

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DOUGLAS HENRIQUE ANTUNES LOPES

UMA ENCRUZILHADA ENTRE EDUCAÇÃO SUPERIOR A DISTÂNCIA,
CINECLUBISMO E CINEMA NOVO

CURITIBA
2024



DOUGLAS HENRIQUE ANTUNES LOPES

UMA ENCRUZILHADA ENTRE EDUCAÇÃO SUPERIOR A DISTÂNCIA,
CINECLUBISMO E CINEMA NOVO

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Educação na linha de pesquisa Cultura, Escola e Processos Formativos em Educação, do Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Leilah Santiago Bufrem

CURITIBA
2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DO CAMPUS REBOUÇAS

Lopes, Douglas Henrique Antunes.

Uma encruzilhada entre Educação Superior a Distância, Cineclubismo e Cinema Novo / Douglas Henrique Antunes Lopes – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Orientadora: Profª Drª Leilah Santiago Bufrem

1. Educação – Estudo e ensino. 2. Ensino a distância – Estudo e ensino (Superior). 3. Cinema novo – Brasil. 4. Cinema na educação. 5. Cinema brasileiro. I. Universidade Federal do Paraná. II. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE EDUCAÇÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA
PÓS-GRADUAÇÃO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO -
40001016001P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **DOUGLAS HENRIQUE ANTUNES LOPES** intitulada: **UMA ENCRUZILHADA ENTRE EDUCAÇÃO SUPERIOR A DISTÂNCIA, CINECLUBISMO CINEMA NOVO**, sob orientação da Profa. Dra. LEILAH SANTIAGO BUFREM, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 09 de Agosto de 2024.

Assinatura Eletrônica
15/08/2024 18:39:07.0
LEILAH SANTIAGO BUFREM
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
16/08/2024 11:18:06.0
GERALDO BALDUINO HORN
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
15/08/2024 16:31:26.0
FREDERICO GONÇALVES PEDROSA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

Assinatura Eletrônica
15/08/2024 16:05:15.0
GLAUCIA DA SILVA BRITO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
16/08/2024 09:20:13.0
ALESSANDRO REINA
Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CLARETIANO)

Assinatura Eletrônica
15/08/2024 17:01:22.0
MARCIO JAREK
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

DEDICATÓRIA

Esta tese é dedicada aos meus avós, Thadeu Antunes Carneiro e Vilma Jaroskievicz Antunes, além da minha mãe, Andrea Martha Antunes. Também é dedicada à minha companheira, Cristiane de Lima Vitaliano e minha filha, Estela Vitaliano Jaroskievicz Antunes. Dedico ainda a todos/as aqueles que viveram nesta terra, e enfrentaram as brutalidades da diáspora, da violência e da desigualdade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos orixás, pela oportunidade de experienciar a aventura da vida.

Agradeço aos meus guias, que me abrem os caminhos e me amparam para que eu trafegue, em especial ao Seu Corisco e Seu Zé Pilintra. Agradeço ainda ao Seu Tranca Ruas das Almas, que me ajudou a entender sobre o papel da pesquisa e da escrita.

Agradeço a minha mãe, Andrea Martha Antunes, que partiu cedo por conta do tamanho da sua luta e fez os maiores esforços para a educação do seu filho.

Agradeço aos meus avós, Thadeu Antunes Carneiro e Vilma Jaroskievicz Antunes, que sempre impulsionaram minha formação.

Agradeço a minha companheira, Cristiane de Lima Vitaliano, pelo seu apoio e sacrifício da vivência para que este trabalho se concretize. Ela se agarra aos sonhos e faz da sua vida uma luta contra as desigualdades.

Agradeço a minha filha, Estela Vitaliano Jaroskievicz Antunes, que ela possa ir mais longe do que todos os seus ancestrais puderam.

Agradeço aos amigos, que compartilharam comigo a vivência e a luta pela emancipação.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Leilah Santiago Bufrem, que abraçou meu sonho à primeira vista.

Agradeço ao Prof. Geraldo Balduino Horn, que é um exemplo de coerência entre conhecimento e práxis.

Agradeço a minha amiga, irmã e Mãe de Santo, Nicole Osiowy, pelo suporte, edificação e abertura das portas para que essa tese fosse finalizada.

Agradeço ao Alessandro Reina, com quem pude compartilhar uma trajetória de estudos do *Cinema Novo* e da prática cineclubista.

Agradeço o amigo Jean Gabriel, pela sensibilidade que sempre desprende para além das cordas do seu violão.

Agradeço ao Márcio Jarek, pela vivência e pelo compartilhamento dos debates estéticos e cinematográficos.

Agradeço ao Igor de Alexandre Menezes, pela sua dedicação a vida e seu lirismo.

Agradeço ao Jorge Luiz Viesenteiner, pela sua alteridade e dedicação à pesquisa filosófica.

Agradeço ao Maurício Bueno da Rosa, com quem aprendi a ser cinéfilo.

Agradeço ao Gustavo Bonin, pela nossa trama de vida e teoria.

Agradeço ao Frederico Gonçalves Pedrosa, que me abriu os olhos para a cultura afro-brasileira.

Agradeço ao Luís Fernando Lopes, o primeiro a acreditar na minha proposta de um cineclube educacional e se tornou companheiro de pesquisa acadêmica.

Agradeço à Profa. Dinamara Pereira Machado, que abriu espaço e deu sustentação às atividades do Cineclube. Agradeço, também, a todas as equipes e colegas envolvidos para que as sessões possam ser ofertadas ao público.

Agradeço aos amigos do Núcleo de Pesquisas Sobre o Ensino de Filosofia (NESEF/UFPR), do Cineclube Jogo de Cena e do G-CINE, com quem aprendi a desenvolver pesquisa e práticas educacionais coletivamente.

Tenho medo de viver sonhando com a luz de bala que joguei em cima do bom e do ruim. Tenho medo do inferno e das alma penada que cortei com meu punhal. Tenho medo de ficar triste e sozinho como o gado berrando pro sol. Tenho medo, Cristino. Tenho medo da escuridão da morte.

Disse Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

RESUMO

O estudo investiga o cineclubismo, sobretudo através das obras cinemanovistas de Glauber Rocha como estratégia pedagógica para a construção da identidade e preservação da memória nos cursos de licenciatura de uma instituição de Educação Superior a Distância. A partir de uma epistemologia afrodiaspórica, indica a relação entre Educação, Cineclubismo e Cinema Novo. As figuras de *Exu* e das *Encruzilhadas* são tomadas como ponto de partida para responder se o cineclubismo, numa perspectiva decolonial do Cinema Novo, contribui para o reconhecimento e enfrentamento das *marafundas* coloniais, pelos estudantes das licenciaturas. A metodologia tem como base uma abordagem *exusíaca*, utilizando as sessões cineclubistas como espaço de análise crítica por meio da observação de campo e com participação direta. Os filmes *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), ambos dirigidos por Glauber Rocha, são estudados por seu potencial de estimular o processo de construção identitária dos estudantes e amenizar os fardos coloniais, o que se inicia com a tomada de consciência. Apresenta a hipótese de que essas obras do Cinema Novo trazem elementos que auxiliam na construção de uma identidade emancipadora e na superação de *marafundas* do racismo e das desigualdades sociais. Os resultados indicam que as discussões geradas nas sessões cineclubistas desenvolveram maior senso crítico nos estudantes, através do reconhecimento dos legados coloniais que os/nos afetam. A análise dos filmes revela as contribuições do *Cinema Novo*, sobretudo em Glauber Rocha, para a conscientização sobre as *marafundas* coloniais e a tomada de consciência das identidades, reforçando o papel do cineclubismo como ferramenta pedagógica.

Palavras-chave: Encruzilhada, Educação Superior a Distância, Cineclubismo e *Cinema Novo*.

ABSTRACT

The study investigates cineclubism, particularly through Glauber Rocha's cinemanovista works as a pedagogical strategy for building identity and preserving memory in the degree courses of a Distance Higher Education institution. Based on an Afro-diasporic epistemology, it indicates the relationship between Education, Cineclubism, and Cinema Novo. The figures of Exu and the Crossroads are taken as a starting point to address whether cineclubism, from a decolonial perspective of Cinema Novo, contributes to the recognition and confrontation of colonial marafundas by students in degree programs. The methodology is grounded in an *exusáca* approach, utilizing cineclub sessions as a space for critical analysis through field observation and direct participation. The films *Barravento* (1962) and *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), both directed by Glauber Rocha, are studied for their potential to stimulate the identity-building process of students and alleviate colonial burdens, beginning with an awakening of consciousness. The hypothesis posits that these works of Cinema Novo contain elements that aid in constructing an emancipatory identity and overcoming the marafundas of racism and social inequalities. The results indicate that the discussions generated in the cineclub sessions developed a greater critical sense among students, through the recognition of the colonial legacies that affect them. The analysis of the films reveals the contributions of Cinema Novo, particularly in Glauber Rocha's work, to raising awareness about colonial marafundas and the consciousness of identities, reinforcing the role of cineclubism as a pedagogical tool.

Keywords: Crossroads, Distance Higher Education, Cineclubism, and Cinema Novo.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 199

FIGURA 2 205

FIGURA 3 218

FIGURA 4 219

LISTA DE TABELAS

TABELA 1	193
TABELA 2	200
TABELA 3	201

LISTA DE SIGLAS

AVA	Ambiente Virtual de Aprendizagem
CAIC	Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica
CEU/PR	Casa do Estudante Universitário do Paraná
CPC – UNE	Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes
DFSP	Departamento Federal de Segurança Pública
Dinafilme	Distribuidora Nacional de Filmes
EAD	Educação a Distância
EDUCERE	Congresso Nacional de Educação
FIAF	Federação Internacional de Arquivos Fílmicos
FICC	Federação Internacional de Cineclubes
IES	Instituições de Ensino Superior
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queers, Intersexuais, Assexuais e outras identidades
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
NESEF/UFPR	Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre o Ensino de Filosofia (UFPR)
PPGE/UFPR	Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR
SEED	Secretaria de Estado da Educação do Paraná
TICs	Tecnologias de Informação e Comunicação

UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UNINTER	Centro Universitário Internacional
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

MEMORIAL	11
INTRODUÇÃO: RECONHECENDO A ENCRUZILHADA	21
1. O CINECLUBISMO PARA UMA PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS ...	31
1.1. <i>EXU</i> , A EDUCAÇÃO E A <i>MARAFUNDA</i> COLONIAL	31
1.2. <i>EXU</i> , ENCANTAMENTO E <i>TERREIRIZAÇÃO</i>	36
1.3. A QUESTÃO DA DISCRIMINAÇÃO DAS RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA E A DEMONIZAÇÃO DE <i>EXU</i>	37
1.4. <i>EXU</i> E SUAS ORIGENS AFRICANAS	43
1.5. AS MANIFESTAÇÕES DE <i>EXU</i> NO BRASIL	49
1.6. <i>EXU</i> A COMUNICAÇÃO E A CULTURA	58
1.7. <i>EXU</i> CULTURA E IDENTIDADE	74
2. AS MARCAS DO SUBDESENVOLVIMENTO E O CINEMA DECOLONIAL NO BRASIL	82
2.1. POR QUE O <i>CINEMA NOVO</i> ?	84
2.2. O QUE É AFINAL O <i>CINEMA NOVO</i> ?	86
2.3. PAULO EMÍLIO E A HISTÓRIA DO CINEMA SUBDESENVOLVIDO NO BRASIL	88
2.4. OS PRIMEIROS PASSOS DO CINEMA SUBDESENVOLVIDO NO BRASIL	92
2.5. A ÉPOCA DE OURO DO CINEMA BRASILEIRO	94
2.6. PRECURSORES DO CINEMA NOVO: A QUESTÃO DO PÚBLICO	97
2.7. PRECURSORES DO CINEMA NOVO: AS ABORDAGENS DA REALIDADE NACIONAL	105
2.8. AS INFLUÊNCIAS DO <i>NEORREALISMO ITALIANO</i> E OS TÍTULOS PRECURSORES DO <i>CINEMA NOVO</i>	107

2.9. CINCO VEZES FAVELA E A CONSOLIDAÇÃO DO CINEMA NOVO ...	117
3. SOBRE A OBRA DECOLONIAL DE GLAUBER ROCHA	130
3.1. ELEMENTOS BIOGRÁFICOS QUE LEVARAM GLAUBER ROCHA E O GRUPO DO RIO À FUNDAÇÃO DO <i>CINEMA NOVO</i>	130
3.2. A ABORDAGEM DECOLONIAL E AFROBRASILEIRA DE <i>BARRAVENTO</i> E O RECONHECIMENTO DE GLAUBER ROCHA NO CINEMA INTERNACIONAL	140
3.3. <i>EXU</i> A TRANSFORMAÇÃO E OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM <i>BARRAVENTO</i>	147
3.4. <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i> : CONTEXTO DE PRODUÇÃO E INFLUÊNCIAS	156
3.5. A COMPOSIÇÃO ALEGÓRICA DE <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i> E OS SIGNOS DO SUBDESENVOLVIMENTO NO SERTÃO	159
4. UM ESTUDO DE CASO SOBRE O CINECLUBE LUZ FILOSOFIA E AÇÃO	169
4.1. O CIBERESPAÇO E AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO ENQUANTO ENCRUZILHADA ENTRE PESSOAS E SABERES NA EDUCAÇÃO SUPERIOR A DISTÂNCIA	171
4.2. O POTENCIAL EDUCATIVO DOS CINECLUBES E A <i>TERREIRIZAÇÃO</i> DOS ESPAÇOS EDUCACIONAIS	176
4.3. CINEMA E EDUCAÇÃO	181
4.4. O CINECLUBE NOS ESPAÇOS FORMATIVOS	184
4.5. O CINECLUBE	187
4.6. ANÁLISE DA SESSÃO DE <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i>	202
4.7. ANÁLISE DA SESSÃO DE <i>BARRAVENTO</i>	209
4.8. COMO O CINECLUBE FOI REALIZADO E COMO REALIZAR OUTROS CINECLUBES	216
4.9. ANÁLISE DA ENTREVISTA COM SEU TRANCA RUAS DAS ALMAS SOBRE AS ENCRUZILHADAS	220
CONSIDERAÇÕES	
FUNDANGA	231
FINAIS:	
FOGO	
NA	

REFERÊNCIAS	236
FILMOGRAFIA	243
ANEXO A	245

MEMORIAL

Foi no início da pandemia, nos primeiros meses de 2020, que numa dada noite, Cabocla Jurema foi recebida pela minha companheira, Cristiane de Lima Vitaliano, para nos acalantar em relação ao contexto que precisaríamos enfrentar. Eu havia sido recém-diagnosticado com uma doença neuromuscular chamada Distonia Cervical, sofria de espasmos musculares na região do pescoço e tinha dificuldades em controlar os movimentos da cabeça.

A ansiedade provocada pelo contexto pandêmico fazia com que os sintomas fossem ainda mais fortes. Eu estava receoso de não dar cabo de desenvolver a tese e realizar as outras demandas do Programa de Pós-Graduação da UFPR no qual havia ingressado para doutoramento no final de 2019. Então A Cabocla segurou nas minhas mãos, me olhou com firmeza e disse:¹ *‘Não se preocupe, fio, essa doença foi causada pelo que você enfrentou com o desencarne dos seus antepassados.’* (minha mãe havia falecido em 30 de junho de 2018 e meu avô, pai dela, em 8 de setembro de 2018) - Dona Jurema prosseguiu, *“você está aqui por um entre outros motivo, tem a habilidade de fazer escrevedor e fará sobre nós, que precisamos se comunica. Eu vou contar a primeira história para que você escreva e esteja atento, pois virá muitas otra’:*

Tinha um *curiminzinho* fugindo de um *homi mal* que o queria capturar. Ele corria nas trilhas no meio da floresta e clamava ao sagrado para que não fosse pego. No meio do caminho deu de frente com uma teia de aranha, ele parou e deu a volta, momento em que a aranhazinha conversou com ele - *“você foi o único, que mesmo no desespero, parou e deu a volta para que a minha teia não se arrebetasse, isso mostra o respeito que você tem pela vida dos seres pequenininhos, que, na verdade, fazem coisas muito grandes. Então corre curumim, mas fique tranquilo que eu vou te ajuda”.*

¹ Alguns trechos estão em linguagem informal, pois os transcrevemos conforme a Cabocla Jurema os enunciou na sua fala.

E continuou: *‘Assim fez o menininho, e a aranha fortaleceu a trama da sua teia. Quando o homi veio pela trilha, viu a teia e passou correndo, rompendo tudo. Imediatamente a aranha refez seu tecido e formou outra teia, só que agora mais forte. O homi dessa vez decidiu passar pelo outro lado dela, pois pensou que uma aranha jamais construiria uma teia tão rapidamente. Assim seguiu na direção contrária ao curumim, que conseguiu chegar em segurança à sua aldeia; mas, meu fio, aquela aranhazinha fez uma teia tão perfeita, que o caçador de caboclo ficou intê encantado nela e o curuminzinho, que tava lá adiante, ouviu só seus passos e seguiu tranquilo porque sabia que a aranha fez o que tinha prometido - protegê das maldades dos homi.*

Faça pensadô sobre isso para que crie sua própria teia e ela será capaz de fecha os caminhadô de quem tentar te persegui, mas vai abri os caminho daqueles que precisa passa, pois o que parece forte é fraco e o que parece fraco é forte. É nessa reflexão que ocê vai entendê sobre os caminho e vai fazê escrevedô sobre eles.’

Essa conversa com Dona Jurema me fez perceber algumas coisas, a primeira é que seria uma tese de ciência, mas não nos modelos tradicionais da forma como os pensadores ocidentais, pois seu caminho não procederia pela linearidade. O curumim não despistou o caçador com a ajuda da aranha porque caminhou linearmente, mas realizou o exercício de percorrer as tramas por meio da floresta, que assim como a teia, não segue padrões de linearidade. Os caminhos, assim como as teias, se adequam aos contextos em que estão inseridos, considerando ladeiras, desvios e obstáculos. Esse percurso não ignora os procedimentos tradicionais na academia, mas o absorve no *encruzilhamento* de culturas.

Percebi, também, que seria um texto *encantado*, muito embora seu objeto não sejam as encantarias, pois fui lembrado de que o *encantamento* está em tudo o que fazemos, sendo eles canais para o nosso contato com a realidade, ao mesmo tempo que a conexão com os saberes ancestrais.

Nos termos de Seu Tranca Ruas das Almas, incorporado certa vez na médium Nicole Osiowy, trata-se de “mexer a *marafunda*”, no sentido de trazer à

tona as feridas abertas do passado, não para que sejam promotoras da revolta, mas para que sejam tratadas e curadas.

O processo para acessar esses elementos soterrados pelo tempo e pelos detritos alienantes se soma aos esforços de uma série de pesquisadores e pesquisadoras comprometidos em avançar com as epistemologias *afrodiaspóricas*, de modo que recorro ao cineclubismo como metodologia genealógica, procurando compreender a gênese das circunstâncias que compuseram o nosso povo. Trata-se de um cineclubismo que se pauta nos filmes do *Cinema Novo*, ou naqueles que trazem à tona certos princípios do *Cinema Novo*, tais quais o reconhecimento das nossas desigualdades, a denúncia à violência e à fome delas provenientes e a tomada de consciência a partir de um olhar para a nossa realidade.

Percebi ainda, com o passar do tempo, a vivência das religiões afro-brasileiras, mais especificamente com a Umbanda e com as leituras provenientes dos processos de investigação acadêmica, que a teia da aranha tem uma dimensão *exusíaca* potente. Ela é uma tecitura, uma trama cruzada, um caminho que se fecha e se abre, uma *encruzilhada*. Na nossa gira de mata do Terreiro Luz de Aruanda, no início de 2024, Seu Zé Pilintra, que trabalhava comigo disse que “Uma única encruzilhada está ligada a todas as outras encruzilhadas, o percorrer dos caminhos dependem, no entanto, da sabedoria de percorrê-los”. E é nesse âmbito que faço um breve resgate das *encruzilhadas* que me trouxeram até aqui.

Sou natural de Faxinal, uma pequena cidade no interior do Paraná, que na minha infância tinha sua economia ainda pautada na produção de pequenas propriedades rurais e que, aos poucos, foram sendo tragadas por latifúndios. A infância é o contato mais profundo com a ancestralidade, que é originária dos nossos *encruzos* coloniais. Minha mãe, Andrea Martha Antunes, era filha de Thadeu Antunes Carneiro, um ex-caminhoneiro que se tornou taxista e atendia as populações dos rincões rurais da região. Meu avô se orgulhava dos seus ancestrais, sobretudo da sua mãe Antônia Kuniwski, indígena, que lhe ensinou muito sobre os animais, sobre as plantas, seus malefícios e benefícios. Seu

pai, Acácio Antunes Carneiro Kuniwski tinha ascendência polonesa e veio ao Brasil na época das políticas de embranquecimento. Tinha o hábito de beber e jogar. Perdeu sua propriedade numa noite de jogo e acabou se suicidando em decorrência disso, quando meu avô tinha por volta de seis anos.

Ele costumava versar sobre os ensinamentos que recebera da mãe e de como eles foram úteis na sua própria diáspora. Começou a trabalhar ainda com 12 anos de idade conduzindo porcos em viagens a pé de Ortigueira até Ponta Grossa. Trazia sempre a lembrança marcante de que os sapatos eram muito caros e que ele fazia essas viagens a pé junto com o restante da comitiva, o que fazia suas solas engrossarem, de modo que pedras, espinhos e até mesmo cacos de vidro não lhe provocavam infortúnio. Foi a sabedoria materna que deu ao meu avô a capacidade de realizar essas jornadas, de coletar, pescar, acampar e manejar animais e plantas. Aos 14 anos, ele trabalhou numa fábrica de gasosas — um refrigerante tradicional no Estado do Paraná. Depois de participar dos processos de produção internos na fábrica, ele aprendeu a dirigir caminhões e passou a ser responsável pelas entregas. Ele conheceu a minha avó depois dos 25 anos, enquanto transportava combustíveis. Atravessava semanalmente duas serras, que na época eram perigosas para isso: a Serra do Cadeado, na região de Ortigueira, e a Serra da Graciosa, que é a primeira estrada a ligar Curitiba ao litoral paranaense. Depois de casado, pelo risco e por complicações de saúde, acabou aderindo ao táxi. Minha herança de admirar a natureza e entender suas conexões certamente tem forte influência nos longos diálogos sentados à mesa da cozinha, deitados olhando para o teto, ou nas cadeiras da varanda.

Minha avó do lado materno, Vilma Jaroskievicz, era filha de Carlos Jaroskievicz, que tinha a profissão de ferreiro e sua mãe, Ana Jaroskievicz acabou morrendo jovem, vítima de uma pneumonia, antes de deter-se a uma profissão. Isso ocorreu quando minha avó tinha apenas 9 anos de idade, o que a levou a receber muita influência das tias no processo de criação. Sua mãe, no entanto, lhe deixou de herança um baú cheio de livros, que ela terminou de ler ainda aos 12 anos. Seu gosto pelas letras a levariam à docência na

Educação Básica. Alfabetizou várias gerações e era conhecida na comunidade pela sabedoria e serenidade que expressava. No final da vida dela, conversamos sobre como a perda precoce da mãe e o sofrimento decorrente disto, que a levaram a desenvolver um espírito profundamente maternal para os que a cercavam. Também vale destacar que sua visão de mundo era bastante diversa das suas tias, que se orgulhavam da ascendência europeia e manifestavam seu conservadorismo. Ela me alfabetizou e estimulou o gosto pelos estudos e leitura. Junto com esses, os valores de responsabilidade e solidariedade.

Minha mãe, Andrea Martha Antunes, engravidou de mim ainda adolescente, com 15 anos de idade. Mesmo tão jovem, assim como grande quantidade de mulheres brasileiras, assumiu a maternidade com profundidade e sacrifício. Seu companheiro, José de Jesus Lopes, era dado às noites nos bares, à violência, e aos braços de outras mulheres. A fez vítima de violência doméstica por diversas vezes. Como ele a impediu de estudar, ela assumiu o cargo de servente, trabalhando na mesma escola em que minha avó trabalhava, o Augusto Bahlls. Conseguiu avançar nos estudos somente depois do divórcio, que ocorreu quando eu tinha 10 anos e ela 26 anos. O curso de Administração lhe possibilitou passar num concurso e assumir o cargo de secretária na Secretaria de Estado da Educação do Paraná (SEED).

Sua capacidade intelectual era inspiradora, ela aprendeu a falar francês e inglês sozinha. Fez economias e comprou um computador no início dos anos 2000, o que a possibilitou realizar trabalhos de orientação acadêmica para complementação de renda. Além de realizar as prestações de contas das escolas em que trabalhava, uma tarefa burocrática árdua, ela trabalhava exaustivamente com as orientações acadêmicas. Esse histórico da gravidez na adolescência, no sofrimento com a violência doméstica, no enfrentamento dos obstáculos para estudar, a levaram a desenvolver doenças como ansiedade, hipertensão e o que mais lhe incomodou durante a vida, hérnias de disco, pelo tempo em que passava sentada diante do computador. A soma desses fatores

também lhe causou uma morte precoce. Ela faleceu em decorrência de uma pancreatite em 2018

Minha mãe me influenciou profundamente na vida acadêmica e no trabalho. Quando terminei a graduação em Filosofia, me vi na mesma carreira que ela e minha avó, trabalhando na educação. Pelo perfil violento, sempre tive dificuldades de convivência com meu pai, José de Jesus Lopes. Ainda assim, trago algo de bastante positivo dele, a ancestralidade de uma mulher negra, costureira e mãe de quatro filhos. Seus filhos relatam a sua dedicação com o trabalho para complementar a renda doméstica. Lembram do quanto era exigente e, ao mesmo tempo, afetuosa. Apesar dos conflitos em relação ao meu pai, carrego como herança dele as marcas dessas diásporas pelas quais nossos antepassados passaram e me pergunto em relação a sua conduta tentando compreender o quanto nosso passado violento o fez, também, violento.

Ao me remeter a um estudo sobre a gênese das nossas *marafundas* coloniais, penso nas minhas próprias *marafundas*, de modo que essa trajetória não é marcada apenas pelos meus sacrifícios, mas pelos de todos os meus ancestrais. Trata-se de um olhar-se no espelho e reconhecer os *encruzos* da minha própria formação. A história do nosso povo é a história individual contida em cada um de nós.

Vale ainda abordar sobre como minha formação e o cineclubismo se inter cruzam. No final da década de 1990 eu conheci a Congregação Missionária do Santíssimo Redentor, que tinha por carisma o trabalho com as populações mais pobres. Seu perfil missionário com essas populações me chamou a atenção. Ingressei no Seminário Santo Afonso em Ponta Grossa quando tinha 14 anos, em 2001. Levava uma rotina de estudos e trabalho nas comunidades. Nos momentos de formação, o Pe. Marcus Vinícius costumava locar filmes para assistirmos juntos, para que fizéssemos um debate posterior. Foi a primeira vez que assisti a Cinema Paradiso, que me marcou por ser diferente dos títulos hollywoodianos exibidos cotidianamente na Sessão da Tarde, da TV Globo.

O gérmen dessa ritualística, de assistir a um filme coletivamente e debater, me levou a repeti-la nas formações realizadas nas comunidades. Muitas vezes seus membros não podiam ir ao cinema, mas começamos a trazer os filmes e as reflexões acerca da comunidade nesses espaços. Tenho memórias muito boas desse período, em que o engajamento comunitário é a marca maior.

Em 2004 ingressei na Licenciatura em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Além da formação em filosofia ocidental, é uma época que foi marcada pelas descobertas da juventude. Dentre elas, a poesia brasileira, que me levou inevitavelmente a revisitar os sambas que meu pai ouvia, e à conclusão de que a formação religiosa não me bastava. Havia muito da cultura popular a ser explorada e junto com essa jornada, a vivência das ruas e do trabalho, o que me levou a sair do seminário em 2006. Passei a trabalhar na Fábrica de Velas dos Redentoristas para me sustentar e morar na Fundação Casa do Estudante Universitário do Paraná (CEU/PR).

A vida na CEU/PR foi marcada por uma efervescência cultural profunda. Enquanto eu me hospedei na famosa Sala de Visitas, antes ainda de realizar banca para ter acesso a um quarto, liderei a reforma da antiga biblioteca da instituição, que fizemos junto com os moradores que esperavam o processo na Sala de Visitas. Logo após meu ingresso, fui diretor do Departamento Cultural da CEU/PR. Uma das principais atividades do departamento eram as sessões cineclubistas, que realizávamos no anfiteatro da instituição, com um projetor emprestado regularmente da UFPR. Fazíamos pipocas e sucos, exibíamos filmes e depois debatíamos.

Em 2007, comecei a trabalhar como professor em São José dos Pinhais e levei a cultura cineclubista para a escola. Em 2009, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Filosofia na PUCPR, estudando dualismo e materialismo na obra de John Searle.

Em 2011, assumi o concurso público como professor de Filosofia pela SEED/PR, mesmo ano de término do mestrado. Volto para Faxinal e permaneci com minha família pelos dois anos seguintes. Esse é o período em que entendi

que a educação requer mais pesquisa e engajamento do que a pesquisa filosófica. Os processos políticos, a partir de 2013, passaram a fomentar a perseguição de professores nas escolas. Aos poucos os docentes perdem autonomia em relação à administração dos currículos e dos seus próprios planejamentos. Ainda em Faxinal, implementei o Cineclube do Colégio Estadual Érico Veríssimo, realizando sessões aos sábados, que serviam como debate sobre as temáticas de provas de vestibulares.

Nesta época conheci minha companheira, Cristiane. Nos casamos em 2014 e decidimos nos mudar para a Região Metropolitana de Curitiba, a fim de ampliar as chances de formação e trabalho. Ela engravidou ao final daquele ano, e justamente no início de 2015 passamos pelos conflitos com o governo Beto Richa, culminando no massacre de 29 de abril. Ao mesmo tempo, minha avó adoece e falece, em decorrência de um câncer de pulmão, no dia nove de maio de 2015. Nossa filha, Estela Vitaliano Jaroskievicz Antunes, nasceu no fim de semana seguinte, no dia 15 de maio.

O governo Dilma Rousseff é golpeado no dia 31 de agosto de 2016, e o vice-presidente Michel Temer assume o governo. Com o aprofundamento de críticas aos professores da educação básica, por meio de movimentos como o Escola Sem Partido, o governo Temer impõe o Decreto da Reforma do Ensino Médio, fazendo diminuir a carga horária de disciplinas como Filosofia, Sociologia e Artes, e modificando seus currículos. Nesse momento, a necessidade de engajamento me leva novamente à universidade. O amigo Délcio Junkes me apresenta ao Núcleo de Estudos Sobre o Ensino de Filosofia da Universidade Federal do Paraná (NESEF/UFPR), coordenado pelo professor Geraldo Balduino Horn. Para o meu alegre espanto, o NESEF mantinha o G-Cine (Grupo de Estudos Sobre Cinema) e o Cineclube Jogo de Cena, organizados pelo amigo Alessandro Reina.

A partir do final de 2017, passamos a estudar e criar uma programação específica sobre o Cinema Novo, o que marca o início da formalização de minhas pesquisas neste campo. A leitura de textos como *Revolução do Cinema Novo* e as sessões de filmes, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e

Barravento, foram fundamentais para reconhecer a *marafunda* que precisaria ser revolvida. No final de 2017, ingressei como docente em uma instituição de Ensino Superior a Distância e implementei um cineclubes. Antes de apresentar o projeto, que é nosso foco de investigação, vale delinear o processo de pesquisa e as *encruzilhadas* entre as vivências cotidianas, no trabalho e na pesquisa, que possibilitaram a sua criação.

O G-Cine foi fundamental e agradeço ao espaço aberto pelo Professor Geraldo Balduino Horn e à condução do amigo Alessandro Reina. Os encontros do G-Cine ocorriam na sala do NESEF — primeiro na Reitoria da UFPR — e eram quinzenais, intercalados com as sessões do Jogo de Cena. Em uma semana, líamos os textos que embasavam as sessões do Jogo de Cena, que ocorriam na semana seguinte. Esse processo está descrito de forma pormenorizada na tese intitulada *O Cinema Novo como Fator de Educação Filosófica por Intermédio da Prática Cineclubista* (2022), de Alessandro Reina.

Este movimento me possibilitou mergulhar mais seriamente no *Cinema Novo*, e vislumbrar seu potencial genealógico. Em outros termos, seus filmes estão voltados para a denúncia das crueldades das contradições sociais brasileiras. Partem da história e da cultura brasileira, tornando-as referências e, ao invés de relegar nosso passado, apresentam nossas desigualdades a partir da exploração desse processo.

Ao assistir *Rio, 40 Graus* (BRA, 1955), de Nelson Pereira dos Santos, somos levados a testemunhar as penúrias pelas quais os garotos moradores das favelas estão submetidos, e a refletir sobre as camadas sociais que compõem a síntese das desigualdades cariocas. *Barravento* (BRA, 1962), de Glauber Rocha, nos insere no contexto dos descendentes dos escravizados e na cultura das religiões afro-brasileiras no interior da Bahia. *Como Era Gostoso o Meu Francês* (BRA, 1971), de Nelson Pereira dos Santos, traz à tona a cultura Tupinambá e o choque que ela sofre em contato com o invasor europeu. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (BRA, 1964), de Glauber Rocha, nos leva ao sertão, partindo das referências da religiosidade popular, característica de Canudos, e ao universo do Cangaço na personagem de Corisco, numa

trama em que um casal de camponeses se vê refém das condições de miséria estabelecidas, e a única saída é uma melancólica esperança, que chega ao transe em seu clímax.

Pude procurar entender a realidade brasileira a partir das relações entre *ocupante* e *ocupado*, por meio das leituras dos textos de Paulo Emílio Salles Gomes. Pude adentrar e compreender os embates dessas tramas a partir da obra de autores como Ismail Xavier e Jean-Claude Bernadet. Mas verifiquei também que as personas encarnadas nesses filmes figuram nossos ancestrais, os antepassados que caminharam e sangraram nessas terras, e que eles se fazem presentes por meio da *encantaria* essencial das religiões afro-brasileiras, o que me levou não somente a uma epistemologia decolonial, mas *exusíaca*.

Nessa *encruzilhada*, nossa trama epistêmica, portanto, se desenvolve por meio de autores que pude estudar no doutoramento, sobretudo nas disciplinas de *Epistemologias Insurgentes* ministradas pela professora Carolina dos Anjos Omayde, trazendo para a roda autores e autoras como Iyagunã Dalzira, Muniz Sodré, José Carlos Gomes dos Anjos, Luiz Rufino, Vagner Gonçalves da Silva e Luiz Antônio Simas.

Além da investigação bibliográfica, esta tese se ampara nas vivências de terreiro e no apoio de Seu Tranca Ruas das Almas, ao qual recorremos em uma entrevista em novembro de 2023 para ouvi-lo sobre o que é necessário trazer à tona neste trabalho.

O Cineclube nasce como Projeto de Extensão Universitária e está voltado ao público das licenciaturas da Educação Superior à Distância, enquanto ferramenta genealógica, possibilitando a contemplação e expressão estética dos filmes, o estudo acadêmico de suas mensagens e a criação de identidade. Como nos alerta Muniz Sodré, a formação da identidade é uma ferramenta potente para combater os processos de alienação. São esses os parâmetros do cruzo que pretendemos desenvolver: um encontro entre Cineclubismo, Cinema Novo e Educação, enquanto projeto extensionista.

O projeto não contou apenas com a exibição de filmes do Cinema Novo, mas também envolveu temas que trazem à tona certos princípios do *Cinema*

Novo, como o reconhecimento da cultura brasileira ou problemáticas que nos dizem respeito, sobretudo questões de raça, gênero e classe. A proposta nos levou a alcançar 40.735 alunos inscritos ao longo das sessões, que ocorreram entre 2020 e 2023, fomentando a cultura, o debate, a escrita de artigos, Trabalhos de Conclusão de Curso e, inclusive, esta tese. Mas o que mais importa: fomentou o processo de construção de identidade, conforme evidenciaremos nas análises das sessões.

INTRODUÇÃO: RECONHECENDO A ENCRUZILHADA

Ao ingressar no corpo docente de uma instituição de Ensino Superior a Distância, em 2017, enquanto professor do curso de Licenciatura em Filosofia e outras licenciaturas o coordenador do curso na época, professor Luís Fernando Lopes, chamou a atenção para o seguinte cenário: os estudantes da Educação Superior a Distância têm suas peculiaridades, sendo uma delas a restrição da convivência entre os pares e o corpo docente, o que pode limitar os debates e a abordagem de problemáticas relacionadas ao ensino da Filosofia na Educação Básica, uma vez que a escola é portadora de inúmeras complexidades.

Desse modo, a instituição estava preocupada em suprir essas lacunas de formação. Identificamos, neste contexto, que a chamada “extensão universitária” proporciona ferramentas potentes para o fomento aos debates acerca da Filosofia na Educação Básica e o reconhecimento, por parte dos estudantes, do que eles deveriam enfrentar nas suas práticas docentes futuras. Almejamos, portanto, que o fomento da investigação acadêmica sobre a diversidade pudesse chegar às salas de aula da Educação Básica no Brasil por meio da formação extensionista dos futuros docentes.

Como, portanto, cruzar os caminhos de estudantes espalhados por todo o território nacional para se dedicarem à pesquisa acadêmica acerca dos temas relacionados à diversidade?

A resposta se deu por meio do desenvolvimento de um ato formativo. Como, na época, eu me encontrava dedicado ao estudo do cineclubismo e do

Cinema Novo como fatores para a formação filosófica no NESEF/UFPR e era membro do G-CINE (Grupo de Estudos Sobre o Cinema) e do Cineclube Jogo de Cena, ambos organizados via NESEF sob a coordenação do professor Geraldo Balduino Horn e mediação do professor Alessandro Reina, percebi que tinha condições de trazer as práticas que eu desenvolvia desde a minha experiência na Educação Básica para um projeto no Ensino Superior a Distância. O propósito naquele momento era possibilitar o encontro dos estudantes em seus polos e a interação em grande grupo via mediação pelas tecnologias de informação e comunicação, permitindo que se voltassem para temas que refletissem sobre os processos sociais que se desdobram nas comunidades escolares.

Como os cineclubes são realizados tradicionalmente de forma presencial, precisamos superar essa limitação. Inicialmente, propusemos que os participantes estudassem os textos indicados e que os polos de apoio presenciais organizassem as sessões para exibição dos filmes. Logo em seguida, realizávamos a transmissão das sessões, e as participações ocorriam por meio dos chats nas redes sociais. Ao término das sessões, os estudantes teriam um prazo para realizar as avaliações.

A partir da pandemia de COVID-19, passamos a realizar os processos de forma completamente remota. Os filmes eram indicados com antecedência para que os participantes pudessem assisti-los individualmente, assim como realizar a leitura dos textos, mas as sessões de debate continuaram a ocorrer de forma síncrona.

O percorrer dos caminhos entre as sessões também me levaram ao amadurecimento epistêmico é algo que os cinemanovistas denunciavam me chamou a atenção – as violentas implicações que o processo colonial trouxe a história brasileira – pois o colonialismo não encerrou seu processo com a independência do país, sua potência cultural é viva e aterradora em fenômenos como as desigualdades econômicas, étnicas, de gênero e, assim por diante. Isso nos leva a reconhecer as manifestações violentas dessas contradições na experiência da sala de aula na Educação Básica, o que requer professores

atentos para mediar as manifestações de desigualdade em sala de aula e conduzi-las para a superação.

As primeiras tentativas epistêmicas partiram da Filosofia da Libertação, sobretudo em Enrique Dussel. No entanto, suas contribuições epistemológicas não pareciam suficientes para dar conta da leitura das desigualdades brasileiras, em parte porque a Filosofia da Libertação está profundamente ligada à Teologia da Libertação, as quais, apesar de protagonizarem nossa realidade local, estão atreladas ao cristianismo, o que soa limitado em relação à compreensão da diversidade étnica, cultural e religiosa do povo brasileiro.

Neste âmbito, o estudo sobre *Barravento* (BRA,1962) foi fundamental em relação à abertura de novos caminhos epistemológicos. Apesar da perspectiva crítica de Glauber Rocha em relação às religiões afro-brasileiras, que para ele, parecem conduzir à alienação ao invés da resistência cultural e política, o filme foi importante pelo seu potencial semântico. Como veremos a seguir, Ismail Xavier propõe uma análise do filme a partir dos seus elementos semânticos. Além de ser um filme que abre caminhos para o reconhecimento da cultura afro-brasileira, *Barravento* também é importante para a divulgação do *Cinema Novo* nos festivais internacionais.. A representação de *Exu* por meio do personagem Firmino (Antônio Pitanga) é aquela que se compõe como espinha dorsal da narrativa.

A análise de *Barravento* fez com que *Exu* se manifestasse mais amplamente na pesquisa, passando de análise de personagem a eixo epistemológico da tese. Quanto mais eu pesquisava sobre *Exu*, mas percebia que suas dinâmicas de regulamentação, de passagem do caos para a nova ordem das coisas, fizeram perceber que ele não é apenas um potencial chave de leitura, mas que os processos de transformação promovidos pela nossa história e cultura são *exusíacos*². Considerando que nossos problemas são coloniais, nosso enfrentamento deve ser *decolonial*. O estado de coisas nos

² Nos remetemos ao termo “*exusíaco*” conforme as contribuições de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino. O termo remete a Exu e os elementos em torno dele que chegam até nós por meio das culturas afro-brasileiras. Ressalta-se, neste âmbito, a complexidade de Exu, levando em consideração, sobretudo, sua capacidade de condensar elementos divergentes, antagônicos, contrastantes num mesmo contexto.

países latino-americanos, assim como africanos e de outras partes do mundo onde houve colonização europeia, advém do projeto da modernidade, que, nos termos de Anibal Quijano³, lançou seu projeto de exploração e dominação entre os séculos XV e XVI, mas se mantém presente no globalismo contemporâneo, fazendo com que as colônias do passado sejam os países em subdesenvolvimento de hoje.

Ainda sobre essa questão, Muniz Sodré nos coloca o seguinte:

A globalização tecnoeconômica do mundo – uma nova etapa qualitativa da planetarização, que aceita a fragmentação territorial, mas nivela culturalmente as diferenças de povos e costumes em função da virtualidade do mercado – deixa intocada a questão do etnocentrismo ocidental, a questão essencial da heterogeneidade simbólica (Sodré, 2000, p.17).

Quando pensamos no etnocentrismo ocidental, é necessário considerar alguns elementos. O ocidente estabelece a centralidade econômica, por meio das instituições financeiras internacionais. Apesar de não haver mais a exploração da mão de obra por meio do escravagismo de outras populações, a virtualidade do mercado estabelece que os países subdesenvolvidos devam fornecer as matérias primas e a *mão-de-obra* para a produção mundial. Seu domínio econômico possibilita os investimentos bélicos, capazes de ameaçar outros territórios na garantia de seus interesses. A manutenção do mercado requer a manutenção da hegemonia cultural, que se desdobra na venda de produtos culturais, dos quais o cinema é um caso em que nos deteremos mais profundamente a seguir. Além disso, mantém uma centralidade epistêmica, como se a única forma de produzir métodos científicos, conhecimentos e tecnologias se fossem as eurocênicas.

