, mas uma arte carregada de sentido, uma cultura vinculada à contestação, manifestação de inconformismo”.⁸⁸

Ao mencionar o preconceito com o morador do gueto pelo critério do estilo, deve-se ter em conta que este consiste em um modo de expressão e contestação social, provindo de uma cultura periférica negra e de rua. A composição do estilo do gueto se expressa essencialmente através da moda, do gênero musical e um conjunto de atributos visuais e comportamentais ligados ao movimento *hip hop*.

Em entrevista com o estudante Fagner, ele relata que a discriminação ocorre principalmente pela forma como o morador do gueto se veste, com o uso de camisetas, jaquetas, bermudas e calças largas etc.; pelo uso de acessórios específicos, como bonés de aba

⁸⁸ FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Hip hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social? **Revista FACOM**, n° 17, 2007, p. 67. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/fochi.pdf> Acesso: 02 mai 2017.

reta, lenços, cordões grossos em ouro, prata ou materiais similares; e o estilo do cabelo, em geral, com cortes curtos, feitos com máquina, raspados, com tranças etc.

Fagner, curiosamente apelidado como Branco, apesar de ter a pele mais clara, não escapa da discriminação. Ao ser questionado pelo diretor se já sofreu algum tipo de preconceito, ele responde: “Rapaz, só ser chamado de vagabundo. Por causa do meu estilo de cabelo, estilo da roupa” (O GUETO, 2014).

De acordo com Fagner, seu corte de cabelo chama atenção da população por compor o visual a partir de desenhos personalizados na cabeça. Cada figura apresenta um significado próprio e expressa a individualidade e as predileções de Fagner.

A pedido do diretor, ele descreve os desenhos feitos na cabeça: uma cruz que representa a banda de rap *Racionais*; a letra F, que simboliza a inicial do seu nome e, por último, o jogo da velha. O *Racionais MC's*, mencionado por Fagner, é reconhecido como um dos grupos mais influentes do movimento *hip hop* brasileiro.

É notável a importância da cultura *hip hop* na formação das identidades dos jovens da periferia. O *rap*, enquanto um dos pilares dessa cultura, apresenta letras com discurso crítico, abordando questões políticas, sociais e econômicas que denunciam a condição do sujeito pobre, negro e periférico.

O estilo, como expressão social do sujeito e/ou grupo, agrega um sentido político à identidade. De acordo com Almeida (2014), “uma subcultura se caracteriza por possuir uma identidade própria, um estilo em que seus membros se sentem reconhecidos, representados”.⁸⁹ Para a autora, o vestuário é uma das formas encontradas pelos grupos de se diferenciarem, serem notados e marcarem sua posição ideológica. Uanderson, mais conhecido como Tafa, reforça a importância da indumentária para o morador do gueto:

Na rua é sempre assim: *shortão*, aquela camisa velha. Quando não estiver com boné, está com o cabelo pra cima. Agora na escola já é diferente. [...] Tem a calça, tem a farda, com aquele tênis bonito, aquela sandália bonita. Agora aqui na rua mesmo, a gente gosta de andar assim, de andar à vontade, sabe? De mostrar que a gente é humilde, que a gente gosta da nossa roupa rasgada. [...] A gente quer andar assim, de boa, ser feliz. Se achar bonito com o que a gente tem, com o que é possível pra nós, sabe? (O GUETO, 2014).

⁸⁹ ALMEIDA, Deyse Pinto de. A moda hip hop e a construção da identidade do negro americano. In: **Comunicon**, 4o Encontro de GTs. São Paulo: 2014, p. 4. Disponível em: <http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_nove/GT09_DEYSE_ALMEIDA.pdf>. Acesso: 13 abr 2017.

Uanderson traça um paralelo para diferenciar a forma como o sujeito periférico se manifesta através da roupa nos diferentes ambientes que transita. Notamos que, nesse caso, o morador do gueto não pretende mascarar sua posição social, mas tornar visíveis aspectos que o diferenciam dos demais como forma de expressar a rebeldia e a contestação social. Sob esse aspecto, através da incorporação de um repertório simbólico significativo, os sujeitos estabelecem o sentido político da identidade através da construção de um discurso visual corporificado.

Além da questão do preconceito com o estilo do gueto, Cleiton busca inserir também na narrativa do filme o trabalho de teatro que desenvolve no CRAS. Seus alunos, em geral, crianças e adolescentes, são moradores de bairros periféricos da cidade, dentre eles, o Sucupira e o Marcel Ganem.

Esses bairros possuem um histórico de subalternização que articula a violência física com a produção do discurso sobre o funcionamento do tráfico de drogas. O estereótipo da favela como local da pobreza e da criminalidade deve ser interposto pela complexa rede de relações que constroem esse espaço em conformidade com o poder do Estado.

A violência no Brasil, em suas relações com o tráfico de drogas não se resume à localização do traficante como uma posição física, estabilizada em nome do sentimento de malignidade que parece habitar a opinião pública quando se refere a ele, mas ao estereótipo da favela como lugar de carência, ausência de poderes e deformidades, contribui para o reconhecimento do traficante como o culpado pela intensificação da violência em suas relações com o tráfico (MATOS, 2009, p. 138).

O discurso dominante agencia o tráfico de drogas como pressuposto de construção da subalternidade, promovendo uma política de enunciação estereotípica que contribui para a visão engessada da favela como lugar de carência e difícil monitoramento. A favela é um discurso que retroalimenta a máquina de poder do Estado, das elites e dos meios de comunicação de massa. A construção negativa desse território visa a subordinação dos sujeitos que ali habitam, com o objetivo de operar nos níveis de controle social.

Cleiton denuncia a imbricação da visão nociva e preconceituosa da população sobre o bairro, procurando desmistificar a imagem do Marcel Ganem como “lugar de bandido”. Na tentativa de contrapor o discurso dominante, o diretor entrevista alguns moradores do bairro: “Isso aqui é um sossego de vida [...]. A gente vive assim, mas isso aqui é só uma proteção” (O GUETO, 2014), relata o morador José Gama.

Leky, outro entrevistado, fala do local como um lugar tranquilo, onde as pessoas podem transitar livremente: “O pessoal fala demais desse bairro. Porque assim, não conhece o bairro. Aí vê uns boatinhos e pensa que é esse mundão todo [...]. Mas não é não, aqui é praticamente livre. Entra quem quiser e quem não quiser, é livre pra sociedade toda” (O GUETO, 2014).

Vemos que a busca do morador do gueto por um espaço de visibilidade e aceitação social torna-se complexa, na medida em que o sujeito periférico é ignorado e, ao mesmo tempo, temido pelos demais habitantes da cidade.

Ao observar a experiência vivida no interior/exterior da favela, notamos os processos de separação social do sujeito periférico. Em depoimento para o filme, Uanderson retrata sua visão de mundo apontando como o morador da favela se relaciona com as pessoas ao redor:

A gente vive intensamente. A gente corre, a gente pula, dança, grita, não tem vergonha de fazer as nossas coisas. A gente anda, chega a hora que quer, vive tranquilo. Passa na esquina, conhece um morador, dá aquele bom dia, aquela boa tarde (O GUETO, 2014).

Em sua fala, Uanderson destaca a sensação de liberdade do sujeito periférico em transitar dentro do bairro, sem medo ou receio de seus companheiros e colegas. Ele sente-se integrado ao seu ambiente e não teme o encontro com o seu igual – o morador do gueto.

Esse modo de viver é confrontado ao sair do bairro, no encontro com o morador da cidade, que teme os sujeitos não apenas pelo estilo adotado, mas pela identificação de uma intersecção de categorias biológicas, sociais e culturais. De forma mais acentuada, a diferenciação se estabelece pelo reconhecimento de marcas aparentes, imbricada no próprio corpo dos sujeitos e, mais precisamente, na tonalidade da pele. Frantz Fanon (2008), em um trecho de *Pele negra, máscaras brancas*⁹⁰, descreve um encontro onde o terror é provocado pela premissa racial:

Olhe o preto! Mamãe, um preto! [...]. O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! Faz frio, o preto treme, o preto treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do preto, o preto treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer! (FANON, 2008, p. 106-107).

Nessa perspectiva, Matos (2009) destaca que, independente do sujeito periférico

⁹⁰ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 194.

fazer parte do tráfico ou não, o estereótipo será acionado, pois “o morador da favela que não aderiu ao tráfico enfrenta uma violência complexa, que apresenta diferenças com a violência da desigualdade [...]”.⁹¹

Convém apontar a questão racial como elemento chave no debate sobre o preconceito com o morador do gueto e indispensável para a compreensão da narrativa-identitária do filme. Tal ponto demanda reconhecer o contexto histórico colonial como matriz explicativa das relações raciais no Brasil, reveladora dos aspectos estruturais de formação da sociedade brasileira.

O gesto colonizador empreendido pela côrte portuguesa no Brasil foi capaz de criar novas identidades – o negro, o índio, o mulato – e, dessa forma, o sujeito racializado é fruto da experiência colonial. De acordo com Bosi (1992), “a colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do colo: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais”.⁹²

A dialética de ação colonizadora está fincada nos pilares do cultivo, do culto e da cultura, sendo executada deliberadamente através de um projeto de ocupação, domínio e exploração de bens; dilaceração da memória, extermínio e exploração dos povos nativos e escravizados.

Por isso, não podemos considerar apenas a perspectiva de classe para avaliar os conflitos sociais urbanos na emergência do capitalismo tardio. O processo de separação social do morador do gueto revela aspectos diferenciados em relação à classe, sendo o modelo de poder colonial concatenado na ideia de raça e na visão eurocêntrica de mundo, a base para a compreensão do estigma e marginalização dos habitantes do gueto.

A raça, como atributo social e historicamente elaborado, continua a funcionar como um dos critérios mais importantes na distribuição de pessoas na hierarquia social. Em outras palavras, a raça se relaciona fundamentalmente com um dos aspectos da reprodução das classes sociais, isto é, a distribuição dos indivíduos nas posições da estrutura de classes e dimensões distributivas da estratificação social (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 89-90).

O preconceito enfrentado pelo morador do gueto é consequência dos efeitos dos discursos e da violência produzida sobre os sujeitos ao longo da história. Nesse sentido,

⁹¹ MATOS, Maurício. **Significações da violência no cinema brasileiro**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2009, p. 134.

⁹² BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: **Dialética da colonização**. SP: Companhia das Letras, 1992, p. 15.

focalizar as relações raciais compreende expandir o sentido de localização dos sujeitos nas estruturas sociais, permitindo identificar os fatores que corroboram para o funcionamento das posições de subalternização.

A sociologia do negro nas favelas é vista sob a égide de que “o negro só é favelado porque é pobre” e desconsidera os fatores de formação das favelas como espaços de exclusão social no Brasil, que surgem em consequência do processo pós-abolicionista. Dessa forma, deve-se compreender que a instituição da Lei Áurea, enquanto decreto legal, não proporcionou efetivamente a integração do negro na sociedade, nem o livrou da opressão e da discriminação racial.

O discurso de que o lugar comum do morador da favela é a pobreza reforça o mito da democracia racial, formulado na década de 1930 por Gilberto Freyre, a partir do estudo das relações raciais no Brasil. De acordo com Lélia González e Carlos Hasenbalg (1982, p. 84), “a ênfase na flexibilidade cultural do colonizador português e no avançado grau de mistura racial da população do país o levou a formular a noção de democracia racial”. Segundo os autores, o pensamento de Freyre, centrado na ideia de miscigenação, contribuiu para a ilusão de que no Brasil não existe preconceito e discriminação racial, portanto, as oportunidades são iguais para negros e brancos.

A ideologia de que as distâncias sociais são motivadas apenas pela questão econômica é fortemente sustentada pela bandeira da falsa democracia racial. Está arraigada no pensamento social brasileiro a idéia de que o pobre é o único responsável por sua posição social, assim como o negro em relação à pobreza, remetendo ao injustiçado a responsabilidade pela própria posição (DA SILVA, 2000, p. 110).