Decorre daí que o Ocidente promove o *desencantamento* do mundo por meio do desenvolvimento de uma ciência objetivista, muito próxima do que os frankfurtianos chamavam de *razão instrumental*, ou seja, uma razão aliada do pragmatismo voltado para as relações entre produção e consumo. Dessa

³ Anibal Quijano é um pensador peruano, que se dedica a compreender os elementos do processo de colonização que persistem no mundo, sobretudo, na América Latina, nos indicando que o processo de colonização persiste em termos de economia global, mercado e exploração, sendo que os herdeiros dos colonizadores do passado são as elites do presente, aquelas que tem domínio sobre o capital.

forma, saberes como aqueles produzidos a partir de culturas como *Nagô*, *Jeje*, *Bacongo* ou dos povos originários de *Pindorama*, que se *encruzilharam* em seus movimentos diaspóricos, são vistos como menores ou, no máximo, como curiosidades exóticas. O etnocentrismo obteve tanto êxito que nos faz desconhecer nossas próprias raízes. Acerca disso, Muniz Sodré nos diz:

Essa racionalidade tem gerido a cultura como um particularismo simbólico – que une o Ocidente de hoje à Grécia clássica – disfarçado num universalismo uniformizante. As reações ocidentais à velhice de tal posição costumam ver na cultura o conjunto das mediações simbólicas (língua, artes, leis, costumes, modos de pensar) com que qualquer comunidade histórica, e não apenas a europeia, aborda a sua singularidade. O perigo é incidir no relativismo (antropológico) das singularidades, substancializando-as em “identidades culturais” fechadas e deixando de lado o imperativo conceitual e político de reinterpretar a diferença pela universalidade ocidental (Sodré, 2000, p. 24).

Nosso esforço por meio do cineclubismo e das premissas do *Cinema Novo* de reconhecimento das realidades brasileiras é o de contribuir com o *encantamento* do que é *desencantado* pela razão etnocentrada. Trata-se de *terreirizar* epistemologicamente nossas perspectivas, bem como os espaços educativos. *Encantar* porque as tradições *afrodiaspóricas* que se cruzam com as dos povos originários do *Pindorama* são *encantadas*, de modo que a ciência não se reduz ao desenvolvimento tecnológico, mas são saberes radicais no âmbito da compreensão da vida e da natureza. *Terreirizar* porque o terreiro é espaço de vivência da ancestralidade, que por meio da relação com os saberes ancestrais, é espaço de conservação e criação desses conhecimentos. É espaço de inclusão da diversidade, de envolvimento dos seus membros e de decifração da realidade.

O historiador Luís Antônio Simas e o educador Luís Rufino remetem à *terreirização* dos espaços como algo fundamental, pois,

A inscrição da noção de terreiro como algo transcendente às dimensões físicas o redefine, possibilitando pensá-lo como mundo que inventa e cruza múltiplas possibilidades de resignificação da vida frente à experiência trágica da desterritorialização forçada. O terreiro, termo que compreende as mais diversas possibilidades de invenção dos cotidianos em sociedade, não se configura como um mundo particular à deriva nos trânsitos da diáspora. O mesmo codifica-se como uma experiência inventiva que inscreve modos em coexistência e interação com as mais diversas formas de organização da vida (Rufino; Simas, 2018, p. 45).

Acerca disso, o pesquisador Vagner Gonçalves da Silva afirma que os terreiros são espaços que possibilitam a reinvenção da África no Brasil, de modo que:

O desenvolvimento do candomblé, por exemplo, foi marcado, entre outros fatores, pela necessidade por parte dos grupos negros de reelaborarem sua identidade social e religiosa sob as condições adversas da escravidão e posteriormente do desamparo social, tendo como referência as matrizes religiosas de origem africana. Daí a organização social e religiosa dos terreiros em certa medida enfatizarem a "reinvenção" da África no Brasil (Silva, 2005, p. 15).

Ainda sobre os terreiros, Muniz Sodré reflete que:

A perspectiva africana do terreiro, ao contrário, não surgia para excluir os parceiros do jogo (brancos, mestiços etc.) nem para rejeitar a paisagem local, mas para permitir a prática de uma cosmovisão exilada. A cultura não se fazia aí efeito de demonstração, mas uma reconstrução vitalista, para ensejar uma continuidade, geradora de identidade. Nesta perspectiva, o Homem estava aqui mesmo, e não num Olimpo idealizado (Sodré, 2002, p.57).

Nos preocupamos, portanto, com a *terreirização* dos atos educativos, neste caso por meio do cineclubismo e dos princípios constituintes do Cinema Novo, com sua preocupação pela identificação da realidade brasileira. O cineclube, portanto, é visto como um espaço *terreirizado*, que inclui a diversidade étnica, cultural, de gênero, e assim por diante. As sessões cineclubistas passam a ser espaços de *encantamento*, não apenas estético, mas também de fomento ao conhecimento dos processos históricos e sociais que nos levaram ao distanciamento das raízes que nos constituem. Vale ainda chamar atenção para a citação de Muniz Sodré (2002): o terreiro não quer excluir os 'parceiros do jogo', como brancos e mestiços; ele é, por si, o espaço de *encruzilhamento*, a realização do movimento que conecta e transforma o diverso.

Mais do que isso, os terreiros, enquanto espaços fundamentais para o desenvolvimento dos processos identitários, são, portanto, lugares de reinvenção e, ao mesmo tempo, de resistência. Nesse horizonte, *terreirizar* o cineclube é compartilhar a potência identitária do terreiro.

Rufino (2017, p. 153), na sua *Pedagogia das Encruzilhadas*, adota o termo '*desmacumbização*' para se referir às práticas de apagamento da cultura, memória e identidade das nossas matrizes africanas e dos povos originários

por meio das políticas do Estado Colonial. O processo histórico colonialista no Brasil provocou o que Rufino (2017) chama de *marafunda colonial*. A violência do escravagismo pautou-se no etnocentrismo e na diferenciação entre “brancos” e “negros”, terminologias adotadas apenas nos países em que houve escravagismo, como nos alerta Sodré (2002). O africano se vê como “gente”, não como negro⁴. Assim como na China não há distinção originária entre “amarelo” e “branco”, de modo que essa diferenciação foi introduzida pelos europeus. A *marafunda* ou *carrego* colonial advém, portanto, da cultura etnocêntrica e dos desdobramentos de seus processos. A resistência que o conservadorismo estabelece em relação às culturas africanas e indígenas repousa no racismo historicamente estabelecido para justificar o escravagismo e a expropriação dos territórios das colônias e de seus bens.

A saída do mato a partir de um processo civilizatório e sua agenda branca é para os seres aprisionados pela raça uma *marafunda* - mentira, sopro de má sorte – que cristaliza o ser na condição viciante de radicalizado. Assim, raça e racismo são elementos estruturais e estruturantes que substanciam e regem as lógicas de funcionamento do mundo colonial. A orientação a partir do conceito de encruzilhada expõe as contradições desse mundo cindido, dos seres partidos, da escassez e do desencantamento (Rufino, 2017, p. 30).

A *marafunda* colonial se desdobra, portanto, no campo da educação, na realidade dos conflitos identitários vivenciados na comunidade escolar. Deste modo, nos voltamos para as questões postas no início desta seção, mas seus temas *terreirizados* nos permitem assinalar a seguinte problemática: O cineclubismo, por meio dos princípios decoloniais do *cinemanovismo*, é capaz de contribuir para o tratamento da *marafunda* colonial a partir do reconhecimento dessas problemáticas pelos estudantes das licenciaturas do Ensino Superior a Distância?

Nossa hipótese é a de que sim, que os *atos educativos* implementados nas sessões do *Cineclube* contribuíram para que seus participantes identificassem e refletissem sobre muitas dessas problemáticas, o que se desdobrou nas transformações de percepções de mundo, no estímulo aos

⁴ Muniz Sodré é um dos autores brasileiros fundamentais para compreendermos a questão do racismo. A esse respeito consultamos as obras *O Fascismo da Cor* (Sodré, 2023) e *Claros e Escuros: Identidade, Povo e Mídia no Brasil* (Sodré, 2015).

processos identitários e na produção acadêmica, inspirando trabalhos de conclusão de curso e dissertações de mestrado.

Nosso objetivo geral é verificar o alcance da conscientização, por parte dos estudantes, acerca dos nossos processos coloniais que sustentam, até hoje, as desigualdades e conflitos presentes na nossa sociedade e que se manifestam, inevitavelmente, nas comunidades escolares.

Para tanto, temos como objetivo específico compreender de que modo o *Cinema Novo* oferece subsídios para reconhecer, dentro dos termos aqui adotados, a nossa *marafunda colonial*.

Nosso segundo objetivo específico é analisar como o cineclubismo, por meio da condição de *terreirização*, pode contribuir com os atos educativos e com a construção da identidade dos envolvidos. Ressaltamos que não entendemos identidade como um conceito dogmático e fechado, mas como um movimento *exusíaco*, de encruzilhadas e constante transformação.

Nosso terceiro objetivo específico se baseia no dito iorubano que afirma: '*Exu* lançou uma pedra hoje e atingiu o pássaro que voava ontem'. A pedra que atiramos mira o aspecto subdesenvolvido do cinema brasileiro, e o *Cinema Novo* surge como uma resposta ao subdesenvolvimento.

É importante ressaltar que não defendemos aqui a religiosidade como elemento incorporado à educação formal, como ocorre nas instituições confessionais. Defendemos a laicidade do Estado e o seu papel na manutenção da pluralidade de etnias, identidades e culturas que compõem o povo brasileiro. No entanto, vale lembrar que nas tradições intelectuais a investigação de religiões e mitologias é recorrente. Chama-nos a atenção, no entanto, que não costuma haver problemas ou resistência quando autores europeus estudam as antigas mitologias europeias, mas há uma necessidade de profunda justificação ao abordar as matrizes africanas ou indígenas, que são basilares em nossos processos históricos, sociais e culturais. Quando nos referimos ao encantamento ou à *terreirização*, remetemo-nos a essas tradições como matrizes epistemológicas que permitem a aproximação entre as diferenças, de modo que a negação ou alienação em relação a elas tem um

papel social e político que contribui para a manutenção das desigualdades de todas as ordens.

O método que adotamos refere-se à pedagogia das encruzilhadas, sobretudo a partir das contribuições de Luiz Rufino (2017) no campo educacional, mas que nos leva a recorrer a outros autores, como Vagner Gonçalves da Silva (2015, 2023), Muniz Sodré (2002, 2015, 2023) e Luiz Antônio Simas (2019a, 2019b, 2021), para compreender a dimensão *exusíaca* da cultura e da educação, de modo que *Exu* é o orixá que detém o intermédio da comunicação entre os homens e as divindades. Por isso, a *encruzilhada* é tão fundamental, pois, entre outros elementos, se desdobra no campo da cultura.

Nesta *encruzilhada*, ainda trazemos para o debate as pesquisas realizadas por mim, por Luís Fernando Lopes e por Nilson dos Santos Moraes (2019, 2021), no que diz respeito ao campo da educação a distância e às possibilidades educacionais mediadas por tecnologia, além de Adriana Fresquet (2013) e Alessandro Reina (2019, 2022), para compreendermos o cineclubismo e os elementos do uso do cinema no âmbito da educação.

Além dessas contribuições, nosso *encruzilhamento* traz para a roda do terreiro Paulo Emílio Salles Gomes (1996, 2016, 2021), para compreender a *marafunda* da produção cinematográfica brasileira até fins da década de 1950. Também contaremos com as análises de um dos orientandos de Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet (2007), para problematizar as dificuldades de formação de público para o cinema brasileiro e suas implicações para a cultura. Contaremos com a visita aos textos de Glauber Rocha (1965, 2003, 2004), cineasta que nos deteremos a dialogar neste trabalho por questões de recorte, pois os diretores do *Cinema Novo* são muitos e sua produção é vasta. Recorreremos também às críticas de Jean-Claude Bernardet (2007) e Ismail Xavier (2007, 2008) para desenvolver as análises dos filmes, além de outros autores.

Entre 2019 e 2023 o *Cineclube* contou com 19 sessões, atingindo um total de 40.735 alunos inscritos, que passaram pelas propostas formativas. No

entanto, nos deteremos a analisar apenas duas delas, as que se referem aos filmes estudados nesta tese, *Barravento* (BRA, 1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (BRA, 1964), as quais são suficientes para a verificação de nossa hipótese.

SEÇÃO 1

O CINECLUBISMO PARA UMA PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS

AGÔ-LONÃ!

Interjeição em geral dirigida a Exu, como pedido de licença para atravessar determinado caminho. Do iorubá l'òna, "caminho", "estrada", "rua".

Nei Lopes

*Sete marafos coloquei na encruzilhada
Sete velas e charutos, também levei um padê
A meia noite chamei por seu Tranca Ruas
Houve forte gargalhada, ele veio me valer*

Ponto para Exu Tranca Ruas das Almas

1.1 EXU, A EDUCAÇÃO E A MARAFUNDA COLONIAL

Muito provavelmente *Exu* seja o Orixá mais conhecido no Brasil, tanto pela fé que o povo de santo cultivava em seu axé, por outro, pelo racismo que Muniz Sodré chama de institucional, de modo que o racismo é sustentado tanto no âmbito político, quanto por elementos de outras religiões, que o demonizam pela simbologia que carrega e suas formas de expressão. A versatilidade, a desobediência, a sexualidade e a traquinagem são elementos combatidos pelo conservadorismo, especialmente por correntes neopentecostais, como veremos mais adiante.

Felizmente, as referências a *Exu* tornam-se cada vez mais amplas, desde os cultos nos terreiros até suas representações nas expressões artísticas e culturais, como na música, na literatura e no cinema. Talvez justamente a astúcia de *Exu* é aquela que o torna alvo dos discursos conservadores, mas, ao mesmo tempo, ele demonstra sua potência de criação, transformação e permanência.

No âmbito acadêmico, os esforços de estudo, debate e publicações têm se avolumado. Podemos encontrar abordagens sobre ele em textos com temáticas mais amplas, como no livro *Negros Bantus*, de Édson Carneiro

(1937) ou mais recentemente em *Pensar Nagô*, de Muniz Sodré, publicado em 2017, e ainda em textos de Luiz Antônio Simas, como *Crônicas Exusíacas e Estilhaços Pelintras* (2023) e *O Corpo Encantado das Ruas* (2019), nos quais podemos encontrar uma série de crônicas e reflexões sobre *Exu* e suas manifestações.

Temos acesso a obras ainda mais densas, de sofisticada carga teórica, que se dedicam especificamente a *Exu*, refletindo sobre sua historicidade, representatividade e, ao mesmo tempo, promovendo uma busca pela sua *arkhé* nos itãs, as narrativas oraculares da tradição iorubana. Neste sentido, podemos mencionar o livro *Èsù*, da antropóloga Juana Elben dos Santos e Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi Asipa, publicado em 2014. Talvez as obras mais amplas e didaticamente organizadas em língua portuguesa sobre *Exu* e suas diferentes manifestações sejam do antropólogo Vagner Gonçalves da Silva, de modo que nos pautamos em dois dos seus livros – *Exu: O Guardião da Casa do Futuro*, com a primeira edição de 2015 (embora trabalhe com a edição de 2023) e nos pautamos em dois de seus livros – *Exu: O Guardião da Casa do Futuro*, cuja primeira edição é de 2015 (embora utilizemos a edição de 2023), e *Exu: Um Deus Afro-Atlântico no Brasil* (2023). Silva (2022) desenvolveu uma minuciosa pesquisa sobre os registros de *Exu*, tanto em língua portuguesa quanto inglesa, como nas investigações do etnógrafo Alfred Burdon Ellis (1894), e em língua francesa, resgatando registros de Bernard Maupoil, por exemplo.

Além das fontes indicadas, devemos ressaltar que a tese de Luiz Rufino (2017) e sua abordagem sobre a *Pedagogia das Encruzilhadas* é fundamental para o desenvolvimento da nossa investigação, pois ela está dedicada a uma perspectiva educacional que parte do prisma *exusíaco*, sem falar na sua parceria com Simas, *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas* (Rufino; Simas, 2018).

Para compreender, afinal, por que esta tese se pauta numa metodologia *exusíaca*, parece-nos fundamental dimensionar sua *arkhé*⁵, que nos levará à

⁵ O termo *arkhé* é usado por Muniz Sodré no sentido de procurar conhecer as raízes, a origem de alguns elementos. Na sua obra encontramos esse termo para referir-se a

compreensão de sua ontologia diaspórica, sendo a encruzilhada o espaço fundamental de sua manifestação. Antes de tudo, vale dizer que *Exu* é aquele que comunica e conecta. A encruzilhada não é fechamento, é movimento, transformação, pois relaciona caminhos e permite o trânsito, os encontros e os desencontros. Tem uma forte carga semântica para as culturas de diáspora, tendo em vista que são capazes de transmutar e sobreviver mesmo diante de catástrofes como a do escravagismo, que sequestrava seres humanos das suas origens em África e os colocava sobre subjugo nas américas, de modo que, para sobreviver, era necessário reinventar-se.

Quando o senso comum se remete ao processo escravagista, há uma certa tendência a pensar que os escravizados partiam de uma cultura hegemônica, no entanto, como os seus locais de origem eram vários, tinham diversas tradições, línguas e costumes. Acerca disso, Simas (2021, p. 107) nos diz,

Chegando ao Brasil escravizados, sobretudo a partir do século XIX, os iorubás trouxeram para cá o culto aos orixás, redefinidos em terras brasileiras a partir da criação do candomblé. Podemos, em linhas gerais, estabelecer que existem três linhas mais marcantes do candomblé brasileiro, ainda que a de raízes iorubás seja a mais difundida e que entre elas haja bastante interação, inclusive em termos de procedimentos litúrgicos: Ketu, de tradição iorubá, dos povos nagô; caracterizado pelo culto aos orixás. Jeje, de tradição fon, dos povos jeje; caracterizado pelo culto aos voduns. Angola, de tradição bacongo; caracterizado pelo culto aos inquices. (Simas, 2021, p.107)

No livro *Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira*, Silva (2005, p. 26) nos explica que, no Brasil, era costume classificar os escravizados de acordo com a localização dos portos em que embarcavam na África. Há muitas divergências em termos de números porque nos portos eram reunidos grandes grupos de pessoas que eram capturadas no interior ou no litoral do continente. Ele ressalta a existência de dois grupos de destaque: os sudaneses, que incluem grupos provenientes da África Ocidental, sobretudo dos territórios das atuais Nigéria, Benin (antigo Daomé) e Togo. Entre outros, são os iorubás ou nagôs, que se dividiam em *queto*, *ijexá* e *egbá*, *jejes* e *fanti-achantis*. Dentre eles também vieram grupos islamizados, tais quais os

necessidade de conhecer a história, a antropologia e a cultura afro-brasileira ou, ainda, os problemas gerados pelo processo de colonização.

hauassás e *pelus*. Esses contingentes foram concentrados, em grande parte, nas regiões açucareiras dos estados da Bahia e Pernambuco e seu ingresso no Brasil se deu de meados do século XVII até a metade do século XIX.

Já os bantos integram as populações originárias das regiões que hoje correspondem a Congo, Angola e Moçambique, sendo eles os angolas, caçanjes e bengalas, entre outros. Estima-se que o maior número de escravizados tenha vindo desse grupo, sendo eles de maior influência na cultura brasileira, deixando seus legados na língua, música, culinária e, assim por diante. Os bantos foram espalhados por toda a costa litorânea e pelo interior do país, sobretudo nos estados de Minas Gerais e Goiás. Sua chegada teve início ainda no final do século XVI e perdurou até o final do séc. XIX.

No livro *O Terreiro e a Cidade: A Forma Social Negro-Brasileira*, Muniz Sodré (2002, p. 56) explica o seguinte:

Vale insistir na importância do papel dos Ketu - consta que esta palavra tinha para os negros da Bahia a conotação de "acordo". E é isto que permite entender por que a estrutura originária dos terreiros não é apenas nagô (Yorubá), mas *gêge-nagô*, isto é, uma combinação dos orixás com os voduns daquela etnia (*Fon*) daomeana, também presente entre os escravos. O padrão *gêge-nagô* dominante era suficientemente plástico para ensejar a transação, o acordo (Ketu) entre as múltiplas tradições - desde as propriamente nagôs (como a dos ijexás, por exemplo) até as dos *gruncis* ou *guruncis* (hoje no Alto Volta), acolhidas no Axé Opô Afonjá. A plasticidade chega a ponto de permitir a mescla com outras liturgias (tanto de origem congoleza ou angolana como até indígenas locais), gerando novos tipos de cultos. O "candomblé de caboclo" (onde se cultua o índio, chamado de "sultão das matas") é um bom exemplo disso. Na parte baixa de Salvador (Cidade Baixa), onde havia antigamente muito matagal e sítios de acesso difícil, esses cultos se multiplicaram, resistindo a todas as perseguições policiais.

Neste sentido, chamamos atenção para o que Sodré chama de "padrão *gêge-nagô* suficientemente plástico". Apesar de predominante, a cultura nagô foi capaz de aproximar-se e acolher outras tradições de origem africana e, inclusive, dos povos originários do Brasil, incorporando seu axé, costumes e conhecimentos em seus cultos. O que tradicionalmente é chamado de sincretismo tem sido classificado por autores como Simas e Rufino como 'cruzado' ou 'encruzilhado', remetendo-se à natureza *exusíaca* desse processo.

Em outras palavras, as religiões afro-brasileiras, desde suas origens no território brasileiro, foram capazes de aproximar-se e incorporar tradições diversas. Trata-se, portanto, de um processo de reinvenção. Aqueles que foram extirpados de suas terras de origem, sendo arrancados de seus laços sociais e tradições, foram capazes de reinventar-se. É importante ter cautela para não cair na falácia da democracia racial e interpretar que esse movimento se deu de forma harmoniosa, aproximando os diferentes; devemos sempre considerar a violência presente nesses acontecimentos.

No entanto, mesmo com os mecanismos de opressão coloniais, devemos reconhecer que houve um grupo humano capaz de preservar suas raízes, ao mesmo tempo que renovou e espalhou seus galhos de modo plural e diverso por meio do *encruzilhamento*. Ao pensar nessa metáfora, não devemos cair em um cartesianismo que interpreta as raízes e os galhos como elementos distintos, pois ambos compõem o mesmo ente.

Vale assinalar que, sendo *Exu* o orixá da comunicação, o senhor dos caminhos, que se manifesta por meio da encruzilhada, tem um papel fundamental nesses movimentos de aproximação e articulação entre origens diferentes. Nesse horizonte, é possível afirmar que seu campo de atuação como intérprete entre os homens e os orixás tem, no âmbito da cultura, um cenário fundamental de desdobramentos. *Exu*, portanto, nos permite identificar quais são as *marafundas* que precisamos tratar; daí decorre seu papel no âmbito da educação, sobretudo no que diz respeito ao *reencantamento* e *terreirização* dos espaços educacionais..

Nossa encruzilhada, portanto, fica demarcada. A cultura, por meio do espaço *terreirizado* do cineclube e da relação com as experiências cinematográficas do *Cinema Novo*, permite a interpretação da nossa realidade. Agora, para avançar, devemos compreender a natureza *exusíaca* da cultura brasileira, o que nos leva a uma breve apresentação da sua *arkhé*, bem como de alguns dos mitos relacionados a *Exu*, que nos possibilita entender o seu papel de intérprete e suas relações com a cultura.

1.2 EXU, ENCANTAMENTO E TERREIRIZAÇÃO

Em *Pensar Nagô*, Muniz Sodré (2017, p. 204) chama nossa atenção para a dimensão política de *Exu*. Sodré ressalta que, na maioria das vezes, ao se referir a *Exu* ou às religiões de matriz africana de forma geral, há a tendência de se considerar apenas seu caráter litúrgico ou suas características ético-religiosas. No entanto, é fundamental pensar nas faculdades políticas de *Exu*.

A política pode ser parceira nesse jogo. Não certamente a política que se define como fenômeno de Estado (política partidária, política social, etc.) e sim a prática de organização da reciprocidade dos seres diferentes em comunidade, ou seja, política como prática de estar junto, ao lado da luta pela inclusão, no mundo comum, de excluídos históricos. Um agir político grupal lastreia o pacto simbólico implícito nas formas de organização comunitária dos descendentes de africanos. É uma política que não costuma aparecer nas lentes etnológicas e se faz visível na mobilização dos recursos para a consolidação das alianças internas ao grupo e nas táticas de aproximação com a sociedade global hegemônica (Sodré, 2017, p.205).

Em outros termos, *Exu* é fundamental para pensarmos não apenas na sobrevivência das matrizes africanas, mas em seu fluxo de transformação contínuo, possibilitando resistir e, ao mesmo tempo, reinventar-se. O terreiro, além das práticas litúrgicas, é um espaço de convivência, mobilização, articulação, resolução de problemas da comunidade, entre outras coisas.

Em um âmbito mais filosófico, Sodré reflete que as divindades nagô compõem princípios cosmológicos. A racionalidade ocidental procurou afastar-se dos deuses africanos, levando à diluição da importância de símbolos que possibilitam refletir sobre as dinâmicas da vida, algo que não ocorre no sistema nagô ou em outras matrizes africanas. Para abordar o papel de *Exu* na dinâmica da compreensão do *devoir* (das transformações) que mobiliza a existência, Sodré (2017, p. 2008) recorre a Elbein:

Sem *Exu*, diz Elbein, “todos os elementos do sistema e seu *devoir* ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria”. Mais: “Cada ser humano tem seu *Exu* individual, cada cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, cada coisa e cada ser tem seu próprio *Exu*... [Se alguém não tivesse seu *Exu* em seu corpo, não poderia existir, não saberia que estava vivo, porque é compulsório que cada um tenha o seu *Exu* individual]. *Exu* é o

princípio da existência diferenciada, que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar”.

Ou seja, *Exu* é visto sempre como princípio dinâmico, de mobilização, criação e transformação da realidade. Dessa forma, sem *Exu*, de acordo com a reflexão de Elbein, antes mesmo de interpretar a existência, seríamos incapazes de nos movimentar. Antes de considerar o potencial comunicativo de *Exu*, suas relações com a cultura e com a interpretação da realidade, somos chamados a atentar para seu caráter ontológico. Vale destacar como *Exu* pode ser problematizado em suas dimensões política e ontológica para justificar sua presença no âmbito da educação, por meio do *reencantamento* e da *terreirização*. No entanto, para avançarmos, é fundamental nos remetermos às origens da discriminação das culturas afro-brasileiras, para que possamos entender melhor, também, porque *Exu* é o orixá que condensa o maior volume de divergências. Embora não possamos, neste estudo, nos aprofundar em uma historicização minuciosa sobre o problema da discriminação, é necessário esboçá-la.

1.3 A QUESTÃO DA DISCRIMINAÇÃO DAS RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA E A DEMONIZAÇÃO DE *EXU*

Exu é uma divindade diversa, originada de um sem-número de narrativas, que se desdobra em uma pluralidade ainda maior de manifestações “No rito jeje o deus mensageiro é *Elebará* e no rito angola é *Aluviá* (masculino) e *Pombagira* (feminino).” (Silva , 2005, p. 71). Desde sua origem africana, a divindade da comunicação é diversa, e suas manifestações e interpretações se cruzam nas práticas litúrgicas das religiões afro-brasileiras.

Vagner Gonçalves da Silva (2023, p. 29) nos chama a atenção para o fato de que *Exu* é o deus afro-atlântico que gera o maior número de controvérsias. Por um lado, sua versatilidade e astúcia permitem transformações e variações em diversos ritos das religiões de matriz africana, tanto no Brasil quanto em Cuba, por exemplo. O fato de *Exu* ser o orixá relacionado à comunicabilidade e à transição é notável, pois suas variações já eram amplas na África e se

tornam ainda mais diversas no Brasil. Aqui, além de Exu Orixá, encontramos os *exus* catiços em doutrinas como a Umbanda e o Batuque⁶, Esses são espíritos que já foram encarnados e têm em comum a característica de terem vivido uma vida sofrida, geralmente marginalizados, como *Exu Tranca Ruas das Almas*, *Seu Zé Pelintra*, ou as manifestações femininas de *Exu*, como as pombagiras, representadas por figuras como Maria Padilha ou Maria Mulambo. Esses arquétipos de marginalização, como escravizados, boêmios e prostitutas, representam uma aversão para os conservadores, o que fortalece as práticas de discriminação religiosa.

Embora não seja o nosso propósito compor uma história das origens das religiões de matrizes africanas neste estudo, ao escrever sobre *Exu* e as *encruzilhadas* enquanto potencial educativo, é inevitável destacar o quanto essas práticas são discriminadas. No livro intitulado *Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira*, Silva (2005, p. 11) nos diz que:

Reconstruir o processo histórico de formação das religiões afro-brasileiras não é, contudo, uma tarefa fácil. Primeiro, porque sendo religiões originárias de segmentos marginalizados da nossa sociedade (como negros, índios e pobres em geral) e perseguidas durante muito tempo, há poucos documentos ou registros históricos sobre elas. E, entre esses, os mais frequentes são os produzidos pelos órgãos ou instituições que combateram essas religiões e as apresentam de forma preconceituosa ou pouco esclarecedora de suas reais características.

Ainda sobre essa questão, Sodré (2002, p. 30) ressalta o seguinte:

A vitória do humanismo e do conceito de cultura a partir do século XVIII aprofunda e essencializa miticamente as posições discriminatórias (e escravagistas), fundadas numa concepção de espaço destinada a reprimir toda e qualquer manifestação dita “primitiva” ou primária.

⁶ Vale ressaltar que as religiões de matriz africana são bastante plurais, de modo que até mesmo o candomblé é dividido em três tradições principais, *Ketu*, *Jeje* e *Nagô*. No entanto, há outros cultos mais diversos ainda, os quais apresentam estruturas mais sincréticas no sentido em que se somam a cruzamentos com o cristianismo. Seguem alguns exemplos: o *Catimbó*, praticado mais amplamente na região nordeste, a *Congada*, praticada predominantemente entre as regiões sudeste e nordeste, o *Batuque*, praticado no Rio Grande do Sul e a *Umbanda*, que é mais distribuída no território nacional. Mesmo nos terreiros de mesma tradição, encontramos diferenças nas práticas dos cultos, ritos e cosmovisão, no entanto, eles possuem elementos em comum, como o culto às divindades africanas, o uso de elementos naturais nos seus ritos e a valorização da ancestralidade.

A marginalização, portanto, é pautada na ideologia apregoada pelas classes dirigentes. Para que o escravagismo fosse justificado, era necessário sustentar a ideia de que uma cultura era superior a outras, o que, como apontam os autores decoloniais, desdobra-se inicialmente no pensamento europeu da modernidade e, posteriormente, nas pseudociências do século XIX, como a *frenologia*, que buscava estabelecer critérios de superioridade ou inferioridade com base nas medidas do crânio, argumentando que indivíduos de fenótipo branco seriam geneticamente superiores.

A esse respeito, é importante destacar a figura de Francis Galton, primo de Charles Darwin, considerado o fundador da eugenia. Embora a teoria darwiniana não sustentasse a existência de fenótipos superiores ou inferiores no *Homo sapiens*, o próprio Darwin visitou o Brasil e registrou seu repúdio ao escravagismo em várias ocasiões. Galton, no entanto, tentou desenvolver uma perspectiva social baseada no evolucionismo darwinista.

No Brasil do século XIX, intelectuais como Euclides da Cunha e Monteiro Lobato (Sodré, 2000, p. 30) sustentaram posições contrárias à miscigenação. No campo da medicina, o baiano Raimundo Nina Rodrigues tentou adaptar as perspectivas de teóricos como Cesare Lombroso ao contexto brasileiro. No Rio de Janeiro, o médico Miguel Couto endossou o movimento sanitarista. No mesmo período, o médico Renato Ferraz Kehl organizou uma reunião de médicos em São Paulo para debater a questão da eugenia. Essas posições fundamentam políticas públicas de branqueamento, de modo que a primeira Constituição Federal de 1934 determinava que o Estado deveria fomentar a educação eugênica.

Ainda no contexto da República Velha (1889-1930), o Estado se valeu da tipificação penal da vadiagem para promover o controle sobre os ex-escravizados, estabelecendo uma nova estigmatização à população recém-liberta. Em 1941, Getúlio Vargas assinou o decreto 3.688, durante a ditadura do Estado Novo, que previa até três meses de prisão.

Essa legislação orientava as ações das polícias nas manifestações da cultura negra, fossem elas rodas de samba, batuques, fandangos ou rituais

religiosos. Não à toa que o Museu da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro possuía um dos maiores acervos de itens de religiões afro-brasileiras do país. Esse acervo foi transferido para o Museu da República, também no Rio, apenas em 2020, com mais de quinhentas peças.

Em 1945, Getúlio Vargas assina o Decreto nº 7.967 que enuncia que a entrada de imigrantes no Brasil estava relacionada “à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia”.

Embora este estudo não se aprofunde nas políticas de branqueamento e nas ações discriminatórias, é possível evidenciar que as práticas racistas têm um pano de fundo político e institucional. Isso ocorre porque há uma percepção patrimonialista desses fenômenos. Ou seja, desde a modernidade, o projeto europeu era o de expandir e explorar os territórios e os recursos das suas colônias. Há, portanto, uma classe a ser favorecida e ela possui o fenótipo branco (Sodré, 1999, p. 76).

Em 1904, Max Weber lança *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (2007), obra na qual identifica a forma pela qual o protestantismo procurou adequar o ideário da prosperidade às suas práticas, de modo que a ideia de acúmulo encontrava contradições aos princípios do catolicismo, muito embora as elites europeias do período colonial fossem acumuladoras. Além disso, o protestantismo busca uma maior adequação à ideia de acúmulo. Procura, também, aliar-se ao humanismo moderno e ao cientificismo, sendo princípios que pautaram as práticas de exploração colonial. Deste modo, como já vimos, as perspectivas do humanismo moderno são etnocêntricas. Como nos alerta Quijano (2005), o estabelecimento do ideário burguês da modernidade cria a ideia de raça para legitimar a exploração e o escravagismo.

A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. A formação de relações sociais fundadas nessas ideias, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e

mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial (Quijano, 2005, p.117).

O problema da colonialidade reside no fato de que, apesar das independências nacionais terem sido reconhecidas de modo formal, o ideário do colonizador persiste e se manifesta de novas formas, o que pode nos ajudar a entender, para além da discriminação contra as religiões afro-brasileiras, a demonização de *Exu* de forma especial, tendo em vista que primeiramente o catolicismo e, depois o protestantismo fomentaram os processos de exploração coloniais, de modo que o acúmulo das riquezas assaltadas permaneceu com as camadas burguesas e se estabelecem ainda nas estruturas econômicas mais atuais. A manutenção dessas condições ocorre não apenas de forma estrutural, mas também com a preservação das matrizes de seu ideário.

Nesse sentido, Silva (2023, p. 269) nos chama a atenção para o seguinte:

A “demonização” das religiões afro-brasileiras propagada pelo neopentecostalismo já estava presente em fases anteriores do movimento pentecostal, como elemento da teologia da cura divina, sendo uma das partes constitutivas do ritual da benção aos doentes, a cura servia para mostrar a vitória de Deus sobre o demônio, geralmente identificado com a umbanda e o candomblé [...].

Para evidenciar seu posicionamento, Silva (2023) apresenta as primeiras publicações neopentecostais que se dedicam a atacar as religiões de matriz africana. Começa pelo livro intitulado *Mãe de Santo*, de 1968, publicado pelo missionário canadense Walter R. McAlister, que fundaria a Igreja Pentecostal de Nova Vida na cidade do Rio de Janeiro. Nesse livro ele narra o processo de conversão de uma Mãe de Santo ao cristianismo. Ele se refere aos filhos de santo da Umbanda e do Candomblé como vítimas de religiões diabólicas. Para além da publicação, Silva (2023) menciona que o missionário parece ter sido o pioneiro em usar a possessão *in loco* durante suas pregações. Embora a igreja de McAlister tenha perdido influência ao longo do tempo, ele formou lideranças como Edir Macedo e Romildo Ribeiro Soares, que fundaram suas próprias igrejas e partiram dos pressupostos de McAlister em relação às religiões afro-brasileiras.

Edir Macedo é católico de formação e passou pela Umbanda, convertendo-se, posteriormente, na Igreja de Nova Vida. Em 1977 ele fundou, em conjunto com R.R. Soares e Roberto Lopes a *Igreja Universal do Reino de Deus*. No entanto, disputas judiciais levaram à dissolução da sociedade, deixando a igreja sob o poder exclusivo de Macedo. Ele é autor do livro mais impactante no que diz respeito aos cultos afro-brasileiros – *Orixás, Caboclos e Guias: Deuses ou Demônios?*, de 1988, chegando a vender possivelmente mais de 3 milhões de cópias.

Sua argumentação não deixa dúvidas quanto à pergunta apresentada no título. Em síntese, Macedo recorre a reportagens da mídia sensacionalista da época e registros de ritos das religiões afro-brasileiras associando-as à violência ou primitivismo para demonizá-las. Silva (2022) também cita o livro *Espiritismo: A Magia do Engano*, de R.R. Soares, publicado em 2005; o *Guia de Estudo: Libertação e Cura Interior – Formação de Ministros*, de Miran Silva Pinheiro, da Igreja Renascer, publicado em 1996; e o livro *Sim, Sim! Não, Não! Reflexões de Cura e Libertação*, publicado em 2008 pelo Pe. Jonas Abib, da Renovação Carismática. Todos eles promovem ataques às religiões de matriz africana, e Silva (2022, p. 278) chama a atenção para o fato de que essa é apenas uma introdução a esse tipo de publicação, que trata de uma teologia da batalha espiritual. Esse tipo de literatura se desdobra em práticas de perseguição e violência contra os adeptos das religiões afro-brasileiras. Curiosamente, para sustentar o discurso da batalha espiritual, elementos da cultura afro-brasileira são incluídos na ritualística neopentecostal, sendo comum realizar sessões de possessão nas quais entidades da ritualística afro-brasileira são convocadas para serem demonizadas e associadas ao 'mal', principalmente *exus* e *pombagiras*. Ou seja, para se manterem vivas, as religiões neopentecostais aparentemente dependem das manifestações *exusíacas*.

se o “Exu africano” foi batizado de diabo cristão, atravessou as encruzilhadas do oceano Atlântico, assumiu diferentes nomes e faces e se converteu em “Exu brasileiro”, agora, vestindo a carapuça, rouba a cena nos cultos neopentecostais, passando-se por demônio, ou nos

cultos afro-brasileiros, fazendo o demônio se passar por Exu. Assim, entre idas e vindas, por meio desse Exu afro-atlântico, são feitas e refeitas as versões do mito (ou de um mesmo gorro de duas ou mais cores) no qual Exu, Jesus e Satanás se cruzam em suas jornadas míticas (Silva, 2023, p. 351).

Não obstante, tanto a literatura quanto os ritos neopentecostais fazem emergir elementos semânticos que, no final das contas, promovem o preconceito racial e o racismo religioso. Suas implicações se manifestam como violência, tanto simbólica quanto física, contra as tradições afro-brasileiras.

Decorre daí que, em vez de avançarmos em relação à convivência com a diversidade, os processos históricos de exclusão das culturas e religiosidades de matriz africana parecem encontrar estruturas para se perpetuar. Muito embora o tema seja muito mais complexo e o texto de Vagner Gonçalves da Silva (2023) seja fundamental para compreender mais profundamente essa problemática, os elementos apresentados nos parecem suficientes para inferir que a mentalidade colonial permanece potente e que, em contrapartida o *encantamento* e a *terreirização* dos espaços por meio da educação crítica são fundamentais para a composição de uma sociedade plural. *Terreirizar* não significa promover uma educação confessional, mas sim decolonial, pois o combate à violência exige a plasticidade das nossas matrizes africanas, capazes de incorporar. Incorporar, por sua vez, tem um sentido polissêmico, de modo que a incorporação nos ritos dos terreiros permite, em vez da alienação inconsciente, o reconhecimento de si e a interpelação com o outro e pelo outro. Incorporar também significa trazer para si elementos diversos de sua formação ou composição original, de modo que a formação da identidade não é um movimento de enrijecimento, mas sim de trânsito, de fluxo, de encontro, de *encruzilhada*.

1.4 EXU E SUAS ORIGENS AFRICANAS

Os panteões *Ketu*, *Jeje* e *Angola* são tão amplos quanto as tradições ritualísticas e o universo simbólico. Para os bantos, o senhor das encruzilhadas é chamado *Aluvaiá*, e sua faceta feminina é conhecida como *Bombogira*.

Etimologicamente, *pambu-a-njila* se remete às encruzilhadas. No vodum dos *fons*, o deus dos caminhos é chamado *Elegbara*. Nós, brasileiros, nos remetemos mais frequentemente ao orixá chamado em iorubá de *Exu*. É possível perceber, portanto, que essas tradições originalmente já se estabelecem por essa relação de cruzamento, tanto nas suas semânticas e etimologias, quanto nas suas ritualísticas. O escravagismo colonialista refletiu violentamente o *encruzilhamento* de culturas que, em terras tropicais, se condensam nos terreiros, promovendo ao mesmo tempo sua resistência e reinvenção. Além das matrizes africanas, *Exu* aproxima os povos originários de *Pindorama* e outros de seus marginalizados e excluídos. Sua boca devora o que foi estilhaçado pelos golpes do colonialismo e devolve as coisas transformadas em forma de cultura. Sobre isso, Silva (2023, p. 40) nos diz que:

Na África ocidental, Exu ou Elegbara, para os iorubás, ou Legba, para os *fon-ewe*, é um deus tido como *trikster*, mensageiro, dinamizador, temido e respeitado, que deve ser saudado sempre em primeiro lugar. Representa a fertilidade e a comunicação, por isso é cultuado em altares sob a forma de um falo ereto localizado, geralmente, nas entradas das casas, nas encruzilhadas e nos espaços de comércio. A “descoberta” de seu culto na África ocidental pelos europeus e o modo como foi descrito são reveladores da própria “encruzilhada” em que vivia o mundo dos colonizadores nesse período marcado por transformações sociais, econômicas, políticas e morais, as quais, como já mencionado, preconizavam antagonismos entre o pensamento mágico-religioso e a racionalidade, o comunitarismo e o expansionismo, a tradição e a modernidade, a religião e a ciência. Nesse contexto, Exu foi associado ao imaginário do mal, da desordem, do desejo sexual, antissocial e das forças antagônicas à modernidade.

Ele nos apresenta alguns elementos importantes para compreendermos a “descoberta” de *Exu* pelos europeus. Primeiro, no sentido semântico de “encruzilhada” enquanto transformação, de modo que apesar do culto ancestral a *Exu*, os europeus o notam apenas no séc. XIX, que é marcado por uma diversidade de transformações. Trata-se de um período importante para a pesquisa acerca das culturas africanas, pois, embora os relatos e as impressões sejam carregadas de preconceito eurocêntrico, os registros nos permitem ter referências de estudos. Isto é fundamental, pois, as tradições das religiões africanas eram transmitidas de forma oral. Os registros nos permitem desenvolver uma perspectiva crítica ao compará-los com as culturas de

terreiro, dinamizando um curso decolonial. Neste âmbito, Silva (2022) se refere ao importante trabalho de Pierre Verger, que escreveu uma série de livros sobre a cultura afro-brasileira. Além de antropólogo, era fotógrafo, o que lhe possibilitou realizar registros importantes, bem como estudar os ritos brasileiros e procurar suas raízes africanas identificando uma série de convergências. Especificamente na obra intitulada *Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns* (2012 [1957]) ele apresenta uma série de registros feitos pelos europeus sobre *Exu*. Vejamos um exemplo sobre como ele foi descrito.

Duncan passou por Ouidah em 1845 e assim o descreveu:

A forma representa supostamente um homem, tão próximo quanto um artista desajeitado e estúpido possa fazer. Ela é de argila, do tamanho de um homem e é colocada em quase todos os lugares públicos da cidade. As partes baixas do corpo da estátua são grandes, desproporcionadas e expostas da maneira mais nojenta. Em certas épocas põe-se uma mesa para ele, da qual, evidentemente, tudo é apropriado pelo sacerdote ou feiticeiro. Eles demonstram sentir-se felizes quando são convencidos de que o fetiche apreciou sua refeição. Algumas vezes ela permanece intacta, sinal certo de que o fetiche não se satisfaz com a quantidade. Em consequência, é preciso aumentá-la para apaziguá-lo (Verger, 2012, p.183).

O relato de Duncan, ao se deparar com uma estátua de *Exu*, evidencia a perspectiva etnocêntrica, ao classificá-la como obra de 'um artista desajeitado e estúpido'. Ele a qualifica como 'nojenta' devido ao grande falo, normalmente em destaque nas representações de *Exu*, e desqualifica o sacerdote, acusando-o de usurpar as oferendas, além de criticar o próprio rito de oferecer.

Bowen, que estava na Nigéria desde 1852, foi o primeiro a fazer alusão a *Exu* em Abéokuta.

É costumeiro, entre os europeus, chamar os ídolos dos nativos de diabos. Os próprios nativos referem-se a um único diabo, se bem que acreditem na existência de diversos outros espíritos maus. Na língua Yoruba o diabo é denominado *Esu*, o que voltou a ser enviado, que vem de *su*, jogar fora; e *Elegbara*, o poderoso, devido a seu grande poder sobre as pessoas. O diabo não é considerado um dos *Orisa* mediadores, mas os Yoruba prestam-lhe culto por meio de sacrifícios, a fim de obter seus favores e impedi-lo de os prejudicar (Verger, 2012, p.184).

Thomas Jefferson Bowen, um missionário batista americano, evidencia em seu relato que a demonização de *Exu* não é algo recente, referindo-se ao orixá como 'diabo' ou 'demônio' e chamando atenção para as oferendas. Ao

nos debruçarmos sobre os relatos desse período vamos encontrar a marca do eurocentrismo e da discriminação como um ponto em comum. Neste sentido Silva (2023, p. 44) nos chama atenção para o que se segue:

Do ponto de vista dos autores dos relatos apresentados, a personalidade “vingativa” de Exu, o falo ereto em seus altares e o culto envolvendo sacrifícios de animais (bodes, cães e porcos) e até de humanos eram “evidências” da natureza demoníaca da entidade. Esses relatos projetam, entretanto, a sombra das ideias preconcebidas de seus autores e ofuscam o que se pretendia descrever. Os animais sacrificiais de Exu, por exemplo, estavam associados na Europa à imagem do diabo, que progressivamente foi sendo caracterizado como um ser antropomórfico (com chifres, rabo e patas de porco ou bode) ou como um cão negro. Isso significa que na África Exu recebia em sacrifício os corpos de animais que simbolizavam o diabo na Europa.

Para ampliar o estigma, os ingleses que traduziram a *Bíblia* para o iorubá passaram a adotar os termos *Èsú* ou *Elegbara* para referir-se às palavras 'Diabo' ou 'Satã' (Devil ou Satan). O impacto é tão grande que, até hoje, os dicionários de língua portuguesa classificam *Exu* como o orixá mensageiro, mas sem deixar de mencionar a relação popular do termo com um espírito maligno ou um demônio.

Silva (2023, p. 54-55) chama a atenção para o fato de que as relações entre *Exu* e o demônio, embora sejam implicações de interpretações moldadas pela cultura eurocêntrica, trazem à tona, de outra forma, aproximações com divindades de outros sistemas religiosos, o que reflete a própria natureza desordenadora de *Exu*. O horizonte maniqueísta, que interpreta o mal em oposição ao bem ou a virtude em oposição ao pecado, é intrínseco às religiões monoteístas. Não obstante, como vimos anteriormente, *Exu* possibilita que tradições como as de ordem cristã se remetam a ele para interpretar suas próprias divindades por um princípio antagônico. As consequências desse tipo de relação, que atribui o mal a *Exu*, fazem com que automaticamente se busque estabelecer sua oposição a entidades relacionadas à gênese do mundo ou dos homens, como *Oxalá*, ou àquelas que zelam pelo destino das criaturas, como *Orunmilá*, que designa o destino humano por meio do oráculo de *Ifá*.

Deste modo, o colonialismo na parte ocidental do continente africano teve como implicação o cruzamento entre as cosmogonias europeias e

africanas. Para se ter uma ideia, em Cuba, atribui-se ao termo *Exu* o aspecto negativo da entidade, de modo que sua moral é relativizada e ele pode provocar o mal. Já o termo *Eleguá* remete-se ao seu lado positivo, sendo associado com frequência ao Jesus Cristo católico, tendo em vista que Jesus é interpretado como “o mensageiro de Deus”. No Brasil, há uma relação similar no batuque do Rio Grande do Sul, em que *Exu* se diferencia de *Bará*, sendo associado ao mal, enquanto *Bará* é relacionado às figuras de São Pedro e Santo Antônio.

Deste modo, é recorrente, mesmo nas tradições afro-brasileiras, que as manifestações de *Exu* sejam polares. Quando ele é associado aos santos católicos, é caracterizado pela abertura de caminho e pela virtude. Quando apresenta mais intensamente as características do deus fálico, ele é associado ao mal ou ao fechamento de caminhos. Essa polarização também é manifestada nas relações entre “esquerda” e “direita” enquanto negativo e positivo.

Comumente, os ritos para *Exu* orixá e os *exus* 'catiços' são classificados como 'giras de esquerda' nos terreiros, enquanto as celebrações que envolvem outros orixás, caboclos ou pretos velhos, associados a vibrações positivas, são chamadas de 'giras de direita'. Isso não está relacionado ao campo político, mas à polarização das energias manifestadas nos diferentes ritos das religiões afro-brasileiras. A esse respeito, Silva (2023, p. 57) chama atenção para o seguinte:

No Brasil *Exu* também se tornou um mediador entre as diversas denominações religiosas afro-brasileiras, e o “grau de demonização” de seu culto passou a ser um indício do “grau de pureza” aferido por adeptos e pesquisadores em seus embates por legitimidade no campo religioso e acadêmico. Desde os primeiros relatos de Raimundo N. Rodrigues (2006, 1997) e Arthur Ramos (1940), vê-se que, quanto mais uma denominação religiosa aproxima *Exu* do demônio, mais é considerada sincrética, “deturpada” e distante das heranças africanas tidas como “puras” ou “legítimas”. Dessa perspectiva, denominações como o candomblé de Angola ou de caboclo e da umbanda, por serem consideradas mais suscetíveis à influência do catolicismo e do espiritismo kardecista, podem ter sido responsáveis pela “decadência” de *Exu* (associado a entidades malignas “da esquerda”), em contraste com a tradição nagô, em que o aspecto “africano” de *Exu* pôde ser preservado.

Vale ressaltar que as religiões afro-brasileiras não seguem uma padronização ou institucionalização universalista, como ocorre com as religiões monoteístas. Dada a amplitude de suas influências e a natureza de transmissão oral de suas tradições, há uma série de diferenças. Elas apresentam uma vivacidade em que a relação com os orixás e/ou espíritos (no caso da Umbanda) se estabelece entre a ancestralidade e a reinvenção. Apesar das divergências, *Exu* é respeitado em todos os terreiros e ocupa um papel central, de modo que os ritos costumam ser abertos a partir das reverências a ele ou suas variações. Muitas vezes seu poder é visto como incomensurável e se procura evitar suas manifestações.

Nos ritos de candomblé da tradição jeje-nagô, há registros da substituição de *Exu* por *Ogum* (Silva, 2023 [2015], p. 35-36). Roger Bastide (1978, p. 176) diz que nos candomblés da Bahia nos anos de 1940 havia poucas pessoas iniciadas para *Exu*, pois ter esse orixá “na cabeça” era visto como uma condenação. Além do estigma de, na maioria das vezes, serem pessoas negras, os filhos de *Exu* eram vistos como excessivamente irreverentes, contraditórios, brincalhões, briguentos ou amorais.

Como se vê, os filhos de *Exu* se parecem muito com o “dono” de suas cabeças. Características da personalidade do Orixá, como o gosto por desfrutar intensamente os prazeres da vida, a sensualidade e a contradição, são legadas aos seus filhos. Neste sentido, se o tipo alegre, fanfarrão, boêmio, malandro e dionisíaco está associado a *Exu* e se este tipo é uma espécie de “modelo ideal” quando se trata de definir o povo brasileiro e sua cultura, pode-se dizer que *Exu* é uma boa metáfora para se pensar a própria sociedade brasileira. Não é à toa que entidades da umbanda, como Zé Pilintra, ou personagens como Vadinho, do romance Dona Flor e seus dois maridos, Macunaíma, de Mário de Andrade, e Zé Carioca, de Walt Disney, foram criados, como veremos a seguir, com o objetivo de expressar um certo “espírito brasileiro” conhecido por sua jovialidade e alegria festiva. (Silva, 2023 [2015], p. 43).

Mais adiante, desenvolveremos como *Exu* é relevante como intérprete da cultura diante do *Ifá*. Há muitos *itãs* entre ele e Orunmilá, sendo *Exu* o intérprete entre os homens e os orixás, ao mesmo tempo que se manifesta por meio da cultura, o que nos traz possibilidades de enriquecer os processos identitários, inclusive nas obras do Cinema Novo, como Firmino em *Barravento*

(1962), dirigido por Glauber Rocha. Entretanto, para compreender melhor suas encruzilhadas transatlânticas, é fundamental entender suas manifestações no Brasil.

1.5 AS MANIFESTAÇÕES DE EXU NO BRASIL

De acordo com Simas e Rufino (2018, p. 11), as *encruzilhadas* transatlânticas conseguiram superar Icu (orixá relacionado à morte), conforme narram alguns dos *itãs*. Há uma série de conflitos entre *Icu* e *Exu*. Nessa perspectiva, a morte é superada pelas pretensões do colonialismo eurocêntrico, pois, para a maioria das culturas africanas, bem como para as ameríndias, a morte não está relacionada à oposição à vida, mas à espiritualidade, sendo a finitude marcada pelo esquecimento. Em outras palavras, essas culturas se cruzaram e puderam se reinventar para sobreviver. A ancestralidade, apesar da violência e das tentativas de apagar o passado, pôde sobreviver e se reinventar. Nesse sentido, é importante compreender como *Exu* dinamiza os processos de reinvenção, de modo que passaremos a observar alguns elementos fundamentais do *Exu* africano e seus desdobramentos deste lado do Atlântico.

Silva (2023 [2015], p.46) relata que entre os *fon-iorubá Exu* pode ser cultuado num pedaço de pedra, como a de *otá* ou, então num cômodo de terra ao qual se dá o formato de cabeça humana em que os olhos, nariz e boca são feitos com búzios cravados. Da cabeça, projeta-se o falo. Também é possível observar estátuas antropomórficas decoradas com búzios, que se inclinam para trás, de onde surge uma trança no formato de pênis ou faca. As representações de *Exu*, como vimos anteriormente, escandalizaram os primeiros europeus que tiveram contato com elas, sobretudo por conta do falo em destaque. Ocorre que o falo é visto pela cultura iorubá enquanto elemento de fertilidade e transformação. Como *Exu* está relacionado à comunicabilidade, dinamismo, mudança e, assim por diante, as representações fálicas são fundamentais.

No Brasil, as etnografias existentes entre os anos de 1930 e 1960 apresentaram as representações de assentamentos de *Exu* feitas em argila e, aos poucos, foram ganhando o formato mais antropomórfico. Embora a cabeça seja a representação mais frequente no culto a *Exu*, também é possível observar a existência de estátuas de corpo inteiro. Na África Ocidental as estátuas costumavam ser feitas de madeira entalhada. Nas Américas essa tradição não foi vigorosa. Enquanto em África ele costumava ser representado com um cetro com cabaças, no Brasil ele passou a ser representado com frequência segurando um em forma de lança, além de chifres e rabo.

Nos candomblés *Exu* tem menos avatares, no entanto, vale assinalar que na Umbanda e outras religiões afro-brasileiras, existem as figuras dos chamados *exus* “catiços”. Vale lembrar que, no caso da Umbanda, por constituir-se de um sincretismo amplo, que envolve elementos do espiritismo e do cristianismo, o trabalho com as “almas” é essencial. Além do culto aos orixás, há o culto aos antepassados que já foram “encarnados”, ou seja, acredita-se que já tenham vivido e que suas almas passam por estágios de evolução, podendo, através das giras e de outros ritos, interagir com os vivos. Neste âmbito é que nos remetemos aos *exus* “catiços”, os quais seriam espíritos que já foram encarnados, mas que trabalham a partir das manifestações de *Exu*. Acerca disso, Silva (2012, p. 1089) diz o seguinte:

Quando incorporam nas sessões de umbanda, a religião afro-brasileira com maior número de adeptos no Brasil, esses Exus se apresentam com nomes de demônios extraídos da Bíblia, como Exu Belzebu e Exu Lúcifer, ou nomes relativos aos domínios que regem, como Exu 7 Encruzilhadas, Exu Porteira, Exu Cemitério, Exu Catacumba, Exu Caveira, Exu da Lama, Exu do Lodo, Exu da Sombra. Estes Exus, e sua versão feminina, chamada de Pombagira, reproduzem no Brasil contemporâneo as representações do diabo, presentes nas gravuras europeias da Idade Média e nas histórias de mistério e terror divulgadas no início do século XX. E se no candomblé existe menos de uma dezena de avatares de Exu (Exu Tiriri, Exu Lonã, Exu Marabô etc.), na umbanda há legiões com dezenas deles.

O cruzamento de culturas no Brasil fez com que as divindades africanas fossem representadas a partir das figuras dos santos do cristianismo, com o propósito de evitar repressão e discriminação. Ao longo do tempo a

religiosidade popular passa a confundir esses elementos, como o que se apresenta em *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, adaptado para o cinema mais tarde por Anselmo Duarte (1962), do qual falaremos mais adiante. Silva (2012, p. 1091) sustenta que as manifestações demoníacas de Exu são mais africanas do que parecem, sobretudo porque ele continua exercendo o papel de mediador, da mesma forma que o Exu africano.

Mesmo que alguns dos seus nomes tenham sido retirados dos textos bíblicos, a maioria deles faz referência aos pontos de intersecção, tais como “encruzilhada”, “porteira” e, assim por diante. Também fazem referência às relações entre os vivos e os mortos, como cemitérios, caveiras e catacumbas, além dos estados intermediários da matéria, como 'lodo' e 'sombra'. Também é comum observar o uso das cores preta e vermelha em suas vestimentas, o que nos remete ao famoso itã de *Exu* com o chapéu de duas cores. Além disso, há as intermediações entre contextos distintos, tais quais da mística e dos contextos sociais. Essas manifestações de *Exu*, de modo geral, promovem uma profunda adesão à interpretação da realidade e à criação de soluções para problemas, que, embora cotidianos, são amplamente complexos.

Para dimensionar ainda mais as representações dualistas de *Exu*, Silva (2012, p. 1091) apresenta algumas imagens de *Exus* antecedidas do seguinte texto:

[...] *Xoroque, Exu-Ogum*, ele se mostra metade São Jorge (branco) e metade demônio (negro ou mestiço). É como se São Jorge (o bem) não pudesse ser o que é se não fosse o dragão (o mal) que ele vence, assim como o senhor não constrói o mundo colonial senão pela força da mão de obra escrava. A segunda imagem, *Exu Duas Cabeças*, mostra que a identidade de gênero é contrastiva: homens e mulheres não se definem senão na relação de uns com os outros. E, por fim, a terceira imagem, *Xoroque-Caboclo-Exu*, mostra a miscigenação como formadora da sociedade brasileira: um indígena, negro ou mestiço usa cocar, e um branco ou negro tem a “cor de pele” vermelha, cor tanto de Exu como do diabo.

As representações de *Exu* escolhidas por Silva são capazes de sintetizar as características de dualidade de *Exu*, manifestando-se no cruzamento de dimensões opostas, como as relações entre 'bem' e 'mal', 'santo' e 'demônio', 'masculino' e 'feminino', 'branco' e 'negro', e 'indígena' e 'negro', condensadas

em figuras únicas. Essa dualidade de relações representa, por si, a dimensão da *encruzilhada*, da troca, das possibilidades de incorporação da diversidade e da mediação entre elementos opostos, o que nos faz lembrar deste ponto para Exu entoado nos terreiros:

Exu que tem duas cabeças
 Ele faz sua vida com fé
 Uma é satanás no inferno
 A outra é Jesus de Nazaré

Ressalta-se ainda que a dualidade é uma característica do *Exu* africano, que costuma ser representado com uma face dupla, sendo capaz de olhar para trás e para frente ao mesmo tempo, sintetizando, inclusive, a oposição entre passado e futuro. A forma *exusíaca* de interpretar o mundo inspira obras da cultura, por mais que elas não se remetam, por muitas vezes, a *Exu* de forma explícita. Vejamos esse trecho do samba intitulado *Cabô, Meu Pai*, de Moacyr Luz:

O pai me disse que a tradição é lanterna
 Vem do ancestral é moderna
 Bem mais que o modernoso [...]

Normalmente as noções de ‘ancestralidade’ e ‘modernidade’ são vistas como opostas, mas aqui Luz as apresenta como complementares, existentes no mesmo fenômeno, ao mesmo tempo em que ‘tradição’, que pode ser compreendida corriqueiramente como algo arcaico é justamente aquela que se coloca como ‘lanterna’, ou seja, que ilumina, projeta para frente, revela o futuro.

Não obstante, para avançarmos, é necessário nos remetermos às representações femininas de *Exu*, as chamadas ‘pombagiras’, as quais são representadas enquanto desafiadoras do ordenamento patriarcal da sociedade brasileira, não aceitando as subordinações que são impostas às mulheres. Muitas delas se apresentam a partir do arquétipo da prostituta, questionando as formas tradicionais de casamento, maternidade e família. As pombagiras são jocosas, hábeis e firmes ao mesmo tempo e sempre se opõe às relações de dominação, sendo protetoras das mulheres e mestras dos homens. Sobre elas, Simas (2019, p. 18) diz o seguinte:

A pombagira é resultado do encontro entre a força vital do poder das ruas que se cruzam, presente no inquite dos bantos, e a trajetória performática de encantadas ou espíritos de mulheres que viveram a rua de diversas maneiras (a corte das pombagiras é vastíssima), tiveram grandes amores e expressaram a energia vital através de uma sensualidade aflorada e livre. O corpo pecador não faz o menor sentido para as donas da rua, muitas delas Marias: Maria Padilha, Maria Molambo, Maria Navalha, Maria do Porto, Maria Quitéria...

Simas assinala que as manifestações das pombagiras são libertadoras, mas não descontroladas, sendo reguladas pela potência da feminilidade. Elas são donas de seus desejos e os manifestam por meio de sua corporeidade, através da ginga, da sedução e, sobretudo, por uma postura desafiadora dos padrões normativos da sociedade. Há pelo menos duas perspectivas moralistas sobre elas – a primeira diz que são mulheres que se prostituíram e vêm aos terreiros para pagar seus carmas. A segunda se remete ao contexto da doença, lhes acusando de histeria. A primeira dessas visões se opõe aos fundamentos das tradições de matriz africana, enquanto a segunda se refere à contrariedade com relação à liberdade dos corpos femininos.

Outra vertente das manifestações *exusíacas* se expressa por meio da cultura do samba, do carnaval, do gingado, da capoeira e do jogo, se remete à malandragem. Seu arquétipo está ligado à figura do malandro social, aquele que, diante das limitações e da opressão estabelecida pela cultura hegemônica, se coloca por meio da criação, da invenção e da superação das amarras sociais. Nesse sentido, podemos nos remeter a entidades como Zé Malandro, Zé do Coco e Zé da Luz ou a malandras como Maria do Morro, Maria Preta e Maria Navalha. No entanto, sem dúvidas o mais conhecido entre eles é Seu Zé Pelintra.

O arquétipo da malandragem condensa uma rica polissemia. Primeiramente, representa a miscigenação e a conseqüente marginalização daqueles que possuem pele preta ou parda. Simbolizam a criatividade e a capacidade de reinvenção diante dos sistemas de opressão, elementos valorizados como universalizantes na cultura brasileira. Se relacionam,

também, à nossa formação diaspórica, primeiramente transatlântica e, depois, interna. Seu Zé Pelintra concentra esses elementos.

Conta-se que Seu Zé Pelintra é mestre da Jurema (religião afro-brasileira, com forte influência indígena, bastante praticada no Nordeste e que tem uma relação predominante com a cura) (Simas, 2019, p. 15). Na Jurema ele aparece nos terreiros trajando camisa branca ou quadriculada, com as pernas das calças dobradas, anda descalço e fuma cachimbo. Há uma versão que diz que seu nome era Zé de Aguiar, nascido na Vila do Cabo Santo Agostinho, em Pernambuco e, depois, foi criado em Afogados da Ingazeira. Apaixonou-se por Maria Luziara, mas não foi correspondido, o que o levou a perambular pelos sertões e praias nordestinos para esquecer-se do amor desatendido. Passou pela Paraíba e por Alagoas, de modo que, ao longo dessa trajetória, ele foi iniciado nos ritos da jurema pelo Mestre Inácio. Assim como vários imigrantes nordestinos, foi atraído para o Rio de Janeiro, passando a vestir terno de linho branco, chapéu panamá e gravata vermelha. Teria morrido numa briga com facas no Morro de Santa Tereza.

Deste modo, é possível observar que o arquétipo de Seu Zé Pelintra está relacionado ao fluxo, ao aprendizado, às transformações e aos caminhos. Ele pode se apresentar de modo diferente em cultos diversos, conforme as necessidades que os contextos podem demandar.

São incontáveis as produções culturais que se remetem à malandragem e ao dualismo que simboliza as contradições da sociedade brasileira. Podemos citar, por exemplo, o duelo de sambas entre Noel Rosa e Wilson Batista, que sozinhos dariam um estudo à parte. Em 1933 Noel faz sucesso com o *Feitiço da Vila*, que exalta a Vila Isabel, onde moravam os dois sambistas. Nesse período Noel já era conhecido e Batista estava em ascensão. Por já ter feito outros sambas acerca do tema, sentiu-se menosprezado por não ter alcançado tanto sucesso, decidindo compor um samba-resposta (*Lenço no Pescoço*) à música de Noel. A disputa não parou por aí, viriam muitas outras composições das quais podemos destacar *Rapaz Folgado*, de Noel Rosa (1933).

Elevando o tom das ironias Batista responde com *Mocinho da Vila*, em 1934. A disputa terminaria somente em 1936 com o lançamento de *Frankenstein da Vila*, de Wilson Batista. Apesar da rivalidade, o duelo levou os compositores a aprimorarem suas letras e melodias, criando clássicos marcantes para o samba até os dias de hoje. Noel era da classe média, tinha chegado a estudar medicina, mas abandonou o curso para viver na boemia e Batista era de origem humilde. O duelo é amplamente marcado por essas contradições entre o “mocinho” e o “bamba”.

Não é o nosso propósito realizar uma análise minuciosa sobre essas composições, no entanto, vale citar ao menos duas delas para que possamos dimensionar a polêmica. Sobre o primeiro, Silva (2015, p.164) desenvolve uma análise sobre os elementos de *Exu* representados na letra.

Quem nasce lá na Vila / Nem sequer vacila / Ao abraçar o samba / Que faz dançar os galhos / Do arvoredado e faz a lua / Nascer mais cedo / Lá, em Vila Isabel / Quem é bacharel / Não tem medo de bamba / São Paulo dá café / Minas da leite / E a Vila Isabel dá samba / A Vila tem um feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintém / Que nos faz bem / Tendo o nome de princesa / Transformou o samba / Num feitiço decente que prende a gente / O sol da Vila é triste / Samba não assiste / Porque a gente implora: / Sol, pelo amor de Deus / Não vem agora / Porque as morenas / Vão logo embora / Eu sei tudo o que faço / Sei por onde passo / Paixão não me aniquila / Mas, tenho que dizer / Modéstia à parte / Meus senhores / Eu sou da Vila! (Feitiço da Vila. [Noel Rosa] Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Batista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 14.).

O *Feitiço da Vila* nos chama a atenção com seu nome, dado o termo 'feitiço', que, embora não enuncie explicitamente as religiões de matriz africana, torna essa referência mais evidente ao longo da letra - “A Vila tem um feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintém [...]”. Tradicionalmente os padês para *Exu* são compostos justamente por farofa (comumente de mandioca branca que se torna uma massa ao ser regada por azeite de dendê), velas e moedas, remetendo-se ao pagamento a *Exu* para abertura ou fechamento de caminhos. A letra coloca a Vila Isabel como protagonista da produção do samba. No entanto, ao mencionar 'Tendo o nome de princesa / Transformou o samba / Num feitiço decente que prende a gente', nota-se um pano de fundo que

diferencia a Vila Isabel de outras comunidades do Rio de Janeiro. Há outro elemento de manifestação *exusíaca* peculiar nesse trecho, pois o 'feitiço decente' nos leva à contraposição com o que seria, talvez, o 'feitiço indecente'. Apesar disso, o “feitiço” se faz presente na Vila, por mais que Noel o apresente como “diferenciado”. Evidentemente, poderíamos expandir essa análise a problematizações mais amplas, mas, o nosso propósito aqui é apenas o de entender como as menções a *Exu*, mesmo que opositoras, se fazem presentes na cultura brasileira.

Para ficarem mais evidentes as contribuições em torno da imagem do malandro, outro samba dessa disputa deve ser mencionado.

Meu chapéu de lado / Tamanco arrastando / Lenço no pescoço / Navalha no bolso / Eu passo gingando / Provoco e desafio / Eu tenho orgulho em ser vadio / Sei que eles falam desse meu proceder/ Eu vejo quem trabalha/ Andar no miserê / Eu sou vadio / Porque tive inclinação/ Eu me lembro era criança/ Tirava samba-canção (Lenço no pescoço. [Wilson Batista] Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Baptista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 11.).

A imagética elaborada por Wilson Batista nessa canção nos apresenta uma espécie de autorretrato, ou seja, expressa como o artista se via e indicava a trajetória que o tinha levado até ali. A canção condensa, no entanto, a maneira de vestir e agir dos malandros que se manifestam nos terreiros de religiões como a Umbanda e o Batuque – o chapéu, o tamanco, o lenço e a navalha – e a maneira de se comportar – gingando, desafiando e se orgulhando de não se enquadrar nos padrões sociais estabelecidos pela sociedade hegemônica. A contestação se aprofunda ao falar das contradições envolvendo trabalho e miséria. Batista ainda fala de uma “inclinação” à vadiagem desde criança. Neste contexto, somos levados a pensar sobre como as relações de trabalho são interpretadas para as comunidades provenientes dos processos afrodiáspóricos, frutos de sequestro do seu continente natal e de um escravagismo voraz. Naquele momento em que o Brasil costumava afastar-se do seu passado monárquico, aspirando aos ares de “modernidade”, os descendentes dos ex-escravizados continuaram sendo relegados à exploração e aos subempregos. A malandragem, portanto, apresenta uma

natureza muito peculiar a *Exu* – a subversão –, que supera as imposições estabelecidas e reinventa uma maneira de se colocar no mundo.

A malandragem apresenta um potencial semântico tão peculiar que o *Cinema Novo* recorre a personagens malandros ao menos duas vezes, em *Barravento* (1962), dirigido por Glauber Rocha e em *A Grande Cidade* (1963), dirigido por Cacá Diegues. Em ambos os casos quem interpreta esses personagens é Antônio Pitanga.

Barravento nos insere numa vila de pescadores no interior do Estado da Bahia. Seus habitantes, adeptos do Candomblé, são explorados pelo dono da rede de pesca, sendo obrigados a lhe dar boa parte da sua produção. Firmino é apresentado ao público trajando terno branco e chapéu panamá. Ele é um ex-morador da vila que está vivendo em Salvador, mas volta para uma visita. Ele é a espinha dorsal da narrativa, anunciando e, ao mesmo tempo, provocando as mudanças que estão por vir. Dedicaremos a análise desse filme e estudo de uma sessão sobre ele realizada pelo *Cineclube* no final de 2023 mais adiante.

Já *A Grande Cidade* conta a trajetória de Luzia (Anecy Rocha), que sai do Nordeste e chega ao Rio de Janeiro em busca do seu noivo Jasão (Leonardo Villar). Quem ampara Luzia na sua chegada ao Rio, bem como conduz o restante da história é Calunga (Antônio Pitanga), que também é migrante, originário da Bahia. Trata-se de um personagem complexo, marginalizado pela origem e cor de pele e faz pequenos trambiques para sobreviver. De forma carismática, ele acolhe Luzia e a ajuda a encontrar Jasão. Questiona os moldes do trabalho moderno, a desigualdade social e seu enfrentamento a essas contradições é alegre e criativo. Gostaríamos de destacar a fala final de Calunga no filme, que expressa sua habilidade em transitar em meio aos conflitos estabelecidos no universo urbano “A guerra é grande e todo mundo está nela, mas eu não” – solta uma enorme gargalhada e saiu dançando no horizonte diminuindo na tela, indicando que sua trajetória continua.

Calunga, apesar de não trabalhar, se sustenta a partir de relações de conflito e exploração que a cidade impõe. Ele escapa da violência por meio da astúcia e da observação. Procura ajudar Luzia e Jasão, mas não se coloca no meio da linha de fogo. Enquanto Jasão é baleado pelas costas e Luzia é vítima do fogo cruzado, Calunga observa. Ele não é, em tese, o protagonista da história, mas é ele quem possibilita seu desenvolvimento, fazendo com que os personagens se encontrem graças ao seu domínio das relações e conhecimento da cidade. A figura do malandro, portanto, é composta dessa natureza *exusíaca*, pois é capaz de mover-se nos caminhos truncados, criar relações, soluções e dar vazão ao destino daqueles que estão ao seu entorno.

Não obstante, aguardaremos as próximas sessões para desenvolver nosso estudo acerca dos elementos *exusíacos* do *Cinema Novo* a partir do recorte em *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Para compreender melhor *Exu*, seu papel de intérprete e suas relações com a cultura, é necessário conhecer alguns de seus *itãs*, especialmente aqueles que tratam da comunicação e de sua natureza transformadora.

1.6 EXU, A COMUNICAÇÃO E A CULTURA

A esta altura é essencial que nos detenhamos a alguns dos *itãs* sobre *Exu*, com o propósito de compreender características essenciais do orixá, tais quais as da transformação, da comunicação e da interpretação do mundo, pois eles nos levam a crer que o horizonte da cultura é sua *encruzilhada* fundante, pois é ela que dá vazão aos outros elementos da sua natureza. Para tanto, recorreremos aos *itãs* relacionados a essas temáticas, elencadas pela pesquisa minuciosa de Vagner Gonçalves da Silva (2015; 2023). Essa abordagem nos possibilitará avançar no sentido de compreender as relações entre cultura, *encantamento* e identidade.

O primeiro mito que escolhemos elencar é contado na Nigéria, no Benin e no Brasil e é intitulado “*Exu* Ensina Ifá a Divinação e Surge o Primeiro *Babalaô*” (Silva, 2022, p. 360 - 361),

No começo dos tempos, quando havia muitos poucos homens no universo, Ifá e os outros deuses não recebiam, como agora, abundantes presentes e ebós. Os deuses eram obrigados a conseguir meios de satisfazer seus desejos. Ifá, dentre outros, dedicava-se a pescar. Certo dia, exausto de tanto cansaço, dirigiu-se a Elegbá, o mais perspicaz e astucioso, bem como o mais travesso de todos os gênios, os quais, assim como ele, padeciam de muitas carências ao perambular pelos desertos com os espíritos, seus companheiros.

Elegbá, consultado quanto aos meios mais eficazes de melhorar suas mútuas condições, respondeu que, se dispusesse de dezesseis obis colhidos de dois pés que Olorum Olodumaré (o deus todo poderoso) havia entregado aos cuidados do homem, poderia ensinar a Ifá a arte de conhecer o futuro e propiciar os deuses, a fim de que pudesse participar dos ebós que lhes eram oferecidos. Antes, porém, de confiar-lhe seu segredo, Elegbá estipulou que a ele caberia a primeira escolha dos ebós destinados aos deuses. Ifá aceitou essas condições e prometeu fazer com que os desejos de Elegbá fossem respeitados. Tal costume ainda é observado.

Ifá partiu em busca de Orungan, o chefe dos homens e o fez compreender a vantagem que lhe caberia o fato de conhecer o futuro e o desejo dos deuses e, assim, ser contemplado com seus favores e evitar a ira deles (Baudin, 1885, pp33-35).

Este mito é fundamental para a interpretação de várias questões. A primeira delas diz respeito à compreensão de outras divindades, neste caso, as angolo-congolesas. Como vimos anteriormente, os iorubás cultuam os orixás e chamam a divindade da comunicação e das transformações de *Exu*. Já a cultura bantu, que cultua os inquices o chamam de *Elegbá*.

Ifá, por sua vez, é tratado nessa versão como um *inquire*, mas, nas tradições afro-brasileiras é entendido como um sistema de conhecimentos oraculares, que está sob o domínio de Orunmilá, que é a divindade relacionada a sabedoria e conhecimento do destino.

Orungan é a divindade responsável pela manutenção da fertilidade e da abundância, tendo domínio sobre a terra e a água doce. Esse papel lhe assegura uma relação importante com os homens e a sua sobrevivência. Já *Olorum Olodumaré* é o criador primordial, do qual derivam todas as outras coisas e divindades.

De acordo com este mito, como no início o número de homens era pouco, os deuses não recebiam tantos presentes e eram responsáveis pela própria subsistência. *Ifá* procura alterar essa condição e, para tanto, apela à criatividade de *Elegbá*, que apresenta uma alternativa para que ele tenha o

domínio sobre os segredos do destino e, assim, possibilite a aproximação entre os deuses e os homens.

Neste sentido há uma relação importante, a de que os homens alimentam as divindades que, por sua vez, retribuem aos homens. Essa aproximação exige um contato mais próximo, ligado a necessidades vitais, como a alimentação. Apesar de Ifá passar a deter a faculdade de compreender o destino, quem possibilita isso é *Elegbá*, que além de aproximar as divindades dos homens, possibilita uma relação de mutualidade. *Ifá* amplia seu poder, mas retribui a *Elegbá*, que deve receber os ebós antes de todos os outros deuses, de modo que encontraremos similaridades em relação a primazia de *Elegbá* sobre os outros deuses em vários dos outros mitos. É possível perceber seu papel no desordenamento e reordenamento das coisas, bem como do estabelecimento de relações entre elas.

Um mito complementar a esse foi registrado no Benin em 1938 por Herskovits, o encontramos também disponível no livro de Silva (2022, p. 380-381) e recebe o nome de “Mawu Ensina os Homens a Cultuar Legba e Fá para Terem Boa Fortuna”.

Depois que o mundo foi criado, dois homens desceram do céu. O primeiro chamava-se *Koda* e o segundo, *Caâdá*. Conta-se que naqueles dias os remédios não existiam, nada era cultuado e, em toda a África, havia muito pouca gente. Aqueles dois homens vieram como *numodáto* – “profetas” -, convocaram as pessoas e disseram que tinham sido enviados por Mawu. Comunicaram a mensagem de que era necessário que cada pessoa tivesse seu Fá. As pessoas perguntaram: “Que coisa é esta que vós denominais Fá?”. Aqueles homens disseram que Fá é o escrito mediante o qual Mawu cria cada pessoa e que esse escrito é dado a Legba, o único que assiste Mawu nessa tarefa. Disseram também que Mawu está sempre sentada, mas que Legba está para todo o sempre diante dela, que as ordens a ele dadas por meio desse escrito se chamam Fá e que, portanto, todos os homens que foram criados tem seu Fá. Acrescentaram que Legba possui todos os escritos de cada dia e é enviado por Mawu para levar a cada indivíduo o seu Fá, pois é necessário que um homem conheça o escrito que Mawu usou para cria-lo. Assim, tendo conhecimento de qual é seu Fá, ele saberá o que pode e o que não pode comer, o que pode e o que não pode fazer. Quando eles disseram isso, disseram também que cada homem tem um deus a quem ele deve cultuar, mas que sem Fá ele jamais poderá saber qual é seu deus e que, portanto, é necessário que todos os homens da terra cultuem Legba. Caso deixem de cultuá-lo, Legba se recusará a revelar a um homem o escrito, que é o seu destino. Se ele não se dirigir a Legba em primeiro lugar, este não dará ao homem as coisas boas que

Ihe são destinadas. Cada dia, eles prosseguiram, Mawu dá a escrita do dia a Legba, dizendo-lhe quem vai morrer, quem vai nascer, qual o perigo que alguém enfrentará, a boa fortuna com que alguém será contemplado, Quando Legba possui essa informação, então é possível, se ele quiser, mudar o destino reservado a qualquer homem [...].

Mawu é a divindade suprema entre os *fons*, considerada a criadora do universo e associada à Lua, enquanto seu irmão gêmeo, Lisa, é associado ao Sol. Acredita-se que *Mawu* teria moldado a terra e dado origem à vida com suas próprias mãos. Como adiantamos, é possível notar semelhanças entre as crenças, mitos e cultos entre várias culturas africanas, as quais acabam se condensando no Brasil.

Neste mito *Legba* novamente apresenta um papel fundamental. Ao conhecer o destino de todos os homens, ele é o encarregado de manter a comunicação entre eles e *Mawu*, sendo aquele que pode modificá-los, se desejar. Por isso os homens devem cultuar *Legba*, pois é aquele que os possibilita se antevêem, e evitarem os riscos que lhes podem atingir. Novamente é possível perceber o quanto *Legba* é importante para a comunicação, pois permite que os homens tomem decisões mais sábias em relação às suas vidas. Esse mito nos ajuda a compreender o papel de *Exu* no que diz respeito, sobretudo, a comunicação e a cultura. Os desdobramentos dessa sabedoria nas práticas cotidianas das religiões de matriz africana propõem possibilidades de leitura da realidade e enfrentamento de problemas concretos, como, por exemplo, quando se apela a *Exu* para conseguir um emprego ou evitar problemas no trabalho ou, então, para o pagamento de dívidas, a concretização de negócios e, assim por diante. A comunicação também permite a criação de relações entre elementos que aparentemente são distintos. Não à toa, como vimos, muitas das suas manifestações provocam a sintetização entre elementos opostos.

Poderíamos apresentar uma série de outros *itãs* que consideram o aspecto comunicativo de *Exu*, seu papel na compreensão dos sistemas oraculares (por meio do acesso ao *Ifá*, pois vários dos mitos indicam que ele possibilita a *Orunmilá* o aprendizado da leitura do *Ifá*) e seus desdobramentos no universo simbólico popular. É importante destacar que este é um dos

campos que se abrem nesta tese para futuras pesquisas. No entanto, para não nos desviarmos do recorte, escolhemos um último mito a ser apresentado, sobre a origem de *Exu*, que permitirá vislumbrar alguns de seus desdobramentos no âmbito da cultura, chegando até os filmes do *Cinema Novo*.

Apresentaremos na íntegra as duas versões do mito intitulado *Exu: Boca Que Come Tudo*, conhecido na Nigéria e no Brasil, apresentadas no livro de Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 445 – 446) para que possam melhor subsidiar nossas reflexões.

A história conta que nas remotas origens, Olódùmarè e Orisànlá estavam⁷ começando a criar o ser humano. Assim criaram Èsù, que ficou mais forte, mais difícil que seus criadores: “Èsù si le ju áwon mejeji lo”. Olódùmarè enviou Èsù para viver com Orisànlá; este colocou-o à entrada de sua morada e o enviava como seu representante para efetuar todos os trabalhos necessários. Foi então que Òrunmilà, desejoso de ter um filho, foi pedir a Orisànlá. Este lhe disse que ainda não tinha acabado o trabalho de criar os seres e que deveria voltar um mês mais tarde. Òrunmilà, impacientou-se querendo a qualquer preço levar um filho consigo. Orisànlá repetiu que ainda não tinha nenhum. Então perguntou: “Que é daquele que vai a entrada da sua casa?. É aquele mesmo que ele quer. Orisànlá lhe explicou que aquele não era precisamente alguém que pudesse ser criado e mimado no àiyé. Mas Òrunmilà insistiu tanto que Orisànlá acabou por aquiescer. Òrunmilà deveria colocar suas mãos em Èsù e, devolta ao àiyé, manter relações com sua mulher Yeùrú, que conceberia um filho. Doze meses mais tarde ela deu à luz a um filho homem, e porque Osàlá dissera que a criança seria Alábára, Senhor do Poder, Òrunmilà decidiu chama-la de Elégbára. Assim, desde que pronunciou seu nome, a criança, Èsù mesmo, respondeu e disse: “Mãe, mãe. Eu quero comer preás”. A mãe respondeu: “Filho, come, come. Filho, come, come. Um filho é como contas de coral vermelho. Um filho é como cobre. Um filho é como alegria inextinguível. Uma honra apresentável que nos representará depois da morte”. Então Òrunmilà trouxe todos os preás que pode encontrar. Èsù acabou com elas.

⁷ Olódùmaré é o criador supremo, de onde se originam todos os orixás e tudo o mais da criação. Orisànlá, conhecido no Brasil como Oxalá, é a divindade relacionada a criação dos homens, tarefa que recebe do pai, Olódùmaré. Também está relacionado a sabedoria e justiça. Está, ainda, relacionado à ordem. Alguns autores, como Simas, para facilitar a compreensão da natureza dessas divindades, fazem uma comparação entre Oxalá e Apolo, da mitologia grega, enquanto seu oposto seria Exu, relacionado a Dionísio. Yeùrú é a deusa da guerra, dos ventos e da justiça, mais conhecida pelos brasileiros como Iansã. Seus itãs retratam seu comprometimento em defender os oprimidos, sua natureza maternal, sua força guerreira e o simbolismo relacionado à transformação. Yangi é conhecida, também, como Iku, sendo ela a deusa da morte, que tem o propósito de guiar as almas dos mortos ao seu destino. Ao mesmo tempo em que ela representa a morte, remete-se à renovação.

No dia seguinte, a cena se reproduziu com Èsù pedindo e devorando todos os peixes frescos, defumados, secos, etc. que existiam na cidade. No terceiro dia, Èsù quis comer aves. Gritou e comeu até acabar com todas as espécies de aves. E sua mãe cantava todos os dias os versos acima e ainda acrescentava: “Visto que consegui ter um filho. O que acorda e usa duzentas vestimentas diferentes. Filho continue a comer”.

No quarto dia Èsù disse que queria comer carne. Sua mãe cantou como de hábito, e Òrunmilà trouxe-lhe todos os animais quadrúpedes que pôde achar: cachorros, porcos, cabras, ovelhas, touros, cavalos, etc.; até aqui não ficou um só quadrúpede, Èsù não parou de chorar.

No quinto dia Èsù disse: “Mãe, mãe. Eu quero comê-la!”.

A mãe repetiu sua canção: “Filho, come, come. Filho come, come”, e foi assim que Èsù engoliu sua mãe.

Òrunmilà, alarmado, correu a consultar os babalaôs, que lhe recomendaram fazer a oferenda de uma espada, de um bode e 14 mil cauris. Òrunmilà fez a oferenda.

No sexto dia depois de seu nascimento Èsù disse: “Pai, Pai. Eu quero comê-lo!”.