Dessa forma, a noção de miscigenação ou mestiçagem está fundamentada na concepção de superioridade entre as raças, tendo a branquitude como padrão ideal. Portanto, a produção do mestiço enquanto categoria racial é mais valorizada por se aproximar de um referencial branco.

O racismo à brasileira se manifesta a partir da identificação de estereótipos vinculados à pessoa negra, dentre eles, a cor da pele, o tipo de cabelo e os traços físicos. Nesse sentido, existem barreiras raciais explícitas que impedem o negro de ascender na pirâmide da desigualdade social, onde as hierarquias são estabelecidas a partir do critério racial.

No filme, Cleiton aborda a questão da capacidade de ascensão social do morador do gueto e se coloca como exemplo de sujeito que, mesmo ocupando uma posição social inferior,

conseguiu conquistar sua independência financeira através da dedicação e persistência no trabalho.

Eu sempre tive o sonho de mostrar o que eu sei fazer para as pessoas. Nunca fui a uma faculdade de teatro na minha vida, nunca fiz nenhum curso profissional de teatro, mas eu dou aula de teatro hoje, faço ótimas peças e hoje eu ganho pra isso. E eu não tive nem o nível superior, e eu vim daqui desse lugar e ganho pra dar aula de teatro. (O GUETO, 2014).

Cleiton enfatiza a dificuldade de acesso do morador do gueto à universidade como um dos obstáculos enfrentados para alcançar a igualdade de direitos e oportunidades na área educacional, impossibilitando o processo de inclusão social dos sujeitos. Por isso, o diretor tem a necessidade de evidenciar em sua fala suas habilidades artísticas, de mostrar que é *alguém*, que tem o seu valor.

Cleiton pretende conquistar o reconhecimento social enquanto professor de teatro autodidata e transmitir uma mensagem positiva a outras pessoas que possam se identificar com sua história, sobretudo os colegas do bairro Marcel Ganem, pois acredita na possibilidade de mudança e ascensão social do morador do gueto.

No entanto, vale frisar que determinados grupos étnico-raciais enfrentam inúmeros impasses para superar as desigualdades socioeconômicas, dentre eles, o preconceito, que se manifesta tanto a partir de ações concretas de violência, como a partir de mecanismos mais sutis e estruturais de discriminação e tirania. Sobre a questão da mobilidade social do negro na perspectiva de classe, Thales de Azevedo (1955) destaca que

Em princípio qualquer indivíduo tem a possibilidade de ascender socialmente por sua fortuna, por seus méritos intelectuais, por seus títulos profissionais, por suas qualidades morais, ou pela combinação desses elementos, de acordo com os sistemas de valores de uma sociedade de tipo capitalista (AZEVEDO, 1955, p. 195).

O autor reforça a ideologia da meritocracia, que entende que com esforço e dedicação individuais é possível alcançar outro patamar na escala de posição das hierarquias sociais. Essa ótica nega os privilégios de certos grupos sociais, considerando as questões raciais e de gênero apenas derivações da luta de classes.

O princípio meritocrático ignora que no sistema capitalista as relações de poder não se dão apenas pelo critério de classe, mas a partir de inúmeros operadores, onde a questão racial é indissociável. Dessa forma, deve-se compreender que a discriminação não é dada

mecanicamente, mas agenciada através de diversos elementos (posições sociais, raça, etnia, gênero, ideologia etc.).

O fato de Cleiton conseguir um emprego como professor de teatro em sua cidade não muda os processos de subalternização e as práticas racializantes ou racistas que o aprisionam na condição de pobre, negro e favelado. Isto porque, em razão de um processo histórico, o morador da periferia está condicionado a um sistema estruturalmente racista, que o impede de se mover nas estruturas sociais.

No filme, a questão racial é abordada mais explicitamente na sequência em que Cleiton propõe aos alunos do CRAS a elaboração improvisada de uma peça sobre o tema do preconceito com o morador do gueto. Ele divide a turma em dois grupos: o primeiro, representando o grupo preconceituoso; e o segundo, o grupo que é vítima das ações discriminatórias.

Observamos na cena a resistência de alguns alunos para interpretar o papel de morador do gueto, evidenciado no momento em que um deles faz questão de destacar que não é morador da favela. O aluno Fábio questiona a divisão dos grupos realizada pelo professor pois, segundo ele, a escolha deveria ser feita tendo como critério de separação a cor da pele. Cleiton questiona o posicionamento do aluno, mas Fábio contesta: “Sei lá, tio, gente da favela é o quê? É branquelo azedo?” (O GUETO, 2014).

Nesse momento, o professor nega a generalização da favela como lugar permanentemente negro. Notamos que Cleiton, assim como os alunos que recusam interpretar o morador da periferia na peça de teatro, rejeita o discurso estereotipado da favela e a representação da violência física e simbólica exercida com o habitante do gueto.

A violência parece-nos a pedra de toque, o núcleo central do problema abordado. Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro (COSTA, 1983, p. 106).

A questão apresentada no filme envolve a compreensão da dinâmica pós-colonial e suas implicações na formação dos sujeitos. Não se pode negar a prerrogativa colonial, pois toda afirmação e/ou negação da identidade está relacionado a um passado de violência e construção da alteridade.

Maldonado-Torres (2007) nos apresenta o conceito de *colonialidade do ser*⁹³ para

⁹³ Termo alçado por Walter Dignolo.

compreender as fraturas do sujeito em sua condição pós-colonial. Segundo o autor, “[...] O surgimento do conceito de colonialidade do ser responde a necessidade de elucidar a pergunta sobre os efeitos da colonialidade na experiência vivida, e não somente na mente dos sujeitos subalternos”⁹⁴ (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 130). Por isso, devemos observar as fraturas do sujeito histórico, buscando entender os fatores que contribuem para a formação de suas práticas discursivas-identitárias.

Não é por acaso que Cleiton não coloca no filme a questão do preconceito racial em pauta. Para ele, a razão principal de sua exclusão social ocorre pela forma que o morador do gueto é identificado pela população, a partir do estilo. Dessa forma, pode-se observar que a identidade do diretor apresenta níveis mais complexos de determinação, que ultrapassam a mera percepção da cor.

Não se trata de ignorar o racismo, mas compreender a posição que o subalterno ocupa nas estruturas sociais, onde seu corpo é intermitentemente alvo de leitura e interpretação. O corpo masculino afrodescendente está enclausurado social e politicamente, através de mecanismos que legitimam os processos de exclusão social e preconceito.

Se em dado momento o diretor afirma que não é só negro que mora na favela (O GUETO, 2014), sua postura expressa, principalmente, a divergência com a reprodução do discurso estereotipado desse espaço. No entanto, vale ressaltar que a discordância com o estereótipo está diretamente relacionada à construção da imagem negativa do negro na história, o que impede os sujeitos de alcançarem o sentido político da identidade negra.

Antes de tudo, o homem negro é representado como um corpo negro, o seu próprio corpo. Paradoxalmente, esse corpo é configurado de forma alienada, como se fosse separado da autoconsciência do negro. O corpo negro é *outro corpo*, lógica e historicamente deslocado de seu centro. Como suporte ativo para a identidade, é o lugar de uma batalha pela reapropriação de si do negro como uma reinvenção do *self* negro e de seu lugar na história. Uma reapropriação do corpo como plataforma ou base política revolucionária (PINHO, 2004, p. 67).

Nesse sentido, Pinho (2004) enfatiza que a alienação do negro é uma condição dada historicamente, definida estrategicamente a partir de práticas discursivas que enclausuram o negro na condição de corpo exposto à interpretação, barreira a ser enfrentada pelos sujeitos

⁹⁴ “[...] *El surgimiento del concepto de colonialidad del ser responde, pues, a la necesidad de aclarar la pregunta sobre los efectos de la colonialidad en la experiencia vivida, y no sólo en la mente de sujetos subalternos.*”

racializados na conquista por um lugar de discurso que configure uma percepção positiva de si e do próprio corpo.

Retornando à cena de teatro, os alunos que interpretam o preconceito abordam os moradores do gueto de forma violenta, pedindo para que não se aproximem deles pelo fato de estarem sujos. Em contestação, uma menina do gueto diz: “Do mesmo jeito que você é gente, a gente é também” (O GUETO, 2014). Como resposta, o grupo preconceituoso alega que são pessoas melhores e rebatem a colocação: “Vocês tomam banho? Vocês têm casa?” (O GUETO, 2014).

Os meninos explicitam como se dá a dinâmica do preconceito, demonstrando como ele se apresenta através do sentimento de superioridade de um grupo em relação a outro. Dessa forma, os alunos de Cleiton traduzem a lógica da ação discriminatória, questionando a condição de humanidade e civilidade do morador do gueto, elaborado na cena como inferior, sem educação, sem capacidade instrutiva etc.

O professor questiona o grupo preconceituoso, dizendo que na maior parte das vezes os habitantes da cidade temem o morador do gueto, portanto, jamais agiriam da forma apresentada. Como consequência, ele pede para que os alunos repitam a cena.

Na segunda vez, o grupo preconceituoso se encontra sentado em uma mesa de bar e, à medida que o grupo de meninos do gueto se aproximam, eles se levantam e vão embora, dispersando-se aos poucos. Um dos alunos que interpreta o morador da favela se destaca na cena por entrar com o celular na mão, tocando uma música *rap* em volume alto.

Ele usa um chapéu de aba reta na cabeça, escondendo parcialmente o seu rosto, que possui um semblante fechado. Mais uma vez notamos como o estilo influencia de forma negativa a imagem do morador do gueto, apresentado aqui de forma estereotipada. De acordo com Bhabha (1998),

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHABHA, 1998, p. 117).

O estereótipo consiste no estabelecimento de uma imagem fixa, de maneira que sua repetição é capaz de legitimar as práticas de violência e discriminação, influenciando diretamente no modo em que se estabelecem as relações sociais entre os indivíduos e/ou grupos e na construção da identidade dos sujeitos.

Na última sequência do filme, Cleiton apresenta o projeto social *Raízes do Quilombo*, organizado pelo mestre Bob. A proposta do projeto é beneficiar gratuitamente os moradores do bairro Marcel Ganem com aulas de capoeira, além de promover uma atividade física e cultural que propociona um espaço de convivência, integração e aprendizado entre os jovens.

Mais da metade do tempo do curta-metragem é dedicado à roda de conversa com o grupo de capoeira, sugestão do diretor para dialogar sobre o tema do preconceito com o morador do gueto no filme. Tal proposição possibilitou aos alunos relatarem suas histórias de vida e experiências de enfrentamento à discriminação.

Sobre a importância do projeto, Uanderson destaca que a capoeira favorece a inserção dos moradores do Marcel Ganem numa atividade que, além de ocupar o tempo dos jovens, diminui as chances deles ingressarem no mecanismo do tráfico. Em depoimento, ele relata também o nível de convivência com o grupo:

Eu me sinto bem aqui. A gente costuma dizer sempre que a gente tá em família, a gente é muito isso. A gente tenta se proteger, tenta se respeitar, tenta viver bem. Esse mundo que a gente vive aqui, ele é pequeno mas é o nosso mundo, é a nossa raiz, é o que a gente tem de cultura. É o que a gente luta, o que a gente gosta, pra cada dia mais ver lá em cima. A gente aprende a se respeitar aqui dentro, fora daqui. Nosso professor ensina muito a gente. A gente não vive só pra nós, não vem aqui só pra jogar capoeira, jogar perna pra cima. A gente veio aprender, veio se formar, a gente vem estudar, vem aprender, vem conviver. O perfeito daqui é isso, é que a gente não vive só pra nós, a gente vive como se a gente fosse uma família (O GUETO, 2014).

A fala de Uanderson se apresenta como voz coletiva e não individual, destacando a configuração do grupo como família e enfatizando a importância de manter uma boa convivência entre os colegas, a partir de princípios morais de respeito e sociabilidade. Além disso, seu discurso busca fortalecer o sentido da roda de capoeira como expressão da cultura e identidade, estabelecendo a significação simbólica de pertencimento étnico-racial.