Òrunmilà cantou a canção da mãe de Èsù e, quando este se aproximou, Òrunmilà lançou-se em sua perseguição com a espada e Èsù fugiu. Quando Òrunmilà o reapanhou, começou a seccionar pedaços do seu corpo e espalha-los, e cada pedaço transformou-se em Yangi.

Òrunmilà cortou e espalhou duzentos pedaços e, eles se transformaram em duzentos Yangi. Quando Òrunmilà se deteve, o que restou de Èsù ergueu-se e continuou fugindo. Òrunmilà só pode apanha-lo no segundo òrun e lá Èsù estava inteiro de novo. Òrunmilà voltou a cortar duzentos pedaços que se transformaram em duzentos Yangi. Isso repetiu-se nos nove Òrun que ficaram assim povoados de Yangi. No último òrun, depois de ter sido talhado, Èsù decidiu pactuar com Òrunmilà: este não devia mais persegui-lo; todos os Yangi seriam seus representantes e Òrunmilà poderia consulta-los cada vez que fosse necessário envia-los a executar trabalhos que ele lhes ordenasse fazer, como se fossem seus verdadeiros filhos. Èsù assegurou-lhe que seria ele mesmo quem responderia por meio dos Yangi (pedaços de Lateria) cada vez que o chamasse. Òrunmilà perguntou-lhe sobre sua mãe que havia sido devorada. Èsù devolveu sua mãe a Òrunmilà e acrescentou que Òrunmilà deveria chama-lo se ele quisesse recuperar a todos e cada um dos animais e das aves que ele tinha comido sobre a terra: Ele (Èsù) os assistiria para reavê-los das mãos da humanidade.

Òrunmilà e Yebùrú reinstalaram-se na cidade de Iworo, e a partir desse momento ela começou a dar à luz a muitos filhos de ambos os sexos. A história continua com o traslado para Kétu, a invocação de Èsù para os proteger da guerra, a vinda de Èsù do òrun para os defender, a volta a Iworo, o ensinamento de como preparar e sacrificar o “assento” de Èsù, transferindo-lhe a agbára que executaria todos os “trabalhos” que lhe fossem solicitados, e acaba com uma saudação, um orikì alusivo a suas características:

Èsù come cachorros, come porcos.

Bara anda senhorilmente balançando-se para direita e para a esquerda.

Todos os atacantes se afastam.

Quando eles vêm chegando senhoril e sutilmente.

Versão 2:

Exu (filho primogênito de *Iemanjá*, a orixá dos mares, com *Orunmilá*, o ancião orixá da adivinhação e irmão de *Ogum*, *Xangô* e *Oxóssi*) era voraz e insaciável. Conseguiu comer todos os animais da aldeia em que vivia. Depois disso, passou a comer as árvores, os pastos e tudo o que

via até chegar ao mar. Orunmilá previu, então, que Exu não pararia. Comería os homens e tudo [o] que tivesse a frente, chegando mesmo a comer o céu. Ordenou, então, a *Ogum* que contivesse o irmão a qualquer custo. Para conseguir isto, *Ogum* foi obrigado a matar *Exu*, a fim de preservar a terra criada por seu pai (*Odudua*) e os seres humanos. Mas, depois da morte de *Exu*, a natureza, os pastos, as árvores, os rios, tudo começou a morrer também, pois sem *Exu* as águas não corriam, os ventos não sopravam, o sol não se punha, as sementes não germinavam, a vida ia se acabando por estase. Um *babalaô* (representante de Orunmilá na terra) alertou *Orunmilá* de que o espírito de *Exu* sentia fome e desejava ser saciado, ameaçando provocar também a discórdia entre os povos como vingança ao que *Orunmilá* e *Ogum* lhe haviam feito. *Orunmilá* determinou, então, que, em toda e qualquer oferenda que fosse feita pelos homens a um orixá, houvesse uma parte substancial oferecida a *Exu*; e que esta parte lhe seria servida antes de qualquer um, orixá ou homem, comer, para que se mantivesse sempre satisfeito e assim possibilitasse concórdia.

Acerca destes mitos, é possível acessar uma série de estudos, pois a fome de *Exu* é assunto recorrente nos terreiros, de modo que alguns o chamam de “boca do mundo”. É possível entender por que as cerimônias das religiões afro-brasileiras têm como um dos seus elementos iniciais a saudação a *Exu* ou, no caso da umbanda, por exemplo, aos *exus*. O padê (oferenda) realizada a *Exu* tem a finalidade de pedir para que ele seja capaz de reger os acontecimentos que ocorrerão ao longo da cerimônia. Essas oferendas são feitas não só nos momentos cerimoniais nos terreiros, mas regularmente pelos membros dessas religiões. Como vimos, em África é comum que se cultue *Exu* nas portas das casas, justamente pelo seu papel de regência, de proteção, de permitir acesso ao que é bem-vindo e restringir aquilo que não é. Está ligado também à manutenção da fartura, ao provento, ao sustento do lar, de modo que se acredita que ele seja capaz de promover os fluxos que garantem a subsistência.

O uso de tronqueiras é comum nas religiões afro-brasileiras. Elas são pequenas, construídas no formato de casa, em que é possível verificar o uso de uma série de materiais, como metal, barro ou madeira. Elas servem como “assentamentos” ou “firmezas” de *Exu* ou dos *exus*. Elas representam a conexão da divindade entre os mundos espiritual e material. Assim como nos cultos africanos, também têm o papel de regular os fluxos cerimoniais, controlando quem pode ou não entrar. Em muitos terreiros, pais e mães de

santo recomendam que os filhos da casa mantenham tronqueiras em suas casas. É nas tronqueiras que as oferendas para *Exu* são realizadas periodicamente, para que a proteção dos locais em que elas estejam seja garantida.

A simbologia ritualística nos ajuda a compreender as relações entre os mitos e as práticas religiosas, de modo que *Exu* é permanentemente cultuado promovendo a comunicação entre os homens e os orixás. Não basta dizer que sem *Exu* não há rito, é necessário ressaltar que sem ele não há movimento, transformação ou subsistência.

Acerca da fome de *Exu*, Santos (2022, p. 189 – 190) explica o papel do sacrifício para as tradições de matriz africana. Como *Exu* consome primeiramente as carnes, depois as plantas e os líquidos, é importante destacar que os sacrifícios não se limitam aos de origem animal, mas incluem também as bebidas e os vegetais (inclusive na forma de tabaco). O autor nos diz que ao comer todas as coisas, *Exu* se torna apenas um tomador, pois apenas recebe do mundo, mas não retribui, rompendo com o triângulo da reciprocidade, que envolve a doação, o recebimento e a retribuição. Na primeira versão do mito, *Exu* é punido por Orunmilá por não retribuir, seu corpo é mutilado e dividido, formando os *yangis* (“filhos”) de *Orunmilá*, cujo propósito é de ajudá-lo a concretizar o destino dos homens. Deste modo, *Exu* deixa de ser um tomador e passa a ser um doador, possibilitando a circulação das oferendas, de modo que os homens podem doá-las aos deuses e estes, por sua vez, retribuem aos homens.

Outra característica expressa no mito se refere às estripulias de *Exu*, que surpreende, fazendo o que não se espera. Ao mesmo tempo em que cria o caos, ele promove a ordem e a fiscaliza.

Silva (2022, p.192 – 193) chama a atenção para o sentido sexual de “comer”. A espada que *Orunmilá* oferece e, depois, usa para perseguir *Exu* é feita com materiais do domínio de *Ogum*. Tanto *Orunmilá*, quanto *Ogum* ocupam papéis importantes no estabelecimento da civilização afro-atlântica, por meio da comunicação através do oráculo de Ifá. Ao comer seus parentes,

trocando bens e palavras, assinala sua natureza, na qual a troca é fundamental, e nos permite sustentar que a história e a cultura brasileira são compostas dessas relações, de troca e da síntese entre elementos que são diversos. Trata-se, portanto, do campo da *encruzilhada*. Ainda sobre o aspecto da sexualidade, as representações do pênis de *Exu* simbolizam a vida, a fertilidade e a continuidade das coisas. Em muitas das suas imagens, ao invés do pênis, é possível notar a figura da faca, pois é um instrumento que perfura, rompe, modifica, abre etc.

Os *itãs* citados acima permitem esboçar como os mitos e os ritos em torno de *Exu* estruturam seu papel no âmbito da comunicação e da cultura. Neste ponto nos parece fundamental recorrermos à Leda Maria Martins, mulher, negra, com um currículo e biografia riquíssimas, sendo poetisa, professora, dramaturga, pesquisadora e liderança religiosa, congadeira (outra religião bastante sincrética, que cruza elementos do catolicismo com as matrizes afro-brasileiras), Rainha da Irmandade em Belo Horizonte, onde foi professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Talvez seja a primeira pesquisadora brasileira que parte de *Exu* enquanto matriz epistemológica. Infelizmente é uma pioneira pouco citada nos referenciais teóricos acerca da cultura afro-brasileira.

A primeira das contribuições de Martins trazida para essa roda diz respeito justamente à linguagem e à comunicação, pois um dos argumentos provenientes do eurocentrismo trata as tradições orais como inferiores. Desde o *Fedro*, de Platão, há o debate acerca das diferenças entre a cultura escrita e a tradição oral. Apesar de na ocasião Platão dizer que a escrita pode ser um mal para os exercícios do diálogo e da escrita, a posição consolidada na Europa sustenta que os povos que têm o domínio da escrita são sofisticados e aqueles que usam a oralidade são “primitivos”.

No entanto, Martins nos alerta para fato de dizer que todas as tradições africanas são orais é uma falácia, pois,

África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição, mesmo nas mais antigas escritas de palavras, como a egípcia, que, com a suméria e a chinesa, é uma das

mais antigas, além de outras centenárias, como “a escrita bamun, de Camarões, a escrita vai, de Serra Leoa, As Basa e Mende, da mesma Serra Leoa e da Libéria, a Asidibi, da Nigéria oriental”, além das provenientes na Idade Média, do Islã, nos informa Aguessy. Segundo esse autor, “como hoje em dia se reconhece, toda sociedade humana dispõe de um meio de fixação específico que lhe permite uma certa apropriação do tempo” e, em África, foi “por meio da aquisição e transmissão orais que os valores culturais se perpetuaram” (Martins, 2021, p.33 - 34).

Deste modo, é preciso chamar a atenção para que a oralidade, no que diz respeito à cultura africana, é predominante e não exclusiva. Ou seja, a oralidade possibilita privilegiar esse tipo de comunicação no desenvolvimento e transmissão dos conhecimentos e da cultura.

Ou seja, as culturas de terreiro, de forma geral, possibilitam a preservação das culturas afro-brasileiras, cruzando diferentes tradições, incorporando outras e se reinventando por meio de elementos como a oralidade. Neste sentido, é necessário circunscrever que a comunicação, neste contexto, não está reduzida à oralidade. Leda Maria Martins (2021, p.75) nos apresenta o conceito de *corpo-tela*, segundo o qual, o corpo negro é como um arquivo vivo da história e da cultura africana, funcionando como uma tela de projeção onde se inscrevem múltiplas camadas de memória, como aquelas deixadas pelo escravagismo e o histórico de lutas do povo negro. Desta forma, vale destacar, que as imagens são anteriores às palavras e que, quando projetadas, não se reduzem ao ato comunicativo do momento, mas tornam-se imagens mentais, capazes de subsidiar a criação da cultura e da identidade. Os terreiros possuem um universo simbólico que, além das tradições orais, envolvem dança, vestuário, culinária, botânica, aromas e, assim por diante.

As contribuições de Martins, neste horizonte, possibilitam pautar-se num método segundo o qual os registros não se reduzem aos escritos, mas estão vivos e envolvem a corporeidade. Recorreremos a esse aspecto da sua obra novamente quando analisamos a entrevista com Seu Tranca Ruas das Almas na última seção deste trabalho, pois ela possibilitará cruzar os registros sobre os quais nos dedicamos e a vividez discursiva presente nos terreiros.

O *corpo-tela* de Martins, deste modo, nos assegura desenvolver a análise das tradições em torno de *Exu*, tanto no seu aspecto mítico, quanto no ritualístico e suas implicações no campo da cultura. Segundo as trilhas da nossa argumentação, Martins entende *Exu* como possibilidade epistemológica justamente por condensar as potências de comunicação e de troca, que, numa tese como essa, permite *encruzilhar* campos aparentemente diversos, como da educação, do cineclubismo e do *Cinema Novo* a partir de uma leitura *exusíaca*.

Considerando esses elementos, poderemos abordar mais profundamente as possibilidades de uma leitura *exusíaca* acerca da cultura brasileira. Neste sentido, retomamos os mitos acerca da fome de *Exu* para aproximá-lo de uma das leituras sobre a cultura brasileira – o conceito de antropofagia, de Oswald de Andrade. Nosso objetivo não é o de sustentar a hipótese oswaldiana ou entendê-la como definitiva, mas o de promover uma interpelação com os seus princípios a fim de entrever como a cultura brasileira (se é possível remeter-se a ela de forma singular) se compõe da absorção e transformação de outras culturas, relacionando-a ao mito de *Exu* e a boca que tudo come.

Para mencionar Oswald de Andrade (uma das principais influências de um dos autores fundamentais da próxima seção deste trabalho – Paulo Emílio Sales Gomes) é necessário nos remetermos ao contexto da semana de arte moderna de 1922. Ela condensou os propósitos de uma série de intelectuais e artistas daquele momento - além de Oswald, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral e muitos outros – no que diz respeito a uma ruptura com o academicismo e a mera reimplementação dos valores europeus na cultura brasileira. Procurava-se estabelecer uma estética própria, capaz de reconhecer os elementos históricos e sociais peculiares do Brasil.

Neste contexto, o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (que esclarecemos, seria publicado somente em 1928, mas que é fruto desse processo) recorreu à ruptura cultural desde o uso da linguagem metafórica e provocativa. Ele contestava a “passividade cultural” e combatia a imitação da

cultura europeia. Procurou estimular a superação da ideia de inferioridade da cultura europeia através da afirmação da própria identidade. Oswald entende que a cultura brasileira possui diversas influências, mas ela é capaz de criar elementos a partir do seu consumo, ou seja, o ato de devorar outras culturas, que é o seu maior elemento *exusíaco*.

O manifesto de Oswald é fortemente influenciado pelo imaginário do canibalismo praticado pelos tupinambás, para os quais tratava-se de um processo de absorção das forças do inimigo, mas se pauta na relação entre os homens e os deuses, conforme nos diz a pesquisadora Florence Dravet (2018, p. 6).

Duas questões se colocam a respeito dessa prática: a da interação dos humanos com os deuses e o mundo dos mortos e a dos humanos entre si. No fundo, essas duas interações são ambas relações de alteridade. A primeira é radical (o outro divino), a segunda é relativa (o outro humano). Não se sabe se o envolvimento de entidades incorpóreas (deuses ou espíritos mortos) nos atos ritualísticos canibais sempre tinham finalidade propiciatória (qual seja, de colocá-las a seu favor).

Oswald se apoia nessa perspectiva, pois ela permite, enquanto metáfora, compreender um contexto de assimilação e alteridade, pois existe uma relação entre o “eu” e o “outro”. “Eu” me alimento para que absorva as qualidades do “outro”, o que me transforma em algo diferente do que era antes.

Ao compararmos a abordagem oswaldiana aos mitos a respeito da fome de *Exu*, encontramos uma chave de leitura bastante peculiar – a de que *Exu* é capaz de assimilar o que antes era fragmentado. Esse processo não se encerra aí, pois ao devolver, regurgitar o que comera antes, devolve ao mundo as coisas de forma transformada pelas impressões das suas características divinas, sobretudo, aquelas que tem a ver com o encontro (por meio da *encruzilhada*) e a comunicação entre o que é diferente. Essa aproximação nos permite notar um papel fundamental das culturas africanas no Brasil: o de se relacionar com o outro (alteridade) e, a partir dessas relações, reinventar-se no mundo.

A essa faculdade de inventar, Rufino e Simas (2018, p.18) se referem como *cultura de síncope* a prática musical de preencher o vazio entre a marcação de dois tempos (tradicional) na música europeia é característica em

ritmos como do samba e do choro, assim como em outros da música brasileira. Ambos os gêneros são capazes de assimilar instrumentos da música europeia com outros, dando-lhes características inéditas a partir da prática da *síncope*. O violão de sete cordas, por exemplo, chega ao Brasil por meio dos ciganos russos. O cavaquinho é português, mas a *luthieria*⁸ brasileira imprime a ele, por intervenção dos músicos, características diferentes. O cavaco português é mais estreito e longo, de modo que nos seus ritmos originais é tocado com dedilhados “rasgueados”, que lembram as músicas espanholas, por exemplo. Já no Brasil, ele marca o ritmo da percussão do samba, ou demarca a melodia do choro. Outro instrumento incorporado a esses gêneros é o pandeiro, de origem árabe, trazido para o Brasil pelos escravizados islâmicos. Os tambores, presentes no terreiro, são fundamentais para esses ritmos, viabilizando a mescla dada pela *síncope*. Não desenvolvemos aqui uma análise acerca de outros instrumentos, como a flauta e o clarinete, que também somam nesses cruzos, mas, vale dizer, são instrumentos com origens diferentes e na música brasileira podem assumir formatos diversos e nenhum deles é tocado como nos seus locais de origem.

A partir dessas percepções, podemos concluir que a perspectiva da encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de *síncope*. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. A base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a *síncope*. Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a *síncope* é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática a *síncope* rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada. (Rufino; Simas, 2018, p.18).

Na ocasião da realização da banca de defesa desta tese, no dia 9 de agosto de 2024, o Professor Frederico Gonçalves Pedrosa trouxe uma contribuição de grande relevância acerca da concepção de “*síncope*”, nos indicando que o termo advém das concepções europeias, o que nos leva a incorrer numa perspectiva que reafirma os valores coloniais, o que traz

⁸ A *luthieria* é a arte de construir, criar e consertar instrumentos de forma artesanal.

implicações críticas relevantes à teoria compartilhada por Rufino e Simas (2018, p.18).

Neste sentido, Carlos Sandroni (2002, p.18) indica o seguinte:

A.M. Jones, importante estudioso da música africana, formulou a questão da seguinte maneira: a rítmica ocidental é divisiva, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3).

Sendo assim, é possível indicar novas interpretações acerca das nossas perspectivas sobre *Exu* enquanto elemento epistêmico, de modo que, sendo a cultura de síncope divisiva, nos faz tender a segmentação, divisão, fragmentação e, assim por diante. Não obstante, se considerarmos, assim como Sandroni, que a música de origem africana seja aditiva, podemos ampliar nossa leitura, pois, como temos visto, o conceito de *terreirização*, por exemplo, é capaz de adicionar ou incluir, mesmo o que se apresenta inicialmente como oposto ou contrastante.

No entanto, como o conceito de *cultura de síncope* tem sido mais amplamente utilizado e não invalida nossos esforços de compreensão da cultura brasileira, desenvolveremos os nossos trabalhos acerca da *rítmica aditiva* em prol de pesquisas futuras, pois ele indica não somente que *Exu* é capaz de abranger contrastes, mas de adicionar pluralidades.

O conceito de *cultura de síncope* pode ser usado para compreender diversos outros elementos da cultura, que assim como o enquadramento definido a partir da marcação entre dois tempos, se reinventa para sobreviver, como quando, na primeira metade do séc. XX, as escolas de samba passaram a realizar seus ensaios nos trens no Rio de Janeiro nos horários de pico, para que eles não fossem dispersos e tivessem seus instrumentos tomados pela polícia. A Mangueira, por exemplo, tem o nome de 'Estação Primeira de Mangueira', pois seus membros se reuniam na Estação de Mangueira rumo ao centro da cidade para realizar seus ensaios. Enquanto isso, a Portela realizava

seus ensaios na linha Leopoldina. Neste sentido, a opressão policial representa a marcação de dois tempos, enquanto a solução para manutenção dos ensaios se remete ao compasso estabelecido entre a marcação, de modo que uma das características mais emblemáticas de *Exu* é justamente sua habilidade em realizar estripulias para alcançar os seus propósitos.

Ainda sobre o processo de comer-transformar-devolver de *Exu*, tomemos como exemplo o Conto intitulado *O Homem Célebre* (1994), de Machado de Assis, publicado originalmente em 1896, que narra a trajetória de José Pestana, um anônimo que, por acaso, se torna um compositor musical famoso. Pestana era um funcionário público que sonhava em se tornar um renomado compositor de música clássica. Pestana não era talentoso, mas passava boa parte do seu tempo livre no piano e compunha polcas e chulas que ele entendia como obras inigualáveis.

Num baile de carnaval ele tem a oportunidade de tocar suas composições para a nata da sociedade carioca. Para sua surpresa o público aclama as composições que eram consideradas simplórias e populares. Desde então, Pestana passa a ser uma celebridade, como um gênio da música. Ele procura, ainda, compor obras de música erudita, mas fracassa em todas as suas tentativas. Ele se sente frustrado e questiona se a fama é uma virtude, pois o público não se interessa pelo que ele era apaixonado em compor.

O conto nos leva a pensar se Pestana não compunha música erudita somente por conta da sua inabilidade, mas se as influências de música sincopada que ele recebeu ao longo da vida poderiam ser excluídas nos momentos em que sentava para compor, o que nos revela um “carma” peculiar – mesmo no momento em que procuramos imitar os europeus, manifestamos uma cultura notavelmente brasileira.

Como aqueles que se dedicam a arte tem a potencialidade de “capturar” determinadas características da cultura e da sociedade, temos a impressão de que Machado de Assis teria antevisto a figura de Ernesto Nazareth, que era um ávido estudioso de música clássica, adorava Bach e Beethoven, mas foi reconhecido e renomado enquanto compositor de choro. Não se trata de

comparar Azevedo a Pestana, mas de indicar que sua obra é formada por elementos que nenhum europeu conseguiria imprimir. Trata-se de um compositor que recebeu influências cruzadas e que, a partir delas, realizou algo de original. Além de partir da *síncope* enquanto técnica, Azevedo é um exemplo da *cultura de síncope*, enquanto singularidade da criação artística.

A partir daí, podemos inferir que o Cinema Brasileiro, sobretudo o *Cinema Novo*, é uma manifestação da cultura de síncope. Existem diversas 'marcações' impostas a ele, sendo o subdesenvolvimento a mais importante, como sustentam as teses de Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet.

O *Cinema Novo* é uma expressão da cultura de *síncope* porque **a)** não havia espaço de formação cinematográfica no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, quando os primeiros filmes do movimento são realizados, de modo que seus principais diretores (como Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e Glauber Rocha) tiveram no cineclubismo uma de suas principais fontes de estudos cinematográficos; **b)** naquele contexto predominantemente não havia políticas de fomento à produção cinematográfica; **c)** os equipamentos eram caros e as produções recorreram a formas alternativas de financiamento – Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, promoveu uma campanha de venda de cotas, a partir das quais seus compradores receberam os lucros oriundos da distribuição de *Rio, 40 Graus* (1955). Outro exemplo é o da realização de *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, que recebeu algum apoio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e da Secretaria da Educação e Cultura de João Pessoa, mas o filme só foi possível porque Nelson Pereira dos Santos lhe emprestou sua câmera. Mais um exemplo é o da realização do filme *Cinco Vezes Favela*, que reuniu curtas de Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias e foi financiado pelo Centro Popular de Cultura da UNE (CPC – UNE); **d)** do ponto de vista técnico, os filmes do *Cinema Novo* foram realizados com equipamentos precários, superando limitações, como a filmagem in loco, fora de estúdios, o que levou seus diretores a desenvolverem técnicas de iluminação e fotografia para

ambientes como ruas, sertão ou litoral, entre outros; **e)** a precariedade se torna marca estética dos filmes do *Cinema Novo*, de modo que a relação entre técnica e expressão estão articuladas; **f)** os filmes do *Cinema Novo* recorrem a uma mescla de atores profissionais e não profissionais, procurando aproximar-se o máximo possível dos ambientes e das pessoas que procuram registrar; **g)** seus títulos buscam abordar elementos da cultura brasileira, revelando as desigualdades provocadas pelo seu processo histórico e ressaltando as violências cometidas ou herdadas pelo colonialismo. Decorre daí nossa defesa dos filmes do *Cinema Novo* enquanto peças fundamentais para o enfrentamento das *marafundas* coloniais.

Na próxima seção deste trabalho, poderemos verificar mais profundamente cada uma dessas características e compreender o *Cinema Novo* enquanto *cultura de síncope*. Neste ponto, no entanto, esperamos ter sido capazes de indicar os aspectos *exusíacos* da cultura brasileira a partir da noção de *cultura de síncope*. Vale salientar ainda, que a análise dos filmes que nos propomos, nos mostrará como os elementos *exusíacos*, da comunicação e da cultura, são importantes para nos ajudar ou ao menos provocar a decifração das contradições e desigualdades existentes na sociedade brasileira.

1.7 EXU, CULTURA E IDENTIDADE

Exposta a argumentação acerca do potencial de *Exu* no âmbito da comunicação, da cultura, e da aproximação e síntese entre elementos originalmente distintos na cultura brasileira, nos cabe abordar as relações entre cultura e identidade. As produções da cultura e da arte são elementos fundamentais para a criação das representações, conforme verificamos nas contribuições de Leda Maria Martins.

Para aprofundar nosso raciocínio, recorreremos a obra de Muniz Sodré, que nos mostra a importância dos terreiros enquanto elementos de resistência das culturas africanas que, por conta dos seus fatores de alteridade, são capazes de interpelar, aproximar-se e equalizar elementos distintos em favor

da criação. Para tanto, cruzaremos três textos de Muniz Sodré – Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil (1999); *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira* (2002) e *Pensar Nagô* (2017), os quais apresentam contribuições articuladas em favor da compreensão dos processos de formação da(s) identidade(s).

Sodré nos apresenta a problematização da cultura e identidade no Brasil, indicando que a ideia de uma identidade nacional homogênea é arriscada, pois ela é fragmentada e diversa. A ideia de hegemonia cultural é pautada nos processos colonialistas, são indicativos de o que podemos entender como “civilizado” e “sofisticado” provém da cultura europeia. Sobre os discursos hegemônicos e a manutenção do racismo, Sodré (1999, p. 196) nos diz:

Por que então falar-se de mestiço como uma espécie diferenciada? Certamente, para fins de uma hierarquização “racial” entre um paradigma hegemônico e as variações fenotípicas da humanidade. Para tal paradigma, há apenas os brancos e os outros. Os primeiros são semiotizados por uma vaga noção de “pureza” e não como raça (a não ser nos discursos extremistas): raça é sempre o outro [...].

Sendo assim, a ideia de que a identidade brasileira é coesa e monolítica é colocada em xeque, sendo que a visão homogeneizante camufla as desigualdades sociais e fomenta a marginalização de grupos minoritários, em especial dos afrodescendentes. Deste modo, Sodré valoriza a pluralidade cultural do Brasil, ao reconhecer a influência de matrizes diferentes e destaca a importância da cultura afro-brasileira e indígena.

A ideia de 'cultura do hibridismo' é fundamental nos seus textos, e ele argumenta que a identidade brasileira não pode ser definida por uma única origem, mas pela constante mescla e interação entre diferentes culturas. A hibridez, resultante da miscigenação e do sincretismo (que temos preferido chamar de cruzamento), é um dos elementos que se destacam na sociedade brasileira.

Neste sentido, a cultura popular é vista como um espaço de resistência e afirmação da identidade brasileira, de modo que suas manifestações, como o samba, o carnaval e a capoeira manifestam a criatividade, resiliência e a capacidade de transformação do povo brasileiro.

Neste âmbito, a figura de *Exu* é importante, pois é capaz de representar a complexidade e a multiplicidade da cultura brasileira. Assim como nossas influências diversas, *Exu* é ambivalente, como vimos, signo do caos e da ordem, está entre o sagrado e o profano, a vida e a morte etc. A ambivalência de *Exu* reflete a identidade brasileira na medida em que é marcada pelos contrastes e transformações. Além disso, *Exu* também simboliza a transformação e a adaptação. A *encruzilhada* é um elemento fundamental neste sentido, pois remete à capacidade de transitar entre diversos mundos e culturas, assim como a sociedade brasileira, que está em constante mutação e adaptação a novas realidades.

Em *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil* (1999), Sodré desenvolve uma investigação acerca da questão da identidade, olhando para o racismo enquanto um elemento proveniente das ações institucionais, que procuram soterrar memórias culturais que não sejam aqueles de origem europeia, implicando no aprofundamento das desigualdades, em outros termos, das *marafundas* coloniais. O racismo, portanto, se consolida para além das representações imagéticas, de modo que políticas como do branqueamento que ocorreram entre o final do séc. XIX e início do séc. XX são responsáveis por institucionalizar e perpetuar o racismo. Essas políticas têm como pano de fundo a manutenção dos patrimônios materiais nas mãos primeiramente da nobreza e depois da burguesia, as quais são brancas. Promove-se, nesse sentido, a ideologia da mestiçagem, que fomenta que os descendentes de não brancos busquem espelhar-se e parecer-se o máximo possível com os colonizadores. A esse respeito, Sodré (1999, p. 124) argumenta:

A mestiçagem, produzida como ideologia dessa forma nos espaços coloniais latino-americanos, é a reinterpretação de um *ethos* de transigência e nomadismo, transmitido por traços manifestos e latentes na dinâmica intergeracional dos sujeitos do patrimônio. Mas o *ethos* não é puramente cultural, nem exclusivamente simbólico: ele serviu, no interior de práticas políticas deliberadas, como “filtro seletivo” para controlar o acesso de segmentos econômica e politicamente subalternos à estrutura de poder. Serviu também para polir arestas das relações sociais e impedir reações radicais.

Sodré sustenta que a identidade não é uma faculdade estática, mas um processo fluido e contínuo, de modo que ela pode ser entendida tanto no âmbito individual, quanto no coletivo. Neste sentido, ele faz a distinção entre “idem” (o mesmo) e “ipse” (o próprio), assinalando que a identidade comporta tanto a permanência (idem), quanto a singularidade e a diferença (ipse). Deste modo, a identidade não se remete apenas a ser igual a algo ou alguém, mas sobre a possibilidade de manutenção da unicidade entre as diferenças. Acerca disso Sodré (1999, p. 37) argumenta:

Para começar, é preciso estabelecer uma distinção entre os termos idem e ipse. Idem significa “o mesmo”, mas enquanto noção relacional, isto é, de igualdade ou assemelhamento entre dois termos de comparação. Ipse, por outro lado, é “o mesmo”, mas não relacionado a outro, não é “igual”, mas “si mesmo”. O ipse acolhe na igualdade todas as diferenças: não é um caminho pronto para se andar mas o caminho que surge como e ao se andar.

A identidade também é constituída a partir do contexto comunitário, de modo que ele discute como as comunidades negras no Brasil, apesar de serem vistas de modo recorrente como homogêneas são, na verdade, bastante plurais. Essa complexidade se apresenta nas várias formas de resistência dessas comunidades.

Neste sentido, Sodré observa que, o patrimonialismo do Estado, apresenta implicações no que diz respeito aos modos de funcionamento das identidades singulares e coletivas no país. Em síntese, a identidade é vista por Sodré como um processo complexo, marcado pela continuidade e transformação, semelhança e singularidade, sendo influenciada pelos contextos históricos e sociais.

Neste âmbito, os terreiros das religiões de matriz africana são considerados como espaços vitais para a preservação, transmissão e adaptação dos elementos culturais e religiosos. Atuam como centros onde as práticas dos saberes ancestrais são vivenciadas, possibilitando sua perpetuação por meio das gerações. Essa preservação é essencial para a construção de uma identidade coletiva para os descendentes de africanos no Brasil, além de promoverem a aproximação de indivíduos diversos. Os

terreiros, portanto, não são nichos fechados, mas se somam à diversidade. Minorias marginalizadas e não aceitas em outras religiões, como membros das comunidades LGBTQIA +, indígenas, entre outros, são acolhidos nos espaços de culto. Neste sentido, vale mencionar que um dos terreiros de Umbanda de Curitiba, o *Caboclo Tupinambá*, dirigido pelo pai de santo Bruno Klamer, tem membros de diversas etnias indígenas compondo sua corrente. Sobre essa dimensão, Sodré (1999, p. 225) argumenta:

A paradoxal modernidade (ou contemporaneidade) da comunidade litúrgica brasileira consiste em ser fenômeno local visceralmente antitético a qualquer culturalismo dogmático e localista, por força de seu empenho de fazer convergir, hibridizar e relacionar-se. O terreiro não é, portanto, uma *heterotopia* qualquer -e é também e principalmente uma *isotopia*, entendido como busca de igualdade social dos lugares ocupados.

Sodré indica que as práticas religiosas nos terreiros são fundamentais para a ressignificação e reinvenção dos indivíduos, possibilitando um horizonte de pertencimento e continuidade histórica. As práticas litúrgicas realizadas por essas comunidades colaboram no fortalecimento e na coesão comunitária, viabilizando a reafirmação de uma identidade cultural que tem sido capaz de resistir às imposições (para recorrer ao conceito de *cultura de síncope*) ou marcações da cultura hegemônica.

Sendo os terreiros espaços de igualdade sagrada, em que todos os participantes ocupam um espaço fundamental dentro da estrutura religiosa e comunitária, há um contraste em relação à marginalização enfrentada pelas minorias na sociedade de forma geral, oferecendo abertura para preservação da dignidade humana.

Ainda devemos assinalar que as religiões de matriz africana, além do seu papel de preservação e continuidade da cultura, se desdobram no enfrentamento ao racismo, assim como outros discursos de exclusão social. Os terreiros ainda se destacam no desempenho de funções sociais, oferecendo apoio e solidariedade comunitária. O *Terreiro Luz de Aruanda*, de São José dos Pinhás, dirigido pela Mãe Nicole de *Ogum*, por exemplo, tem um programa permanente de arrecadação de comida e doação de marmitas aos moradores

de rua nas suas atividades, uma das muitas evidências de que os terreiros promovem a organização comunitária e fortalecem os laços sociais.

Em *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira* (2002), Sodré aprofunda sua investigação em relação aos papéis dos terreiros enquanto espaços indispensáveis ao se pensar a preservação das culturas africanas, bem como suas adaptações no Brasil.

Gostaríamos de destacar, como argumenta Sodré, que cada terreiro possibilita a existência de uma 'África condensada'. Ele nos explica que os terreiros, inicialmente, eram localizados em espaços rurais, os quais possibilitam a integração com os elementos da natureza mais direta, já que eram capazes de manter espaços como rios, cachoeiras e matas preservadas. Com o passar do tempo e a ampliação dos espaços urbanos, os terreiros vão sendo alcançados pelas cidades ao longo do séc. XX. Constata-se um movimento inicial de constante distanciamento, ou seja, cada vez que a cidade avançava, os terreiros afastavam-se dos adensamentos populacionais. No entanto, chegamos a um ponto em que eles foram alcançados pelo contexto urbano e tiveram seus espaços cada vez mais restritos e com mais dificuldades de acesso aos ambientes naturais. No entanto, ao invés de padecerem, as comunidades têm sido capazes de se reinventar, trazendo os elementos fundamentais para dentro dos espaços litúrgicos, de modo que cada terreiro passa a condensar elementos da cultura africana em pequenos espaços, comportando os elementos fundamentais da natureza para as culturas africanas. A esse respeito, Sodré (2002, p.55), sustenta:

Pouco importa, assim, a pequenez (quantitativa) do espaço topográfico do terreiro, pois ali se organiza, por intensidades, a simbologia de um cosmos. É uma África "qualitativa" que se faz presente condensada, reterritorializada. Dá-se algo comparável ao espírito do artesanato tradicional africano que, mesmo sem jamais ultrapassar os limites de sua aldeia, sente-se participante do universo inteiro.

Neste contexto, ele recorre a um dito lorubá que diz que "sem folha não há orixá" (Sodré, 2002, p.168), ou seja, a ritualística depende da relação estrita

com a natureza. Decorre daí que outra contribuição das religiões de matriz africana se remete às lutas pela preservação do meio ambiente.

Em *Pensar Nagô* (2017), Sodré reflete sobre as contribuições da filosofia iorubana, as quais mantêm uma predominância do coletivo em detrimento das singularidades. Ao pensar nessas contribuições, a menção a *Exu* é essencial, nos ajudando a compreender, entre outras coisas, como a cultura afro-brasileira é dotada dessa capacidade de preservação, por um lado e adaptabilidade e resiliência, por outro.

Defendemos, a partir dos aspectos apresentados, as noções de *terreirização* ou *encantamento* dos espaços educativos, neste caso, do cineclubismo. Como adiantamos nas páginas iniciais deste trabalho, não se trata de partir das religiões de matriz africana enquanto políticas educacionais, mas de suas contribuições epistêmicas e saberes ancestrais, pois **a)** os terreiros são espaços de aproximação e resiliência. Têm sido capazes de preservar a cultura e os saberes ancestrais, mesmo diante do racismo institucional e das imposições da cultura hegemônica ao longo da história; **b)** são espaços fundamentais para que os nossos processos históricos não sejam esquecidos em detrimento das adequações impostas pela cultura eurocêntrica que, somada às práticas institucionais, mantém as desigualdades no país; **c)** fomentam o altruísmo, possibilitando o encontro entre os diversos e a resiliência diante de problemas como o do racismo, da discriminação de minorias e da manutenção da violência, sobre a qual as instituições tem papel fundamental e **d)** possibilitam o enfrentamento às *marafundas* coloniais por meio do reconhecimento dos nossos processos históricos e sociais que subsidiam a perpetuação das desigualdades citadas.

Nesta seção pudemos explorar o conceito de *encruzilhada* no seu âmbito pedagógico, ao procurar entender os referenciais semânticos legados por *Exu*, que nos permite compreender o seu papel no âmbito da comunicação, da cultura, da resiliência e da reinvenção.

Debatemos sobre essa perspectiva no que diz respeito à sua importância nas relações de assimilação e alteridade, a partir das quais os movimentos de composição das identidades são fundamentais.

Refletimos, ainda, sobre o papel dos terreiros enquanto fontes de preservação e reinvenção das culturas africanas, seu papel na construção identitária e o fortalecimento das relações sociais e de alteridade conforme incorporadas pelas suas dinâmicas.

Consideramos o potencial disruptivo concentrado na figura de *Exu* e seus desdobramentos enquanto intérprete da realidade, promotor do caos e estabelecedor da ordem. Neste sentido, entendemos como a chamada “cultura de síncope” é fundamental nas nossas relações com o mundo.

Deste modo, é possível avançar para a próxima seção, e compreender como o cinema brasileiro se compõe pela *cultura de síncope*, de modo que embarcaremos nas nossas *encruzilhadas* históricas acerca da produção cinematográfica brasileira até a década de 1960, sendo guiados pela tese do cinema subdesenvolvido de Paulo Emílio Salles Gomes.

SEÇÃO 2

AS MARCAS DO SUBDESENVOLVIMENTO E O CINEMA DECOLONIAL NO BRASIL

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam seus futuros botes.

Glauber Rocha em sua Estética da Fome

Como vimos, este trabalho se encontra comprometido com os esforços de compreensão da constituição antropológica e cultural do povo brasileiro por meio das possibilidades de leitura *encruzilhadas*, de modo que *Exu* nos oferece amplos aspectos semânticos para compreender os contrastes gerados pelos nossos processos históricos. Além disso, oferece chaves de leitura para compreender a dimensão da cultura brasileira. Vale considerar, neste sentido, que existe um vasto número de produções artísticas nos campos da música, literatura, teatro e cultura popular de forma geral, mas, no nosso caso, nos concentramos na questão do Cinema Brasileiro, sobretudo no que diz respeito às contribuições do *Cinema Novo*, com ênfase nos filmes de Glauber Rocha, que são capazes de nos apresentar elementos para compreender determinados contrastes e, assim, contribuir com os processos de formação de identidade. Reconhecer esses contrastes implica no desenvolvimento da emancipação.

Depois de considerarmos esses pressupostos, lembramos que o objeto de investigação deste trabalho diz respeito à possibilidade do uso do cineclubismo enquanto estratégia didática para futuros docentes no Ensino Superior. Dentre as possibilidades de cineclubismo, escolhemos desenvolver

uma que esteja comprometida com os elementos acima descritos. O uso do filme não é encarado por nós como mera possibilidade de entretenimento, mas enquanto possibilidade de criação de um espaço democrático, capaz de reconhecer elementos da identidade e da sociedade brasileira, possibilitando a problematização plural e a pesquisa destes contextos.

Neste sentido, vale assinalar ainda nossa opção metodológica por uma *pedagogia das encruzilhadas*, de modo que, para tratar as *marafundas* coloniais resultantes das nossas contradições históricas, é fundamental reconhecer nosso histórico colonial. Muito embora dialoguemos com uma série de pensadores e cineastas que partiam dos pressupostos do materialismo histórico-dialético e, neste sentido, reconheçamos suas contribuições, consideramos que, no âmbito das colônias, o binômio burguesia e proletariado é insuficiente, de modo que consideramos outro binômio, indicado por Paulo Emílio Sales Gomes como “ocupantes” e “ocupados” (1996, p. 89) ou ainda, para usar as expressões de Glauber Rocha, “colonizadores” e “colonizados” (2004, p. 66).

Para compor nossa *encruzilhada*, nesta seção nos remetemos à história do cinema brasileiro até meados do séc. XX para compreender a tese do cinema subdesenvolvido sustentada por Paulo Emílio Salles Gomes, segundo a qual os filmes brasileiros são resultados inegáveis das nossas condições históricas. Dimensionar essa história tem como resultante compreender como as contradições sociais se desenvolvem e se manifestam nas nossas obras cinematográficas. As relações entre cinema e sociedade revelam as contradições que se fazem presentes nas obras, tanto em termos técnicos, por empecilhos como a falta de estrutura, financiamento, capacitação etc., quanto nas obras realizadas, suas narrativas, enredos e, assim por diante, que se manifestam *exusiadamente*, pois são resultado da *cultura de síncope*, ou seja, da capacidade de encontrar alternativas de realização num ambiente que não fornecia condições para o seu desenvolvimento.

Neste sentido, há um ditado iorubá que diz que “*Exu* atirou uma pedra hoje e acertou um pássaro que voava ontem”. Recorrer a uma síntese da

história do cinema brasileiro é mirar o passado para compreender os aspectos da *cultura de síncope* que ainda se fazem presentes hoje. Atirar uma pedra hoje e acertar o ontem é revolver as *marafundas* escondidas para que sejam tratadas. É desvelar como os contrastes dados pelo subdesenvolvimento se desdobram na formação da cultura e da identidade. É compreender o binômio colonizador e colonizado, de modo que, apesar das investidas contra nossas matrizes marginalizadas, produções como as do cinema puderam trazer seus elementos até nós.

2.1 POR QUE O CINEMA NOVO?

Depois de uma trajetória assistindo filmes e percebendo que a estética também é uma questão de comprometimento, não seria possível escolher outro referencial fílmico ou bibliográfico para pautar as práticas cineclubistas. Esse compromisso não decorre da ausência, no elenco disponível, de filmes de outras tradições nos cineclubes, mas da necessidade de pensar estrategicamente nas programações para formar público e estimular o público oriundo de um determinado contexto a assistir os filmes de modo ativo.

Nesse sentido, descobrimos, a partir de experiências como as do Cineclube *Jogo de Cena*, desenvolvido pelos membros do NESEF/UFPR (o que está detalhado na tese de Alessandro Reina) e de programações em outras instituições, ser necessário planejar-se didaticamente, elencando filmes de maior sucesso de público, para que se possa amadurecer a apreciação do cinema chamado autoral ou não industrial.