Outros jovens também se referem ao grupo como uma família e associam a imagem do professor à figura de um pai, mestre e tutor. Bob tornou-se referência para o grupo por motivar, transmitir valores e ensinamentos aos alunos. Como exemplo da relação afetiva, Bob cita o caso de Gustavo que, por repetir o ano letivo, é punido pelo mestre com o confisco da corda de capoeira. A atitude do professor foi tomada na tentativa de estimular e melhorar o desempenho escolar do aluno.

Na roda de conversa, Daiane Santana conta que já foi discriminada tanto por praticar a capoeira quanto por ser moradora do bairro Marcel Ganem. Refletindo sobre o relato da

aluna, o mestre Bob tenta incentivar o grupo a não desistir dos seus sonhos, mesmo enfrentando manifestações de violência. Segundo ele, “[...] O processo do preconceito em si é como você tomar uma topada. Você vai parar de andar porque tomou uma topada? É levantar a cabeça e tentar ir pra frente, independente de qualquer situação” (O GUETO, 2014).

Bob destaca que o preconceito é enfrentado cotidianamente pelo morador do gueto e, por isso, ele deve enfrentar esse obstáculo social demonstrando que essas ações não impedem os sujeitos de seguirem adiante com seus planos e objetivos. Por este motivo, o mestre ressalta que os alunos devem compreender a importância de treinar a capoeira com fundamento, o que implica o reconhecimento de significação identitária da prática. No depoimento de Marcelo, mais conhecido como Mabaço, vemos como os mecanismos de poder prescrevem as posições de subalternização do morador da periferia nas relações com o tráfico:

Primeiramente se não fosse Deus e segundo a capoeira hoje eu seria mais um, entre muitos que estão na estatística de vagabundo, de traficante, de meninos de rua. Mais um que foi morto por estar traficando, por estar roubando e por tá até matando. Hoje eu sou muito grato a Bob e ao grupo Raízes do Quilombo, que no momento mais difícil da minha vida me abraçou, me acolheu e me ensinou que a vida em si, quem faz sentido é nós mesmos. Se nós lutarmos, se nós persistirmos e correr atrás. Porque Bob, ele costuma dizer pra gente que nessa roda onde nós estamos agora, intitulada roda de capoeira, se nós souber viver, tratar com respeito o nosso irmão, o nosso camarada que está do nosso lado aqui, no mundo aí fora não será diferente (O GUETO, 2014).

Marcelo relata a importância do seu envolvimento com o projeto *Raízes do Quilombo*, no momento em que ele resolve se distanciar dos encadeamentos impostos pelo tráfico de drogas. Seu discurso apresenta a autoconsciência do sujeito quanto a sua localização nas estruturas sociais, onde o subalterno é apresentado de forma generalizada, dentro de uma perspectiva numérica e estatística. Ou seja, para o Estado o subalterno é a soma de um contingente desprezado socialmente e politicamente.

Ao abordar o tema do preconceito com o morador do gueto no filme, Cleiton mobiliza a reflexão de todo um processo histórico que articula a produção do discurso da diferença no intuito de manter o exercício de controle e dominação. O morador da periferia, enquanto habitante de um espaço historicamente desprivilegiado, se esforça para conquistar a aceitação social, confrontando os estereótipos que contribuem com a produção da violência simbólica e as práticas discriminatórias e racistas.

Reconhecer a favela como o espaço do gueto é compreender que a segregação ou separação social de seus moradores ocorre a partir de inúmeros elementos que operam na articulação de um discurso que produz o marginal, o favelado, o pobre, o bandido, o traficante e também o sujeito racializado. Para além da produção do discurso, há ainda, de forma mais cruel, a violência física do Estado que mata, executa e prende os sujeitos sob o respaldo civil da penalização e da justiça.

3.2 Não tenho compromisso (Botuporã- Ba)

Em sequências alternadas, duas estudantes adolescentes se preparam para ir à escola: a primeira toma como referência a foto de uma modelo branca e loira, encontrada na página de uma revista de moda, e tenta copiar sua maquiagem e o aspecto dos fios, alisados artificialmente; a segunda arruma o cabelo crespo diante do espelho e faz uso de acessórios como colares e pulseiras.

A última personagem descrita é Anna Paulla, protagonista do filme *Não tenho compromisso*⁹⁵, produzido na cidade de Botuporã-Ba. O roteiro do curta-metragem é baseado na música *Pigmento*, de autoria de Juraci Souza, que, juntamente com Ângela Costa, roteirizou e dirigiu o filme. O tema retratado gira em torno da perspectiva de gênero e raça, tendo como personagem principal uma adolescente negra que vivencia situações de racismo na escola.

No filme, a personagem deixa de fazer química no cabelo no intuito de alterar a estrutura dos fios e passa a utilizá-lo de forma natural, ainda em processo de transição capilar⁹⁶. Dessa forma, Anna Paulla inverte a visão cultural negativa da beleza negra ao assumir o cabelo afro, destacando a importância do uso do cabelo crespo como ferramenta política e símbolo de resistência cultural.

Não tenho compromisso se destaca por inserir uma protagonista negra na narrativa e discutir a identidade política do sujeito racializado na luta contra a opressão racial e de

⁹⁵ **NÃO TENHO** compromisso. Direção: Juraci Souza e Ângela Costa. Roteiro: Juraci Souza e Ângela Costa. Botuporã (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 9'33''.

⁹⁶ A transição capilar consiste no processo de deixar o cabelo crescer e chegar ao natural, a fim de eliminar todo tipo de química ocasionados por técnicas de alisamento (relaxamento, permanente, escova progressiva etc.). Algumas pessoas adotam a técnica do *big chop* (corte que retira de vez toda química do cabelo), enquanto outras cortam o cabelo aos poucos até retirar toda a química. Neste caso, a atriz que interpreta a personagem principal faz alisamento na vida real e para interpretar o papel optou-se por não fazer escova no cabelo, a fim de representar uma personagem em processo de aceitação e transição capilar.

gênero. O título remete à postura de Anna Paulla frente a necessidade de transgredir a imposição cultural do uso do cabelo alisado, uma vez que a personagem declara sua falta de compromisso em seguir um padrão de beleza pautado na normatividade branca e eurocêntrica.

É relevante mencionar a importância da representatividade e participação do negro no cinema, tendo em vista a escassez de produções que utilizam protagonistas e/ou atores negros no elenco, ou ainda que abordem questões raciais no cerne de discussão dos filmes.

A história de Anna Paulla evidencia uma situação recorrente de constrangimento enfrentada por muitas crianças e adolescentes negros no Brasil, que durante a trajetória escolar são vítimas do preconceito e da discriminação racial, muitas vezes potencializado pelo traço físico do cabelo crespo. Segundo Gomez (2002), “[...] apelidos recebidos na escola marcam a história de vida dos negros. São, talvez, as primeiras experiências públicas de rejeição do corpo vividas na infância e adolescência”.⁹⁷

Características pré-concebidas da pessoa negra são condições que interferem diretamente nos processos de diferenciação dos sujeitos e nas práticas discriminatórias, ancoradas no sentido biológico de raça. Assim, o cabelo crespo, na ótica biologizante e racista, é tratado como traço fenótipo do negro e constitui um dos elementos de distinção e separação social dos sujeitos.

O filme apresenta a questão racial nos fazendo refletir sobre o racismo presente na nossa sociedade como modo de funcionamento da vida cotidiana, o que nos leva a normalizar e naturalizar inúmeras ações de violência contra sujeitos racializados. O racismo deve ser entendido em sua dimensão estrutural e estruturante das relações sociais no Brasil, pois abrange tanto o campo político quanto o econômico e subjetivo, afetando permanentemente a vida de pessoas negras.⁹⁸

De acordo com Munanga (2005), a primeira atitude a ser tomada para que ocorram mudanças é admitir que a sociedade brasileira é tão racista quanto outras sociedades que adotaram sistemas de segregação racial mais radicais, a exemplo dos Estados Unidos e África do Sul. Somente a partir dessa confissão seria possível “enfrentar o segundo desafio de como inventar as estratégias educativas e pedagógicas de combate ao racismo”.⁹⁹

⁹⁷ GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural? In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 21, 2002, p. 45.

⁹⁸ Ver: ALMEIDA, Silvio. O que é racismo estrutural? In: **TV BoiTempo**. 13 de setembro de 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU>>. Acesso: 04 mai 2017.

⁹⁹ MUNANGA, Kabengele (Org). **Superando o Racismo na escola**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p. 18.

No Brasil, a cor da pele, o tipo de cabelo e os traços físicos são características determinantes para saber se um indivíduo pode sofrer mais ou menos racismo. Segundo Djokic (2015), o conceito de colorismo ou pigmentocracia introduzido por Alice Walker¹⁰⁰ promove esse debate, pois, “de uma maneira simplificada, o termo quer dizer que, quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer”.¹⁰¹

Partindo da ideia de raça como conceptualização social, entende-se que o processo de exclusão do negro na sociedade brasileira não se dá apenas pela identificação dos sujeitos a determinado grupo étnico-racial, mas a partir da orientação inferida na cor da pele. Isso quer dizer que, ainda que o sujeito seja reconhecido como negro, é a tonalidade da sua pele que determinará a forma como este será tratado pela sociedade.

Não tenho compromisso reflete muito bem essa questão, que pode ser observada na escolha da própria atriz que interpreta a personagem principal, vítima de racismo. Notamos que Anna Paulla, no contexto da sala de aula, é a aluna que tem o tom da pele mais escuro em comparação com outras colegas de classe, portanto, é apresentada como a que sofre mais preconceito e discriminação racial.

O conflito sobre a construção da identidade negra é exposto de forma complexa no filme, isso porque muitas colegas de Anna Paulla não se reconhecem como negras. No curta, vemos que todas as meninas alisam o cabelo, adotando um padrão estético branco, dessa forma, notamos que Anna Paulla não é a única vítima do racismo estrutural.

Ao condenarem os fios crespos e aderirem ao uso do cabelo liso, as colegas de Anna Paulla buscam o distanciamento do estigma negro. Estigma que impede o negro de desenvolver um sentimento de pertencimento racial e, paralelamente, de construir a autoestima baseada numa identidade racial positiva (FERNANDES; SOUZA, 2016, p. 112).

A primeira situação que retrata essa questão no filme ocorre durante o percurso de Anna Paulla para a escola. No caminho, ela se depara com duas meninas, ambas negras de pele clara e cabelo alisado, que questionam a altura do cabelo da personagem e propõem que ela se dirija o mais rápido possível a um salão de beleza. Uma das meninas olha para Ana Paula e diz: “Olha pro meu cabelo, você devia ter um igual!”, enquanto a outra enfatiza: “Que coisa horrórosa!” (NÃO TENHO, 2014).

¹⁰⁰ Ver: WALKER, Alice. In: *Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. San Diego, CA: Harcourt, Brace, Javanovich, 1983.

¹⁰¹ DJOKIC, Aline. Colorismo: o que é, como funciona. In: **Blogueiras Negras**. 27 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2015/01/27/colorismo-o-que-e-como-funciona/>>. Acesso: 04 mai 2017.

Sabe-se que a teoria do embranquecimento, introduzida no Brasil a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX e o mito da democracia racial serviu para reforçar as relações sociais racializadas, prejudicando os processos de construção da identidade negra.

Por influência do movimento eugenista, a teoria do embranquecimento foi empregada no intuito de embranquecer a sociedade brasileira, adotando um projeto que visava eliminar a população negra pelo processo de miscigenação. Dessa forma, ela propunha uma espécie de higienização moral e cultural da sociedade brasileira, incentivando a vinda de imigrantes europeus para o trabalho na lavoura em substituição à mão de obra escrava.

A ideia de miscigenação teve grandes consequências, dentre elas, a estruturação de um racismo velado que se manifesta em uma categorização pautada na diferenciação eminentemente externalizada dos sujeitos, a partir dos traços físicos apresentados. Dentro desta compreensão, notamos que no Brasil há diferentes formas de autoafirmação da cor com o uso de termos como mulato, moreno, pardo etc., utilizados como categorias intermediárias. Assim, o sujeito não se assume como negro, mas também não é lido pela sociedade como branco.

Essa introjeção pode ser analisada na perspectiva de Frantz Fanon (2008), em seu estudo sobre a psicopatologia das relações raciais entre brancos e negros. “O preto, escravo de sua inferioridade, o branco, escravo de sua superioridade, ambos se comportam segundo uma linha de orientação neurótica”.¹⁰²

Neste trecho, Fanon aponta os efeitos da experiência colonial na mente do colonizador e do colonizado. Segundo o autor, a alienação promovida pelo colonialismo torna-se o maior obstáculo para o negro na construção de sua identidade e autonomia política. Desta forma, Fanon ressalta que a existência dessa neurose comportamental é consequência de uma violência histórica que estabeleceu a imagem negativa, primitiva e reduzida do povo negro.

A identidade da pessoa negra, traz do passado a negação da tradição africana, a condição de escravo e o estigma de ser um objeto de uso como instrumento de trabalho. O afro-descendente enfrenta, no presente, a constante discriminação racial, de forma aberta ou encoberto e, mesmo sob tais circunstâncias, tem a tarefa de construir um futuro promissor (FERREIRA, 2000, p. 41).

¹⁰² FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 66.

O filme retrata uma personagem no percurso inicial de transformação e libertação de paradigmas que favorecem sua condição subalternizante. Anna Paulla apodera-se do discurso de afirmação político-identitária, buscando combater práticas racistas pautadas na normatividade cultural ocidental, branca e eurocêntrica.

Diferente das colegas que procuram alisar o cabelo na busca pela aceitação social, Anna Paulla busca a desconstrução do estigma e a desalienação do corpo negro em sua condição histórica, a partir da afirmação e valorização da identidade, que envolve também o uso do cabelo crespo e a construção de uma beleza negra.

Em determinada cena do filme, é exposto o conflito sobre o uso do cabelo crespo pela personagem da seguinte forma: um dos alunos entra na sala de aula e é bem recebido pelos colegas mas, no momento em que Anna Paulla chega, a turma reage diferente, com a instalação de um silêncio geral e o direcionamento de olhares de reprovação para a colega.

O silêncio demonstra a não-aceitação do cabelo crespo ou, mais precisamente, a não-aceitação do corpo negro. A atitude de Anna Paulla em negar o uso da chapinha ou de qualquer outra técnica de alisamento capilar gera desconforto na turma por confrontar todo um sistema de opressão, dominação e subalternização.

Para a mulher negra, o cabelo liso é uma imposição social e seu uso é forçado muitas vezes na infância, pela própria família, que busca se adequar à realidade do ambiente escolar e poupar a criança negra da violência física e simbólica produzida nesses espaços.

Na escola também se encontra a exigência de “arrumar o cabelo”, o que não é novidade para a família negra. Mas essa exigência, muitas vezes, chega até essa família com um sentido muito diferente daquele atribuído pelas mães ao cuidarem dos seus filhos e filhas. Em alguns momentos, o cuidado dessas mães não consegue evitar que, mesmo apresentando-se bem penteada e arrumada, a criança negra deixe de ser alvo das piadas e apelidos pejorativos no ambiente escolar. Alguns se referem ao cabelo como: “ninho de guacho”, “cabelo de bombril”, “nega do cabelo duro”, “cabelo de picumã”! Apelidos que expressam que o tipo de cabelo do negro é visto como símbolo de inferioridade, sempre associado à artificialidade [esponja de bombril] ou com elementos da natureza [ninho de passarinhos, teia de aranha enegrecida pela fuligem] (GOMES, 2002, p. 45).

Os apelidos atribuídos ao cabelo crespo sempre carregam sentidos que visam inferiorizar o negro, associando o cabelo a objetos, expressões e/ou elementos depreciativos e negativos. Devido a referência negativa do cabelo crespo como “cabelo ruim”, a socialização e o desempenho da criança e/ou adolescente negro na escola é quase sempre prejudicada, ocasionando problemas que envolvem a subjetividade dos sujeitos na construção

de sua autoestima e nos processos de aprendizagem.

A supremacia racial fortalece os mecanismos de hierarquização entre os grupos onde a branquitude se instala como padrão estético facilmente aceito e reconhecido como belo, enquanto a negritude é lida como negativa e feia. Nesse sentido, Ângela Figueiredo (2002) destaca a importância do uso do cabelo crespo para os grupos militantes:

O discurso da militância negra em torno do cabelo é basicamente contestatório e pretende a destruição de imagem dual construída na sociedade ocidental. Nela, o negro encontra-se associado à feiúra, à burrice, à sujeira, etc., em contraposição ao branco, visto como bom, belo e justo. O discurso do movimento negro, portanto, propõe uma inversão simbólica. Na perspectiva do movimento negro, a marca do negro, antes submetido a um processo de manipulação visando ao embranquecimento, torna-se determinante na construção da identidade negra (FIGUEIREDO, 2002, p. 6).

O movimento negro acredita que é preciso evidenciar os traços físicos, dentre eles o cabelo crespo que, em conjunto com outros elementos, é símbolo de afirmação da identidade negra. A construção de uma nova estética e beleza negra abarca processos de emancipação e empoderamento dos sujeitos. E dessa forma, o movimento aponta que o sujeito racializado deve *enegrecer-se*.

De acordo com Pinho (2002), “a beleza negra ganha uma conotação altamente politizada porque quer produzir uma inversão ou fissura na cadeia de significação que encadeava negro-primitivo-feio-inferior”¹⁰³. Essa tomada de posição por parte dos grupos subalternos revela sua dimensão política ao introduzir um significado positivo da identidade negra.

Voltando-se contra os processos históricos pautados no discurso estratégico da miscigenação e do branqueamento, a militância negra vem contribuindo para a superação do mito da democracia racial brasileira, que categorizou e fragmentou os sujeitos, gerando a sensação de despertencimento cultural e identitário.

Dentre outras contribuições e conquistas do movimento negro brasileiro, podemos destacar a comemoração do Dia da Consciência Negra, celebrado no dia 20 de novembro, data de rememoração da morte do líder quilombola Zumbi dos Palmares. No calendário escolar, a data foi incorporada no ano de 2013 pela lei nº 12.519/2011.

¹⁰³ PINHO, Osmundo de Araújo. Deusas do Ébano: a construção da beleza negra como uma categoria nativa da reafricanização em Salvador. **XXVI Encontro Anual da ANPOCS (GT17)**, Relações raciais e etnicidade, Caxambu, 2002. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-26-encontro/gt-23/gt17-14/4480-opinho-deusas/file>>. Acesso: 04 mai 2017.

No entanto, o feriado é adotado de forma facultativa em muitos municípios e estados do Brasil e, em muitos casos, é celebrado de forma pouco reflexiva. No filme, o 20 de novembro é mostrado como um momento de elaboração de inúmeras atividades escolares que visam contribuir com a formação de um novo olhar sobre a questão racial.

Dentre as atividades realizadas na escola temos algumas apresentações de dança e a apresentação de uma peça teatral pela turma. Em uma das cenas do filme, a professora propõe mais uma atividade aos alunos: a elaboração de uma poesia sobre o Dia da Consciência Negra.

No momento de realização da poesia, os alunos repassam um bilhete, que chega às mãos de todos os colegas, exceto de Anna Paulla. O espectador compreende que o bilhete deve tratar de algum assunto referente ao cabelo dela, pois mais uma vez os colegas direcionam um olhar de reprovação sobre ele, causando constrangimento na personagem e tornando-a alvo de piadas entre a turma.

Apenas uma menina se posiciona a favor de Anna Paulla e questiona a atitude dos colegas na hora do intervalo. A aluna responsável por promover o isolamento da personagem, tenta justificar o incidente como proveniente de uma opinião pessoal sobre Anna Paulla, ou seja, ela não compreende que sua conduta reproduz uma lógica racista, que não compromete apenas o indivíduo, mas um grupo historicamente subalternizado e, mais especificamente, um coletivo de mulheres negras que cotidianamente enfrentam situações de discriminação por conta do cabelo crespo.

Notamos que a professora percebe o conflito instalado em sala de aula quanto à resistência da turma na aceitação do cabelo de Anna Paulla, mas não se dispõe diretamente em defesa da personagem. Em compensação, ela propõe a elaboração de mais uma atividade pedagógica, na tentativa de fazer com que a criação da poesia promova uma maior reflexão sobre a situação apresentada.

A ocorrência de atos de discriminação racial na escola é altíssima, sendo muitas vezes negligenciada pelos professores e diretores que encaram algumas atitudes como “brincadeiras de mau gosto”. No entanto, vale ressaltar que a escola tem papel fundamental na desconstrução de estereótipos e nas práticas de reprodução do racismo.

O filme aponta a necessidade de diálogo no ambiente escolar sobre a questão racial, enfatizando a importância de repensar paradigmas, conteúdos e disciplinas que contribuam para a formação de um novo pensamento e de novas relações entre os diferentes grupos étnico-raciais.

Não tenho compromisso é um filme sobre transformação. A mudança de pensamento é ocasionada pela personagem principal, que toma consciência de sua negritude e passa a valorizar e elaborar um discurso político da identidade. É na hora de apresentação da poesia que esse discurso incide sobre a turma, promovendo o despertar coletivo.

A inversão de pensamento é confirmada no final da declamação do poema, onde a personagem recebe um novo tratamento dos colegas, sendo veementemente aplaudida por todos. A leitura da música-poesia, intitulada *Pigmento*, é também o momento em que Anna Paulla se posiciona e expõe suas ideias diante da turma:

A minha pele é preta
 Sou feliz por isso
 O meu cabelo é crespo
 Eu tenho compromisso
 A minha pele é preta
 Sou feliz por isso
 O meu cabelo é crespo
 Não tenho compromisso
 De fazer escova
 Nem fugir do vento
 Não corro da chuva
 Sem constrangimento
 Andar pela rua
 Sem fazer relaxamento
 Não sigo a moda
 De minha vizinha
 Não saio de casa
 Sem fazer chapinha
 Pra domingo à noite
 Sentar lá na pracinha
 Não preciso mudar minha melanina
 Atenção mulher
 Também menina
 Vou ficar careca com tanta queratina
 Sou negra da raça
 Beleza da cor
 Das terras da África
 Da nação nagô
 Sou mãe de santo
 Do terreiro de xangô
 A minha pele é preta
 Sou feliz por isso
 O meu cabelo é crespo
 Eu tenho compromisso
 A minha pele é preta
 Sou feliz por isso
 O meu cabelo é crespo
 Não tenho compromisso (NÃO TENHO, 2014).

No poema escrito pela personagem Anna Paulla, a variante da frase [O meu cabelo é

cresto - Eu tenho compromisso/ Não tenho compromisso] destaca primeiro o engajamento do negro em assumir o cabelo crespo como ato político e ideológico e, segundo, a negação da obrigação normativa do uso do cabelo alisado, que visa a negação do corpo negro.

O poema é direcionado principalmente à mulher negra e seu discurso promove uma potente reviravolta de pensamento a partir da afirmação da cor da pele [A minha pele é preta - Sou feliz por isso]. Esse deslocamento conduz à reflexão do sujeito sobre sua condição social, o que impede este de tentar se aproximar do mundo branco. Esse processo é apontado por Souza (1983) como o devir negro:

Ser negro é, além disto, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de descobrimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori, é um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro (SOUZA, 1983, p. 77).

Ao negar o uso do cabelo alisado, Anna Paulla se desfaz de amarras que satisfazem a lógica racista estruturante e a coloca em uma condição de clausura. Nesse processo de aceitação de si e do próprio corpo, a personagem toma consciência da necessidade de se construir um discurso de pertencimento identitário.

A construção da identidade negra se dá a partir de um processo conflitivo de contestação às estruturas socioculturais que aprisionam e subalternizam o negro, reproduzindo preconceitos e estereótipos. A exaltação da beleza negra é uma maneira de superar estas fronteiras simbólicas pautadas na negação e inferiorização do negro, assumindo uma significação política e cultural.