Ter como objetivo que a programação chegue ao cinema autoral, com um público motivado a assisti-lo e refletir sobre ele, não é uma mera escolha intelectual, mas porque o *Cinema Novo* é autoral e um exemplo expressivo, entre muitos outros, de nossa *cultura de síncope*. Suas produções estão comprometidas com o registro dos nossos contrastes e engajadas no tratamento das nossas *marafundas* coloniais. Também não ignoramos a relevância de abordagens de outras tradições, assim como suas características

universais capazes de nos enriquecer culturalmente, pois, muitas vezes, se encontram nas *encruzilhadas* das nossas produções. Não se trata de criar um sistema de julgamento estético entre os que sejam os melhores ou os piores filmes produzidos pela humanidade, mas sim o de ter o objetivo de dedicar-se à realidade local. Discussões como essas pautaram os próprios *cinemanovistas* no início do movimento, como relata Glauber Rocha em texto intitulado *O Cinema Novo 62*, publicado no livro *Revolução do Cinema Novo*:

Mas o que queríamos? Tudo era confuso. Quando Miguel Borges fez um manifesto disse que nós queríamos *cinema-cinema*. Paulo respondeu que aquilo era como a história do menino que pediu ao pai uma *bola-bola* e o pai ficou sem saber o que era. Deu em briga e o movimento do cinema-cinema entrou pelos canos, com muito romantismo (Rocha, 2004, p. 50).

Pensar na implementação de um cineclube na Educação Superior a Distância deve levar em consideração alguns objetivos, que para além do acesso à cultura, a mobilização de coletivos democráticos, a criação de espaços de reflexão e organização popular, deve, sobretudo, comprometer-se com a luta pelo tratamento das nossas *marafundas* coloniais, o que envolve abordar os nossos contrastes com vistas a emancipação, de modo que a exibição de filmes não se reduza a criação de momentos de entretenimento e fruição estética, mas quer-se transmitir mensagens que potencializam a natureza crítica e transformadora, o que requer fomentar o conhecimento sobre os elementos da *cultura de síncope*. Trata-se, portanto, de manifestar-se a favor da compreensão da realidade local. Neste ponto, nossas perspectivas se unem àquelas delineadas pelo *Cinema Novo*.

Gustavo definiu nosso pensamento. Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, John Ford, ninguém. Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viany e o de Humberto Mauro que nos deu em *Ganga bruta* nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa (Rocha, 2004, p. 52).

Ressaltamos novamente que nossa metodologia para o planejamento de cineclubes considera o comprometimento com a compreensão dessa

novidade. Historicamente nos afastamos algumas décadas do *Cinema Novo*, mas o povo brasileiro continua sendo novo e, conforme iremos evidenciar, as problemáticas levantadas pelos *cinemanovistas* representam os contrastes que ainda permanecem latentes. Não se trata, portanto, de preciosismo, de defender que o *Cinema Novo* é superior a outras formas de cinema ou que se fazia cinema entre as décadas de 1960 e 1970 melhor do que se faz hoje, mas de remeter-se à compreensão e transformação dos problemas que nos cercam e não dos norte-americanos ou sul-coreanos.

Vale destacar, como mencionado anteriormente, que as programações levam em conta títulos mais diversos do que aqueles produzidos pelo *Cinema Novo*, no entanto, a escolha é de filmes que levam a problemáticas que os *cinemanovistas* abordaram ou abordariam na conjuntura atual. O propósito do *Cinema Novo* era revolucionário, não apenas no que diz respeito à estética. Compor uma estética revolucionária tinha como objetivo fomentar uma revolução em termos práticos. Todo movimento revolucionário tem como propósito romper, mas para que essa ruptura ocorra é necessário justamente que haja consciência das nossas *marafundas coloniais*.

Para além do referencial fílmico, esta tese se pauta, sobretudo, numa bibliografia produzida pelos *cinemanovistas*, como Glauber Rocha e Paulo Saraceni, que também eram escritores e nos deixaram um volume considerável de registros (sobretudo Glauber Rocha) ou de críticos importantes para o *Cinema Novo*, como Ismail Xavier ou ainda, do grande historiador e ativista do cinema brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes.

2.2 O QUE É, AFINAL, O CINEMA NOVO?

O *Cinema Novo* tem início em fins da década de 1950 e se desenrola até sua dissolução, em meados da década de 1970, tendo início a produção de filmes títulos mais comerciais e de ordem nacionalista. Sua proposta, de modo geral, era a de provocar uma ruptura com um cinema que se baseava nos moldes hollywoodianos em meados da década de 1950, quando comédias,

musicais e histórias épicas eram recorrentes. Essa ruptura, no entanto, não se resumia a uma estilística, mas a uma estética capaz de imbricar-se com os problemas nacionais, levando em conta suas *marafundas* como a miséria, a desigualdade e a violência. As opções narrativas eram, portanto, voltadas para a identificação dos problemas peculiares do Brasil e América Latina.

A idealização do *Cinema Novo* começou por volta de 1957, entrelaçando uma série de jovens diretores em bares de Copacabana e do Catete, no Rio de Janeiro, entre eles Glauber Rocha, 'Miguel Borges, Carlos Diegues, David E. Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade' (Rocha, 2004, p. 52).

De acordo com Alessandro Reina (2019, p.131), esses diretores “romperam com o cerco bastante comercial da indústria cinematográfica internacional, criando um movimento que buscava desenvolver a proposta de um cinema genuinamente brasileiro.”, expressando, desta forma, a *cultura de síncope*, isto porque a ruptura se dá como a estripulia *exusíaca*. Ou seja, apesar de serem jovens provenientes da classe média, nenhum dos diretores do *Cinema Novo* possuía recursos para construir um estúdio. Não havia fomento para a produção desses filmes e se suas propostas fossem levadas aos grandes estúdios, provavelmente seriam recusadas, pois eram contrárias ao tipo de enredo que o mercado costuma financiar. Vale citar o exemplo de *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, um dos precursores do Cinema Novo, que precisou vender cotas para financiar sua realização.

Neste sentido, Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p. 100) nos diz que

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente - composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional.

Vale destacar, neste contexto, que o *Cinema Novo* não se isolou em si mesmo, pois suas influências se entrelaçam com outros campos da cultura, promovendo transformações e resistências. Suas influências se expandiram para diversas modalidades artísticas, contribuindo para processos de

resistência ao estado opressor instaurado com o Golpe Militar de 1964, que já vinha sendo articulado desde 1961. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma efervescência cultural proporcional à violência imposta pelo Estado de Exceção. A arte no Brasil, nesse período, resistiu através da *cultura de síncope*, e, apesar da repressão militar, há inúmeros exemplos de resistência cultural em meio à opressão. Sobre o papel do *Cinema Novo* para outras esferas da cultura, Caetano Veloso, um dos baluartes do *Tropicalismo* nos diz o seguinte: “Portanto, quando o poeta de *Terra em Transe* decretou a falência nas crenças libertadoras do “povo”, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim” (Veloso, 1997, p. 116).

Caetano Veloso se remete a Paulo, o poeta interpretado por Jardel Filho no *Terra em Transe* (BRA, 1967) de Glauber Rocha. Na trama Paulo representa os esforços de manutenção da utopia enquanto critica a inabilidade da esquerda burguesa e a romantização que se tem acerca do povo, que de tão miserável e precarizado tem as forças para a mobilização e luta reprimidas. A solução apresentada por Rocha é distópica e frenética; trata-se de um filme perturbador, cujo incômodo gerado no espectador foi tão impactante que mobilizou Caetano Veloso a ampliar seu papel criativo.

Deste modo, é possível perceber que o repertório *cinemanovista* mantém a lucidez acerca dos problemas vividos em solo tropical, além da sua habilidade *exusíaca* de resistência indispensável às novas gerações. Ao avançar nossa investigação, voltaremos a nos deter mais amplamente na história do *Cinema Novo*, sobretudo no que diz respeito ao trabalho de Glauber Rocha.

2.3 PAULO EMÍLIO E A HISTÓRIA DO CINEMA SUBDESENVOLVIDO NO BRASIL

Acerca da nossa opção por remeter-se a uma cronologia do Cinema Brasileiro do início do séc. XX até os anos de 1960, Vale recordar o que nos diz

Leda Maria Martins (2021, p.85), ao trazer à tona um aforisma quicongo: '*Ma'kwenda! Ma'kwisa!* – o que se passa agora retornará depois', que se remete a ideia de que aquilo que flui no movimento cíclico permanecerá em movimento. Essa ideia é encontrada em uma das mais fundamentais inscrições africanas e se desdobra de diversos modos nas religiões afro-brasileiras, envolvendo seus cosmogramas, signos do cosmos e da continuidade da existência. Deste modo, o passado é entendido como uma fonte de saber, potencializando a acumulação de experiências, as quais habitam, ao mesmo tempo, o passado, o presente e o futuro. A autora se remete a essa perspectiva como “performance do tempo espiralar”, abrindo as possibilidades para um horizonte epistêmico que não considera somente aquilo que é grafado, que vai desde camadas semânticas nem sempre enunciadas graficamente, mas também é capaz de considerar um horizonte epistemológico propício a considerar elementos como a música, a dança, o movimento, os sabores, os perfumes manifestados na hora da gira. Ela considera o corpo como um veículo capaz de transmitir as relações entre o que aconteceu no passado e suas implicações no presente.

O conceito de tempo espiralar é uma variável de uma opção metodológica mais ampla, a noção de *encruzilhada*, que não pode ser confundida com fechamento de caminhos, mas justamente ao contrário, ela é a abertura e nos possibilita relacionar elementos diversos no mesmo espaço. No nosso caso, a história do cinema brasileiro tem a função de abarcar outro campo, que é o da cultura e a sua capacidade de ler, interpretar, decodificar a realidade.

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos, e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor aprender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo *encruzilhada* como uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem. A noção de *encruzilhada*, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se

confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (Martins, 2021, p.72).

Não pretendemos desenvolver aqui uma história exaustiva do cinema brasileiro, mas buscamos trazer para nossa análise alguns elementos que nos auxiliam a compreender a *cultura de síncope*, a partir de eventos que marcam a tese do cinema subdesenvolvido. Para tanto, apresentamos a seguir, os textos que ingressam na nossa *encruzilhada* para que sejam interpelados, nos levando a conhecer os processos históricos que nos permitem tratar das nossas *marafundas* coloniais.

Neste contexto, utilizaremos o ensaio clássico de Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema: Uma Trajetória no Subdesenvolvimento* (1973), e seu *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896-1966*, publicado na coletânea *Uma Situação Colonial?* (2016, Companhia das Letras). Além disso, recorreremos a autores como Ismail Xavier, com obras como *O Cinema Brasileiro Moderno* (2001) e *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (2012). Ainda contaremos com os textos de Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, também uma coletânea de textos publicada pela Cosac Naify em 2004, *Revisão Crítica do Brasileiro*, também da Cosac Naify, em 2003. Além deles, contamos com *Por Dentro do Cinema Novo: Minha Viagem*, do cineasta e escritor Paulo César Saraceni e *Glauber Rocha: Cinema, Estética e Revolução*, de Humberto Pereira da Silva, de 2016. Por fim, também nos apoiaremos em artigos, teses e dissertações. De modo inicial, vale ressaltar as contribuições de Paulo Emílio Salles Gomes.

Por certo, devido à centralidade que ocupou no campo cinematográfico brasileiro, Paulo Emilio Salles Gomes tem sido um exemplo de largo interesse entre os que estudam cinema. A bibliografia sobre ele é relativamente extensa, sobretudo, quando se consideram os estudos da crítica (Turibio, 2022, p. 2).

A primeira publicação do ensaio *Cinema: Uma Trajetória no Subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes, ocorreu em 1973 e teve um papel marcante no sentido de discorrer sobre uma história do cinema brasileiro, nos apresentando um repertório cultural vasto, mas marcado por

uma característica comum, o subdesenvolvimento técnico-econômico. Neste sentido, ainda, nos chama atenção para o seguinte:

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria. O descaso pelo que existiu explica, não só o abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância como o cinema brasileiro (Gomes, 1996, p. 7).

Esse excerto reflete um diagnóstico desalentador sobre o desvalor que atribuímos a dois dos nossos principais fundamentos: a história e a cultura. Revela, também, a frustração de Gomes em dedicar-se a uma difícil empreitada, a de ser um historiador do cinema brasileiro no séc. XX e, talvez mais importante, o do nosso impulso de fugir das dimensões de pouquidade, de nos esforçarmos para nos desenvolver com recursos às minguas, um dos elementos de sucesso do nosso processo colonial, de modo que, para realizar as atividades é necessário recorrer a criatividade. Ser intelectual, cineasta, artista ou trabalhador em nosso contexto exige uma adaptabilidade que se expressa nas *encruzilhadas* de nossa realidade.

Ao mesmo tempo, o excerto supracitado nos remete à importância desse autor. Antes de ser preso pela primeira vez em 1935, por conta da perseguição do Regime Vargas aos comunistas, Salles Gomes conviveu com Oswald de Andrade, alimentando-se da sua perspectiva antropofágica (Gomes, 2021, p. 51). Neste âmbito encontramos outro elemento importante no que diz respeito à compreensão da cultura brasileira, pois a alegoria antropófaga nos dá elementos para compreender os nossos contrastes. Toda a trajetória de Paulo Emílio é marcada pela consciência das nossas desigualdades. Depois disso, conseguiu fugir do presídio do Paraíso e autoexilou-se. Em seu primeiro exílio na Europa, desembarcou em Portugal, mas logo partiu para a Espanha e, posteriormente, para a França, onde Paris vivia uma intensa efervescência cultural (Souza, 2002, p. 112). Durante o período em que esteve fora, participou ativamente das atividades da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF), cuja finalidade era preservar e distribuir os filmes produzidos ao redor

do mundo, e da Federação Internacional de Cineclubes (FICC), que tinha como propósito organizar e apoiar as atividades cineclubistas em diversos países. Quando voltou ao Brasil em 1940, cursou Filosofia na USP e fundou, em 1941, o Cineclube da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo.

Sua trajetória possibilitou a organização de uma série de eventos e ações, como a criação da Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 1946, que mais tarde se tornaria a Cinemateca Brasileira, em 1956, ganhando autonomia institucional. Trata-se do maior repositório de arquivos fílmicos da América Latina, com um papel indescritivelmente relevante para pesquisadores, cineastas e o público em geral. Sendo um dos faróis da preservação da nossa cultura, a Cinemateca quase faliu e foi vítima de incêndios por falta de manutenção durante o Governo Bolsonaro.

Paulo Emílio teve uma vida singular em relação às biografias dos intelectuais brasileiros, primeiro pelo seu engajamento político desde a juventude, depois pela experiência e articulações internacionais que pôde ter e, por último, pelo seu engajamento enquanto docente e ativista em prol da cultura brasileira. Por isso o escolhemos como um dos pilares deste referencial teórico.

2.4 OS PRIMEIROS PASSOS DO CINEMA SUBDESENVOLVIDO NO BRASIL

A primeira exibição cinematográfica foi realizada no dia 28 de dezembro de 1895 no Grand Café, em Paris. No final de 1896, os primeiros aparelhos de projeção chegaram ao Rio de Janeiro. O regime monárquico havia acabado recentemente, em 1889, e o escravagismo em 1888. No início de 1897, diversos aparelhos de projeção chegaram ao Rio de Janeiro, seguidos por Petrópolis, São Paulo e outras cidades importantes. Artistas começaram a inserir os equipamentos em seus espetáculos, e eles foram adotados em teatros e cafés, sendo operados, em geral, por estrangeiros com algum conhecimento sobre dispositivos mecânicos.

A primeira sala fixa foi instalada no nº 141 da rua do Ouvidor, em 31 de julho de 1897, e chamou-se Salão de Novidades. Cinema era novidade francesa e o local passou logo a ser o Salão Paris no Rio, nome com que cumpriu seu papel na história do cinema no Brasil e do filme brasileiro. O principal dono do empreendimento era Pascoal Segreto (Gomes, 2016, p. 120).

Os irmãos Segreto haviam imigrado da Itália em épocas diferentes. Iam com frequência à Europa para buscar fitas a serem exibidas em seu salão. Em uma das viagens à França, Afonso Segreto comprou uma câmera e, na volta ao Brasil, filmou cenas da vista da Baía de Guanabara. A data era 19 de junho de 1898, quando nasceu o cinema brasileiro.

O nosso marco zero cinematográfico seria uma “tomada de vistas” da baía de Guanabara em 1898, realizada pelo cinegrafista italiano Alphonso Segreto. De lá para cá, sabemos que o Brasil foi palco de uma produção que, folgadoamente, supera a barreira dos cinco mil filmes de longa-metragem, na qual estão presentes os mais variados tipos de filmes. Historicamente, podemos dizer que o principal problema da indústria encontra-se focado na recepção da produção nacional. Afinal, a questão da recepção sempre foi um fator bastante problemático para a consolidação da indústria no modelo clássico. Tal fato ocorre porque, no Brasil, o cinema foi constituído e construído como um mero apêndice do mercado internacional de circulação de imagens em movimento e sons (Gatti, 2009, p.13).

Conforme nos confirma Gatti, a produção cinematográfica brasileira sempre encontrou barreiras no âmbito da precariedade que marca a nossa história; nunca fomos prioridade do mercado internacional. A primeira década do cinema nacional foi de estagnação, como exemplificado pela limitação de fitas importadas e pela fabricação regional, em razão do atraso econômico e técnico do país. No caso do Rio de Janeiro, não havia um sistema de energia elétrica amplo. Nas outras regiões do país, a estrutura era ainda pior. A produção industrial de energia no Rio ocorreu apenas em 1907, começando a fomentar o mercado cinematográfico local. A chegada da energia elétrica levou à criação de dezenas de salas na capital carioca e, logo depois, em São Paulo, o que impulsionou a importação de títulos internacionais, implicando no desenvolvimento de uma produção cinematográfica brasileira. Um bom número de curtas sobre atualidades abriu espaço para filmes de ficção mais longos. Sobre essa época, Gomes nos chama a atenção para o seguinte:

O quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era constituído de estrangeiros, notadamente italianos, cujo fluxo imigratório foi considerável no final do século XIX e nos primórdios do XX. Em matéria de técnica, a incapacidade do brasileiro tornara-se tradicional. Essa situação aflitiva provinha do tempo recente em que o trabalho com a mão era, quando mais simples, obrigação de escravo, e, quando mais complexo, função de estrangeiro (Gomes, 1996, p. 9).

Gomes ainda reflete que as atividades manuais eram consideradas indignas para os brasileiros brancos. O cinema era visto como uma atividade complexa, e as tarefas relacionadas a ele, como filmagem, revelação, edição e até projeção, eram realizadas por estrangeiros. Apenas mais tarde, alguns brasileiros, provenientes da nova profissão de fotógrafos de jornais, aprenderam a usar câmeras. No âmbito artístico, os profissionais também eram majoritariamente estrangeiros, de grupos teatrais radicados no Brasil ou em turnês pela América Latina. Em relação aos que viram no cinema uma oportunidade de negócio, estes não vinham do mundo comercial, amplamente dominado pelos portugueses. Na maioria das vezes, eram italianos, que participavam de diversos setores da atividade cinematográfica, sendo, ao mesmo tempo, proprietários de salas, importadores e produtores. Abordar a história do cinema brasileiro exige considerar o nosso contexto colonialista, pois, apesar da independência, do fim do Império e da abolição do escravismo, herdamos as amargas consequências do colonialismo. Quando o cinema chegou aqui, a população negra sofria pela ausência de políticas públicas de educação e inserção social. Enquanto isso, a burguesia branca via os ofícios artísticos como algo a ser desprezado, embora fossem consumidores de arte. Não havia quadro técnico, nem sequer energia elétrica em escala suficiente para que salas de cinema pudessem operar. No entanto, apesar das barreiras, o cinema conseguiu dar seus primeiros passos em terras tropicais, graças à *cultura de síncope*.

2.5 A ÉPOCA DE OURO DO CINEMA BRASILEIRO

A configuração inicial do cinema brasileiro promoveu avanços, ainda que em um curto período. Predominavam filmes sobre crimes que se tornaram

famosos e povoavam o imaginário popular, além de comédias, melodramas ou musicais com temas da atualidade. Era comum que os artistas ficassem atrás da tela, dublando e cantando os textos, sincronizando-os com a projeção das imagens mudas. Essa época, no entanto, não foi duradoura, pois a produção era praticamente artesanal, enquanto outros países já começavam a produzir de forma industrial.

O mercado cinematográfico brasileiro tem dono. Eis o resumo e a conclusão que leva a uma primeira reflexão sobre o cinema no Brasil. O dono é fabricante da fita estrangeira. Os oradores que a este propósito falam em conquista de mercado não utilizam fórmula adequada ao caso. A ideia de conquista, com sua tonalidade imperialista, não se coaduna com o que foi na realidade a implantação do comércio cinematográfico entre nós nos primórdios do século (Gomes, 2016, p. 73).

Neste ponto, vale lembrar as contribuições de autores como Aníbal Quijano (2005) e Muniz Sodré (2000, 2002, 2017), que indicam que a nova faceta do colonialismo se dá por meio do globalismo e da ampliação da indústria. O fluxo de mercadorias tem como função o aumento do acúmulo de capital, destinado às antigas oligarquias brancas. Os colonizadores de ontem são os capitalistas da contemporaneidade. Para que suas operações sejam exitosas, é também necessário vender a homogeneização da cultura. Dos pioneiros do cinema brasileiro, apenas os cinegrafistas conseguiram persistir, subsistindo com os curtas-metragens sobre atualidades. A partir de 1912, em um período de dez anos, foram rodados apenas seis filmes ficcionais. Embora, naquela época, a maioria dos profissionais fosse italiana, brasileiros começaram a entrar no mercado cinematográfico no Rio de Janeiro e em São Paulo. Somente a partir da década de 1920 os brasileiros passaram a ser maioria no mercado cinematográfico nacional, ainda que com a presença de técnicos italianos. Desde 1925, a produção de títulos começou a dobrar anualmente, além de haver avanços na qualidade dos filmes. O mercado extrapolou Rio de Janeiro e São Paulo, alcançando capitais de estados como Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, e até mesmo pequenas cidades. Até então, os cineastas brasileiros não sabiam da existência uns dos outros, o que só mudou quando jornalistas cariocas e paulistas começaram a

militar pelo cinema nacional e promoveram contatos entre os produtores. Foi nesse momento que começou a se tomar consciência da produção cinematográfica brasileira. Alguns diretores conseguiram trabalhar continuamente, desenvolvendo linguagem e estilo mais sofisticados. Por volta de 1930, nascem os clássicos do cinema mudo nacional. Contudo, quando o cinema mudo brasileiro alcançou esse nível de qualidade, o cinema falado já havia se consolidado no restante do mundo.

O cinema falado no Brasil se desenvolveu após um longo e difícil intervalo. Entre as décadas de 1930 e 1940, a produção era realizada apenas no Rio de Janeiro, onde foi possível criar estúdios moderadamente equipados. Algumas leis permitiram a continuidade dos cinejornais e passaram a obrigar as salas de cinema a exibirem uma certa porcentagem de filmes brasileiros ficcionais, o que incentivou alguns empresários a produzirem apenas para cumprir essa obrigatoriedade. Desde 1911, pela primeira vez, houve certa consonância entre a produção e a exibição de filmes nacionais, fazendo proliferar as comédias populares, muitas vezes vulgares. Ao longo de duas décadas, esse gênero apenas decaiu no cinema. Quando foi incorporado pela televisão, conseguiu registrar alguns aspectos da vida cotidiana no Rio de Janeiro.

Na São Paulo dos anos 1950, um empresário italiano, que liderou um importante movimento teatral, tentou implementar uma indústria cinematográfica. O empreendimento, no entanto, foi desastroso, pois enquanto produzir e apresentar uma peça teatral envolve um único processo, produzir e exibir filmes são operações distintas, com especificidades diferentes. Além disso, os filmes caros produzidos em São Paulo foram destinados a distribuidoras internacionais, cujo interesse em divulgar o cinema brasileiro era reduzido. O aspecto mais positivo desse período foi a chegada de técnicos ingleses experientes. Já o Rio de Janeiro, nessa mesma década, retomou a dianteira da produção brasileira, estabilizando-se com cerca de trinta títulos por ano.

Sobre isso, Paulo Emílio menciona uma certa burguesia com costumes europeus que buscava ascensão social por meio da indústria cinematográfica, o que fez com que alguns produtores alcançassem estabilidade, mas sem grandes contribuições para a cultura brasileira.

Durante algum tempo, o empenho maior do grupo foi de reagir passionalmente contra o cinema do pós-guerra, notadamente italiano, que dignificava uma humanidade que lhes era biograficamente próxima, mas à qual desesperavam em dar as costas. Seus filmes revelam no melhor dos casos um talento de feitura perdido na indigência dos argumentos e roteiros (Gomes, 1996, p. 17).

No entanto, a influência do cinema do pós-guerra produzido na Itália não trouxe apenas impactos negativos, permitindo que cineastas do Rio de Janeiro e São Paulo adaptassem a experiência italiana ao cinema brasileiro, resultando em títulos profundamente nacionais, sem semelhança direta com suas inspirações originais. A falta de políticas públicas, a precarização não apenas do cinema, mas de diversas áreas, e a falta de valorização cultural se refletiam em atraso. Contudo, isso não foi suficiente para impedir a realização de filmes. A encruzilhada brasileira possibilitou que, mesmo com a participação de estrangeiros, fossem produzidas obras originais que retratam nossos contrastes locais. Assim, vale lembrar que a *cultura de síncope* não se manifesta apenas na musicalidade, mas também na história do cinema brasileiro, marcada pelas características de improviso, adaptabilidade, resiliência e criação.

No final da década de 1950 e início dos anos 1960, o Brasil vivia um momento peculiar e esperançoso. Paralelamente, jovens cineastas desconhecidos começavam a se mobilizar, e seriam responsáveis por provocar uma revolução no cinema nacional.

2.6 PRECURSORES DO CINEMA NOVO: A QUESTÃO DO PÚBLICO

Em 1965, Glauber Rocha apresenta o texto intitulado *Eztetyka da Fome na V Ressegna del Cinema Latino-Americano em Gênova*, com o tema proposto sobre *Cinema Novo* e o *Cinema Mundial*. No entanto, os debates

levaram à discussão sobre o paternalismo europeu em relação ao *terceiro mundo*, atualmente denominado países em *desenvolvimento* nas áreas de Sociologia e Ciência Política. Neste âmbito, cabe ressaltar que Rocha apresenta alguns dos princípios do *Cinema Novo*, destacando o seguinte excerto: “O cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil.” (Rocha, 2004, p.67). Ou seja, o *Cinema Novo* não surgiu apenas como um movimento estético; suas pretensões eram revolucionárias e voltadas para a libertação do eurocentrismo. Sobre as impressões desse congresso, Glauber Rocha ainda destaca as repercussões que os filmes *Barravento* e *Ganga Zumba* tiveram em relação às suas perspectivas decoloniais,

Apresentado no I Congresso do Terceiro Mundo, realizado em Gênova (1965), *Ganga Zumba* despertou entusiasmo das delegações africanas que pela primeira vez tomavam contato com o cinema brasileiro. *Barravento* e *Ganga Zumba* eram filmes negros – a negritude anticolonialista que proclamava a excelência da nova cultura sobre o velho mundo. A encenação selvagem de Cacá era o CPC florescido nos carnavais [...] (Rocha, 2004, p. 346).

Neste sentido, é necessário destacar que a razão de se pautar numa estética da fome significa que a existência da miséria não é natural, mas sim resultado de motivos coloniais. Rocha nos chama a atenção para o fato de que a fome é uma temática recorrente no *Cinema Novo*, sendo consequência direta da miséria; esta, por sua vez, é derivada de fatores como a exploração e a desigualdade, que são matrizes da nossa história e se expressam em nossa cultura. Essa equação só poderia ter como resultado a violência. E essa violência, neste caso, não se refere ao primitivismo do nosso povo, mas à necessidade de sobrevivência. O primitivismo, presente nas narrativas fílmicas da América Latina, é criticado por Rocha por ser um elemento utilizado para romantizar e atrair o público europeu. O *Cinema Novo*, ao contrário, denuncia a violência, e sua estética, realizada com os equipamentos mais acessíveis possíveis e câmeras de mão, transmite ao espectador o incômodo causado pela precariedade do terceiro mundo.

Antes de apresentar, portanto, uma breve história do *Cinema Novo*, vale nos dirigirmos ao público com a seguinte pergunta: “por que o espectador brasileiro não conhece o cinema nacional?”. Sobre isso, Glauber Rocha, em sua *Estética da Fome* (2004, p. 63), problematiza o seguinte:

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as relações entre a nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

A tese glauberiana, fundamental para delinear o *Cinema Novo* enquanto movimento, nos alerta para uma questão complexa e persistente: nem o interlocutor europeu considera profundamente a questão da miséria na América Latina, nem o latino consegue comunicar sua miserabilidade ao público estrangeiro. Isso nos leva a considerar duas questões, a saber: **a)** o processo colonialista foi tão exitoso que a capacidade de reconhecimento sobre a própria realidade faz com que os latinos a vejam de forma “míope”; e **b)** o que leva ao embaraço na tentativa de produções culturais próprias no caso do cinema.

Assim, a possibilidade de diagnosticar os elementos da própria realidade se torna limitada, ao passo que o consumo de obras internacionais é mais recorrente do que das locais e, nos casos das produções internas, na ampla maioria das vezes, buscava-se imitar as fórmulas estrangeiras. Esses elementos, portanto, se inscrevem num problema persistente do colonialismo. Ao limitarem-se na expressão dos problemas locais, os latino-americanos buscam equiparar-se, numa constante frustração, aos europeus. O não reconhecimento das nossas *marafundas coloniais* impede que as tratemos verdadeiramente.

Acerca da questão do público nacional, Jean Claude Bernardet (2007, p. 23) reflete sobre a classe média, apontando que é ela quem produz cultura no país. Apesar dessa perspectiva ser da década de 1960, a constatação, de

maneira geral, parece ainda atual, uma vez que as classes que vivem nas regiões mais remotas do país ou mesmo aqueles que vivem no contexto urbano, mas em condições precárias, enfrentam dificuldades para se envolver nas produções culturais ou, quando o fazem, logo são absorvidos pela classe média e passam a se direcionar a ela.

Bernardet destaca ainda a condição alienante da classe média, que não possui capital para a produção artística, o que a leva a se submeter ao capital do qual se torna refém, seja no mercado editorial, fonográfico, cinematográfico ou audiovisual. Considerando a leitura de Bernardet no século XXI, é possível observar a relevância das políticas públicas de fomento à produção cultural, sem as quais os filmes do *Cinema da Retomada* (ou seja, os filmes produzidos a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000), por exemplo, não teriam sido realizados. No entanto, o cinema brasileiro ainda não conseguiu se consolidar como mercadoria, como ocorreu com o teatro ou a música.

Para Bernardet (2007, p. 27-28), as obras financiadas pelo grande capital priorizam dois critérios: qualidade e quantidade, o que faz com que os filmes se adequem aos modelos provenientes da Europa ou de Hollywood. As salas de cinema costumam ser elegantes, com exuberantes tapetes vermelhos e corrimões dourados. Isso acontece porque a classe média aspira às classes superiores, razão pela qual tenta se comportar como se pertencesse à elite, o que limita sua consciência sobre os próprios problemas, assim como a criação capaz de representar essas questões. Ainda sobre a questão econômica do cinema brasileiro, Bernardet (2007, p. 28) cita Humberto Mauro, que chama atenção para o fato de que,

O filme nacional, sob todos os pretextos, encontrava uma resistência compacta e invencível entre os distribuidores, amarrados, que estavam ao monopólio estrangeiro, que avassalava com seus produtores o mercado brasileiro de ponta a ponta.

Embora pareça uma questão atual, Mauro está se referindo ao que aconteceu na década de 1930, como já discutimos ao abordar as primeiras décadas do cinema brasileiro. Naquele período, a legislação isentou os filmes

norte-americanos de impostos, tornando mais barato para os exibidores exibir filmes estrangeiros do que pagar pelos títulos nacionais.

Esse impacto é significativo na formação de público, pois são gerações que cresceram assistindo a cinema internacional, com acesso limitado aos títulos nacionais, o que contribui para a disseminação e manutenção da cultura hegemônica. O cinema comercial, nos termos adotados neste trabalho, não é *terreirizado*, uma vez que está comprometido com a propagação dos valores ocidentais, como o etnocentrismo, o consumismo e os modos de ser das classes dominantes.

Ao favorecer a produção estrangeira, o cinema nacional perde fomento e restringe seu público. Na primeira metade do século XX, havia políticas que estabeleciam cotas de tela para a exibição de uma porcentagem de filmes nacionais, mas suas produções costumavam ser precárias, e os exibidores tendiam a selecionar os títulos mais economicamente viáveis, em vez de priorizar a qualidade ou as narrativas relevantes. Sobre esse fenômeno, Matta (2010, p. 40-41) problematiza:

E porque, ao invés de reservar cota de telas para o filme brasileiro, não se pensou em controlar ou restringir a importação de filmes norte-americanos? Hoje se sabe que uma medida como essa certamente faria com que os EUA impusessem retaliações comerciais ao Brasil. E nos anos 1940? Talvez sim. No entanto, se a entrada de filmes estrangeiros fosse controlada e negociada entre os anos 1930 e 1950, talvez as chanchadas da Cinédia e da Atlântida tivessem um ciclo de vida comercial ainda mais virtuoso nos cinemas nacionais. Talvez a aventura industrial paulista fosse mais bem sucedida e a sina da Companhia cinematográfica Vera Cruz, ou de sua “coirmã” Maristela, não fosse uma falência precoce.

O caso da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* chama a atenção. Fundada em São Bernardo do Campo, em 1949, por Francisco Matarazzo Sobrinho, a empresa contava com equipamentos sofisticados e um corpo técnico competente, gerando a expectativa de que concretizasse o sonho de uma 'Hollywood brasileira'. A Vera Cruz produziu mais de quarenta longas-metragens e contou com bons investimentos, mas entregou seus filmes para a distribuição da *Columbia Pictures*. Como o contrato previa pagamento por título e não por porcentagem, a empresa não conseguia obter lucro, apesar

de alcançar grande público. O caso mais famoso foi o filme *O Cangaceiro* (BRA, 1953), dirigido por Lima Barreto, que foi exibido em mais de oitenta países. De acordo com Neves (2012, p. 2 – 3), o custo de produção foi de cerca de US\$750 mil, atingiu uma bilheteria de US\$1,5 milhão, mas lucrou US\$500 mil. O montante que atingiu em outros países ficou com a Columbia, o que levou a Vera Cruz à falência em 1954.

A indústria cinematográfica não pôde se consolidar, tanto por falhas em decisões administrativas internas quanto pela falta de apoio estatal. Fenômenos como o da Vera Cruz nos levam a refletir sobre a complexidade da produção cinematográfica em todas as suas etapas e sobre como podemos aprender com esses processos para fortalecer a cinematografia nos anos vindouros.

A produção de filmes é apenas uma das etapas; no entanto, os títulos precisam alcançar o público para que o sistema se torne sustentável em todas as fases, até a distribuição. A formação de um público que viabilize esse sistema depende do sucesso das etapas anteriores. Nesse sentido, Bernardet (2007, p. 31) nos chama a atenção para o seguinte:

O jovem italiano que realiza um filme dirige-se a um público que já teve longo contato com o cinema italiano, que dentro dele tem as suas preferências, e que já se viu na tela. Esse cinema também é expressão do público. O jovem brasileiro, ao contrário, vai dirigir-se a um público que não conhece cinema brasileiro. Não o conhece porque quase não existia; e os poucos filmes que existiam raramente chegaram até ele. Para o público brasileiro, cinema é cinema estrangeiro.

A constatação de Bernardet é de que é natural que o público, exposto apenas à cinematografia estrangeira, desenvolva hábitos e apresenta resistência às obras nacionais. Nesse sentido, Paulo Emílio Salles Gomes (2001, p. 85–90) nos traz uma problemática interessante: o fenômeno da dominância do cinema ocidental não é uma regra universal em todos os países. Ele menciona países como Japão, Irã e Arábia Saudita, onde o cinema internacional não é a preferência predominante do público, o que nos leva a refletir sobre o quanto suas culturas milenares são mais resistentes às influências externas. A Índia, por exemplo, possui uma indústria

cinematográfica altamente lucrativa; apesar de influenciada pelo cinema estrangeiro, criou Bollywood e consolidou um mercado interno robusto. Isso nos leva a pensar sobre como o *estilhaçamento* da nossa cultura nos coloca em um processo de formação de identidade que busca assimilar os fragmentos contrastantes que nos compõem antropologicamente.

Bernardet (2007, p.31) nos chama a atenção para o fato de que, por muito tempo, boa parte do público brasileiro teve acesso restrito aos filmes norte-americanos, quase sempre acompanhados de grande publicidade. Quando, eventualmente, tem acesso a títulos nacionais, fora dos circuitos das chanchadas ou *besteiróis*, não encontra os elementos amplamente presentes nos filmes de Hollywood. Além disso, não apenas os filmes são importados, mas o Brasil habituou-se a exportar matéria-prima e importar produtos beneficiados. Assim, tanto as políticas econômicas quanto as culturais são importadas. Dessa forma, cria-se o senso comum de que os produtos com certo grau de elaboração devem ser importados, e o cinema não escapa dessa mentalidade.

Assim operam as elites que, ao tentarem superar as condições de subdesenvolvimento, buscam imitar as metrópoles. Do mesmo modo, as elites intelectuais, marcadas por pertencerem a um país considerado sem tradição ou cultura, tendem a valorizar as tradições científicas e artísticas estrangeiras. Sendo assim, para esse público, não se tratava de rejeitar os produtos culturais brasileiros, mas de desconhecer sua existência. *Ganga Bruta* (1933), por exemplo, foi um título pouco conhecido pelo público brasileiro.

O fato de não abordar questões da realidade brasileira, aliado à mentalidade de importação e às falhas técnicas e administrativas na produção e distribuição dos filmes, contribuiu para esse fenômeno.

Por outro lado, a exibição de filmes nacionais causa um impacto peculiar no público, pois, na maioria dos casos, as produções internacionais são puro entretenimento, enquanto as brasileiras, considerando seus variados gêneros, levam o público a confrontar sua própria realidade. Isso ajuda a explicar por que os títulos nacionais tendem a ser polêmicos para a opinião

pública, que pode aceitar ou rejeitar o que é exposto em tela, mas não pode ignorar.

Outro contraste a ser assinalado nesse sentido diz respeito à seguinte questão: os filmes do *Cinema Novo* eram vistos como “intelectualizados” pela crítica da época, o que não favorecia o alcance de um grande público. Os filmes do *Cinema Marginal* só conseguiriam ampliar o interesse do público a partir da década de 1970. Ferraro (2018, p. 34) nos chama a atenção para o fato de que, na década de 1950, quando foram lançados os filmes que precederam o *Cinema Novo*, a população de analfabetos era de 50,5%, e, na década de 1960, quando boa parte dos títulos do movimento foram lançados, esse índice era de 39,6%. Apesar dos esforços de realismo e aproximação com o público, os filmes dos *cinemanovistas* ainda poderiam soar distantes da população. Ainda não podemos afirmar que temos uma indústria cinematográfica nacional consolidada, com um público que prefira os filmes produzidos internamente. A ampliação do público do *Cinema da Retomada*, entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, está relacionada à proposta de universalização da *Educação Básica com a LDB de 1996*.

Entretanto, a constatação de Bernardet, lamentavelmente, continua atual, sendo urgente que o cinema brasileiro conquiste seu público, pois a concretização da obra não depende apenas de seu diretor e equipe de produção, mas do acesso ao espectador, levando em conta como ele assimilará as mensagens construídas em tela. Sendo assim, a questão da conquista do mercado pelo cinema não se limita a um assunto comercial, mas também cultural. Vale dizer, portanto, que a questão cinematográfica no Brasil remete a um processo alienante, de modo que a atividade, tanto comercial quanto culturalmente, nos afasta de nós mesmos, revelando a realidade nacional de modo limitado e ocasional. O público, em geral, não tem a oportunidade de entrar em contato com o cinema nacional. Somente será possível que o mercado cinematográfico se estabeleça quando houver um público que o acolha. Tal condição está presente em todos os níveis, desde a

produção dos filmes, passando pelos equipamentos, até a distribuição dos títulos.

Devemos considerar que, mais recentemente, as plataformas de *streaming* possibilitaram a ampliação do acesso. Essa questão é difícil de abordar, pois as empresas não divulgam os dados de acesso; no entanto, é visível que boa parte dos títulos disponíveis nas plataformas não são brasileiros. O processo de precarização indicado por Paulo Emílio Salles Gomes ao longo da história do cinema no país permanece persistente devido aos elementos supracitados. É fato que alguns títulos ganharam repercussão a partir da fase conhecida como *Cinema da Retomada*, como *Central do Brasil* (BRA, 1998) e *Cidade de Deus* (BRA, 2002), mas ainda assim, permanecem casos esporádicos. Nesse sentido, vale dizer que estamos melhores do que décadas atrás, pois, às duras custas, conseguimos produzir um número maior de filmes e ampliar o leque de referencialidade. Vale ressaltar que o cineclubismo tem um papel precioso ao trazer à tona os títulos produzidos e promover a formação de público. Os jovens privilegiados por esse acesso poderão priorizar filmes que retratem sua realidade, fortalecendo as produções locais. Ressaltamos, ainda, que existem relações imbricadas entre produção, distribuição e aceitação do público. A questão do mercado cinematográfico nacional é, em última instância, cultural e relacionada aos processos de formação de identidade e superação da alienação. Os esforços relacionados à produção de cinema no Brasil têm um forte engajamento, pois é sempre um “remar contra a correnteza”, assim como outros elementos da *cultura de síncope* que, apesar de combatidos, oprimidos e pouco alimentados, são realizados por conta do compromisso com a comunicação e a decodificação dos contrastes que nos rodeiam.

2.7 PRECURSORES DO CINEMA NOVO: AS ABORDAGENS DA REALIDADE NACIONAL

Nas décadas de 1950 e 1960, os filmes nacionais, de modo geral, baseiam-se nos temas e na forma de produção dos EUA. Além disso, como vimos anteriormente, as exhibições cinematográficas eram dominadas pelos títulos hollywoodianos. Normalmente, os filmes brasileiros procuravam imitar essas produções. Nesse contexto, as chamadas chanchadas eram um gênero bastante conhecido e atrativo para o público. Eram compostas de roteiros simples, mas que atraíam o público para as salas de cinema. Destaca-se, nesse período, a *Companhia Atlântida*, fundada na década de 1940, que marcou as produções nacionais até meados da década de 1960, revelando nomes importantes da atuação, como Grande Otelo, que mais tarde viria a atuar em alguns filmes do *Cinema Novo*. Os cinemanovistas foram críticos da chanchada, entendendo que o gênero não tinha a capacidade de retratar a realidade nacional, pois eram estruturadas a partir das narrativas de Hollywood, sendo fúteis e superficiais.