Este processo exige que o negro rompa com o modelo instituído no seio colonial, que o obriga a ser uma imitação do branco. Tal condição impede que o negro reconheça o próprio corpo de maneira positiva e redimensione o ser de uma forma que o permita “construir uma identidade que lhe dê feições próprias, fundada, portanto, em seus interesses, transformadora da História – individual e coletiva, social e psicológica”.¹⁰⁴

O papel da escola na criação de um novo olhar e mentalidade dos sujeitos é imprescindível na medida em que pode contribuir, a partir da perspectiva de Franz Fanon (1968), para o processo de descolonização. Segundo o autor, a descolonização “introduz no

¹⁰⁴ SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 78.

ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade”.¹⁰⁵

Dessa forma, a escola teria a função de promover o debate crítico sobre a questão racial, contextualizando os processos violentos de dominação cultural e política empreendidos pelo poder colonial. Do ponto de vista de Fanon, a descolonização consiste no processo de restauração de uma humanidade perdida com a experiência colonial. “Como um contradiscurso, a descolonização implicaria anular e reinventar um suposto ‘sujeito colonial’ na sua verdadeira humanidade” (CUNHA, 2002).¹⁰⁶

3.3 O palhaço CD e Companhia (Caraíbas –Ba)

Ontem visitei um mundo em que o céu era de um vermelho sangue
 Ontem visitei um mundo distante
 Visitei um céu em que o mundo era ilusão
 Em que homens cuspiam magia em forma de fogo
 E mulheres prescreviam a fórmula da juventude
 Sendo belas com tão pouco
 Ontem, um céu sangue
 E estrelas emparelhadas de cor branco¹⁰⁷

O poema *Globo Mágico*, escolhido para introduzir a análise do filme, foi criado a partir da experiência da autora em sua visita a um circo de pequeno porte na cidade de Valença, interior da Bahia. A poesia retrata a vivência poética da escritora diante da precariedade de uma apresentação de circo, explícito tanto na degradação da lona, descrito no trecho como um céu de cor vermelho sangue, quanto na simplicidade da estrutura do espetáculo.¹⁰⁸

A questão abordada no poema se refere a um problema comum aos artistas do circo de lona no Brasil, que precisam encarar inúmeros desafios para dar continuidade ao exercício

¹⁰⁵ FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 26.

¹⁰⁶ Cunha, Olívia Maria Gomes da. Reflexões sobre o biopoder e pós-colonialismo: relendo Fanon e Foucault. In: **Mana**, vol. 8, nº 1. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100006>. Acesso: setembro de 2017.

¹⁰⁷ Trecho do poema *Globo Mágico*, de autoria da escritora baiana Celeste Martinez. Disponível em: <<http://alacazum.blogspot.com.br/2012/05/globo-magico-de-celeste-martinez.html>>. Acesso: mai 2017.

¹⁰⁸ Dados do autor.

da profissão. No filme *O palhaço CD e companhia*¹⁰⁹, a família Oliveira teve que abandonar o circo e o modo de vida nômade para se fixar na cidade de Caraíbas-Ba, vivendo atualmente apenas do aluguel de equipamentos desmontáveis, como pula-pulas e camas elásticas, em festas e eventos da cidade.

Sobre o modo de sustento, a família comenta: “Compramos umas camas elásticas. Temos duas camas elásticas [...]. Aí quando surge uma festinha a gente vai trabalhar na festa. Quando surge, a gente vai numa escola ou em outra. Ou bota na praça mesmo” (O PALHAÇO CD, 2014). Esses são os meios que Reinan e Kátia Oliveira encontraram para prover a subsistência dos filhos, que antes dependia do trabalho no antigo circo da família.

No início do filme, vemos imagens de arquivo da época em que o casal era proprietário do circo Transbahia. Na sequência seguinte, vemos Reinan retirar de um velho baú um figurino de palhaço e, diante da câmera, ele passa pelo estado de transformação do seu clown¹¹⁰, o palhaço CD.

Durante o processo de caracterização, escutamos em *off* alguns depoimentos da família relatando as experiências com o circo. Reinan é o primeiro a narrar sua trajetória, contando que iniciou no ramo de atividades circenses através de um irmão que, no ano de 1981, acompanhou o circo do Lambretinha, vindo do Ceará para a Bahia (O PALHAÇO CD, 2014).

Exercendo a função de palhaço durante quinze anos nesse circo, Reinan decide, no final dos anos 1990, montar a própria companhia composta por uma estrutura de base familiar, peculiar aos pequenos circos itinerantes de lona. Esse modelo de prática profissional instituído na família é oriundo de uma tradição de circo trazida para o Brasil no início do século XIX.

No Brasil, a partir do início do século XIX, registra-se a presença de várias famílias circenses européias, trazendo a “tradição” da transmissão oral dos seus saberes. A organização do circo, nos diferentes lugares para os quais os artistas migraram, foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar a forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral. Esta forma perdura praticamente até os dias de hoje, particularmente nos grupos circenses itinerantes da lona (ABREU; SILVA, 2009, p. 25).

¹⁰⁹ O PALHAÇO CD e companhia. Direção: Família Oliveira. Roteiro: Família Oliveira. Caraíbas (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 14'06”.

¹¹⁰ O palhaço não é um personagem, ele não interpreta. Cada ator deve buscar entender suas particularidades, buscando acessar o seu ridículo interior de forma desprendida, expressando corporalmente sua ingenuidade em seu estado individual de palhaço, o estado do clown.

Para compreender como surgiu esse modo de organização de trabalho no circo, deve-se entender que, enquanto prática milenar, o circo passou por inúmeras transformações ao longo da história. Segundo Cordeiro (2015), “compreende-se por circo um coletivo de artistas de diversas habilidades entre trapezistas, malabaristas, acrobatas, ilusionistas e tantos outros que compõe o espetáculo, o termo circo é dado também ao espaço onde essas apresentações ocorrem”.¹¹¹

A atividade circense acompanhou a história da humanidade, havendo registros dessa arte até mesmo nas civilizações antigas. Na Idade Média, artistas ambulantes e saltimbancos viajavam aos mais diferentes lugares, apresentando suas habilidades de malabarismo, dança, adestramento de animais, teatro, números cômicos, contorcionismo, pirofagia etc., em feiras e espaços públicos. “Contudo, apenas no entorno da Revolução Industrial e da Revolução Francesa é que se tem um marco concreto de consolidação da história do circo. Tal referência fundante é atribuída a Philip Astley e seu Anfiteatro, em 1768, na capital inglesa”.¹¹²

Dessa forma, somente com a criação do Circo Moderno na Europa se estabelece o formato do espetáculo de atrações em picadeiro circular, tal qual o conhecemos nos dias atuais. No Brasil, a história do circo começa a partir da vinda de algumas dinastias circenses da Europa para o continente americano, firmando um modo particular de fazer circo onde os saberes são difundidos pela tradição familiar às futuras gerações.

Mais do que a relação com o passado e o sentido de pertencimento a uma família tradicional de circo, é a forma de aprendizagem e o modo de conduzir as atividades com conhecimento total da prática, desde as habilidades artísticas até a instalação, manutenção e gerenciamento do circo, que subscreve o significado do circo-família.

O conceito circo-família foi construído por meio da abstração de elementos que, para os circenses – a fonte – constituíam matéria-prima de seu modo de viver. A noção geral dada pelo conceito é a de um circo que se fundamentava na família circense. O conceito é complexo, constituído por meio da intermediação dos vários aspectos que conformam essa ideia de família circense. Esses vários aspectos – saberes, práticas e “tradição” – já estavam presentes na formação do circo com a chegada das primeiras famílias no início do século XIX no Brasil (ABREU; SILVA, 2009, p. 32).

O circo-família é, portanto, um modelo de ofício que se fixou com a vinda de famílias

¹¹¹ CORDEIRO, Luan Vinicius da Silva. **Circo além da lona**: os processos de organização e produção das artes circenses. Monografia - Especialização em gestão e produção cultural - Faculdade Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Monografia - Especialização em gestão Tuiuti do Paraná, Curitiba – PR, 2015, p. 8.

¹¹² BOLOGNESI, Mario Fernando. O circo na história: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética. In: **Repertório Teatro & Dança**, v. 15, 2011, p. 11.

circenses estrangeiras para o território brasileiro. Essas famílias tradicionais fundaram um padrão de funcionamento da atividade baseado no trabalho coletivo e colaborativo de artistas que possuem laços familiares ou de parentescos e presam pelo futuro da tradição da arte circense pela via de ensinamento oral.

Com o circo Transbahia, a família Oliveira exercia todas as atividades em grupo, envolvendo todos os membros da família na realização do espetáculo, seguindo a mesma configuração do circo-família. Mesmo longe da lona, eles buscam manter a tradição e o saber circense, transmitindo o conhecimento para os filhos.

“Assim como a divisão sexual dos papéis na família circense tem características particulares, a criança no circo-família representava a continuidade da tradição, na medida em que seria a portadora do saber presente na memória familiar”.¹¹³ Portanto, iniciar os filhos na infância em atividades do circo é um modo de assegurar a história da família e preservar a identidade e a cultura circense.

Karoline Oliveira, uma das filhas do casal, desde criança foi estimulada pelos pais a aprender as técnicas de circo, estreando no picadeiro ainda pequena. Ela conta que iniciou a prática aos sete anos de idade, apresentando uma boa desenvoltura na execução dos ensinamentos: “Eu aprendo muito fácil as coisas, as habilidades [...]. Então se chegasse uma pessoa aqui hoje, um colega de circo, um parente de circo: Ah vamos aprender isso! Eu ia lá aprendia, fazia tudo direitinho” (O PALHAÇO CD, 2014).

Torna-se um problema para a família circense quando um dos filhos não desperta interesse pela profissão. A exemplo de Nayara, outra filha do casal, que não demonstra apreço pela atividade. Kátia conta que, desde pequena, a filha nunca gostou ou se interessou pelo circo. Nayara fala sobre a questão: “Cada um vem com um gosto né? Um gosto diferente. E eu não tenho por quê [...]. Não é não gostar. Não é dom. Eu não tinha esse dom” (O PALHAÇO CD, 2014).

Nem todos os filhos de circense têm aptidão para exercer atividades que exigem destreza corporal, no entanto, não é a grande maioria, já que a chance de escolha é bastante reduzida. Mesmo não apresentando interesse para os números de risco, Abreu e Silva (2009, p.88) destacam que nada impede que as crianças trabalhem em outras áreas, como a organização do circo, montagem da lona, bilheteria e etc.

Dessa forma, é importante para a família estimular os filhos ao trabalho,

¹¹³ ABREU, Luís Alberto de; SILVA, Erminia. **Respeitável público...**O circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p. 85.

independente do setor que irão ocupar, isso porque, enquanto empreendimento autônomo e de risco, o pagamento da mão de obra no circo se dá de maneira instável. O salário recebido pelos artistas não é fixo e depende estritamente de uma relação familiar/afetiva entre pais, filhos, netos e outros membros incorporados ao clã. Sobre a estrutura administrativa do circo, Vargas (1981) completa:

O empresário de circo é quase sempre um circense, nas suas origens familiares ou na sua opção de vida, tomada na mais remota infância. Geralmente filho e neto de circenses, casado com circense, ele muitas vezes encoraja os filhos a seguir a profissão, incorporando-os as suas atividades. A família circense, quando proprietária, revela-se através de uma constelação associada a um empreendimento artístico (pai, mãe, filhos, filhas, genros, noras, netos e netas), porém, guardando nas relações de trabalho o mesmo esquema de dominação presente na estrutura familiar - o pai e a mãe são também os padrões de seus filhos, genros ou noras, que a eles se submetem duplamente (como filhos e como assalariados) sem, no entanto, manifestar em relação a essa sujeição uma crítica ou uma consciência muito claras (VARGAS, 1981, p. 47).