A Companhia Vera Cruz contava com equipes de profissionais majoritariamente europeus. Apesar de serem entusiastas de movimentos como a *Nouvelle Vague* e o *Neorealismo Italiano*, essa estética não chegou a ser marcante nos filmes do estúdio, que se basearam, novamente, nas fórmulas narrativas dos EUA. Outra companhia desse período, a Maristela Filmes, destacou-se ao romper com as formas comercialmente predominantes, trazendo títulos que retratavam a realidade brasileira e produções de baixo orçamento. Do fim da Era Vargas, em 1945, até a década de 1960, o país passou por mudanças abruptas, com a ampliação dos centros urbanos e a industrialização. Com a intensa industrialização promovida pelo governo Juscelino Kubitschek, o país passou a dar mais importância ao setor cultural, e suas manifestações começaram a influenciar mais a opinião pública. Os ideais de nacionalismo e desenvolvimentismo, juntamente com o fortalecimento do ativismo social e político, geraram um terreno fértil para o nascimento do *Cinema Novo*. A efervescência dos ideais políticos impactou também as artes, revelando a necessidade de criar expressões genuinamente brasileiras. Percebe-se, nesse período, a valorização de gêneros como o samba e o

surgimento de expressões artísticas como a *Bossa Nova*. Nesse cenário de mudanças abruptas, as contradições sociais ganham mais destaque, e a tarefa de retratá-las é atribuída ao cinema (Perronni, 2018, p. 9).

A crítica à cinematografia brasileira ganha força na década de 1950, fomentando a conscientização sobre o desenvolvimento de estéticas próprias, desvinculando as produções nacionais dos padrões norte-americanos. Também se questiona o espaço do cinema brasileiro no mercado nacional. No entanto, as principais críticas se concentravam no conteúdo dos filmes e na realidade abordada, destacando a necessidade de produzir filmes próximos às vivências locais, de forma a aproximar o público das narrativas por meio do reconhecimento da sua realidade nas telas. As discussões sobre o que seria uma cultura popular capaz de consolidar as características do povo brasileiro começaram a ganhar mais espaço nos debates públicos. Essa perspectiva levou ao reconhecimento da subordinação cultural existente e, em contrapartida, aos esforços para criar bens culturais que retratam a problemática da homogeneização eurocentrada.

2.8 AS INFLUÊNCIAS DO NEORREALISMO ITALIANO E OS TÍTULOS PRECURSORES DO CINEMA NOVO

Paralelamente a esse período, os italianos produziram um gênero conhecido como *Neorealismo*. Alguns dos princípios estabelecidos por Cesare Zavattini, roteirista italiano, estavam presentes nas críticas cinematográficas brasileiras, e teóricos como Umberto Barbaro e Guido Aristarco eram frequentemente citados, assim como diretores como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. Os filmes desses cineastas caracterizavam-se por serem realizados em locações reais, não em estúdios; apresentavam roteiros que retratavam questões locais, com foco nos problemas da Itália após a Segunda Guerra Mundial, como pobreza e desigualdade, além de utilizarem uma mescla de atores profissionais e moradores locais, conferindo maior realismo às suas narrativas.

A esse respeito, Silva (2019, p. 31), nos diz o seguinte:

Com o tempo, uma concepção fenomenológica de realismo defendida por Andre Bazin e pelos neorealistas passou a fazer parte, ainda que de modo difuso, do vocabulário de nossos cineastas e do corpo de ensaios que compõem a nossa crítica. Esse legado compreende algumas das maiores heranças da modernidade no cinema, como as experiências radicais de montagem e, de modo essencial, uma relação, qualitativamente renovada, entre o aparato cinematográfico e a própria realidade que se estabelece como objeto.

Esses princípios de retratar a realidade eram tão fortes que Bazin, crítico de cinema do *Cahiers du Cinéma*, chegou a afirmar que o papel da câmera deveria ser “não intervir e deixar que a realidade confesse o seu sentido” (Bazin, apud Xavier, 2008, p. 75). O uso de planos-sequência (tomadas sem cortes) como elementos narrativos ganhou espaço nas obras dos cineastas brasileiros, em contraste com o exagero de cortes e montagem característicos dos filmes norte-americanos. Ismail Xavier (2008, p. 97) destaca que essas referências internacionais foram utilizadas pelos *cinemanovistas* de forma mesclada e *encruzilhada*, possibilitando o desenvolvimento de novas abordagens e o nascimento de um novo cinema moderno na década de 1960.

O foco dos ensaios de cinema, desde o pós-guerra até meados dos anos 1950, passava a ser o registro do real, longe dos estúdios, em meio ao burburinho das ruas e da cidade, agregando-se a uma prática de cinema com ambições artísticas e que se tornava um fenômeno mundial, a Nouvelle Vague (a nova onda) francesa, tendo Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard em primeiro plano (Silva, 2019, p. 31).

Acerca das influências somadas à composição do *Cinema Novo*, a característica *exusíaca* da 'boca que tudo come' novamente nos chama a atenção. Na primeira parte desta tese, referimos-nos a obras do samba e ao caso de *O Homem Célebre*, de Machado de Assis, que parece prenunciar a existência de Ernesto Nazareth e, talvez, de todo artista que se confronta com os contrastes entre o erudito e o popular. Fato é que as influências externas se entrecruzaram aqui, mas, no caso do *Cinema Novo*, não se limitam à simples replicação de modos de fazer filmes. Criou-se algo novo: uma identidade cinematográfica que, utilizando equipamentos precários e retratando as condições de fragilidade social, transformou a precariedade em marca estética.

Essas manifestações, somadas à crise do cinema norte-americano, foram capazes de desenvolver um paradigma inaugural, levando, aparentemente, ao fim dos modelos de filmes realizados em estúdios. A partir das críticas de Bazin, é possível dizer que os estúdios limitavam as representações da realidade, que somente a filmagem *in loco* poderia capturar. Assim, os filmes produzidos sob o controle de ambientes artificiais nos estúdios tendiam a representar uma realidade artificializada e superficial.

De acordo com Silva (2019, p. 33), o público brasileiro mostrava mais resistência à *Nouvelle Vague*, já que alguns de seus títulos poderiam confrontar os valores cristãos de um país que, na época, era predominantemente católico. O *Neorrealismo* se manteve como um modelo forte, em parte devido aos valores cristãos representados em suas tramas. Suas influências foram adaptadas ao nosso contexto e, apesar das razões anteriormente expostas, contribuíram para uma renovação diante da falência dos grandes estúdios de São Paulo.

Nesse sentido, o longa *Rio, 40 Graus* (BRA, 1955), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, foi reconhecido como um caso de assimilação positiva das influências do *Neorrealismo*, assim como *Rio, Zona Norte* (BRA, 1957), do mesmo diretor. Seu plano era realizar um terceiro filme para compor a trilogia acerca dos morros cariocas, no entanto, não conseguiu produzir o último, que se chamaria *Rio, Zona Sul*. Para os críticos da época, esses filmes tinham clara influência do *Neorrealismo*. Essa influência, no entanto, não pode ser entendida da forma tradicional, trata-se da confluência de condições que abriram as portas para um cinema autenticamente nacional, capaz de abordar os problemas locais com uma estética própria.

Silva (2019, p.33) destaca a produção de *Rio, 40 Graus*, que retrata um típico domingo carioca na década de 1950. Seus protagonistas são cinco garotos do Morro do Cabuçu que saem para vender amendoins torrados em pontos turísticos do Rio de Janeiro, cada um em um local diferente, e o espectador acompanha suas desventuras. Esse título possui algumas peculiaridades. A primeira é a forma de financiamento: Nelson Pereira dos

Santos criou uma cooperativa e vendeu cotas para realizar o longa. Os filmes foram contrabandeados para o Brasil e a única câmera usada foi emprestada por Humberto Mauro. Com baixo orçamento, o filme teve grande reconhecimento da crítica nacional e recebeu uma série de prêmios. Sua exibição, no entanto, foi proibida pelo coronel Geraldo de Meneses Cortes do Departamento de Segurança Pública, o (DFSP). A primeira justificativa apresentada foi que o filme foi produzido por comunistas financiados por Moscou, depois ele disse que o filme apresenta apenas características negativas do Rio de Janeiro, o que era de interesse dos comunistas. Disse ainda que o filme mentia sobre a cidade, que jamais teria alcançado a temperatura de 40 graus.

A reação do coronel Cortes é bastante diagnóstica, pois indica o impacto que os conservadores da época tiveram ao se confrontar com a própria realidade. O filme revela os impactos da desigualdade no Rio de Janeiro, a violência e a fome às quais os garotos da periferia estão sujeitos, além de diversas outras alegorias da sociedade carioca." Ainda vale dizer que a trilha sonora é creditada a Radamés Gnattali, sendo o samba fundamental para o desenvolvimento poético da narrativa.

Apesar da censura, o filme de baixo orçamento e alto realismo foi bem recebido pelas bilheterias internacionais, possibilitando a mobilização para que ele fosse liberado para o público brasileiro durante o Governo Juscelino Kubitschek.

Nelson Pereira dos Santos tem um papel que não se reduz ao de cineasta, mas de pioneiro, foi o primeiro a conseguir financiar um longa-metragem de grande impacto que fugia às narrativas tradicionais. Além disso, apresentou ao público uma série de problemáticas que eram muito incômodas na época, a de crianças sujeitas a condições de miséria, ao racismo, à fome, à violência e à discriminação da sociedade carioca. O primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos não é nem eurocêntrico, nem etnocêntrico. Seus protagonistas não costumam ser representados nas telas de cinema, cinco crianças negras. Os *erês* do Morro do Cabuçu, com sua mobilidade,

inventividade e resistência, são capazes de permear as entranhas dos contrastes do Rio de Janeiro, mostrando que existem aqueles que estão muito acima e outros que estão muito abaixo, eles se deparam com políticos, com a burguesia branca que frequenta a praia e os acusa de roubo, com os turistas europeus endinheirados, mas também com a diversidade de trabalhadores que frequentavam o Maracanã (que na época era mais acessível por vender ingressos mais baratos para o setor da geral, tornando-se mais excludente após a reforma do estádio) e o samba do morro. Com Nelson Pereira, a câmera vai à rua, apresenta suas *encruzilhadas* e os conflitos inerentes a elas. A rua, contudo, não é apenas espaço bélico; é o encontro entre as diferenças, a *encruzilhada* é lugar de reinvenção da realidade imposta.

Quanto a *Rio, Zona Norte*, foi lançado em 1957, muito graças à repercussão do filme anterior. Este longa narra as dificuldades enfrentadas por Espírito da Luz, um sambista carioca. Interpretado por Grande Otelo, o personagem cai de um trem abarrotado da *Central do Brasil* e sofre uma fratura craniana. No seu leito, ele relembra os últimos meses de sua vida. Seu sonho era ver os seus sambas gravados por grandes intérpretes. No entanto, Maurício, seu agente, o trapaceia e rouba suas composições. Ao mesmo tempo, seu filho adolescente se envolve com criminosos. A trilha sonora, novamente assinada por Zé Keti e Radamés Gnatalli, merece destaque. Zé Keti, que contribuiu com várias obras marcadas pela resistência, teve seus sambas como trilha de muitas narrativas do *Cinema Novo*. O repertório escolhido para representar o sambista Espírito da Luz é enfático nos contrastes e agruras vividos pelas populações negras dos morros. O samba é representado como uma entidade viva, sinônimo de resistência, que compõe um jogral narrativo com a atuação de Grande Otelo.

A obra é marcada pelo flagelo vivido pelos sambistas, que têm o papel essencial de decodificar a realidade de forma sincopada e de fundamentar a resistência, tanto física quanto cultural, das comunidades cariocas, mas que estão fadados à mesma precarização a que todos os seus vizinhos se submetem. Outro título desse contexto é *O Pagador de Promessas* (BRA,

1962). Embora não seja considerado um filme do *Cinema Novo* ou não apresente uma estética marcante para o movimento que surgiria, este filme nos apresenta um enredo marcante da cultura brasileira. Este longa foi dirigido por Anselmo Duarte e baseado na peça de teatro homônima de Dias Gomes. A narrativa tem como protagonistas Zé do Burro (Leonardo Vilar) e sua esposa Rosa (Glória Menezes), que vão a Salvador, capital baiana, a fim de pagar a promessa que Zé havia feito a *lansã* em um terreiro de Candomblé, para que seu burro, Nicolau, fosse salvo. Durante uma tempestade, o animal foi atingido pelo galho de uma árvore que despencou sobre ele. A obrigação consistia em carregar uma cruz de madeira desde suas terras no interior da Bahia até a *Igreja de Santa Bárbara*, e o item deveria ser oferecido ao padre da paróquia. O protagonista inicia sua jornada com sua esposa assim que o animal restabelece sua saúde. A relação entre *lansã* e Santa Bárbara revela uma das expressões de *encruzo* e sincretismo presentes em muitas das vertentes das religiões afro-brasileiras. Os orixás são representados por santos católicos, e alguns teóricos explicam que essa tradição ocorre pelo fato de que os escravizados eram proibidos de cultuar as divindades africanas. Procuravam relações de proximidade entre os santos do cristianismo católico e os orixás. A esse respeito, Luiz Antônio Simas (2021, p. 108) explica:

Processo marcado por nuances complexas, o sincretismo tanto pode ser visto como estratégia afrodiaspórica para cultuar suas divindades, como pode ser encarado como parte de um processo de conexões ligadas ao acúmulo de forças vitais, em uma encruzilhada sutil entre a africanização de procedimentos católicos e a cristianização de ritualísticas negras e indígenas.

O pagamento da promessa de Zé do Burro termina em uma desventura, pois o Padre Olavo (Dionízio Azevedo) se recusa a aceitar o pagamento de uma promessa que foi feita originalmente em um terreiro de candomblé. O padre afirma a Zé que a promessa havia sido feita ao diabo e não à Santa Bárbara. Além disso, não aceita o fato de que Zé havia procurado um rezador bastante conhecido em sua região, o Preto Zeferino, que já o havia curado de dores de cabeça algumas vezes.

A recusa do padre em aceitar a entrega da cruz nos leva a refletir sobre uma sociedade complexa, em que identificamos o entrecruzamento de uma diversidade contrastante. Há uma oposição entre a religiosidade hegemônica, institucional, branca, eurocentrada, aceita de forma oficial e as religiosidade hegemônica, institucional, branca, eurocentrada, aceita de forma oficial, e as religiões de matriz africana, que são discriminadas historicamente, conforme debatido na primeira parte deste trabalho. A recepção do público, tanto nacional quanto internacional, foi tão exitosa que o filme até hoje é o único título brasileiro a receber a Palma de Ouro no *Festival de Cannes*, em 1962. Também foi o primeiro filme brasileiro a ser indicado ao *Oscar* de Melhor Filme. Além disso, o filme recebeu uma série de outras premiações aclamadas pela crítica cinematográfica.

Anselmo Duarte, que já era um ator reconhecido, foi inaugural em vários sentidos. Apesar do roteiro ser inspirado em uma narrativa teatral, ele coloca o povo nordestino em foco, além de abordar uma problemática bastante presente na nossa cultura, no que concerne ao racismo e à intolerância religiosa. Trata-se de uma obra capaz de abordar questões muito contemporâneas e de indicar que a religiosidade e a cultura popular transpõem as barreiras institucionais oficiais.

Apesar da negação frequentemente adotada pelas instituições (o racismo no Brasil é institucional, conforme verificamos nas contribuições de Muniz Sodré), é inegável que as contribuições das culturas africanas estão profundamente enraizadas no pensamento popular. Entretanto, não houve apenas elogios a *O Pagador de Promessas*. Glauber Rocha, que chegou a se propor a ajudar Anselmo Duarte na realização do filme, lhe dirigiu posteriormente críticas, dizendo tratar-se de um cinema com apelo popular que direciona as massas e municia os reacionários.

[...] Lima Barreto, de certa forma como Griffith (mas sem o talento de Intolerância), buscava uma ideologia a partir das possibilidades do espetáculo; nisto se assemelha com Anselmo Duarte em *O pagador de promessas*, de certa forma um filho de *O cangaceiro*, que desenvolve a mais perigosa tendência do cinema brasileiro – aquela de *Cabiria* no cinema italiano: premiados e rendáveis, estes filmes divulgam ideias nacionalistas com soluções evasivas, impõem um espírito de produção,

envolvem as massas com estes temas, dominam as elites indecisas, prendem inocentes úteis e são facilmente utilizados pelas forças reacionárias que encontram, neste tipo de nacionalismo pseudo-revolucionário, uma boa válvula de escape. Em todas as épocas os políticos sabem muito bem usar os meios de comunicação. (Rocha, 2003, p. 95).

Glauber também criticou a expressão estética do filme de Anselmo Duarte, que, embora abordasse uma problemática genuinamente brasileira, adotou a estrutura narrativa dos filmes estrangeiros com o intuito de torná-lo mais comercial e adequado para premiações.

Apesar de todos os comentários feitos em torno da premiação de O pagador de promessas, verdade é que Anselmo Duarte realizou este filme para o festival; tinha certeza que o sucesso era inevitável. No Brasil levou quase um ano procurando uma história. Miguel Torres foi assediado para vender Três cabras de Lampião; foram sondados os textos de Jorge Andrade, Pedreira das almas, e de Antônio Callado, Assunção de Salviano; assistindo a montagem teatral de O pagador de promessas, Anselmo se decidiu a pagar quinhentos mil cruzeiros a Dias Gomes pelos direitos autorais – maior preço pago até então no cinema brasileiro. Dias Gomes relutou um pouco; não acreditava que Anselmo fosse capaz de fazer um filme digno da peça [...] ninguém acreditava que o ator Anselmo Duarte, diretor de chanchada, fosse encenar cinematograficamente um texto de intelectual. (Rocha, 2003, p. 160 – 161).

Ao observar a percepção de Glauber Rocha à época, nos parece difícil ficar ao lado de sua crítica ou na defesa de Anselmo Duarte, de modo que, apesar dos registros históricos encontrados, somos limitados em compreender os impactos trazidos pelo filme de Anselmo Duarte ao público. Fato é que *O Pagador de Promessas* cumpriu um papel importante ao representar a peça de Dias Gomes, trazendo à tona questões inéditas no cinema brasileiro até então.

Acerca dos marcos estéticos do *Cinema Novo*, ainda é necessário considerar um título que não fez tanto sucesso quanto os anteriores, mas decisivo para a estruturação das narrativas cinemanovistas, trata-se de *Aruanda* (BRA, 1959), curta-metragem dirigido por Linduarte Noronha, um jornalista relacionado ao Cineclubes Paraibano, o qual trabalhou para a Revista *O Cruzeiro*. O filme foi financiado pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, criado em 1949, e transformou-se no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, atual Fundação Joaquim Nabuco, desde 1980. Teve apoio do Instituto Nacional de Cinema Educativo. O documentário sintetizou muitas

das características de forma e conteúdo presentes nos filmes do *Cinema Novo*. Além disso, o filme contou com baixo orçamento, pois foi independente de grandes estúdios.

Aruanda mescla as linguagens documentais e ficcionais, narrando a trajetória de remanescentes de um dos quilombos em Serra do Talhado, município de Santa Luzia na Paraíba. Retrata o cotidiano dos moradores e suas jornadas de trabalho, ligadas ao plantio e à produção de cerâmica artesanal. Os protagonistas, neste caso, são os descendentes dos escravizados no interior do Brasil. O *Cinema Novo*, desde seus predecessores, considera questões como o racismo, busca dar representatividade para a população negra e a cultura africana. Esses filmes são importantes não apenas como peças de ficção, mas seu realismo pôde contribuir também com registros históricos raros.

Este filme foi exibido na *VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, em 1961, na mostra de filmes, composta majoritariamente por documentários em formato de curta-metragem, tornando-se um marco na nova relação entre as câmeras de cinema e a realidade brasileira. Um dos maiores responsáveis pela divulgação de *Aruanda* foi Glauber Rocha (2003, p. 145 - 146), referindo-se a ele como um marco para uma nova linguagem cinematográfica.

Sobre *Aruanda*, Silva (2019, p.36) destaca a perspectiva de Jean-Claude Bernardet sobre o filme.

Bernardet também faria relações de “*Aruanda*” com o regionalismo, o que se tornaria também um tropo comum aos cinemanovistas, a comparação da produção a que o grupo se dedicaria à literatura regionalista da década de 1930. Mas para o crítico de origem belga, o filme consegue ir além do regionalismo, justamente pelo “sentimento do autor em relação à vida desta região”, cuja intensidade iria além de mera busca do “verismo”. Linduarte Noronha e seu filme manifestariam um componente telúrico, um inconfundível “sentimento do solo”.

Do solo, a vida brota e a ele é devolvida. Para as culturas *afro-diaspóricas*, os elementos telúricos são os espaços de transformação, de abertura e fechamento de caminhos, de *encruzilhadas*. As realidades regionais

não se limitam a uma representação realista, mas à criação de um cinema autoral e moderno. Não são filmes feitos para apresentar ao mundo o primitivismo exótico das terras brasileiras mais profundas, mas sim para revelar as agruras do povo que as habita.

A luz do filme também chamou a atenção dos espectadores, pois era desafiador obter uma fotografia cinematográfica como a conhecida nos filmes de estúdio. O contraste entre a paisagem fortemente iluminada pela luz natural fazia com que os rostos dos personagens aparecessem em destaque, o que possibilita tanto a valorização das paisagens, quanto das figuras humanas. Sua iluminação não contava com equipamentos de estúdio, tais como rebatedores ou refletores. O uso do contraste seria uma das marcas estéticas dos filmes do *Cinema Novo*, recebendo uma conotação polissêmica – o contraste entre luz e sombra é sobressaltado nas imagens, mas os enredos também se remetem aos contrastes no sentido das desigualdades. *Aruanda* salienta o papel da linguagem cinematográfica, que representa a realidade a partir da montagem descontínua.

Outro filme que se destacou na *VI Bienal do MAN* foi o curta-metragem *Arraial do Cabo* (BRA, 1960), dirigido por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, possuía duas versões, uma de 17 e outra, de 24 minutos. Trata-se de um documentário que retrata o impacto causado pela chegada da Fábrica Nacional de Alcalis numa vila de pescadores no litoral do Estado do Rio de Janeiro. A indústria passa a lançar dejetos químicos no mar e mata os peixes. Com a atividade tradicional da comunidade sendo afetada, muitos dos trabalhadores se veem forçados a ir embora e procurar emprego em outros lugares.

O filme teve baixa recepção do público brasileiro, mas seu sucesso internacional fez os críticos nacionais o visitarem. Sua realização inovadora expressava muitas das ideias que mobilizaram aqueles que viriam a fazer parte do *Cinema Novo*. Não à toa, o próprio Saraceni e Glauber Rocha lançam o lema “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.” durante a bienal.

Acerca dos parâmetros de produção dos filmes do *Cinema Novo*, Silva (2019, p. 38) nos chama a atenção para a percepção de Cláudio de Mello e Souza, roteirista que trabalhou em *Arraial do Cabo*,

Em um ensaio preparado meses antes da Bienal, o roteirista Cláudio de Mello e Souza revelaria que a oportunidade de trabalhar naquele documentário tornou-se, para ele, a chance ideal para amadurecer determinadas preocupações sobre a nova onda do cinema brasileiro. Mello e Souza apontava, entretanto, que a pobreza de recursos técnicos se fazia apropriada em alguns casos, mas na maioria das vezes não conseguia firmar-se frente à precariedade de condições da produção cinematográfica industrial brasileira.

No caso de *Arraial do Cabo*, por um lado, o acesso aos equipamentos poderia interferir no retrato social daquele contexto; entretanto, a precariedade para capturar as imagens não era uma escolha estética, mas uma condição estabelecida. A precariedade para a realização dos filmes, em vez de ser uma limitação, tornou-se o modo de produção dos filmes do *Cinema Novo*, o que fez com que seus títulos fossem assumidamente subdesenvolvidos. Essa é uma das marcas fundamentais dos filmes cinemanovistas, confirmando nossa hipótese de que o *Cinema Novo* pode ser entendido por meio da *cultura de síncope*. A precariedade que envolvia as produções, em vez de ser uma limitação, transformava-se em marca estética. As estripulias características de *Exu* aparecem, de forma *encruzilhada*, como subversão, contestação e modificação. Um possível contraste ou contradição é assimilado na criação de novas manifestações comprometidas tanto com a leitura quanto com a transformação social. Não se tratam, portanto, de decodificações contemplativas da realidade, mas de exposições de suas desigualdades com vistas a fomentar justiça social. O que é visto como insubordinação caótica tem por finalidade o restabelecimento do equilíbrio. Trata-se de um movimento contínuo, em que elementos de oposição se chocam e se sintetizam constantemente.

2.9 CINCO VEZES FAVELA E A CONSOLIDAÇÃO DO CINEMA NOVO

Como vimos, o fechamento dos grandes estúdios, como a *Vera Cruz*, as transformações históricas com urbanização e industrialização tardias e bruscas, além de um certo otimismo em relação ao estabelecimento de uma identidade nacional e à valorização da cultura popular, deram fôlego, no final da década de 1950 e início da década de 1960, ao estabelecimento do que Ismail Xavier chama de *Cinema Brasileiro Moderno*. Anteriormente, verificamos como as influências do *Neorealismo Italiano*, as limitações de financiamento e a precarização dos recursos técnicos foram elementos importantes para o estabelecimento de uma estética do *Cinema Novo*, trazendo à tona uma semântica do subdesenvolvimento no cinema. No entanto, havia algo ainda mais relevante nas elaborações dos cinemanovistas: O anticolonialismo cultural e a possibilidade de representar os nossos problemas históricos e sociais na tela do cinema.

Sobre a transição das chanchadas realizadas em estúdio para os filmes gravados in loco, Meheret e Yamamoto (2019, p. 3) destacam outra característica fundamental do *Cinema Novo*: o cinema de autor.

O cineasta, por sua vez, passou a ser chamado de autor, buscando técnicas, estilos e uma estética que fosse capaz de estabelecer um diálogo mais próximo entre o realizador e o público. Cada filme possuía características próprias de quem o dirigia, por isso podemos ver as produções de Glauber Rocha ou de Nelson Pereira dos Santos e notar traços únicos de cada um deles que personalizavam seus projetos.

O Cinema Novo possibilita que seus autores se aproximem ao máximo da realidade, ao mesmo tempo em que empregam suas impressões sobre ela, problematizando as contradições locais, como vimos ao abordar os filmes precursores do movimento e aqueles que imprimiram suas formas estéticas predominantes. Na época, era comum o governo participar no fomento à realização de alguns filmes, mas a proposta política da estética da fome, por razões óbvias, costumava desagradar os governantes. As principais fontes de financiamento provinham dos bancos e da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica). Essa foi uma das razões que levaram os primeiros roteiros do *Cinema Novo* a se ambientarem predominantemente no sertão

nordestino. Como vimos, isso tem uma importância significativa, mas os filmes só colocariam a burguesia contra a parede mais tarde. A primeira vez que isso aconteceu foi quando moradores das favelas e operários se tornaram protagonistas no filme *Cinco Vezes Favela* (BRA, 1962), que incluiu cinco curtas-metragens e cinco diretores diferentes: Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues e Leon Hirszman. O filme foi financiado pelo *Centro Popular de Cultura* (CPC) da *União Brasileira dos Estudantes* (UNE), com o propósito de abordar questões sociais até então pouco discutidas e promover o acesso popular à cultura. A realização contou com o apoio de moradores de diferentes favelas cariocas, como Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel e Morro da Favela.

Apesar de advertir nos letreiros iniciais que “qualquer semelhança com fatos reais é mera coincidência”, ressaltando que o filme é ficcional, percebemos que, nos moldes mencionados anteriormente, os curtas têm forte relação com o gênero documental e mesclam atores profissionais e moradores locais. Mais do que isso, as barreiras entre ficção e realidade são fragilizadas pelos temas abordados. Vale salientar que, apesar do propósito realista, os roteiros possuem forte estrutura poética, e as trilhas sonoras são tão relevantes que parecem quase personagens das narrativas. Outro ponto importante se refere aos espaços escolhidos para o desenvolvimento das tramas: as favelas cariocas. Para Alfredo Pereira de Queiroz Filho (2023, p.46).

A favela, um dos principais assentamentos urbanos precários brasileiros, é considerada produto da rápida expansão populacional e do déficit habitacional do Rio de Janeiro, no final do século XIX. Contribuíram para isso as circunstâncias do fim das Guerras do Paraguai e de Canudos, a abolição da escravidão e as crises da agricultura.

Torna-se mais nítido que as favelas são espaços que concretizam a relação de exclusão social histórica, cujos habitantes originários foram ex-escravizados, remanescentes de conflitos militares ou, ainda, ex-camponeses forçados a abandonar suas atividades anteriores. Os processos de alocação das populações no Brasil são marcados pelo

fenômeno da diáspora, o que os leva à invenção de novas formas de estar no mundo. É sobre os remanescentes desse processo nos morros cariocas que trata o filme *Cinco Vezes Favela*.

Os filmes que compõem a obra são *Um Favelado*, *Zé das Cachorras*, *Couro de Gato*, *Escola de Samba – Alegria de Viver* e *Pedreira São Diogo*. O cenário de criminalização das periferias do Rio de Janeiro ainda não era consolidado, ao menos em certo grau, como atualmente. No entanto, os cineastas ressaltam a questão da desigualdade e os infortúnios próprios aos moradores das comunidades onde as narrativas se passam, como se soubessem que a precarização enfrentada nas favelas e a expansão da criminalidade pudessem ser ainda mais acentuadas. Por outro lado, elementos como a alegria, a elaboração de sonhos e a solidariedade são vislumbrados como fortes marcas da convivência nas comunidades cariocas. De acordo com Câmara (2011, p. 209),

Esses filmes persistem também quase como documentários por levantarem questões fundamentais sobre a vida no morro, e antecipam desdobramentos da atual violência analisada por cientistas e representada por novos documentários.

O primeiro curta de *Cinco Vezes Favela* é *O Favelado*, dirigido por Marcos Farias. A história narra as dificuldades de João (Flávio Migliaccio) para pagar o aluguel do casebre onde mora. Com o atraso, o locatário envia três capangas para espancá-lo. Após isso, João tenta conseguir empréstimos com amigos para saldar sua dívida, mas, sem sucesso, busca arranjar um emprego. Não obtendo êxito, ele procura um amigo que sempre lhe prometeu trabalhos, que na verdade eram pequenos crimes. Durante um assalto a um ônibus, seu colega foge de carro e o deixa para ser capturado e preso.

O segundo título é *Zé da Cachorra*, dirigido por Miguel Borges, e versa sobre a consternação de um líder comunitário ao ver seus companheiros se submeterem à exploração de um rico grileiro, que deseja abrir espaço para empreendimentos imobiliários e, para isso, precisa expulsar os moradores originais. O curta começa com uma família chegando com seus poucos pertences em um carrinho de mão, à procura de um lugar para morar. Ao

encontrar um barraco vazio, a família enfrenta a resistência dos moradores, que alertam que, se alguém ocupar um dos barracos vazios, o grileiro poderá retaliar contra todos eles. Nesse momento, *Zé da Cachorra* intervém em favor da família desabrigada. O grileiro, então, recebe um telefonema em sua mansão informando da ocupação, e toma medidas para evitar que a situação se espalhe.

O grileiro recorre ao seu advogado para negociar com os moradores a desocupação do casebre. O advogado alerta sobre as dificuldades em realizar o despejo, e o empresário afirma que deseja uma ação pacífica, para evitar uma revolta da comunidade. Quando o advogado visita o morro para negociar, até os ocupantes do casebre resolvem sair, mas *Zé da Cachorra* é irredutível e decide ocupar o mesmo espaço ele mesmo.

A temática abordada revela o problema da moradia na capital carioca, bem como a desigualdade aprofundada pela exploração da burguesia, mesmo que de forma imoral e ilegal, sendo o personagem do grileiro a síntese dessa contradição.

Couro de Gato, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, se destaca pela elaboração técnica, sofisticação de roteiro e linguagem poética. Com poucas falas e uma trilha de sucesso assinada por Carlos Lyra, o filme narra o dia de um grupo de garotos do Morro do Cantagalo, que saem em busca de gatos pela cidade do Rio de Janeiro. O propósito era o de vender os animais para que se pudesse fazer tamborins para a celebração do carnaval que se aproximava, sendo o couro de gato a matéria prima mais acessível e oportunizando aos meninos uma fonte econômica que não era propiciada no restante do ano. A maioria deles descem do morro e vão a espaços burgueses, uma praça, um restaurante e a casa de uma abastada senhora. Suas tentativas de levarem os felinos dão origem a uma perseguição concomitante, os três garotos que estavam no “asfalto” fogem para o morro e aquele que estava no morro foge para o asfalto, mas seus perseguidores desistem de cruzar a fronteira desses espaços. Ou seja, o morador do morro não desce para o asfalto e os burgueses não sobem para o morro.

Vale dizer que o filme tem uma série de camadas semânticas que propiciaram vastas discussões e investigações. No entanto, ressaltamos apenas algumas delas. Ao apresentar os meninos em rotina de trabalho, o filme nos leva a pensar sobre as limitações econômicas, a precarização das moradias e as discrepâncias em se viver numa cidade tão desigual. Por outro lado, o carnaval é apresentado como um período capaz de renovar as esperanças dos excluídos. Acerca disso, nos diz Luiz Antônio Simas (2019, p. 78-79),

O carnaval é perigoso. O controle dos corpos sempre foi parte do projeto de desqualificação das camadas historicamente subalternizadas como produtoras de cultura. Esse projeto de desqualificação da cultura é base da repressão aos elementos lúdicos e sagrados do cotidiano dos pobres, dos descendentes dos escravizados e de todos que resistem ao confinamento dos corpos e criam potência de vida. O corpo carnavalizado, sambado, disfarçado, revelado, suado, sapateado, sincopado, dono de si, é aquele que escapa, subindo no salto da passista, ao confinamento da existência como projeto de desencanto e mera espera da morte certa. O carnaval é o duelo entre o corpo e a morte.

A época do carnaval em *Couro de Gato* apresenta elementos simbólicos centrais, sendo imprescindível para o desenvolvimento da narrativa. Embora haja uma abordagem econômica ligada à festa, mostrando como as comunidades poderiam prosperar, os elementos simbólicos vão além dessa trama econômica. Ela é apenas o ponto de partida para indicar as possibilidades de transformação inerentes à celebração do carnaval. A trama, portanto, tem a sensibilidade de pautar-se nesse elemento importante da cultura popular produzida pelas classes subalternas.

Sobre a questão da infância, apesar de avanços significativos, como a promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente em 1990, obrigatoriedade de frequência escolar aos menores de idade, ampliação dos debates acerca da garantia de direitos fundamentais para as crianças, da década de 1960 para cá não conseguimos eliminar a violência praticada contra crianças e adolescentes, permanecemos com os problemas de acesso à moradia e trabalho infantil. A atualidade das temáticas é um dos elementos que fazem dos filmes do *Cinema Novo* clássicos a serem amplamente explorados.

O quarto curta de *Cinco Vezes Favela*, intitulado *Escola de Samba Alegria de Viver*, dirigido por Cacá Diegues, narra uma das grandes contribuições das comunidades do Rio de Janeiro para a cultura popular: as escolas de samba, responsáveis pela integração e organização das comunidades, e pelo engajamento popular na produção cultural. É um dos poucos casos em que não é a classe média a responsável pela produção das artes na contemporaneidade, sendo o samba elemento de emancipação, retrato e denúncia acerca das contradições históricas vividas no cotidiano dos mais excluídos. Além disso, o samba também é força catártica para a transformação da realidade social. No prefácio do texto intitulado *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados Rio de Janeiro, 1928-1949*, de Nelson da Nóbrega Fernandes, Carlos Lessa (2001 p. 13) nos diz que

Nos anos 1930, o samba colonizou o Carnaval. A comunidade organizada para a festa funda um território “para si” como coletivo. A história do cordão-rancho-bloco-escola é, inicialmente, a prosaica utilização do lugar onde residem para o lazer coletivo. O êxito desta criação no subúrbio e na favela dá visibilidade ao lugar esquecido e, na perspectiva popular, significa a exaltação e o orgulho com sua pertinência ao lugar. A comunidade percebe a possibilidade de dar novo significado ao espaço onde vive. Desperta seu impulso de conquistar, pela sedução e por seu brilho, novos territórios. Facilmente evolui do lugar para a cidade e para a nação. Esta proeza faz dos sambistas e construtores da escola heróis populares. Para as elites, preocupadas com a identidade nacional, a favela deixa de ser o lugar ignorado para se converter no ponto de partida de um fantástico espetáculo criativo e dinâmico. A escola de samba, ao desassombrar o lugar esquecido, agrega à cidade da natureza maravilhosa a comprovação de ser o espaço habitado por um povo genial.

Cacá Diegues retrata um contexto em que as escolas de samba ainda não haviam passado pelos processos de massificação e financiamento de grandes capitais. A relação comunitária era a marca mais forte das escolas de samba, onde, além da criação artística, a solidariedade e a construção de alternativas para superar as dificuldades que acometiam os morros se destacavam como elementos fundamentais.

Em síntese, o filme nos apresenta as dificuldades de um jovem sambista que assume a direção da escola de samba meses antes do carnaval, o que o

leva a prejuízos pessoais, tais como dívidas, enfrentamento de uma escola rival e conflitos com a esposa.

Gazineu (Abdias do Nascimento) precisa recorrer ao empréstimo de um agiota para quitar algumas dívidas da escola e viabilizar o desfile. Não conseguindo levantar recursos a tempo, o agiota envia seus capangas para cobrarem a dívida no dia do desfile, os quais queimam a bandeira e afrontam os moradores. Gazineu decide realizar o desfile do mesmo modo, quando o filme se encerra.

O filme reflete também sobre a precarização e as dificuldades das comunidades em dedicar-se a produzir cultura, levando ao sacrifício individual dos seus membros que, mesmo assim, persistem para a realização do carnaval e esperam que o próximo ano traga condições melhores.

O último curta-metragem, *A Pedreira de São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman, retrata as dificuldades de uma favela localizada sobre uma pedreira, que corre sério risco de desabamento devido ao uso de explosivos para a detonação das pedras. Este filme mostra a solidariedade entre os operários e os moradores do morro. A administração da pedreira decidiu aumentar a carga de explosivos para tornar a exploração mais eficiente. Os trabalhadores, por sua vez, têm medo de perder seus empregos, mas não querem que uma tragédia aconteça com os moradores do morro. Às escondidas, um dos operários comunica uma moradora que a próxima explosão deverá ocorrer às 15h00 daquele dia e que seria necessário que os moradores se posicionassem em cima da pedreira para evitar a explosão. A comunidade consegue mobilizar-se rapidamente para salvar suas casas, de modo que os moradores se posicionam no horário combinado e encaram o diretor da pedreira, que é obrigado a adiar a explosão. Por fim, moradores e operários entrecruzam os olhares em comemoração silenciosa pelo êxito que tiveram. *A Pedreira de São Diogo* é uma ode à consciência de classes, pois se remete ao reconhecimento entre iguais e ao compromisso solidário que uns devem ter com os outros.

Detivemo-nos mais detalhadamente na abordagem de *Cinco Vezes Favela* porque é uma produção que consolida os ideais dos cinemanovistas,

reunindo cinco de seus diretores para apresentar abordagens diferentes sobre as dificuldades dos moradores dos morros cariocas. Evidentemente, cada um desses curtas, pode ter uma série de análises mais profundas em que se considerem perspectivas históricas, sociais, econômicas, políticas ou, ainda, aquelas de cunho mais técnico da linguagem e da realização cinematográfica. Entretanto, nosso objetivo aqui foi o de fazer cumprir nosso propósito metodológico inicial, quer seja o de indicar o conteúdo anticolonialista dos filmes do *Cinema Novo*.

Trata-se de uma produção decolonial, primeiramente, no âmbito do seu financiamento, pois não foi subsidiado para expressar interesses das categorias políticas adeptas aos valores da burguesia, tampouco dependeu das instituições financeiras tradicionais, também mantidas pelas elites que preconizam, na base do seu sistema, a exploração do trabalho das massas e a rentabilidade baseada em lucros abstratos. Ou seja, os bancos exploram o trabalho e a produção reais, mas acumulam capital por meio de mecanismos como a arrecadação de juros, mas tendem a acumular seus lucros e não aplicá-los novamente no mercado produtivo. Essa mesma burguesia é alvo de denúncia das narrativas dos curtas de *Cinco Vezes Favela*, seja de modo mais abstrato, quando essa burguesia não é revelada, mas é ela quem determina a distribuição dos espaços, estabelecendo quem tem o direito de ficar em cada lugar e relegando a precarização aos mais pobres. A pobreza no Brasil não se explica apenas como uma questão de classe social no sentido tradicional, pois possui imbricações étnicas devido ao nosso passado escravagista.

As elites também são alvo de denúncia de modo mais concreto, por exemplo, no caso em que João, em *O Favelado*, é espancado pelos capangas do locatário. A elite também é representada de modo mais evidente em *Zé da Cachorra*, na figura do grileiro rico, que criminosamente toma propriedades e expropria os favelados para ampliar seus negócios. Em *Couro de Gato*, a burguesia colonial é representada em várias oportunidades, como nos frequentadores do restaurante, que não se incomodam em alimentar os gatos com as suas sobras, mas perseguem o garoto da favela num processo de

criminalização instantânea, tanto pelas roupas que vestia, quanto pela cor de sua pele. A elite também aparece na figura do policial que patrulha a praça pública e persegue os garotos assim que os vê tentando capturar um gato que sequer tinha dono. Ainda há identificação da burguesia na figura da madame, que inicialmente se compadece do garoto e lhe oferece uma limonada, mas não se propõe a ajudar o menino de modo mais comprometido e que termina por persegui-lo.

Em *Escola de Samba Alegria de Viver*, a representação mais concisa da elite se dá por meio da figura do agiota, que, assim como os bancos, lucra com juros abusivos e explora aqueles que se sujeitam aos seus empréstimos.

Por último, em *A Pedreira de São Diogo*, a burguesia se revela na figura do diretor da empresa, que quer ampliar seus lucros, mesmo que isso custe uma tragédia à comunidade local. Ele desiste não pela reminiscência de qualquer sentimento de solidariedade humana, mas porque sabia que naquele contexto ele seria responsabilizado pela catástrofe. Os filmes abordados nesta seção do trabalho, portanto, têm a virtude do didatismo ao identificar quem são os inimigos das classes exploradas e ao apresentar a solidariedade como ferramenta para a insubordinação e a conquista das transformações urgentes da sociedade.

Todos os curtas de *Cinco Vezes Favela* nos apresentam exemplos de resistência, não de uma revolução definitiva, mas dotada de um movimento de resiliência e adaptação diante da desigualdade e da exploração. As saídas para resistência são sempre sincopadas, contam com a organicidade e solidariedade da comunidade. A realidade que se impõe nos distancia de perspectivas utópicas, mas indicam um traço permanente na história das populações marginalizadas, a capacidade de resolver os problemas cotidianos, os quais pesam mais para quem está embaixo na escala social.

Ainda sobre o financiamento, a realização da obra foi possível pela mobilização estudantil comprometida com o fomento e o acesso à cultura, por um lado, e à construção da consciência de classes, por outro. Se não fosse um canal independente das instituições tradicionais que poderiam subsidiar a

realização do filme, muito provavelmente ele não seria realizável da forma como o conhecemos.

Trata-se, ainda, de uma produção decolonial no âmbito de seu conteúdo, pois, apesar de contar com diretores e produtores provenientes da classe média, se esforça por apresentar as narrativas do ponto de vista dos moradores da favela, não dos seus exploradores. Ao fazer isso, rompe com a tradição dominante de procurar imitar as receitas narrativas europeias ou norte-americanas. Outra ruptura pode ser identificada na superação das chanchadas, que atraíam públicos em função do entretenimento puro, revelando-se como um cinema comprometido com a emancipação, ao invés da alienação colonialista.

É uma obra decolonial, também, no que diz respeito à sua forma estética, que conta com as limitações dadas pela precarização dos recursos, mas que torna a filmagem *in loco* e o uso de atores não profissionais como elementos centrais nas suas expressões. A precarização, como já vimos, funciona como via construtora de elementos simbólicos relevantes para as narrativas.

Deste modo é possível considerar que *Cinco Vezes Favela* é um filme decisivo para se estabelecer o que se prospectava em relação ao *Cinema Novo* enquanto movimento, consolidando a ordem temática a ser abordada nos seus filmes, as características estruturantes de seus roteiros, as possibilidades alternativas de financiamento para realização de suas obras e os elementos estéticos que estariam presentes nos processos de produção dos seus filmes. Além de propor a libertação das formas importadas de se fazer filmes predominantes até então. Essas características, portanto, colocam o *Cinema Novo* na posição de combate à imposição da cultura estrangeira enquanto regra.

A esta altura, vale lembrar que nosso propósito não é apresentar uma história minuciosa do *Cinema Novo*, mas levantar elementos da história do cinema brasileiro, seus estilos e realidade de mercado até 1960, para sustentar a tese de Paulo Emílio Sales Gomes de que o nosso cinema é marcado pela

precarização e pelo subdesenvolvimento, características não apenas do cinema, mas também da realidade nacional. Com isso, pudemos compreender alguns elementos que levam o público brasileiro a resistir à recepção dos filmes nacionais, em grande parte devido à nossa mentalidade importadora, como esclarece Jean-Claude Bernardet. Entendemos também como os processos tardios de industrialização e urbanização levaram o país a uma modificação abrupta entre o final da década de 1940 e o início da década de 1960, cenário que intensificou as reflexões sobre a cultura e a identidade nacionais. No caso do cinema, aliado à falência dos grandes estúdios, como a Vera Cruz, esses fatores possibilitaram aos cinemanovistas a ruptura com os modelos de produção imperialistas. Alguns dos filmes de Glauber Rocha são especialmente marcantes nesse sentido.

Em *Barravento* (1962), Aruã, líder de uma vila de pescadores no interior da Bahia, decide ir à capital em busca de dinheiro para comprar uma rede de pesca e libertar a comunidade do burguês, que aluga a rede para que exerçam a atividade. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o final apresenta um casal de camponeses correndo pelo sertão, e as imagens são cortadas para o mar, enquanto a trilha sonora diz que 'o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão', indicando novos tempos. Em *Terra em Transe* (1968), somos apresentados ao país fictício de Eldorado, caracterizado por uma população desigual e precarizada, mas que busca estabelecer um avanço industrial por meio dos grandes capitalistas. Em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), uma continuação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o matador Antônio das Mortes protagoniza a trama ao caçar o último cangaceiro, mas passa por uma reviravolta, aliando-se à população. No final ele sai da área descampada do sertão e alcança uma estrada asfaltada, com um posto de gasolina e trânsito de caminhões, indicando que o passado arcaico vai sendo tomado pela modernidade industrial.

Por fim, ao abordar os elementos precedentes do Cinema Novo, verificamos como alguns filmes foram decisivos para estruturar sua proposta política e estética.

Esperamos, ao longo deste percurso, ter contribuído para indicar os elementos sincopados do *Cinema Novo*, que se desdobram na interpretação da realidade contrastante, mas, ao mesmo tempo, são propositivos. A perspectiva de denúncia não se coloca como a de um olhar passivo, que apenas comunica os problemas, mas sim como propositiva, oferecendo subsídios para o enfrentamento dos nossos fardos, nossas *marafundas* coloniais. As obras indicam as performances de resistência que têm sido uma marca constante da construção do povo brasileiro, não por idealismo romântico, mas porque a miséria e a violência persistem, e viver com dignidade é uma urgência para suas vítimas.

Pelo que este pesquisador conhece, ainda não há uma bibliografia concisa que apresente a história do *Cinema Novo* como um movimento, com a explanação das relações entre seus diretores e uma cronologia bem definida de seus filmes, o que nos levou ao esforço de reunir peças de um vasto quebra-cabeças disponíveis em diferentes materiais. Espera-se, portanto, que nossa seleção de filmes e abordagens tenha sido satisfatória para trazer à tona a estrutura anticolonialista do *Cinema Novo*, pois é essa estrutura que interessa para fundamentar nossas práticas nos cineclubes universitários. Dessa forma, para aprofundá-la ainda mais, é inevitável que nos detenhamos com maior atenção no papel de Glauber Rocha, tanto no *Cinema Novo* quanto na inserção do Brasil no cinema mundial. Não apenas por ser considerado um dos nossos maiores cineastas, mas também porque era um cineasta-escritor e reivindicava para si o papel de desenvolver um cinema filosófico. Além de sua expressão artística, Glauber Rocha foi o principal pilar na fundamentação das abordagens cinemanovistas.

SEÇÃO 3

SOBRE A OBRA DECOLONIAL DE GLAUBER ROCHA

Essa é a primeira e a última vez que me meto em feitiçaria! Sempre dei duro e a sorte nunca me ajudou, mas vou levantar o barravento a ponta de faca!

Disse Firmino, no Barravento de Glauber Rocha

3.1 ELEMENTOS BIOGRÁFICOS QUE LEVARAM GLAUBER ROCHA E O GRUPO DO RIO À FUNDAÇÃO DO CINEMA NOVO

Dando continuidade ao nosso estudo, é importante ressaltar as razões pelas quais a abordagem cronológica se entrelaça com a interpretação cinematográfica. Nesta seção temos o propósito de nos dedicarmos mais especificamente nas contribuições de Glauber Rocha para o cinema brasileiro. Entretanto, não nos dedicaremos a interpretar todos os seus filmes, o que demandaria um esforço extenso. Como nossa *encruzilhada* se situa nos debates sobre o *Cinema Novo*, Educação Superior a Distância e Cineclubismo, escolhemos focar mais profundamente nos filmes apresentados nas sessões do Cineclube, *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Esses filmes nos fornecem subsídios para sustentar nossa hipótese de que o *Cinema Novo*, especialmente nessas obras de Glauber Rocha, oferece elementos para estimular os processos de construção de identidade e a superação dos nossos fardos ou *marafundas* coloniais.

Dessa forma, o desenvolvimento desta seção será feito pela apresentação do papel de Glauber Rocha, desdobrando-se em elementos de sua biografia que nos permitirão compreender os aspectos sincopados de sua produção cinematográfica. Essa trajetória cronológica será interrompida para nos aprofundarmos na análise dos filmes propostos, permitindo compreender o entrelaçamento de suas influências.

Em *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, Ismail Xavier, uma das maiores autoridades intelectuais sobre o cinema brasileiro, nos diz o seguinte sobre Glauber Rocha:

Em seus filmes, o caráter heteróclito da enunciação no cinema vem a primeiro plano, pois ele soube inventar formas originais de articular as bandas de som e de imagem, ora incorporando traços da cultura popular, ora do teatro moderno ou da tradição literária, sem elidir o seu diálogo intenso com o cinema de autor europeu que lhe era contemporâneo, ou mesmo com o western dos anos 1950. O seu cinema não é cordel, nem mito de fundação. É o ponto de gerenciamento dos conflitos entre vários canais de expressão, conflitos que os cineastas de sua geração tornaram evidentes ao questionar o imperativo de que uma única voz deve orquestrar tudo num filme, levando a crítica a mobilizar as noções de Mikhail Bakhtin para descrever as novas regras do jogo. No caso de Glauber, o essencial era mostrar de que modo o feito das máscaras é tão importante quanto o teor das ações práticas e como a dimensão mágica se tece junto com a determinação material-histórica. (Xavier, 2007, p.10).

Por ocasião do desenvolvimento desta tese, uma cena do filme *Le vent d'est* (1970), de Jean-Luc Godard, me chamou a atenção. Nela, Glauber Rocha aparece de pé numa *encruzilhada* enquanto a personagem de Anne Wiazemsky (“a revolucionária”) aparece grávida, caminhando na estrada atrás de Glauber. Ela diz: “Desculpe interromper a luta de classes, mas você poderia me dizer o caminho do cinema político?” enquanto Glauber cantarola a música “Divino Maravilhoso”, de Gal Costa - “É preciso estar atento e forte, é preciso não temer a morte” e responde que para um lado fica o cinema do mercado, da exploração e da alienação e que, do outro fica o cinema revolucionário, o “cinema novo, divino, maravilhoso [...]”. A cena me atraiu de modo inevitável porque me pareceu muito representativa no que diz respeito à noção de *encruzilhada*, pois ela possibilita conexões e encontros, mas ao mesmo tempo, a escolha dos caminhos a serem seguidos, são lugares de trânsito. O fragmento me pareceu bastante representativo porque simboliza, também, a capacidade de Glauber de absorver referências e problemáticas, mas, ao mesmo tempo, criar obras capazes de romper com as tradições anteriores.

Seu cinema é marcado pela possibilidade de entrecruzar influências, elementos semânticos, problemas sociais, sintetizar as culturas chamadas de eruditas e populares e as fazerem coexistir numa mesma obra que é hábil em apresentar uma perspectiva da realidade capaz de condensar contrastes. Xavier nos apresenta uma boa síntese da confluência estética que Glauber Rocha foi capaz de mobilizar nos seus filmes e nas problemáticas que

procurava resolver, remetendo-se de modo especial, a questão da “magia”, o misticismo não está excluído da obra glauberiana. A todo momento, ele a faz coexistir com as críticas acerca da alienação. As características mais propositivas de suas obras não recorrem a elementos externos; ele recorre à cultura brasileira para fomentar saídas.

Neste sentido, retomamos a importância do papel da obra de Leda Maria Martins, no que diz respeito à temporalidade, para compreender a *arkhé* dessa habilidade em compreender os contrastes, contraposições, divergências que habitam a obra de Glauber. Neste sentido, é relevante recorrer a sua biografia, mesmo que não de modo minucioso, nos parece fundamental compreender quais as fontes em que o cineasta bebe para esclarecer qual sua capacidade de compilar esses elementos diversos. Para tanto, recorreremos, sobretudo a biografia intitulada *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*, de Humberto Pereira da Silva, de 2016, além de entrecruzá-la com autores já mencionados, como Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier, além dos escritos do próprio Glauber.

Neste sentido, Humberto Pereira da Silva (2016, p. 16) nos diz que compreender a biografia de Glauber Rocha significa entender a própria arqueologia do *Cinema Novo*.

Glauber Rocha nasceu em 14 de março de 1939, em Vitória da Conquista, na Bahia. Faleceu em 22 de agosto de 1981, depois de ter sido trazido às pressas de Portugal na tentativa de reverter o seu quadro de saúde. Em 42 anos de vida, deixou mais de 22 mil páginas escritas, as quais passam por um processo de digitalização mobilizado pelo Estado da Bahia, além de 19 filmes, entre curtas e longas metragens. Ainda há muito o que explorar dos materiais escritos de Glauber Rocha, havendo muita coisa inédita e sendo um prato cheio para historiadores, comunicadores, pesquisadores do cinema e mais um sem-número de outras áreas. É acerca dessas pouco mais de quatro décadas de vida que faremos uma abordagem breve, para entender como o cineasta chegou a esse ponto de revolucionar o cinema mundial, sendo a obra

do cinema brasileiro mais estudada até então. Nosso propósito é, sobretudo, o de entender a formulação de suas teses decoloniais.

A infância de Glauber Rocha se passou em Vitória da Conquista, no interior baiano, próximo à divisa com o Estado de Minas Gerais. A base econômica da região era a atividade pecuária. Sua mãe, Lúcia Rocha, descendia de latifundiários da região. Seu pai, Adamastor Rocha, era de Ilhéus, um comerciante itinerante, vendia, sobretudo, sedas e perfumaria. Ele conheceu Lúcia numa viagem que fez a Vitória da Conquista em 1937, eles se casaram, e ele estabeleceu moradia na cidade, abrindo uma empreiteira de construção de estradas.

O município era marcado pela rotina violenta em razão das disputas fundiárias entre as famílias tradicionais. Na sua infância, Glauber presenciou muitas cenas de violência, dentre as quais o assassinato de um policial diante dele e de seu tio, conforme registra o biógrafo Humberto Pereira da Silva no livro *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução* (2016, p. 16). Além disso, Glauber vivencia várias histórias de episódios decorrentes desses conflitos, o que seria importante para a construção dos personagens dos seus filmes que se passam no sertão, *Deus e o Diabo* e *o Dragão da Maldade*. O personagem de Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, por exemplo, é inspirado no Coronel Rufino, que matou Corisco. O próprio Rufino é quem lhe conta sobre a volante que matou Corisco e baleou Dadá.

Outro elemento importante da biografia de Glauber se refere à relação da sua família com o protestantismo, de modo que os antecessores da sua família materna ajudaram a estabelecer a Igreja Batista, a primeira instituição protestante de Arraial da Conquista.

Por conta da violência da região, Dona Lúcia, a mãe de Glauber, tomava cuidados, como não permitir que ele ficasse na rua até tarde. Ela também o alfabetizou com cinco anos de idade. Apesar de ele ter facilidade de sociabilização, passava boa parte do tempo envolvido com a leitura da *Bíblia*, sobretudo do *Antigo Testamento*, além de romances, quadrinhos e a revista de cinema *Cena Muda*.

Por conta dos negócios de Adamastor, a família mudou-se para Salvador, a capital da Bahia, em 1948, onde estabeleceu uma loja de roupas masculinas. Nessa conjuntura, Adamastor sofre um acidente numa estrada que estava sendo construída pela sua empresa, ele bate com a cabeça numa carregadeira que estava em movimento, o que lesionou seu cérebro, comprometendo movimentos e sua saúde psíquica, o que lhe incapacita de trabalhar. Dona Lúcia assumiu a administração da loja, mas não lhe dava retorno financeiro suficiente, levando-a a vendê-la e abrir uma pensão na rua General Labout, cercada por livrarias e instituições acadêmicas. A pensão era frequentada pelos estudantes, e Glauber pôde inteirar-se das discussões sobre cultura, arte e política.

Glauber e os irmãos são matriculados no Colégio Presbiteriano Dois de Julho, que era dirigido por pastores americanos e recebia as crianças das famílias protestantes em Salvador. Glauber Rocha, que foi conhecido pelo seu posicionamento ateuista mais tarde, teve vontade de tornar-se pastor naquele momento, mas a abandonou na adolescência. A formação conservadora e rígida da instituição levou Glauber a ser expulso do internato, passando para o externato. Nesse momento, ele começa a interessar-se por cinema e tem o hábito de pegar a bobina da máquina de calcular do pai para desenhar quadrinhos que ele chamava de filmes.

Depois do ginásio, Glauber passa a estudar no Colégio Estadual da Bahia, popularmente conhecido como Central, onde encontraria contexto para exercer liderança e dar os primeiros passos para a realização das suas perspectivas artísticas. O colégio tinha um grupo chamado Jogralescas, que discutia política, cinema, arte, literatura e música. Além disso, o grupo começou a encenar poemas de poetas brasileiros e latino-americanos, o que possibilitou a Glauber Rocha ter suas primeiras experiências como diretor. Uma das marcas do grupo era a de procurar mobilizar a plateia por meio de encenações vanguardistas. Tocavam em temas polêmicos, como a moral e a religião, o que provocou tensão com os professores conservadores da instituição e levaram a

direção a proibir as encenações. Foi a primeira vez em que o nome de Glauber Rocha ganhou as páginas dos jornais.

Além da encenação, é nesse período, em 1956, que ele passa a participar de um programa na Rádio Excelsior da Bahia que se chama Cinema em close-up. Ali ele passa a aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo das leituras da revista *Cena Muda*, onde, inclusive, publica seu primeiro artigo com apenas quinze anos de idade. Nesse momento também ele toma consciência da polêmica envolvendo a censura em torno de *Rio, 40 Graus* e passa a se mobilizar nas campanhas promovidas pelos cineclubes brasileiros para a liberação do filme.

Numa época em que a circulação de informações era lenta e restrita, Glauber mostra habilidade em estar por dentro das notícias acerca da cena política e cultural do país, o que o leva a notar a importância do *Clube de Cinema da Bahia*, na época organizado pelo crítico Walter da Silveira, a quem dedicaria a realização do seu primeiro filme, *O Pátio* (BRA, 1959). As sessões exibiam filmes fora do circuito comercial das salas de Salvador, o que oportunizou a Glauber entrar em contato com o cinema soviético, a *Nouvelle Vague*, o *Neorealismo Italiano* e o cinema social americano. Em todas as sessões Walter fazia uma apresentação dos filmes, na sequência eles eram assistidos e, por fim, debatidos pelo público. As sessões eram articuladas com outros cineclubes brasileiros que viviam um momento de ebulição, elas reuniam críticos e realizadores, como Paulo Emílio Sales Gomes e Nelson Pereira dos Santos.

Foi sob orientação de Walter da Silveira que Glauber Rocha passou a participar das sessões do *Clube de Cinema da Bahia* e teve contato com os estudiosos do cinema, além de periódicos fundamentais, como *Cahiers du Cinéma* e *Positif*. Esse contexto desarticulado do ensino institucional foi fundamental para a formação cinematográfica de Glauber Rocha, possibilitando conhecer suas principais influências, ampliando sua visão crítica cinematográfica e lhe colocando a par das produções e estudos que estavam acontecendo naquele momento ao redor do mundo.

Em 1957 Glauber entra na Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, ao mesmo tempo em que inicia uma ampla atividade jornalística, onde publica poemas, contos, críticas de literatura e de cinema. Essa atuação lhe deixa ausente das aulas do curso de Direito, no qual não chegaria a se formar, mas ganha repercussão com a criação da revista Mapa, passa a ser publicado também pela revista Ângulos, abrindo seus caminhos para entrar no Jornal da Bahia durante sua fundação. Foi importante para que estabelecesse contato regular com Reinaldo Jardim, que viabilizou que Glauber passasse a publicar críticas regularmente no Jornal do Brasil e fizesse seu nome ser reconhecido para além das fronteiras de Salvador.

Apesar de não frequentar muitas das aulas, Glauber era visto no Centro Acadêmico Rui Barbosa, pois a Universidade da Bahia era um polo cultural naquele momento, de modo que ele se engajou na organização de peças e recitais. em 1960, Glauber Rocha assiste à peça *Ópera dos Três Vinténs*, tendo seu primeiro contato com a obra de Bertolt Brecht, influência que seria marcante para dirigir as atuações nos seus filmes, que seriam caracterizados pela câmera na mão e teatralidade.

Em 1956 Roberto Pires roda *Redenção*, o primeiro longa-metragem da Bahia, levando Glauber a pensar que era fundamental que a Bahia produzisse um ciclo de cinema articulado ao que acontecia em outras áreas da arte, como a música e o teatro.

[...] ao lado de Fernando Péres, funda a Cooperativa *Iemanjá*. O projeto inicial da *Iemanjá* incluía a produção do curta-metragem *Um dia na rampa*, de Luis Paulino dos Santos, e do longa-metragem *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto. A *Iemanjá* incluía também a produção do primeiro roteiro de Glauber, *Senhor dos navegantes*, nome de uma procissão marítima que acontece no primeiro dia do ano. Em seu roteiro, Glauber faz uma descrição da festa: a música sacra, os batuques de candomblé, o samba, a praça, o porto, o mar e o povo nas ruas da cidade, nos terreiros e na catedral. Nesse primeiro roteiro ele anuncia um tema que o acompanharia por toda a vida: a interação entre mitos nacionais e o processo civilizador na consciência colonizada. (Silva, 2016, p. 24).

A partir de sua atuação em *Iemanjá*, visita Belo Horizonte no ano de 1957 e encontra o grupo da *Revista de Cinema*, que fomentava um debate acerca da estética do *Neorrealismo* e publicava textos de Zavattini e Rossellini,

entre outros. Na ocasião, Glauber propõe a construção de uma nova estética, que seja revolucionária; no entanto, não tem sucesso. Dessa forma, vai ao Rio de Janeiro e encontra Nelson Pereira dos Santos, que estava rodando *Rio, Zona Norte*, onde entra em contato pela primeira vez com o processo de produção fílmica. Estimulado por isso, passa a viajar regularmente para o Rio. Essas viagens são facilitadas pelas atividades cineclubistas, permitindo-lhe levar e trazer rolos de filmes, textos, entre outros.

Depois de conhecer Nelson Pereira dos Santos, encarei a possibilidade de fazer um filme no Brasil. Entre Pátio e Cruz, fui estagiário de Nelson no Rio de Janeiro. Vim da Bahia para o Rio quando ele filmava *Rio, Zona Norte*. Durante a montagem de *Barravento* ele me influenciou e me formou tecnicamente. Se alguém teve influência na minha vida cinematográfica e intelectual, este foi Nelson. Mesmo se não tenho afinidades de estilo com ele, teve um papel decisivo na minha vida. (Rocha, 2004, p.111)

Além de Nelson Pereira dos Santos, ele passa a encontrar regularmente Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e Paulo César Saraceni, este é o momento embrionário do *Cinema Novo*. Inicialmente eles discutem afinidades, referências, discordâncias, preferências e passam a esboçar o que viria a ser o seu movimento futuro.

Estimulado pela possibilidade da realização de um movimento coletivo e orgânico de cinema, produz seu primeiro curta-metragem, intitulado de *O pátio*, em 1957. Neste filme, Glauber não apresenta uma narrativa de ordem política, mas está inspirado pela poesia concretista de Haroldo e Augusto de Campos, onde ele experimenta as formas e opera a câmera pela primeira vez. O filme se dá num pátio posicionado à beira-mar, quadriculado em preto e branco como um tabuleiro de xadrez, onde um casal (Sólon Barreto e Helena Ignês) se movimenta a esmo, afastando-se e aproximando-se de modo erotizado. Inspirado pelo concretismo, que procurava desvincular-se do romantismo, Glauber quis experimentar uma linguagem cinematográfica que rompesse com os padrões pré-estabelecidos. O filme é dedicado a Walter da Silveira e apresenta a experimentação de elementos de ritmo, plástica e poética. Ele chegou a levar o *Pátio* para exibição em São Paulo, oportunidade em que conheceu Paulo Emílio Salles Gomes, que viria a ser fundamental na

sua formação e com quem trocava correspondências ao longo da vida, sendo, também, alvo de suas críticas futuras, pois não viria a dar atenção para o cinema político que denunciaram.

O Pátio é bem recebido pela crítica brasileira, mas é devastado no Festival de Viena. Glauber chega a relatar que gostou da crítica, pois passou a firmar seu compromisso com as funções humana e social do cinema, deixando de ser um esteta puro. Em 1960 essa perspectiva é reforçada pela Revolução Cubana, que seria, para ele, a relação mais fundamental entre vida e arte. Não abriria mais mão da perspectiva de que o cinema deveria estar comprometido com as transformações sociais e que, portanto, também ele deveria ser revolucionário. Depois de *O Pátio*, em 1960, ele filmaria *Cruz na Praça*, mas este último o deixou descontente no momento da montagem e não chegou a lançá-lo. Naquele momento também escreveu o roteiro de *A Ira de Deus*, que seria a primeira versão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Com o definhamento da Cooperativa *Iemanjá*, ele consegue trabalhar na Iglu Filmes, já engajado no debate acerca da produção do cinema brasileiro, estava dedicado em elaborar os princípios do que viria a ser o *Cinema Novo*.

Tomado pelo senso de urgência, propõe à Iglu a produção de *Barravento*, que partia de um argumento que ele e Luiz Paulino desenvolviam já há alguns anos. A Iglu lhe propõe a direção, que é recusada, ele acredita que seu papel na produção é mais importante naquela ocasião e confia em Paulino para dirigir a obra.

No momento da realização de *Barravento*, por meio das articulações com o Grupo do Rio, as premissas do *Cinema Novo* estavam sendo estruturadas e, em breve, seriam indicadas pela primeira vez na Bienal do MAN. Com fins metodológicos, *Barravento* é o primeiro filme que analisaremos com maior atenção para indicar a estrutura revolucionária e decolonial do *Cinema Novo*. Como Glauber não assumiu a direção do filme desde o início, em *Barravento* ainda encontramos algumas das estruturas do cinema tradicional. A câmera ainda era apoiada num tripé, as tomadas eram mais estáveis. Somente a partir de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* teremos os

movimentos de câmera de mão. No entanto, em *Barravento* já podemos observar a teatralidade brechtiana, elementos de montagem eisensteiniana em algumas de suas sequências e, o mais expressivo, as influências do *Neorealismo italiano*, as filmagens *in loco* e uma narrativa inspirada na cultura popular afro-brasileira.

Pátio é um filme de metamorfoses, de símbolos, de montagem dialética. Barravento foi feito num outro espírito, mais direto, mais verdadeiro, cheguei a registrar a música negra ao vivo. É um filme mais perto da realidade porque já tínhamos visto nessa época Roma, Cidade Aberta e Paisà e a descoberta de Rossellini através desses dois filmes era uma espécie de antieisensteinismo. Em Barravento, sente-se então essa influência, mas existem resíduos eisensteinianos, e primeiros planos no estilo de Que Viva México! (Rocha, 2004, p.112).

Antes de partirmos para a análise de *Barravento*, vale considerar alguns elementos. Apesar da origem latifundiária e do acesso à educação e à cultura, Glauber posiciona-se contrário às elites e à cultura hegemônica. Desde cedo, mostra-se comprometido com a criação artística a partir de movimentos de ruptura com a cultura hegemônica. Na sua infância testemunha episódios de violência por conta das disputas territoriais, o que torna possível especular que eles foram marcantes na sua formação. Podemos entender melhor suas produções posteriores ao considerarmos o contato que ele teve com esses episódios, além da vivência com as histórias locais e a cultura popular.

Apesar da origem burguesa, não era possível acessar cursos de cinema, de modo que sua atuação foi subsidiada pelas leituras de críticas e pelo movimento cineclubista, que possibilita acesso a títulos nacionais e internacionais. O cineclubismo foi a janela que se abriu para que tanto Glauber quanto outros cineastas do *Cinema Novo* tivessem acesso às vanguardas cinematográficas, e se inteirar das problemáticas recorrentes naquele período. Ou seja, mesmo de origem mais abastada do que a população geral, a precariedade e o atraso atingem até mesmo as categorias mais privilegiadas. Ter contato com esses elementos da biografia de Glauber Rocha nos ajudam a identificar o embrião da *cultura de síncope*, da sua habilidade em sintetizar contrastes.

3.2 A ABORDAGEM DECOLONIAL E AFROBRASILEIRA DE BARRAVENTO E O RECONHECIMENTO DE GLAUBER ROCHA NO CINEMA INTERNACIONAL

A postura de Glauber remete-se à tradição histórico-dialética, que se posiciona de forma crítica à religião. No entanto, é possível problematizar que Marx se posiciona de forma crítica, mais especificamente em relação ao cristianismo, sem que, em suas abordagens, encontremos estudos sobre outras tradições religiosas. Em seus objetos de investigação, não encontramos uma análise específica sobre os processos coloniais, embora sua teoria contribua para essas leituras. Somamo-nos a uma série de pesquisadores já mencionados nesta tese para sustentar que as religiões afro-brasileiras são focos de resistência cultural e política, e não de alienação. Não obstante, é possível verificar que, apesar de *Barravento* apresentar uma crítica ao potencial alienante do Candomblé, Glauber Rocha desempenha o papel de, a partir do trabalho inicial de Luiz Paulino, destacar a cultura afro-brasileira como protagonista de um filme, permitindo ao público um contato inicial com suas tradições. O filme também tem grande importância representativa por contar com um elenco predominantemente negro. Considerando essas premissas, daremos continuidade ao nosso estudo.

Glauber Rocha havia assumido a produção executiva de *Barravento*; no entanto, devido a um início tumultuado nas gravações, precisou assumir a direção do filme. Luiz Paulino acabou se envolvendo com Sonia Pereira, a atriz principal do longa-metragem, o que resultou em atritos com integrantes da equipe e levou ao afastamento de Luiz e Sonia das produções.

Barravento, 1962, não é um filme meu, eu o fiz quase por acaso. Ele foi iniciado por um outro diretor, Luiz Paulino dos Santos; depois de um acidente de filmagem, eu tive que continuá-lo; filmei bem depressa com um orçamento de 3000 dólares e 6000 m de película. Em seguida, quando vi o material, não gostei e deixei de lado. Oito meses mais tarde, Nelson Pereira dos Santos viu os copiões e achou interessante. Então recomeçamos a construir o filme. (Rocha, 2004, p. 110).

Posteriormente, Glauber afirmou a Paulo Emílio que a narrativa não se adequava à sua perspectiva ideal de produção cinematográfica, mas que, ao ser levado para *Buraquinho*, no litoral baiano, onde ocorreram as filmagens, pôde ter um contato mais profundo com a realidade de miséria que assolava o povo brasileiro, considerando os problemas decorrentes do processo escravagista, o que o levou a modificar o roteiro para uma abordagem mais política.

O enfoque inicial do roteiro de *Barravento*, desenvolvido por Paulino, assumia uma posição de apreciação ao Candomblé e ao misticismo, pautando-se no amor vivido por uma mulher branca e um homem negro. Glauber o transformou em uma denúncia à miséria, exploração, misticismo e passividade dos pescadores da região.

Na versão de Glauber, *Barravento* narra as tensões entre Firmino (Antônio Pitanga), um jovem nativo da vila de pescadores que retorna a Xaréu com medo de ser perseguido pela polícia por ser considerado 'subversivo', e Aruã (Aldo Teixeira), que deveria suceder o mestre de pesca e era protegido de *Iemanjá*, devendo se manter casto para não provocar seus ciúmes. Firmino se opõe à exploração provocada pelo dono da rede de pesca e à crença de que Aruã deveria liderar os ritos de pesca da vila.

Parti para escrever na câmera escura da Iglu e Rabatoni começou a pedir Planta baixa. Em quase duas semanas refiz o roteiro, diálogos e decupagem ajudado por Telles. Aproveitei alguns copíões de Paulino, cortando Sônia. Alguns esplendores de Pitanga com Sônia na Praia. O filme cheirava fresco. Antoniesco. Esteticista. Sublimação de um amor de Paulino Pitanga por Sônia Yemanjá apaixonada por um pescador. Último samba-de-roda na Bahia. Transformei Nayna numa marginal branca alienada pelo candomblé, uma mãe afogada e um pai cego, apaixonada por um pescador virgem filho de Yemanjá criticado por um negro subversivo que esculhambava a submissão dos pescadores ao candomblé e do mestre Lídio Silva ao dono da Rede. (Rocha. 2004, p. 335)

Xaréu era habitada por uma comunidade de pescadores descendentes de escravizados, que mantinham a fé no Candomblé, legado de seus ancestrais. Firmino, que vivia em Salvador, procura conscientizar os moradores, que estavam submetidos a um sistema de exploração por parte do

dono da rede e que a religiosidade não os livraria dessa condição. A comunidade resiste às ideias de Firmino, de modo que apenas a bela viúva Cota (Luíza Maranhão) lhe dá atenção.

No enredo de Glauber, tendo o jovem Aruã como protegido, *Iemanjá* deveria garantir bom tempo e sucesso nas atividades de pesca. Com o Mestre (Lídio Silva) sendo acometido pela idade, era chegada a hora de Aruã assumir o seu lugar. No entanto, ele se sentia atraído por Naína (Luci Carvalho), uma moça branca, filha do antigo protegido de *Iemanjá* em Xaréu. Firmino afirma que os pescadores só conseguirão sair daquela condição se ele conseguir provar que Aruã não é o escolhido da Orixá

A análise de *Barravento*, feita por Ismail Xavier, é fundamental para compreendermos as camadas semânticas do filme. Essa análise está presente no livro *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome* (2007), no capítulo intitulado '*Barravento: Alienação versus Identidade*'. Para nos aprofundarmos ainda mais nos papéis social, político e cultural de *Barravento*, recorreremos ainda a Muniz Sodré, em texto intitulado *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira* (2002), a Luiz Antônio Simas, a partir das obras *O Corpo Encantado das Ruas* (2019) e *Umbandas: uma história do Brasil* (2021). Contaremos, ainda, com os textos do Próprio Glauber Rocha, sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003) e *Revolução do Cinema Novo* (2004).

A análise de Ismail Xavier recorre ao seguinte trecho de Glauber Rocha:

Em *Barravento* encontramos o início de um gênero, o 'filme negro': como Trigueirinho Neto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística. (Rocha, 2003, p. 160).

Ainda sobre *Barravento*, Glauber diz o seguinte, em comparação com *Ganga Zumba* (BRA, 1963), dirigido por Cacá Diegues:

Barravento (1961) infiltra a dialética no idealismo da macumba. Macumba riticoquiana é um panfleto de ruptura, materialização de suor; eu e Jorjamado. *Barravento* é a teoria. *Ganga Zumba*, a prática. *Ganga Zumba* é o anti/filme. Pitanga, o anarquista de *Barravento*, é o mesmo ator que interpreta Antão, futuro Zumbi dos Palmares. E Luíza Maranhão, a revolucionária de *Barravento*, agora fazia papel de mucama. It is black movie! (Rocha, 2004, p. 346).

Vale chamar atenção para duas características a partir dessas citações. A primeira delas se refere à chave de leitura marxista, histórico-dialética, usada como crítica à religião e ao misticismo, remetendo-se ao fenômeno da alienação, comum nos filmes cinemanovistas. Não à toa, na montagem, podemos perceber os elementos do cinema de Eisenstein no que diz respeito aos cortes e à continuidade, que são, no caso de *Barravento*, aliados aos pontos de Candomblé, registrados não em estúdio, mas na execução dos próprios pescadores de Buraquinho. A segunda é que, apesar da crítica aos processos alienantes e à passividade sustentada pelas crenças religiosas, Glauber destaca a elaboração de um novo gênero: o 'filme negro'. Olhando a obra com o passar do tempo, nota-se que a referência à possibilidade de realização de um 'filme negro' é mais relevante do que a crítica à alienação, pois a história e a cultura afro-brasileira, bem como seus mitos e personagens, não faziam parte das produções cinematográficas até então. No horizonte da análise técnica, Ismail Xavier nos propõe o seguinte:

Ao analisar com mais cuidado o filme *Barravento*, percebi quanto a leitura marcada pelo conteúdo de crítica à alienação religiosa era seletiva, podendo apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem. Ficou clara a presença de um estilo de montagem que, associado a uma utilização particular da câmera e a uma movimentação coreográfica das figuras humanas, estabelece relações de tal natureza que esta interpretação é posta em xeque. Ela não dá conta do filme em sua complexidade de percursos e deixa de lado elementos cuja a presença, não apenas episódica, é recorrente ao longo do filme. Feita essa constatação, tornou-se difícil assumir *Barravento* como um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores em sua miséria e reduzir os elementos de estilo a expressões do temperamento do cineasta, cuja relevância seria menor ou quase nula nas considerações sobre sua significação social e política. (Xavier, 2007, p.25).

A revisitação de Ismail Xavier ao *Barravento* é fundamental para que possamos considerar elementos que extrapolam a chave de leitura relacionada à alienação e ao misticismo enunciados tanto por Glauber, quanto pela crítica de forma hegemônica. A análise realizada por Ismail Xavier se pauta na proposta de René Gardies e a investigação a partir da análise textual do filme.

Deste modo, é possível analisar cada filme individualmente e superar as análises genéricas, que tendem a excluir elementos fundamentais das obras. Para tanto, propõe uma divisão de sete blocos para decomposição e análise do filme.

No primeiro bloco, os pescadores nos são apresentados puxando a rede e Firmino é avistado chegando na praia. A montagem alterna imagens do trabalho no mar com a chegada solitária de Firmino a Xaréu. Desde o início, sua chegada e seu contato com os moradores remetem às condições precárias de vida na vila de pescadores, além da exploração a que são submetidos pelo dono da rede de pesca, que a aluga para que realizem seu trabalho. Os diálogos também revelam a sujeição hierárquica ao Mestre, que coordena os trabalhos de pesca e tem sua liderança legitimada pelo contexto religioso, sendo considerado protegido de *lemanjá*. Os diálogos também introduzem os principais personagens e a relação que Firmino estabelece com cada um deles. Aruã, o escolhido de *lemanjá* para suceder o Mestre, deve manter-se virgem para preservar sua condição sobrenatural. Cota, namorada de Firmino, e Nainá, uma jovem angustiada que é apaixonada por Aruã, também são personagens centrais. Por ser de origem branca, Nainá é vista com desconfiança pela comunidade. Posteriormente, descobrimos que seu pai deveria ter ocupado o papel de Mestre da vila, mas, após casar-se com sua mãe, adoeceu e caiu na pobreza. Nessa sequência, surgem cenas de rodas de capoeira e samba, cujo objetivo é ambientar o espectador na paisagem e nos costumes da vila.

No segundo bloco, Firmino faz seu primeiro ataque contra Aruã. Numa cena noturna, deitado na praia com Cota, ele expressa sua revolta contra o suposto escolhido e propõe realizar um despacho para provar que Aruã não é o escolhido de *lemanjá*. Ao mesmo tempo, no terreiro, Nainá participa de um ritual para verificar se ela é filha de *lemanjá*. O despacho feito por Firmino não dá certo, e ele decide mudar de estratégia.

No terceiro bloco, o Mestre discute com o funcionário do dono da rede sobre a queda na quantidade de peixes, o que o leva a solicitar uma nova rede

para aumentar o rendimento. Firmino aproveita o momento para criticar a exploração a que os pescadores estão submetidos. Aruã acata a ordem do Mestre de costurar a rede com o coletivo de pescadores. Pela noite, no entanto, Firmino corta a rede e a danifica mais do que anteriormente. Cota vê sua sabotagem, e Firmino argumenta que os negros continuam na mesma condição que no período da escravidão. No dia seguinte os trabalhadores não têm mais seu instrumento de trabalho, eles assistem o funcionário do proprietário recolhendo e levando a rede embora. Firmino os acusa de covardia e incita os moradores à resistência. O mestre diz que eles podem pescar como faziam antigamente, sem rede.

No quarto bloco, sem a rede, os pescadores não vão ao mar, e surgem diálogos entre os moradores da vila, que lamentam e relembram os tempos de pesca sem a rede. Essas cenas nos revelam mais sobre os costumes da vila, esclarecendo o papel de Aruã, enquanto Nainá é alertada por uma senhora de que o rapaz deve permanecer virgem para evitar o mesmo destino de sua mãe, que morreu, e de seu pai, que viveu doente e pobre. Pela primeira vez, em conversa com seu amigo Chico, Aruã dá razão aos discursos de Firmino, mesmo assim ele assume a liderança das atividades de pesca, se lança ao mar de jangada e volta com o pescado, o que encoraja os outros pescadores a fazerem o mesmo. Firmino, porém, convence Cota a seduzir Aruã antes que ele assuma definitivamente a posição de Mestre.

No quinto bloco, Cota se banha nua no mar e exhibe-se para Aruã, que não resiste à sedução e viola os preceitos que, pelas crenças expostas na perspectiva de Glauber, garantem a sua condição sobrenatural. A sequência é regida pelo ritmo dos tambores no terreiro e as cenas se intercalam com a preparação de Nainá, que é filha de *Iemanjá*. Ela é informada pela mãe de santo que deverá fazer resguardo de um ano isolada na camarinha. Quando amanhece, Aruã acorda sozinho na praia.

No sexto bloco ocorre a tempestade (barravento) temida pelos moradores. O pai de Nainá está no mar, a estímulo de Firmino. Aruã e Chico tentam salvá-lo sem êxito e Cota corre pela praia em meio ao desespero e

acaba se afogando misteriosamente. Quando a tempestade se acalma, Aruã retorna e conta sobre o falecimento de Chico e Vicente, o que o leva a desacreditar na sua proteção sobrenatural e se entende como tão limitado quanto os outros. Firmino o desafia novamente, e os dois se enfrentam em um duelo de capoeira. Aruã é derrotado, mas Firmino pede que a comunidade siga a liderança de Aruã. Depois disso, Firmino desaparece.

O sétimo bloco começa com uma sequência noturna mostrando o funeral de Chico, que se estende até o amanhecer. Aruã se coloca contra o mestre ao assumir o discurso de Firmino. Nainá tem a cabeça raspada em preparação ao ano dedicado a Iemanjá, e a mãe de santo comenta que ela pode salvar Aruã se seguir os preceitos corretamente. Nainá e Aruã se encontram na praia, ele conta que vai cuidar dela, mas que vai para a cidade reunir dinheiro para comprar uma rede nova para a vila, Aruã afirma que Firmino estava certo e que as coisas precisam mudar, acrescentando que Nainá poderia cumprir seu isolamento naquele ano antes de reencontrá-lo. Quando o dia nasce, Aruã parte, passando pelo farol que simbolizou a chegada de Firmino.

Essa apresentação geral nos permite identificar alguns elementos narrativos fundamentais. O primeiro deles diz respeito à tríade estrutural da história:

[...] equilíbrio – inicial à vida da comunidade antes da chegada de Firmino; desequilíbrio – causado pela presença de Firmino e sua campanha subversiva; novo equilíbrio ao final – comunidade permanece nas mesmas condições, tendo o esforço de Firmino resultado na transformação de Aruã, que vai para a cidade, tal como ele um dia o fizera. (Xavier, 2007, p. 30).

Essa movimentação é percebida em escalas menores, onde Firmino sempre provoca as tensões necessárias para transformar o cotidiano da vila. É ele quem move a história, denunciando as crenças religiosas, a submissão e a exploração da comunidade. Firmino busca ser ouvido, mas sua posição é frequentemente desacreditada, o que o leva a elaborar novas estratégias. No final, ele consegue incutir em Aruã as transformações que vislumbrava, e este segue os mesmos passos de Firmino, sugerindo um ciclo repetitivo. Quando

Aruã tenta se libertar dos valores tradicionais da vila, também é isolado pelos moradores. Há um elemento didático a ser mencionado: quando Firmino discursa, a câmera foca nele, como se estivesse falando com um público externo à vila. O mesmo ocorre com Aruã no final, sugerindo a pergunta de se ele retornará e repetirá o ciclo iniciado por Firmino.

A resistência do cotidiano e das tradições da comunidade é constantemente tensionada em relação ao mundo externo. A vila não é completamente isolada; há pescadores que viveram no sertão e na cidade, enfrentando condições tão miseráveis quanto em Xaréu. Além disso, a vila é impactada pela presença de Firmino, o nativo que viveu na cidade e retorna como o típico malandro, vestido de terno branco e chapéu panamá. Internamente, Firmino também vive tensões: ao mesmo tempo em que defende a vida na cidade, ele retorna à vila; critica as tradições religiosas, mas faz um despacho e volta a usar a prática religiosa quando convence Cota a seduzir Aruã. Sua morte misteriosa soa como um castigo. Firmino traz novos comportamentos de Salvador, mas também mantém elementos da vida em Xaréu. É necessário questionar se sua postura é de total exterioridade ou se ele segue orientações religiosas em suas ações. Isso leva à conclusão preliminar de que um dos pontos centrais de *Barravento* é que sua trama está ancorada nas crenças e costumes das religiões afro-brasileiras.