Durante o período do circo Transbahia, as relações de trabalho envolviam o casal e as três filhas. Mais tarde, Deivid Pereira é agregado à família ao se casar com Karoline, contribuindo para aumentar a mão de obra e manter a estrutura do circo-família.

Deivid relata que, desde a infância, apresentava um fascínio com o circo. Mesmo não nascendo em uma família de circo, ele consegue ter acesso ao conhecimento prático das habilidades, através da amizade e do contato com alguns grupos itinerantes em sua cidade natal. No momento em que institui um matrimônio com Karoline, ele passa a fazer parte do circo-família. Em seu depoimento, ele conta sua experiência:

Eu também desde moleque era viciado em circo. Quando chegava um circo, eu corria. Os caminhões passavam na rua e eu corria atrás e não saía de lá, era o dia todo, até o circo ir embora. Aí teve um tempo que eu fiz amizade com um pessoal de circo e eles me chamaram pra ir trabalhar. Eu já tinha uns treze anos. Aí eu fiquei nesse tempo, passava um ano no circo ou dois anos e voltava. Chegava outro circo eu ía, passava mais um tempo e voltava. Aí quando eu tô bem sossegado eu me apaixonei por uma menina de circo. No caso, a Karol. Aí eu falei: Pronto, dessa vez eu vou ficar no circo mesmo. Já é de circo, os pais donos de circo, dessa vez eu não saio mais. Aí resolvemos todo mundo parar um pouco, mas tamos aí na luta. Quem sabe um dia nós não volta? (O PALHAÇO CD, 2014).

Sobre a questão de seguir ou não com o circo, notamos um conflito familiar que

parece estar atrelado também ao fato de Nayara não querer adotar o mesmo estilo de vida dos pais. Ela está prestes a casar e optou por seguir um modo de vida sedentário ao lado do futuro marido, que não é circense. Sob esse aspecto, vemos notadamente a questão de gênero determinar a escolha de Nayara que, por uma questão cultural, sente-se na obrigação de seguir os passos do marido, dando maior importância ao casamento.

Somado ao fato de Nayara se casar, a família Oliveira decide não dar continuidade ao circo devido à resistência em enfrentar mais uma vez as dificuldades econômicas para manutenção do circo de lona, além das condições de vulnerabilidade social proporcionadas com a vida itinerante.

Nesse sentido, em decorrência de fatores socioeconômicos vemos o risco da família Oliveira não conseguir alcançar o sonho de se manter com o circo de lona e preservar o saber e a tradição circenses. No filme, o casal denuncia os processos de exclusão social, de violação de direitos e também a discriminação com o trabalhador de circo, enfatizando a importância de estimular a prática, protegendo a história e a cultura circense.

Segundo Cordeiro (2015), deve-se buscar preservar o circo, pois ele consiste no modo de expressão cultural de um povo, sendo considerado patrimônio cultural no Brasil, no artigo terceiro da lei nº 397, de 2003. Para o autor, “é necessário repensar os aspectos de produção cultural circense e a gestão dos espaços de difusão dessa arte” (CORDEIRO, 2015, p. 25-26). Dessa forma, é preciso criar estratégias para facilitar a instalação de circos itinerantes, principalmente os de pequeno porte, assegurando a preservação dessa prática artística.

Em relação a esta questão, sabe-se que os circos de pequeno porte têm que arcar com todos os custos de instalação, manutenção e divulgação, encontrando muitos empecilhos para seguir atuando. Dentre eles: falta de espaços adequados nas cidades para receber o público; grande número de documentos exigidos pela prefeitura para a concessão do alvará de funcionamento, além de elevadas taxas de impostos; alto valor para compra de equipamentos novos; dificuldades para atrair o público, devido à concorrência com outras categorias de entretenimento; escassez de políticas de incentivo voltadas à realidade dos circos itinerantes, visto que a maioria não está registrada como empresa, o que impede de concorrerem a editais de apoio à cultura. Kátia conta os principais motivos que fizeram a família abandonar o circo:

Nós vivemos uns tempos bons, muito felizes. Trabalhamos e viajamos muito, conhecemos vários estados, várias cidades. E aí então foi ficando mais difícil as coisas, aí foi ficando mais caro. O custo do circo muito alto e só o dinheiro do ingresso não cobria o custo. Aí quando chegou agora há

dois anos atrás, decidimos que vamos descansar um pouco porque não tá dando mais. Chega nas cidades e não é bem recebido pelas pessoas. Chega numa prefeitura e não é bem recebido. E pra você conseguir uma praça pra montar um circo é muita burocracia. E aí decidimos descansar um pouco, ver o que vai dar daqui a alguns dias. Se a gente continua assim ou se volta novamente pro circo (O PALHAÇO CD, 2014).

Vemos que Kátia aponta três questões em sua fala: primeiro, a impossibilidade do circo manter os custos apenas com o valor do ingresso; segundo, a burocracia encontrada para conseguir montar o circo nos locais; e, por último, o preconceito e a discriminação com o circense tanto por parte dos moradores das cidades quanto por parte das prefeituras.

Sobre o último problema, ela destaca: “O circense em geral é muito discriminado, em todo o lugar” (O PALHAÇO, 2014). Reinan reforça o incômodo alegando que, ao chegar na cidade e se dirigir à prefeitura, o circense não é bem recebido pelos funcionários: “Quando a gente fala que é de circo, ele já empurra a porta pro lado da gente” (O PALHAÇO, 2014).

Sabe-se que, para o circo itinerante conseguir o alvará de funcionamento, ele depende estritamente do apoio dos órgãos executivos locais que, na maioria das vezes, dificultam o processo, baseados em uma legislação injusta e descompromissada com a realidade dos profissionais circenses. Exigindo uma grande quantidade de documentos, eles tardam a concessão e atrapalham o deslocamento das companhias, que permanecem pouco tempo nas cidades e, por isso, necessitam de mais rapidez na resolução dos problemas.

Kátia atesta que o circo pequeno só consegue se manter de forma ilegal. Segundo ela, o circense vive o tempo inteiro em estado de alerta, com medo da interdição da polícia e das empresas de energia que podem a qualquer momento cancelar o fornecimento de luz, devido às instalações irregulares (FAZ-SE, 2014).

Todos esses obstáculos fazem com que os circos se fixem em locais periféricos da cidade, onde o ambiente insalubre contribui para atrair um público de baixa renda que não tem condições de pagar um alto valor de ingresso. “Marginalizados pelo governo, sem nenhum apoio legal, os artistas veem-se igualmente marginalizados pela população como um grupo sem qualificação moral” (VARGAS, 1981, p. 45).

Outros fatores também colaboram para perpetuar o estigma contra os profissionais circenses como: dificuldade para alfabetização das crianças nas escolas e o tipo de moradia em acampamentos e *trailers* atrelado à forma de vida nômade.

Por adotar um estilo de vida que foge do padrão institucional-familiar socialmente aceito, os profissionais de circo são discriminados pela forma que vivenciam seus corpos num universo de trabalho, que envolve também o prazer pessoal e artístico.

De acordo com Duarte (1995), a subalternização do circo está historicamente associada ao nomadismo de grupos de artistas saltimbancos e ciganos. Os nômades são vistos pela população como “povos vagabundos” e não civilizados, além de infantis e imaturos. Pessoas que, por onde passam, deixam marcas de abandono e destruição. A chegada do circo na cidade, além de promover o medo e o fascínio, estimula os sonhos através da instauração de diferenças. Dessa forma, a cidade se transforma e se desestabiliza em seu cotidiano.¹¹⁴

Em *O palhaço CD e companhia*, vemos que a marginalização do circense é ocasionada por inúmeros fatores que, em conjunto, promovem a degradação de toda uma categoria artística circunscrita a partir da articulação entre as posições sociais de classe dos sujeitos e a construção histórico-discursiva do subalterno, a partir do estereótipo do “artista errante”, ou seja, aquele que vaga sem propósito ou compromisso.

A representação do “artista errante” se apresenta, dessa forma, como fator de exclusão social e discriminação pois está associada ao rótulo de uma profissão itinerante que confronta os padrões sócio-culturais, por isso, a construção negativa do circense como ambulante, andarilho, boêmio, transviado etc.

Por conta dos estereótipos relacionados ao circense, a família Oliveira continua enfrentando a discriminação e a recusa do direito de acesso ao trabalho, visto que não há vias que possibilitem ao artista de lona exercer a profissão de forma digna, sem enfrentar problemas econômicos, a miséria, o desamparo do poder público e a desolação moral.

Após a exposição dos depoimentos da família Oliveira, a narrativa do filme se desenrola a partir da realização de um espetáculo que acontece em uma lona imaginária. Duplamente fantasiosa na medida em que a apresentação já carrega em si a magia e deve ser amparada por uma visão de espaço que não se sustenta, pois não existe um circo para a família Oliveira. A maior parte das atrações ocorrem em praça pública, dentre elas: o tecido aéreo, jogos de malabares, números de equilíbrio, pirofagia e, por fim, o show do palhaço CD.

Um dos momentos mais marcantes do curta-metragem consiste na cena em que o palhaço CD está sentado em uma cadeira, de cabeça baixa. Ao erguer o rosto, o espectador nota a expressão triste do palhaço, os olhos cheios d’água e o corpo lânguido que, ao som de uma música clássica melancólica, expressa todo o pesar de uma família de artistas que não tem condições de manter o sonho do picadeiro, o despertar do riso do público e a utopia de uma vida de magia, diversão e prazer.

O palhaço CD e companhia e os demais filmes analisados neste capítulo apresentam

¹¹⁴ DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 14-19.

narrativas conflitivas de contestação política ao discurso dominante, buscando desestruturar as construções negativas da identidade do subalterno. O grupo *Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe* é constituído por curtas que refletem a produção social da diferença como categorias sociais que se inter-relacionam de forma múltipla e muitas vezes simultânea, baseadas em concepções racistas, sexistas e classistas. Esses regimes de produção discursiva interagem para promover as hierarquias sociais e, conseqüentemente, operam como mecanismos de opressão e discriminação.

Considerações finais

Esta pesquisa teve como ponto de partida a análise de seis filmes produzidos durante a execução do *Faz-se filmes*, projeto itinerante que percorreu onze cidades da Bahia com o intuito de criar espaços para produção de cinema no interior do Estado. O trabalho permitiu compreender a construção das narrativas identitárias dos filmes, considerando a perspectiva do subalterno e os contextos sociais, históricos e políticos de elaboração dos discursos.

Além disso, a pesquisa promoveu também uma reflexão mais abrangente sobre as formas de realização de cinema no Brasil, considerando a necessidade de se pensar o papel e a atuação de intelectuais, artistas e acadêmicos pós-coloniais na construção de espaços e mecanismos de apropriação política do subalterno.

O debate está centrado na questão desenvolvida no trabalho da teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak: *Pode o subalterno falar?* Com apenas uma pergunta a autora nos coloca diante de um rigoroso problema de pesquisa. Do ponto de vista de Spivak, situando o contexto de análise dos filmes estudados nesta dissertação, o subalterno não pode falar. Isto porque o que está em jogo para a autora não é o simples ato físico de expressão da voz, mas o debate em torno de como o discurso pronunciado pode alterar as estruturas de poder que mantêm os sujeitos em condições de subalternidade.

O trabalho se debruçou sobre a questão tomando por base a proposta do projeto *Faz-se filmes* como espaço de manifestação do discurso periférico no cinema. Entretanto, cabe primeiro retomar as perguntas elencadas na introdução desta dissertação: 1) Como as narrativas apresentadas nos filmes se relacionam com os processos de produção das identidades culturais?; 2) Quais as circunstâncias ou contextos de produção dos discursos do subalterno e como as relações de poder interferem na construção subjetiva dessas narrativas identitárias?; 3) Que reflexões podemos fazer quanto a essa produção de cinema, no que concerne a possíveis mudanças nas estruturas sociais, pensando o contexto de uma produção territorial de identidade local?

Notamos, de modo geral, que os realizadores se apropriam das ferramentas de produção cinematográfica para construir narrativas que expressam as identidades culturais tanto pela lógica de pertencimento e afirmação identitária – apresentada no grupo *Narrativas de origem: tradição, história e oralidade*, com os filmes *Quilombo, terra e mar* (Cachoeira-Ba), *Canudos, minha história, minhas raízes* (Canudos-Ba) e *As lendas do Velho Chico* (Ibotirama-Ba) – quanto pela contestação da atribuição de identidades negativas, através do segundo grupo analítico intitulado *Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe*, com

os filmes *O gueto* (Una-Ba), *Não tenho compromisso* (Caraíbas-Ba) e *O palhaço CD e companhia* (Caraíbas-Ba).

Dessa forma, os filmes do primeiro grupo agenciam o discurso essencialista de forma estratégica, a fim de angariar “direitos” coletivos, expressar desejos ou simplesmente construir sistemas de permanência e correspondência com o passado, a história e a tradição. Em contraposição, as narrativas do segundo grupo se destacam por seguir um viés de cunho mais denunciativo, revelando o caráter homogeneizador e perverso de produção das identidades negativas como mecanismo de dominação e controle dos centros hegemônicos de poder, que articulam a política da desigualdade a fim de reduzir os sujeitos a espaços de subalternização, inter-relacionando a produção da diferença e promovendo as hierarquias sociais, tanto por uma visão racista e sexista, quanto pelas posições sociais de classe dos sujeitos e/ou grupos.

Deve-se destacar que a divisão dos grupos de filmes buscou entender as narrativas identitárias através da aproximação e predominância de linhas discursivas que propiciassem uma melhor compreensão do estudo. Porém, vale lembrar que é possível notar uma correspondência entre os modos de enunciação dos dois grupos analíticos, pois alguns filmes apresentam tanto nuances de contestação social quanto estratégias de afirmação identitária. Isto acontece porque os sujeitos precisam negociar elementos da cultura ou produzir sistemas de diferenciação de acordo com as circunstâncias e as relações conflituosas situacionais.

Nesse sentido, todos os filmes recorrem a estratégias políticas de afirmação da identidade: identidade quilombola em *Quilombo, terra e mar*; identidade conselheirista em *Canudos, minha história, minhas raízes*; identidade ribeirinha em *As lendas do Velho Chico*; identidade do gueto em *O gueto*; identidade negra em *Não tenho compromisso*; e identidade circense em *O palhaço CD e companhia*.

A diferença está no modo como os discursos foram conduzidos e se apresentam de maneira mais marcante: no primeiro grupo, as narrativas alimentam a ideia de identidade como essência, como algo autêntico, original e substancial aos sujeitos ou grupos. Por isso, intitula-se *Narrativas de origem: tradição, história e oralidade*.

Em *Quilombo, terra e mar*, a origem quilombola, a tradição dos modos de vida característicos da comunidade (pesca, agricultura, religião, manifestações culturais, etc.), a história de um passado escravista e a oralidade presente na forma como o conhecimento é passado às novas gerações; *Canudos, minha história, minhas raízes*, a origem de uma descendência com participantes da guerra, a tradição de rebeldia do povo canudense, a história da Guerra e a necessidade de se preservar a narrativa do conflito como algo positivo;

e *As lendas do Velho Chico*, uma origem ribeirinha, marcada pela tradição da literatura oral, pelo histórico de compartilhamento de narrativas lendárias que devem ser mantidas pela forma de transmissão oral.

Quilombo, terra e mar, reflete os processos de emergência das identidades étnicas, onde a comunidade de Santiago do Iguape afirma a identidade quilombola como forma de contestação política de um território social com significação histórica para o grupo. A posse das terras quilombolas garantiria a preservação da memória e da cultura da comunidade, seja pelas formas de manejo do espaço exercidas através da prática de atividades tradicionais como a pesca e a agricultura, seja através das manifestações culturais e religiosas. Os processos de elaboração das narrativas identitárias se constroem a partir de correspondências com o passado, a rememoração da violência sofrida no período colonial, o histórico de resistência negra à opressão e o vínculo da comunidade com o território simbólico. O filme demonstra também como a comunidade deve responder às exigências das instituições políticas e governamentais, já que estas detêm o poder de reconhecer e legitimar as identidades, assegurando os direitos desses grupos minoritários.

Em *Canudos, minha história, minhas raízes*, o diretor João Batista da Silva Lima retrata a história da Guerra de Canudos numa perspectiva familiar, a fim de comprovar sua relação de descendência de participantes do conflito e afirmar sua identidade política. Destacando o caráter rebelde do evento e construindo uma imagem positiva do líder Antônio Conselheiro, o diretor busca confrontar a narrativa do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que descreve Conselheiro como louco e fanático religioso. Baseado em teóricos que compartilham do revisionismo historiográfico, João Batista afirma a identidade conselheirista pelo sentimento de pertencimento a um passado familiar insurgente.

As lendas do Velho Chico compõe o discurso voltando-se para a reprodução do universo lendário e simbólico das comunidades que vivem às margens do Rio São Francisco. Destacando a importância do narrador na preservação da literatura oral, o filme apresenta três lendas que permanecem no imaginário social da população de Ibotirama: o Compadre D'Água, a Mulher de Sete Metros e o Vapor Encantado. O filme tem a pretensão de valorizar e salvaguardar o folclore e a tradição popular, refletindo a necessidade de passar adiante a prática de contação de histórias às novas gerações. O diretor afirma a identidade ribeirinha revelando as características das lendas, que buscam promover à reflexão de valores, de costumes e da moral da população como modo de controle e domínio social, através da repetição de estórias que incitam o medo do desconhecido, da assombração e do fantástico.

Já o segundo grupo, *Narrativas de Discriminação: raça, gênero e classe*, destaca-se

por criar narrativas de contestação social, apresentando os conflitos dos grupos em nível de denúncia das estruturas sociais, que exercem a violência contra os sujeitos e/ou grupos sociais marginalizados.

Dessa forma, vemos a denúncia de discriminação com o morador do gueto conduzida pela intersecção de categorias como raça, gênero e classe em *O gueto*; a discriminação com o cabelo crespo da mulher negra em *Não tenho compromisso*; e a discriminação com o trabalhador de circo, marcado predominantemente por um fator de classe social em *O palhaço CD e companhia*.

Em *O gueto*, o diretor Cleiton Souza denuncia a discriminação dos moradores do bairro Marcel Ganem pela população da cidade de Una-Ba, afirmando que a violência acontece por existir um preconceito com o “estilo” do habitante do gueto. Ao mesmo tempo que acusa a postura da população elaborando uma contra-narrativa que rejeita a construção da identidade do favelado como traficante, bandido e marginal; o diretor busca resgatar o sentido de pertencimento a uma identidade segregada, destacando a importância do uso da palavra *gueto* para a comunidade.

Em *Não tenho compromisso*, a personagem Anna Paulla passa por um processo de transformação diante da situação de discriminação com o seu cabelo crespo na escola. Ela passa a contestar a lógica racista estruturante, negando-se a adotar o padrão de cabelo alisado, reconhecido como sinônimo de beleza. A personagem entende que o modelo de branquitude é nocivo por tentar diluir as diferenças e negar o corpo negro, paradigma instaurado no seio do projeto colonial, com consequências graves e permanentes na formação e no pensamento social brasileiro. Assim, assumir o cabelo crespo torna-se um ato de engajamento político e de resistência cultural.

Por último, vimos que *O palhaço CD e companhia* expõe a situação da família Oliveira, que mantém o desejo de continuar vivendo do trabalho no circo de lona. Devido as dificuldades encontradas, como a burocratização para implantação dos circos nas cidades e a falta de incentivo governamental que assegure a manutenção dessa arte milenar, a família vive o conflito entre exercer a profissão e a necessidade de sobreviver minimamente com dignidade. A narrativa denuncia a discriminação do circense, apontando os processos de marginalização que acontecem também pelo fato de o trabalhador do circo de lona adotar um estilo de vida nômade.

A última pergunta desenvolvida na introdução da dissertação referente às reflexões que poderíamos fazer quanto à realização desses filmes, no que tange a possibilidade de mudanças nas estruturas sociais, está direcionada ao mesmo ponto de interrogação proposto

por Spivak, quando esta questiona a possibilidade de fala do subalterno.

É justamente a complexidade dos sujeitos de saírem da posição de subalternidade que a autora menciona em seu trabalho teórico. Vemos que, apesar do *Faz-se filmes* se apresentar como potente dispositivo de abertura de espaços para que o subalterno possa expressar o seu discurso e, do ponto de vista de Spivak, trabalhe “contra” a subalternidade, sua atuação se apresenta de forma bastante restrita, pois contempla apenas uma produção de nível territorial local.

As narrativas identitárias produzidas não podem alterar as estruturas de poder que mantêm os sujeitos em condições de subalternização, mas podem promover sim mudanças nas subjetividades e categorias enunciativas, tanto dos realizadores quanto da equipe envolvida com o projeto *Faz-se filmes*. Transformações mais radicais dependem eminentemente de processos históricos que, porventura, se apresentam mais demorados, e devem partir de um movimento autônomo dos sujeitos e grupos subalternos que devem confrontar o discurso dominante e os centros hegemônicos de poder.

Fica evidente nos filmes analisados a inexistência de um discurso inocente do subalterno. Os sujeitos têm consciência do lugar que ocupam e continuam a se articular coletivamente a favor da conquista de seus direitos e anseios, ou seja, as narrativas apresentam posicionamentos políticos dos sujeitos e/ou grupos que lutam e expõem seus conflitos causando, muitas vezes, o incômodo nas localidades em que foram produzidos.

Dessa forma, esta pesquisa proporcionou uma reflexão sobre a importância de se explorar as investigações no campo dos estudos culturais e subalternos, promovendo um debate quanto à necessidade de criação de novas propostas e intervenções nas esferas de produção acadêmica, literária, cinematográfica, artística etc. Pois, mesmo com o ativismo de muitos intelectuais, acadêmicos e artistas pós-coloniais do “Terceiro Mundo”, deve-se ter em conta o pensamento de Spivak quando esta afirma que não podemos falar pelo subalterno, mas apenas trabalhar “contra” a subalternidade ou os processos de subalternização.

Referências

ABREU, Luís Alberto de; SILVA, Erminia. **Respeitável público...** O circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Os Quilombos e as Novas Etnias. In: O'DWYER, Eliane Cantarino (ORG.) **Quilombos: identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 296.

ALMEIDA, Deyse Pinto de. A moda *hip hop* e a construção da identidade do negro americano. In: **Comunicon**, 4o Encontro de GTs. São Paulo: 2014. Disponível em: <http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_nove/GT09_DEYSE_ALMEIDA.pdf>. Acesso: 13 abr 2017.

ALMEIDA, Silvio. O que é racismo estrutural? In: **TV BoiTempo**. 13 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU>>. Acesso: 04 mai 2017.

ARAÚJO, Carlos; FERREIRA, Edson Alves; PEREIRA, Edvaldo Joaquim. **Ibotirama e as canções de agosto**. Ibotirama (Ba): Editora Empresa Gráfica da Bahia, 2002.

ARAÚJO SÁ, Antônio Fernando de. **Canudos Plural: memórias em confronto nas comemorações dos centenários de Canudos (1993-1997)** Disponível em: <<https://ri.ufs.br/bitstream/123456789/1342/3/CanudosPluralCentenarios.pdf>>. Acesso: 20 nov 2016.

ARRUTI, José Maurício Andion. A “emergência” dos remanescentes: notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas. In: **Mana**, vol. 3, nº 2. Rio de Janeiro, 1997, p. 07-38.

_____. **Agenciamentos Políticos da “Mistura”**: Identificação Étnica e Segmentação Negro-Indígena entre os Pankararú e os Xocó. Revista Estudos Afro- Asiáticos, Ano 23, nº 2, 2001, p. 215-254.

_____. Territórios Negros. In: KOINONIA. **Territórios Negros – Egbé**: Relatório Territórios Negros. Rio de Janeiro: Koinonia, 2002.

AS LENDAS do Velho Chico. Direção: Gilberto Moraes. Roteiro: Gilberto Moraes e Reginaldo Pereira. Produção: Cia de Teatro Mistura. Ibotirama (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 12'39”.

AZEVEDO, Thales de. **As elites de cor**: um estudo de ascensão social. São Paulo: Comp. Editora Nacional, 1955.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. **Coleção Política e Gestão Culturais**. Salvador: P55 Edições, 2013. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/politica_cultural.pdf>. Acesso: 20 out 2015.

BARICKMAN, B. J. E se a casa-grande não fosse tão grande? Uma freguesia açucareira do Recôncavo Baiano em 1835. In: **Afro-Ásia**, nº 29-30. Universidade Federal da Bahia, 2003. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21055/13652>>

Acesso: 04 jul 2017.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAYARD, Jean- Pierre. **História das lendas**. Edição eletrônica: Ridendo Castigat Mores, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/lendas.pdf>>. Acesso: 04 dez 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BEVERLEY, John. *El subalterno y los límites del saber académico. In: Rodríguez, Ileana: Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos*. Estado, cultura, subalternidade. Rodopi, Amsterdam, 2001.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. SP: Companhia das Letras, 1992.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **O circo na história**: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética. *Repertório Teatro & Dança*, v. 15, 2011, p. 11-16.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

BRASIL. Constituição de 1988. Constituição da República Federativa do Brasil. **Diário Oficial da União**, Seção 1, p. 1, 5 de outubro de 1988. Disponível em: <www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:constituicao:1988-10-05:1988> Acesso: 04 nov 2016.

CALASANS, José. **Belo Monte resiste**. Disponível em: <<http://josecalasans.com/downloads/artigos/59.pdf>>. Acesso: 20 nov 2016.

_____. **O Ciclo Folclórico do Bom Jesus Conselheiro**: contribuição ao Estudo da Campanha de Canudos. Disponível em: <<http://josecalasans.com/downloads/artigos/01.pdf>>. Acesso: 20 nov 2016.

CANCLINI, Nestor Gracia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

CANUDOS, minha história, minhas raízes. Direção e Roteiro: João Batista da Silva Lima. Canudos (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 10'30''.

CARLOS, Rosemary José; FARINASSO, Miguel; SILVA, Paulo Afonso; VIEIRA, Geraldo Gentil. Determinação da extensão do Rio São Francisco. In: **Anais XI SBSR**, Belo Horizonte, Brasil, 05-10 abril 2003, INPE, p. 393-400. Disponível em: <

http://mar.te.dpi.inpe.br/col/ltid.inpe.br/sbsr/2002/11.20.18.39/doc/03_396.pdf>. Acesso: 10 dez 2017.

CARVALHO, Maria Celina Pereira; SCHMITT, Alessandra; TURATTI, Maria Cecília Manzoli. **A Atualização do Conceito de Quilombo**: identidade e Território nas Definições Teóricas. *Ambiente & Sociedade* – 2002, Ano V – N° 10.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2012.

CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 308.

CORDEIRO, Luan Vinicius da Silva. **Circo além da lona**: os processos de organização e produção das artes circenses. Monografia - Especialização em gestão e produção cultural - Faculdade Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Monografia - Especialização em gestão Tuiuti do Paraná, Curitiba – PR, 2015, p. 8.

COSTA, Fernando. **Gueto ou favela?** Romanica Olomucensia, 25.1. República Checa: 2013, p. 37-45. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4460032.pdf>.> Acesso: 13 abr 2017.

COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

CRUZ, Ana Paula Batista da Silva. “**Viver do que se sabe fazer**”: memória do trabalho e cotidiano em Santiago do Iguape (1960-1990). Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**: campanha de Canudos. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

Cunha, Olívia Maria Gomes da. Reflexões sobre o biopoder e pós-colonialismo: relendo Fanon e Foucault. In: **Mana**, vol. 8, nº 1. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100006>. Acesso: 15 set 2017.

DJOKIC, Aline. Colorismo: o que é, como funciona. In: **Blogueiras Negras**. 27 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2015/01/27/colorismo-o-que-e-como-funciona/>>. Acesso: 04 mai 2017.

DUARTE, João Francisco Jr. **O que é realidade**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
 FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAZ-SE filmes. Direção: Violeta Martinez. Cachoeira (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD.
 Duração: 99'34''.

FERNANDES, Viviane Barboza; SOUZA, Maria Cecília Cortez Christiano de. Identidade negra entre exclusão e liberdade. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Nº 63, 2016, p. 103-120.

FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afro-descendente: identidade em construção**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

FIGUEIREDO, Ângela. **Cabelo, cabeleira, cabeluda e descabelada: Identidade, Consumo e Manipulação da Aparência entre os Negros Brasileiros**. XXVI Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais: Caxambu, 2002.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. **Hip hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social?** Revista FACOM, nº 17, 2007. Disponível em <http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/fochi.pdf> Acesso: 02 mai 2017.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2004 [1969].

_____. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999 [1970].

FREITAS, Leandro Leal de. **Um século de narrativas euclidianas e conselheiristas: interpretações sobre Antônio Conselheiro**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. São Carlos, 2016, p. 115.

GARCEZ, Angelina Nobre Rolim. **Aspectos econômicos do episódio de Canudos**. Publicações do Centro de Estudos Baianos, Universidade Federal da Bahia, vol. 81, 1977, p. 20. Disponível em: <<https://atlanticoportugues.ufba.br/system/documents/files/000/000/049/original/CEB81.PDF?1438364236>> . Acesso: 24 jul 2017.

GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? **Revista Brasileira de Educação**, nº 21, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (ORG). **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, v. 5. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta**: Que é esclarecimento? Editora Vozes: Petrópolis-RJ, 2005, p. 63-71.

LARUCCIA, Mauro Maia; NASCIMENTO, Jarbas Vargas do; PAULON, Andréia. **Análise do Discurso**: fundamentos Teórico-Metodológicos. São Paulo: Revista Diálogos Interdisciplinares, vol. 3, nº 1, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Entrevista com Claude Lévi-Strauss por Taneguy de Quenétain. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto; CESAR MELLATI, Julio; DA MATTA, Roberto; DE BARROS LARAIA, Roque; LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e linguagem social**: ensaios de antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

MATOS, Maurício. **Significações da violência no cinema brasileiro**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2009.

_____. Subalternidades em perspectiva no cinema brasileiro. **III EBECULT- Encontro Baiano de Estudos da Cultura, 2012**. Disponível em: <<http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/Subalternidades-em-perspectivas-no-cinema-brasileiro1.pdf>>. Acesso: 15 set 2016.

MODONESI, Massimo. **Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO; Prometeo Libros, 2010, p. 186.

MONTEIRO, Soraia Santos; PROST, Catherine. **Impactos de atividades econômicas sobre os recursos hídricos na Baía do Iguape e Saubara**. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7326/1/Monteiro_Prost_EGAL.09.pdf>. Acesso: 05 nov 2016.

MOURA, Clóvis. **Sociologia política da Guerra Camponesa de Canudos**: da destruição do Belo Monte ao aparecimento do MST. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2000.

MUNANGA, Kabengele (Org). **Superando o Racismo na escola**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

NÃO TENHO compromisso. Direção: Juraci Souza e Ângela Costa. Roteiro: Juraci Souza e Ângela Costa. Botuporã (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 9'33''.

O GUETO. Direção e Roteiro: Cleiton Souza. Una (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 13'42''.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: **Revista Mana**, volume 4, nº 1. Rio de Janeiro: 1998, p. 47-77.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Cinema Brasileiro Contemporâneo e a Subalternidade: impasses da Representação. Brasileira – In: *Journal for Brazilian Studies*. Vol. 2, nº 1 (March, 2013).

O PALHAÇO CD e companhia. Direção: Família Oliveira. Roteiro: Família Oliveira. Caraíbas (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 14'06''.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise do Discurso: princípios & procedimentos**. São Paulo: Pontes, 2007.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. A voz da periferia e a função do intelectual. In: **Darandina Revista Eletrônica**, nº 3, 2010, p. 1-14. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/A-voz-da-periferia-e-a_fun%C3%A7%C3%A3o-do-intelectual.pdf>. Acesso: 05 mai 2016.

PINHO, Osmundo de Araújo. Qual é a identidade do homem negro. In: **Democracia Viva**, nº 22, 2004, p. 64-69. Disponível em: <https://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro>. Acesso: 30 abr 2017.

_____. Deusas do Ébano: a construção da beleza negra como uma categoria nativa da reafricanização em Salvador. **XXVI Encontro Anual da ANPOCS (GT17)**, Relações raciais e etnicidade, Caxambu, 2002. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-26-encontro/gt-23/gt17-14/4480-opinho-deusas/file>> Acesso: 04 mai 2017.

PRYSTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao Cinema periférico. Estéticas contemporâneas e cultura mundial. 1. In: **Revista Periferia**. Vol. I, nº 1, 2009. Disponível em: <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/angela_prysthon.pdf>. Acesso: 02 mai 2016.

QUILOMBO, terra e mar. Direção: Comunidade de Santiago do Iguape. Roteiro: Comunidade de Santiago do Iguape. Cachoeira (BA): Faz-se filmes, 2014. DVD. Duração: 8'57''.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. In: **Mediações**, v. 14, nº 1, 2009, p. 219. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/download/3358/2741>> Acesso: 04 dez 2016.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

SANSEVERINO, Antônio Marcos V. Numa volta do sertão, aqueles desconhecidos singulares. In: **Euclides da Cunha, intérprete do Brasil: O diário de um povo esquecido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. In: **Tempo Social**, Rev. Sociol. USP, São Paulo, 5 (1-2): p. 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

SANTOS FILHO, José Carlos Ferreira dos. Naquele Tempo: História e Memória de Santiago do Iguape, Breves abordagens sobre uma comunidade remanescente de quilombo. **Anais eletrônicos - VI Encontro Estadual de História - ANPUH/BA, 2013**. Disponível em: <<http://anpuhba.org/wp-content/uploads/2013/12/jose-carlos-ferreira.pdf>>. Acesso: 04 jul 2017.

SANTOS, R.S. da. **Cultura política e participação no Recôncavo baiano hoje: uma análise sobre Cachoeira e São Felix**. 2009, 165 f. Dissertação (Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/11359/1/Dissertacao%20Rubenilda%20Santosseg.pdf>>. Acesso: 04 jul 2017.

SILVA, Elsa Peralta da. **Patrimônio e identidade**. Os desafios do turismo cultural. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, s/d. Disponível em: <<http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/viewFile/932/734>> Acesso: 04 nov 2016.

SILVA, MARIA NILZA DA. O negro no Brasil: um problema de raça ou de classe? In: **Revista Mediações**, v. 5, nº 2. Londrina: 2000, p. 99-124. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/9162/7757>>. Acesso: 30 abr 2017.

SILVA, Marília Rodrigues da. **Refigurando monstros: a perspectiva parcial de Donna Haraway como crítica da ciência**. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, 2009.

SILVA, Rogério Souza. Antônio Conselheiro e Canudos: a construção de imagens. In: **A dinâmica do historicismo: tradições historiográficas modernas**. Caderno de resumos & Anais, 2o. Seminário Nacional de História da Historiografia. Ouro Preto: EdUFOP, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da (ORG). **Identidade e diferença**. RJ: Vozes, 2014.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Cinema Novo: a cultura popular revisitada**. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón poscolonial: hacia una historia del presente evanescente*. Ediciones Akal, S.A.: Madrid, España, 2010.

_____. *Outside in the teaching machine*. Nova Iorque: Routledge, 1993.

_____. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acesso: 04 dez 2016.

VARGAS, Maria Tereza (coord.). **Circo, espetáculo de periferia**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento de Informação e Documentação Artística - Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

WACQUANT, Loïc. Que é gueto? Construindo um conceito sociológico. In: **Revista de Sociologia Política**, nº 23. Curitiba: 2004, p. 155-164. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/3702/2952>>. Acesso: 13 abr 2017.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.