3.3 EXU, A TRANSFORMAÇÃO E OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM BARRAVENTO

O personagem Firmino em *Barravento* constitui, de fato, a espinha dorsal da narrativa, articulando as transformações que devem ocorrer na comunidade, e sua figura condensa elementos simbólicos poderosos. Ele é comparável a uma das manifestações de *Exu* nas religiões afro-brasileiras — especificamente, à figura do malandro, caracterizada pelo terno branco, chapéu panamá, e a astúcia, que lhe permite "gingar" diante dos obstáculos da vida. Firmino não apenas denuncia o estado de exploração e submissão da comunidade, mas, como *Exu*, é o mediador entre dois mundos: o tradicional,

representado pelas crenças e rituais da vila, e o moderno, simbolizado por sua vivência na cidade e sua crítica à passividade do povo. Ele movimenta o enredo com suas estripulias e estratégias, sempre tensionando os limites entre a fé e a ação política.

Essa dualidade de Firmino é importante para se entender a complexidade do filme, especialmente em relação à religiosidade afro-brasileira. Seu comportamento subversivo, que parece violar as normas da comunidade, pode ser visto como uma metáfora para o papel de *Exu*, uma divindade mal compreendida, que transita entre ordens opostas e é conhecida por desestabilizar o *status quo* para promover transformação.

Em sua dissertação, Raquel Pereira Alberto Nunes oferece um ponto importante ao destacar uma entrevista com Luiz Paulino dos Santos, um dos roteiristas de *Barravento*, sobre o significado da obra. Segundo Santos, *Barravento* refere-se à ideia de um "vento de mudança" que prenuncia a transformação iminente, um movimento que, na trama, é incitado por Firmino. O *Barravento*, literal e figurativo, atua como uma força natural e social, representando tanto a tempestade física que ameaça a vila quanto às revoluções ideológicas que Firmino tenta catalisar.

Esse trecho sublinha o significado do filme ao apontar que Firmino, como *Exu*, se torna o elemento de desordem necessária para trazer novas possibilidades à vila de Xaréu.

Barravento significa mudança, transição, repente, revolução. No mar é a virada do tempo; na terra, a mudança do vento. No samba de roda é a troca do verso; na capoeira, o defensor que contra-ataca. No terreiro de candomblé é o atarantamento que, na filha-de-santo, precede a chegada do Orixá (Edison Carneiro, Candomblés da Bahia). Nos atabaques é um toque em ritmo elíptico, sincopado e dissonante (Nunes, 2011, p. 60).

Ao compreendermos o significado do título do longa, temos a agregação de sentidos e a compreensão acerca dele nos é ampliada. *Barravento* tem um sentido polissêmico que, em que pesem suas variações, está relacionado à transformação, ao movimento que se impõe pela natureza ou pelo fluxo das coisas. Antes de refletir sobre o sentido do título em si,

percebemos que o filme também marca uma transformação no cinema brasileiro. *Barravento* se remete aos novos tempos, que por bem ou mal, são impostos pela mutabilidade da vida. Remete, portanto, a algumas das raízes mais profundas da cultura afro-brasileira, inserida em processos de transformação, resiliência e adaptabilidade. A compreensão simbólica dos elementos da cultura afro-brasileira nos faz, necessariamente, desvelar suas mensagens com maior profundidade.

A análise de Ismail Xavier constata a importância do movimento no filme, sendo inclusive inaugural no que tange à montagem e ao fluxo marcado, por meio dos toques de terreiro, pelo ritmo da natureza, o movimento dos corpos e os diálogos dos personagens. Ao pensarmos na fundamentação dialética em que Glauber se apoiava, é necessário considerar que ela leva em consideração a movimentação constante e a superação de estágios anteriores, sem, no entanto, abandoná-los por completo. Ou seja, cada novo movimento é uma implicação causal necessária dos processos anteriores. Em uma leitura ocidental, somos remetidos a Heráclito, pensador grego da antiguidade. Contudo, na mística afro-brasileira, o referencial fundamental das transformações é *Exu*, embora, como vimos, ele não se expresse de forma dialética no sentido tradicional do termo. A esse respeito, Xavier (2007, p. 46) nos diz o seguinte:

A passagem de Firmino por Buraquinho constitui o núcleo da estória; é seu principal elemento motor. Em termos da religião, Firmino é um autêntico *Exu*. Desde o primeiro momento em que reencontra sua aldeia natal até seu desaparecimento da cena, ele tem seu comportamento marcado pela constante militância. Ao seu estilo, agita sempre, tece suas tramas e faz seus discursos a qualquer hora, como se tivesse uma missão a cumprir sem descanso e não pudesse incluir nada mais em sua relação com os pescadores.

Firmino, no filme *Barravento*, atua como catalisador das mudanças que se abatem sobre a comunidade. Sua presença é marcante desde o início, com discursos incisivos que revelam sua visão crítica das tradições da vila e sua relação com os personagens. Entretanto, à medida que a narrativa avança, suas características individuais vão desaparecendo, como se sua identidade

pessoal fosse menos relevante do que a missão transformadora que ele precisa cumprir. Isso se confirma no duelo com Aruã, no qual Firmino, ao vencer, literalmente desaparece entre as pedras, sinalizando que sua função foi cumprida e o cotidiano pode se reestruturar de acordo com as mudanças provocadas por ele.

Firmino, como figura de mudança, é uma força sincronizada com as transformações naturais. Ele orchestra ações decisivas, como convencer Vicente a enfrentar o mar durante o *Barravento*, além de influenciar Chico e Cota a também se lançarem ao mar. Suas ações parecem estar em harmonia com os fenômenos naturais, fazendo dele a própria representação do *Barravento* — a tempestade de mudanças que chega, se instala e desaparece, deixando a vida reorganizada sob novas bases.

Firmino é, assim, uma figura que encarna *Exú*, o orixá das encruzilhadas e das transformações. Para aprofundar essa interpretação, recorremos a Luiz Antônio Simas (2021, p. 108), que explica o papel simbólico de *Exú* nas religiões afro-brasileiras. Simas diz:

Exú é o orixá da comunicação, do movimento e das transformações. Ele não é o caos, mas o mediador entre os opostos, aquele que torna possíveis os encontros e desencontros da vida, que leva e traz, que abre caminhos e, em certas situações, também os fecha. *Exú* é o barravento que transforma, ajusta e dá novo sentido à realidade. (Simas, 2021, p. 108).

Dessa forma, Firmino se alinha à figura de *Exú* ao agir como o mediador das transformações sociais e culturais na comunidade de pescadores. Ele não apenas provoca mudanças, mas também se dissolve no momento em que essas mudanças se consolidam, reafirmando sua função de barravento — uma força temporária, mas essencial, para a renovação.

Não se entende a amplitude do culto aos orixás sem uma compreensão do papel de *Exu*. Ele foi criado por *Olodumare*, o supremo criador, a partir da Érupé (lama), com o atributo de ser o grande *Ágbá* (ancestral). Sua função é a de dotar os seres de capacidade de movimento e poder de comunicação, sendo mesmo a energia que está presente em tudo que existe. É *Exu* quem estabelece as ligações entre o nosso mundo material e a dimensão em que vivem os orixás. Seus domínios se estendem sobretudo às ruas, portões, esquinas e encruzilhadas mundanas e ele foi comumente confundido, no imaginário cristão, com o demônio.

A interpretação de Muniz Sodré sobre o papel do *Barravento* e da cultura afro-brasileira em Barravento ajuda a esclarecer como o filme utiliza as tradições religiosas e culturais como parte de um projeto mais amplo de modernização e transformação social. Firmino, ao encarnar *Exú*, simboliza essa mudança inevitável, a passagem do velho para o novo, da tradição à modernização, sem desprezar o contexto e as condições locais. Ele é o portador da mensagem e o catalisador da mudança, mas sem romantizar a miséria ou a precariedade. Sua visão é clara: o processo de transformação precisa ser enfrentado e a modernização deve ser vista como uma inevitabilidade, ainda que acompanhada de desafios inerentes ao subdesenvolvimento.

Ao tratar da cultura afro-brasileira, Muniz Sodré nos chama a atenção para sua pluralidade e o processo de sincretismo que ocorreu no Brasil. A cultura afro-brasileira não é homogênea, mas sim o resultado da convergência forçada de diversas culturas africanas, que foram unidas pela violência do colonialismo e se reinventaram nas condições adversas da escravidão e da marginalização. Essa reinvenção é um processo contínuo de resistência e adaptação, e *Barravento* é uma representação simbólica dessa luta pela transformação.

Sodré também destaca que, ao filmar *in loco*, Glauber Rocha captura uma autenticidade que vai além da ficção cinematográfica. O filme se torna um registro etnográfico da ritualística do candomblé e, ao mesmo tempo, coloca a cultura afro-brasileira no centro da narrativa, não como um objeto de exotismo ou de mera representação folclórica, mas como uma força ativa de protagonismo. Isso coloca *Barravento* num lugar de ruptura em relação aos filmes que seguiam a lógica do mercado, focados em narrativas europeias ou americanizadas. Aqui, a cultura afro-brasileira assume um papel político e simbólico, como uma forma de resistência e um vetor de transformação social.

Para Muniz Sodré (2002, p. 53):

Essa cultura afro-brasileira emerge como uma contra-narrativa às estruturas coloniais, oferecendo não só resistência ao poder dominante, mas também um campo de recriação simbólica da identidade e da sobrevivência. O cinema de Glauber Rocha, com *Barravento*, insere essa narrativa no cinema brasileiro, criando uma nova forma de protagonismo negro que não é apenas uma representação passiva, mas um agente ativo de mudança.

Dessa forma, *Barravento* cumpre um papel fundamental ao mobilizar o cinema como uma ferramenta de comunicação e transformação social, ao mesmo tempo que articula questões culturais, políticas e históricas de maneira inovadora.

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se "reterritorializar" na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto aos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais. É o egbé, a comunidade litúrgica, o terreiro, que aparece na primeira metade do século XIX- período de investimentos simbólicos marcantes por parte do Estado: Missão Artística Francesa (1816), inauguração da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro (1826) - como a base físico-cultural dessa patrimonialização. (Sodré, 2005, p. 54).

Em *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira*, Sodré nos traz evidências históricas e antropológicas de como os terreiros são relevantes para a preservação e reinvenção da cultura afro-brasileira. Ele explica (2002, p. 53) que os cultos aos orixás na África ocorriam separadamente, seja em cidades ou templos diferentes. Diante da conjuntura da diáspora violenta que esses povos sofreram ao serem retirados de seus territórios originais, desprovidos do contexto da guerra, tiveram de *reterritorializar-se* cultural e antropológicamente. Os cultos e crenças que sobreviveram ao período escravagista no Brasil se deslocam para os terreiros que inicialmente eram localizados em quilombos nas áreas rurais. Diferentemente do seu local de origem, os terreiros no Brasil passaram a cultuar diversos orixás no mesmo espaço.

Os orixás, de modo geral, estão estritamente ligados à natureza. Uma das ressignificações mais notáveis diz respeito à relação dos ritos com a flora, que é diferente no Brasil. As plantas, como podemos observar nos ritos com Nainá em *Barravento*, possuem uma singularidade. Um *itã* conta que *Ossain* é o Orixá conhecedor das plantas e de suas propriedades.

Os orixás são deuses que estão presentes nos elementos da natureza: eles moram no fogo, nos rios, nos mares, nas árvores, nas montanhas. *Ossain* é um orixá das florestas densas que recebeu de Olodumare, o criador, o poder para conhecer todos os vegetais, seus poderes curativos e venenos. (Simas, 2021, p.47).

O *itã* narra ainda que um dia *Ossain* reuniu as folhas mais importantes da floresta, guardando-as numa cabaça e a pendurou num galho de árvore, despertando a curiosidade dos outros orixás. *lansã*, guardiã dos ventos, com o apoio de *Xangô*, teve uma ideia, ela dançou chamando o vento, que quebrou o galho da árvore onde a cabaça estava pendurada, espalhando as folhas pela floresta.

Isso fez com que os orixás escolhessem determinadas plantas e folhas que passaram a considerar como deles, possibilitando aumentar os seus poderes. *Exu*, que chegou primeiro, pegou o *aberé*, conhecido como picão no Brasil, e a *ewé lará*, que é a folha de mamona. Como sempre é *Exu* o primeiro a comer, ele reconheceu a folha de mamona como sua, pois é o prato onde se servem as comidas. *lansã* escolheu as folhas de *agbolá* (fedegoso) e *ewé pakó*, a folha de bambu, que lembra um raio, e assim por diante.

Este *itã* nos lembra da importância das folhas para a dimensão religiosa, pois são elas que permitem à humanidade acessar os poderes dos orixás. Muniz Sodré (2002, p. 168) nos apresenta um aforismo nagô que diz que “sem folha não há deus”. Trata-se de uma dinâmica importante para entender como o trato com a flora é relevante para entendermos não só a ritualística das religiões afro-brasileiras, mas as propriedades que são aplicadas na medicina popular por meio de benzedadeiras e rezadores, os quais exerceram um papel fundamental, sobretudo, quando a população não tinha acesso aos tratamentos da medicina tradicional. Esses elementos têm peso

para contribuir com a análise que apresentamos inicialmente de Ismail Xavier sobre *Barravento*, demonstrando que se trata de um filme importante para além da perspectiva glauberiana ao levar em consideração a originalidade de representar uma narrativa baseada na cultura afrobrasileira, chegando a registrar os toques de candomblé da vila de Xeréu no início dos anos de 1960.

Apesar de indicar a postura crítica de Glauber Rocha, *Barravento* tem como referência a mística africana ressignificada, de modo que a estória não recorre às saídas europeias. Mesmo Firmino, que é crítico à religiosidade dos pescadores, recorre justamente a ela na trama para resolver seus impasses. Se apresenta como um *Exu*, faz referência aos malandros, que são comuns nos terreiros de religiões de matriz africana.

Segundo a análise de Sodré, os terreiros não são espaços de alienação, mas de 'reterritorialização' e ressignificação. Com o passar dos anos e o avanço da urbanização, os terreiros perderam seus espaços dentro dos quilombos que, sendo localizados em regiões rurais, tinham mais contato com a natureza. Eles passaram a existir dentro das periferias dos grandes centros e tornaram-se cada vez menores. Isso não lhes impede, no entanto, de manter seus processos de resistir e reinventar, pois são capazes de condensar a cultura afrobrasileira nos seus espaços.

Barravento, portanto, é a *encruzilhada* de *Exu*, que resgata as raízes antigas e abre os caminhos para as novidades, estando inclusas nelas tanto o amargor das agruras, quanto a doçura das esperanças. É também o ponto onde se abriram os caminhos para os futuros filmes do *Cinema Novo*.

É possível dizer isso porque, no âmbito do debate do projeto do *Cinema Novo*, Glauber levou o *Barravento* à Europa em 1962. Ele queria exibi-lo no *Festival de Berlim*, mas não conseguiu finalizá-lo a tempo e o exibiu no *Festival de Sestri Levante*, na Itália, além do *Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary*, na Tchecoslováquia, onde Glauber recebeu o Prêmio Opera Prima, enquanto Pasolini ganhou o de melhor filme com seu *Accattone*.

[...] o escritor Alberto Moravia, em artigo no L'Espresso, afirma que "trata-se de um dos mais belos filmes que temos visto atualmente" —, premiado em Karlovy Vary, *Barravento* traz reputação ao movimento

cinemanovista em formação e realiza os propósitos manifestos por Glauber a Gustavo Dahl: conquistar público e crítica no Brasil por meio de um movimento de fora para dentro. (Silva, 2016, p. 35)

As premiações de *Barravento* na Europa foram essenciais para colocar em prática as expectativas de que o cinema brasileiro seria bem recebido internacionalmente e, com isso, conquistar também o público nacional. O *Cinema Novo*, naquele contexto cultural do pós-guerra, se apresentava como um cinema moderno, capaz de dialogar diretamente com o neorrealismo e a *nouvelle vague*. Isso incentivou os diretores brasileiros a realizarem um cinema fora do modelo industrial tradicional, contribuindo para o reconhecimento internacional do Brasil e para o enriquecimento da cultura nacional.

A importância fundamental de *Barravento* na história do cinema brasileiro vem do fato de que é o primeiro filme – e continua sendo um dos raros – que captou aspectos essenciais da atual sociedade brasileira; um filme cuja estrutura transpõe para o plano da arte uma das estruturas da sociedade em que ele se insere. Tenho a certeza de que Glauber Rocha, ao fazer o roteiro, a filmagem e a montagem desse filme, não percebeu o quão profundamente seu trabalho expressava a sociedade brasileira. (Bernadet, 2007 p.79).

Quando volta ao Brasil, Glauber se estabelece definitivamente no Rio de Janeiro em 1962, pois, apesar da agitação cultural de Salvador, o Rio era mais propício para a realização de seus futuros filmes.

Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), Glauber Rocha sustenta a ideia de que o cinema autoral é fundamental para o processo revolucionário do *Cinema Novo*, o que possibilita opor-se ao consumo do cinema burguês, reduzido ao entretenimento e à alienação.

A figura de *Exu*, deste modo, ganha uma nova conotação no contexto de análise de *Barravento*: ele não só condensa as contradições que se sintetizam e se movimentam em Firmino, que exerce a função de mensageiro, mas, de forma prática, abre novas portas para o cinema brasileiro no exterior, fazendo com que os cinemanovistas chamem a atenção do público nacional.

3.4 DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: CONTEXTO DE PRODUÇÃO E INFLUÊNCIAS NARRATIVAS

Tendo conseguido atingir o sucesso de *Barravento* e consolidado as matrizes teóricas do *Cinema Novo*, Glauber se sente estimulado a realizar seu roteiro escrito em 1959 que se chamava *A Ira de Deus*, o qual passou por vários tratamentos até que recebeu o título de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O sucesso do *Pagador de Promessas*, que havia ganhado a Palma de Ouro no Festival de Cannes, ainda repercutia em 1962. *Arraial do Cabo*, de Saraceni, e *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, que havia incorporado *Cinco Vezes Favela* em 1962, também circularam na Europa e chamaram a atenção do público. Ao mesmo tempo, Nelson Pereira dos Santos realizava *Vidas secas* e Ruy Guerra, *Os Fuzis*, de modo que Glauber entende que era o momento ideal para impulsionar o *Cinema Novo*.

Além disso, o país passava por uma efervescência cultural que culminaria poucos anos depois no golpe de Estado civil-militar de 1964 *Cahiers du Cinéma* e a *Positif*. Eles queriam compreender a conjuntura política e social em que os diretores do *Cinema Novo* realizavam os filmes. A força do conteúdo social dos seus títulos, as mensagens políticas que compreendiam as obras rompiam as expectativas do público europeu em relação aos filmes com os quais estava acostumado, além da recepção, deve-se chamar atenção para o papel da imprensa. O contexto do Golpe de Estado de 1964 levou, pela primeira vez, dois filmes brasileiros a serem selecionados no Festival de Cannes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*. *Os Fuzis*, ainda foi exibido no *Festival de Berlim* e recebeu o *Urso de Prata*.

Com seu novo longa, Glauber queria consolidar a estética cinemanovista. Ele já tinha experiência na realização de filmes e havia amadurecido intelectualmente ao sistematizar teoricamente a estética do *Cinema Novo*, a partir da significação do modo de vida no Brasil, principalmente o regional. Para tanto, ele pautou-se na literatura regional da década de 1930, que trouxe à tona autores como José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Além deles, outra fonte de inspiração importante para o

filme se refere à *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, pois a obra retrata as experiências que esse autor teve enquanto militar na campanha de Canudos. Cunha era um positivista convicto, pois essa era a ideologia que fundamenta os costumes e ideais das Forças Armadas. No entanto, suas vivências em Canudos o fizeram rever suas perspectivas, pois o exército apontava suas metralhadoras e canhões contra civis que habitavam casas de pau-a-pique, construídas de barro e palha. Sobre as influências literárias na obra de Glauber Rocha, Salatiel Ribeiro Gomes nos diz o seguinte:

Após *Os Sertões*, escritores dos anos 30, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego (...) comunicaram novos mistérios dessa civilização massacrada, que serviram de tema para os filmes como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo*, *Os Fuzis* e outros. Essa geração da literatura tomava o sertão como lócus e referência e, segundo Amado, tornou-se “a principal responsável pela construção dos conturbados sertões nordestinos, de forte conotação social”. Essa literatura encontra em *Os Sertões*, no cangaço, no messianismo e na recorrência das secas um grande insumo e abre senda para a proficuidade do tema no cinema brasileiro. No entanto, essa colagem do sertão no Nordeste acompanhava a construção do próprio Nordeste, enquanto região. (Gomes, 2010, p. 90).

Para Glauber, esses escritores se empenharam em denunciar a fome e a miséria. O cinema teria condições de amplificar aquele contexto com a força das imagens. Assim, do mesmo modo que a literatura havia feito anteriormente, o *Cinema Novo* assumia o papel de denunciar a miséria sofrida pelo povo de forma crua e realista. A esse respeito, Gomes ainda nos diz que:

Romances consagrados como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, além de *Pedra Bonita* e *Os Cangaceiros*, de José Lins do Rego, entre outros, são textos que, junto com outras fontes, informam o cineasta. No entanto, em Rocha, a linguagem simbólica e política que utiliza não parece querer simplesmente descrever o drama do homem sertanejo com quem impetra uma denúncia, mas sim visualizar na fome a positividade de uma experiência de luta e uma estética política que lhe seja correspondente para, a partir disso, esboçar talvez o caminho para a mudança. (Gomes, 2010, p.90).

Glauber não quis, portanto, apenas realizar a releitura de clássicos da literatura da década de 1930, ele procura, a partir deles, constituir uma narrativa própria que, para além do mero retrato ou denúncia, potencializa uma

perspectiva revolucionária do povo colonizado que sofre, mesmo depois de cinco séculos, com as heranças da exploração e o legado da miserabilidade. Além do decolonialismo, a obra de Rocha pretende ser revolucionária. As rupturas com o cinema tradicional e o simbolismo da regionalidade abrem espaço para o ímpeto revolucionário.

Além das fontes literárias, Glauber constitui a narrativa de *Deus e o Diabo* com estórias que ele mesmo ouviu, desde a sua infância no interior da Bahia. As estórias sobre jagunços e cangaceiros narradas por cegos e cantadores nas feiras livres no sertão lhe chamavam a atenção. A morte do cangaceiro Corisco foi contada por quem o matou, o major Rufino dos Santos. Ele relatou a Glauber que um rapaz e uma moça haviam escapado do evento, o que o inspirou a construir os personagens Manoel e Rosa. Antônio das Mortes foi inspirado pelo próprio major Rufino. Sobre isso, o próprio Glauber registrou:

[Corisco] vomitava as tripas, o bucho aberto de bala. Do pé de Dadá saltou uma lasca de osso. Eu tinha gritado antes: 'Se entrega, Corisco'; e ele respondeu: 'Não me entrego não'. E eu ordenava e recebia fogo na resposta. Pois bem, escapou Dadá, fugiu para sempre o cabra Dourado e a menina que ia com ele, mas Cristino ficou lá no chão, ferido. Não morreu logo na hora: pegamos, metemos no caminhão, mas já de noite deu febre, derrame de sangue. Cortei o braço, a cabeça, botei numa lata de querosene e enviei pra capital". Rufino conta ainda que, antes de tombar, Corisco perguntou o seu nome e disse em seguida: "Mais forte são os poderes de Deus". (Rocha, 1965, p. 142).

Neste horizonte, verificamos que as fontes literárias, históricas e o imaginário popular povoam a construção da trama de *Deus e o Diabo*, na perspectiva da realização do que Ismail Xavier chama de "alegoria do subdesenvolvimento", de modo que os personagens representam signos provenientes da cultura regional, simbolizando a miséria do sertão, a seca, a exploração do coronelismo, e remetem-se a ícones de resistência importantes na história, como a Guerra de Canudos e o cangaço, ressaltando que o cangaço é um movimento complexo, mas que inegavelmente foi originado nas contradições do sertão. Sobre o sentido revolucionário do *Cinema Novo*, Glauber escreve:

A tragédia nascida da luta de classe: a dor de morrer a cada instante antes das utopias, a solidariedade com os oprimidos, fracos, o desprezo

pelo falso – um cinema radical/iluminante que permanece vivo na memória em maravilhosa convivência com a sensibilidade do espectador. (Rocha, 2004, p. 416).

O foco regionalista de *Deus e o Diabo* talvez proporcione às obras de Glauber sua perspectiva mais utópica na superação das contradições impostas ao povo colonizado, de forma que:

Nem o neo-realismo nem a nouvelle vague. Cinema. Novo. Cinema síntese da civilização revolucionária brasileira mundial, bandeiras nordestinas, modernistas, trintistas, comunistas, internacionais, românticos, realistas e socialistas. (Rocha, 2004, p. 308).

Mas, para melhor compreender o compromisso de Glauber Rocha com a cultura popular e a possibilidade de, a partir dela, traçar um caminho de libertação dos sistemas estabelecidos pelos colonizadores, faz-se necessário adentrarmos na trama de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e compreendermos suas alegorias.

Esses elementos nos levam a refletir sobre como a obra de Glauber Rocha se consolida a partir da natureza *exusíaca*, à medida que é capaz de sintetizar elementos diversos, muitas vezes antagônicos, e reuni-los num mesmo filme. Em *Deus e o Diabo*, deparamos-nos com uma diversidade de contrastes – o erudito e o popular, o explorador e o explorado, o sagrado e o profano, e assim por diante. A imensidão do sertão também se configura como um campo de *encruzilhada*, de *síncope*, de coexistência entre elementos conflitantes.

3.5 A COMPOSIÇÃO ALEGÓRICA DE DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL E OS SIGNOS DO SUBDESENVOLVIMENTO NO SERTÃO

O enredo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se constrói a partir de elementos históricos e simbólicos do sertão, como a Guerra de Canudos e o cangaço, de modo que as referências a Antônio Conselheiro, líder de Canudos, são concentradas no Beato Sebastião (Lídio Silva) e seu movimento devocional, focado na religiosidade popular. Sebastião é uma liderança não reconhecida pela Igreja Católica, que chega a pagar Antônio das Mortes (Maurício do Valle) para matá-lo. Historicamente, a Guerra de Canudos ocorreu

entre 1896 e 1897, sendo que Antônio Conselheiro reuniu cerca de vinte mil seguidores em torno de sua liderança. O conflito é retratado em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e é considerado como o primeiro livro-reportagem do Brasil. Trata-se de um evento de resistência e o principal conflito enfrentado pela Nova República, com importância fundamental na constituição do imaginário popular, visto que Canudos era uma alternativa de vida para as populações miseráveis, cercadas pelo latifúndio, sendo um símbolo de resistência e luta contra o Estado burguês, elemento central no filme de Glauber Rocha.

O cangaço, que ganhou sua maior expressão com Lampião, ocorreu entre as décadas de 1920 e 1930; entretanto, há registros de movimentos conhecidos como *banditismo* social no sertão desde o século XVIII. O cangaço promove imbricados debates, de modo que não se nega a barbárie das suas ações, o que lhe confere a classificação de banditismo. Por outro lado, o movimento é interpretado como fruto histórico e social de seu tempo, considerando que o homem do sertão depende da terra para sobreviver, mas os pobres não têm acesso a ela devido ao poderio dos coronéis, que mantêm seus latifúndios e exploram os sertanejos. Lampião e Corisco são referenciados como ícones do que a história e a sociologia chamam de “banditismo social”, tão mais complexos do que o inglês Robin Hood ou o norte-americano Billy The Kid. A esse respeito, a historiadora Maria Isaura Pereira de Queiroz, em *História do Cangaço*, nos diz:

Na medida em que os termos “movimentos sociais” pressupõem(?) consciência dos problemas vividos numa estrutura socioeconômica e política injusta – a consciência sendo constituída justamente da percepção e do conhecimento dessa estrutura e de seus efeitos, mesmo que sob um modo de percepção religioso – não é possível admitir que o “cangaço” se configure como um movimento social. Foi, realmente, uma resposta à miséria, o que se evidencia no fato de que desapareciam quando a chegada da chuva reinstalava o modo de vida habitual. (Queiroz, 1997, p. 13).

Ainda nesse sentido, faz-se necessário problematizar quem foram realmente os cangaceiros, se eram bandidos ou bandidos defensores dos pobres que roubavam os ricos e dividiam com aqueles que necessitavam. Queiroz (1997, p. 65) chama atenção para como se costuma interpretar

atualmente o cangaço, como um grupo de homens afrontados pela secura do sertão e a exploração dos coronéis. Reuniam-se em revolta e em proteção dos injustiçados, sendo que suas ações eram violentas, mas possuíam uma causa justa. Essa perspectiva transforma, no entanto, o cangaço em mito, de modo que a documentação existente indica que os cangaceiros foram sanguinários e cruéis em suas ações, tanto com ricos, quanto com pobres. A distribuição dos bens entre os pobres não era igualitária, de modo que Lampião costumava dividir os frutos dos crimes entre os chefes do seu bando e atirava aos pobres que, porventura, estivessem por perto notas pequenas e moedas. As partilhas, portanto, não denotavam a igualdade de distribuição de bens, mas uma condição paternalista, assim como procediam os coronéis. Na verdade, os pobres não eram recompensados igualmente, mas havia a compensação desigual para os pobres que se aliavam a eles.

O filme de Glauber Rocha não romantiza nem a pobreza e o messianismo que se referiam a Antônio Conselheiro, nem atribuí heroísmo a figura de Corisco, indicando a complexidade do personagem, no entanto, são dois elementos simbólicos que apresentam a miserabilidade do sertão e a movimentação entre eles compõe uma saída esperançosa para a realidade social.

Comumente, os filmes retratam Lampião como protagonista. No entanto, a escolha de Glauber Rocha recai sobre Corisco (Othon Bastos), que liderou o último bando de cangaceiros, sendo que Lampião aparece como uma memória viva nos seus discursos.

Historicamente, a vida de Corisco foi a menos documentada entre os grandes chefes do cangaço. Seu apelido era *Diabo Louro* e seu nome era Cristiano Gomes da Silva Cleto, sendo neto de um fazendeiro do Estado de Alagoas. Ele nasceu em Santo Antônio da Glória, na Bahia, mas fugiu de casa bastante jovem por ter apanhado violentamente da mãe. Ele se engaja, inclusive num batalhão do Exército em Aracajú e aderiu a uma revolta interna, o que fez dele um desertor. Certo dia ele se envolve numa briga na Zona do Monteiro, localizada no Estado da Paraíba e mata seu agressor. Além de

desertor, ele se torna criminoso, buscando o bando de Lampião por volta de 1926.

Ele foi um dos “cabras” prediletos de Lampião, que o via como um possível sucessor, pois ele se destacava com o manejo de armas, coragem e resistência física, tendo também boas habilidades de comando. Em 1932 o bando de Lampião se divide em três para despistar as forças policiais, de modo que um é comandado por ele, outro por Virgínio e o terceiro por Corisco, de modo que eles passam a realizar ataques em locais diferentes e, depois, se encontram em locais previamente combinados para contar como foram suas empreitadas e organizar-se para novos ataques. Essa estratégia fazia com que as volantes⁹ se confundem e dividem suas forças de perseguição.

Em 1937, ao partilharem os resultados dos saques, houve um desentendimento entre Corisco e Lampião, pois Corisco matou um coronel que era amigo do seu líder, que determinou o afastamento de Corisco do bando. Por isso, Corisco não foi morto junto com Lampião em Angico em 1938.

A morte do chefe abala muito Corisco, que se engaja em caçar aqueles que o delataram para vingar-se. A morte de Lampião e as chacinas realizadas por Corisco levam os governadores do Nordeste a pedirem que os cangaceiros depusessem armas, ou indicando que aqueles que não quisessem se entregar, partissem para longe, prometendo que não haveria perseguições. Isso leva ao enfraquecimento do cangaço por meio de várias deserções até que Corisco e sua companheira Dadá são atacados por Rufino. Corisco não se rende e é morto, enquanto Dadá é baleada na perna, precisando amputá-la

No enredo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tanto a morte do Beato Sebastião, quanto a de Corisco, marcam, por um lado, o retrato de movimentos de resistência às instituições formais do Estado e as suas tentativas de resistência a miserabilidade e, por outro, o fim de um ciclo que se abria para a consolidação de um país moderno que, conforme propõe Glauber, se daria pela perspectiva revolucionária.

⁹ As volantes eram ações das forças militares para perseguir os cangaceiros.

O motor que impulsiona a trama de *Deus e o Diabo* encontra-se na dualidade entre o divino e o diabólico, representada pelo jovem casal de camponeses, Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães). Isso nos permite identificar a inserção da dialética *eisensteiniana* na obra de Glauber, como indicado pela música de Sérgio Ricardo: 'Que assim mal dividido / Esse mundo anda errado / Que a terra é do homem / Não é de Deus nem do Diabo'. Manuel e Rosa representam, portanto, o povo, submetido a forças maiores do que eles mesmos. A trilha esclarece que o protagonismo do homem sobre a terra deve ser terreno.

Deus e o Diabo organiza-se em torno da vida do casal de camponeses Manuel e Rosa. Fala de sua condição social, seu trabalho, seu universo de representações, seu debate com os donos do poder e sua vinculação a determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço. (Xavier, 2007, p. 92).

A trama começa quando Manoel mata seu patrão, o Coronel, que o explora, e sua insurreição o leva, junto com sua companheira, a fugir e buscar refúgio no movimento devocional do Beato Sebastião e, posteriormente, com Corisco.

O primeiro momento da revolta é um misticismo violento, que promete ao sertanejo um país imaginário em que o deserto vira mar e correm rios de leite. O segundo momento é de uma violência mística, a cega destruição. Nos dois casos trata-se de uma revolta alienada, em que o vaqueiro não afronta seus problemas, mas é desviado deles por atitudes delirantes, que canalizam sua necessidade de mudar a sociedade e sua agressividade. (Bernardet, 2007, p.94).

Para Bernardet, *Deus e o Diabo* expande a crítica glauberiana no que diz respeito à alienação, o que já era visto em *Barravento*. Neste momento, no entanto, as críticas se dirigem tanto ao cristianismo quanto ao cangaço. Manuel é levado à necessidade de emancipar-se e realizar ações concretas para enfrentar sua realidade.

Além dos personagens expostos anteriormente, existe o Cego Júlio (Roque dos Santos), que tem o papel de narrar a estória por meio da trilha sonora. Ele também interfere nela ao promover o encontro entre Antônio das Mortes, Corisco e Dadá, que estavam acompanhados de Manuel e Rosa.

Antônio das Mortes interrompe o percurso de Manuel por duas vezes, pois é ele que mata os fanáticos que seguiam Sebastião, embora o beato já tenha sido morto por Rosa. No segundo momento Antônio das Mortes mata Corisco. Ao eliminar essas fontes de alienação, ele dá a Manuel a possibilidade de agir racionalmente. Na trama Rosa chama a atenção de Manuel e lhe cobra uma postura racional por diversas vezes, mas é apenas Antônio das Mortes que impõe essa circunstância definitivamente. O matador de cangaceiros, no entanto, não é um agente revolucionário movido por causas, ele é pago pelos agentes opressores de Manuel. Antônio das Mortes, portanto, tem uma contradição inerente, pois, ao obedecer a seus mandantes, ajuda o inimigo. Quando ele encontra Corisco, seu caminhar em ziguezague para escapar das balas, aliado ao movimento dado pela montagem, ajuda a demarcar ainda mais essa contradição.

Para Bernardet (2007, p. 97), Antônio das Mortes é a representação das contradições da classe média, que está articulada às instituições e aos desejos das instituições oficiais da burguesia, lembrando-se da sua natureza alienada que é demarcada pela frase “Fui condenado neste destino e tenho de cumprir, sem pena e pensamento”. Sendo um mercenário, Antônio das Mortes é a representação da traição do povo, do exercício do poder e da imposição do capital. Ao justificar que foi pago para realizar seus feitos, procura livrar-se das responsabilidades das suas ações.

Sobre Manuel, é importante destacar o cenário social em que está inserido, suas condições de trabalho, a exploração e a fome que o levam a tomar decisões que resultam em saídas alienantes. Manuel perde algumas cabeças de gado que morrem de sede por ocasião da seca, de modo que o Coronel Moraes (Milton Roda) diz que as cabeças que ele perdeu seriam seu pagamento, o que o levaria a ficar sem dinheiro no ano seguinte. Há em Manuel um senso de justiça, o que o leva a se revoltar e matar o coronel. Entretanto, pelo desespero de ser capturado e punido como assassino, ele toma decisões em meio a uma condição de aflição.

A primeira saída apresentada a ele é a adesão ao movimento do Beato Sebastião, que oferece uma esperança alienada nas promessas de redenção, com a promessa de salvação e fartura mediante sacrifício, prometendo uma condição de salvação e fartura. A primeira a perceber a histeria do movimento messiânico é Rosa, que, ao ver o beato disposto a sacrificar uma criança, o apunhala com uma faca. Na mesma sequência, Antônio das Mortes chega ao Monte Santo e atira nos seguidores de Sebastião, conforme havia sido ordenado pelos padres.

Novamente atingido pelo senso de desespero, Manuel se vê preparado para abraçar a violência do cangaço, em parte pela proteção que Corisco poderia lhe dar, em outra pela promessa de sobrevivência, justiça e riqueza, de modo que o cangaço é reconhecidamente inimigo dos coronéis e das forças do Estado. Deste modo, o narrador, o Cego Júlio, satisfaz o desejo de levar Manuel ao encontro de Corisco. Entretanto, a relação entre Corisco e Manuel é abalada, pois o cangaceiro se opunha ao Beato Sebastião e lembrava que Lampião era devoto de Padre Cícero, o que o levava a concluir que o beato era falso. Isso não os impede, no entanto, de assaltar violentamente uma das casas, ao passo que Antônio das Mortes descobre o paradeiro de Corisco a partir do Cego Júlio, nos levando ao desfecho da trama.

Depois que Manuel e Rosa encontram Corisco, o cangaceiro profere uma fala relativa ao seu papel, em que se vê como protetor do povo e diz que deve “desarrumar o arrumado” até que “o sertão vire mar e o mar vire sertão”. Ele também fala sobre sua visão do cangaceiro como alguém que tem duas cabeças, uma que mata e outra que pensa, o que inevitavelmente nos remete aos elementos *exusíacos* da obra. Ele se refere a Antônio das Mortes como o gigante da maldade que quer engordar o governo da República, e tem fé que São Jorge lhe emprestou a lança para matar esse gigante, acreditando que seu fuzil não deixará os pobres morrerem de fome. A fala de Corisco revela suas fragilidades e o medo da morte, mas, ao mesmo tempo, expressa sua fé devotada a São Jorge para ter seu “corpo fechado” novamente.

Manuel e Rosa assistem a perseguição determinada de Antônio das Mortes para que ele cumpra o seu destino. Numa montagem com cortes rápidos, os disparos de Corisco e os desvios de Antônio das Mortes são contrapostos. Quando o cangaceiro é baleado, ele abre os braços e grita “Mais fortes são os poderes do povo!”. Neste momento, há uma ruptura entre áudio e imagem, com o grito de Corisco sendo proferido após seu corpo tombar no chão. Sua fala faz menção a São Jorge, referido pelo cangaceiro anteriormente como “O Santo do Povo”. O desfecho de Corisco também é messiânico, pois, apesar do que foi exposto anteriormente, ele deposita sua esperança final nas ações do povo, que deve impulsionar a guerra.

Antônio das Mortes deixa que Manuel e Rosa fujam pelo sertão, sendo testemunhas para contar o que aconteceu, ao passo que a trilha afirma que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, indicando a esperança que inunda aqueles tempos, ao mesmo que impõe a Manuel a necessidade de realizar suas escolhas racionalmente.

Neste ponto, não é mais possível recorrer nem a Sebastião, nem a Corisco, indicando que o protagonismo recai sobre o homem, que agora deve ser capaz de tomar suas próprias decisões.

Seria impossível esmiuçarmos a obra e interpretar todas as suas camadas de significação. No entanto, vale ressaltar algumas considerações feitas anteriormente em conjunto com Luís Fernando Lopes e Nilson dos Santos Morais em 2021.

A estética glauberiana, portanto configura elementos semânticos essenciais para que possamos reconhecer um cenário “semi-feudal”, em que os coronéis, herdeiros dos colonizadores europeus, são os latifundiários, aqueles que detêm os poderes do uso da terra e que, portanto, são capazes de subjugar os vaqueiros e camponeses do sertão, que além de terem seus corpos assolados pela seca, se desgastam pelo trabalho. Essa estrutura social leva em consideração a ambiguidade entre riqueza e pobreza, mas que não se remete apenas à concepção tradicional de burguesia e proletariado. Ela envolve os herdeiros dos colonizadores e os colonizados, revelando que a miscigenação não ocorre de modo pacífico considerando os esforços de melhoria das condições materiais. (Lopes; Lopes; Morais, 2021, p. 06).

A partir dessa leitura, é possível tecer algumas considerações, a saber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* exerce um papel fundamental para a cultura brasileira ao recorrer à literatura nacional, aos episódios históricos e à cultura popular para criar uma alegoria que, em sua estrutura, nos apresenta as contradições devastadoras às quais as populações do sertão se submetiam (ou se submetem?) às populações do sertão. O filme também cumpre o papel de fazer com que a condição do sertão seja reconhecida internacionalmente, chamando a atenção para nossos problemas históricos e para a necessidade de superação do subdesenvolvimento. Além disso, não se restringe somente ao denunciamento, mas é propositivo em relação a chamar a atenção do público para elementos da própria realidade, estimulando-o a ser protagonista ativo da história, papel atribuído a Manuel e Rosa. Por fim, a montagem do filme supera o binômio entre explorador e explorado, revelando camadas complexas da nossa história local e propondo novas possibilidades de leitura da realidade.

Deus e o Diabo na Terra do Sol nos transmite mensagens relevantes para a compreensão de um determinado contexto – o do sertão, mas do qual é possível identificar elementos que são mais gerais na cultura brasileira. A esta altura, é possível notar que a ideia de “contraste” não deve ser reduzida à ideia de oposição, mas são oposições que coabitam e que, para todos seus efeitos, transformam a realidade. Ao analisarmos os personagens, vemos que Manoel está inserido entre uma série de dualidades – a da exploração e do explorado, do sagrado e do profano, da racionalidade e do desespero e, assim por diante. No entanto, vale salientar que todos os personagens são compostos por uma série de contrastes.

O Beato Sebastião, por exemplo, que propõe uma saída religiosa para a desigualdade e a seca por meio do sagrado, possui elementos de profanação, ao sacrificar uma criança e tentar sacrificar Rosa. O Cego Júlio, apesar de não ver, é justamente aquele que sabe tudo sobre o que ocorre e transmite a trama ao espectador ao mesmo tempo em que intervém na trama. Antônio das Mortes é um assassino, mas que toma para si uma missão que entende como heróica e entra em conflito ao buscar justificar suas atitudes. Corisco, por sua

vez, acentua ainda mais os contrastes ao dizer que tem duas cabeças, uma que mata e outra que pensa. Apesar de se contrapor ao Beato Sebastião, também recorre à fé popular para suas tomadas de decisão. Manoel representa o desespero e Rosa, a racionalidade propositiva, de modo que, entre Deus e o Diabo, o homem deve tomar suas próprias decisões e o desfecho se dá pelo contraste entre mar e sertão, de modo que há a expectativa de que “o sertão vire mar e o mar vire sertão”.

A coabitação entre os elementos que são opostos e que se sintetizam constantemente nos possibilitam recorrer aos arquétipos *exusíacos* para, não somente compreender a narrativa, mas elementos da cultura e da realidade brasileira que nos parecem mais gerais. O entendimento dessa natureza contrastante nos possibilita sermos propositivos, na medida em que identificamos nossos fardos, nossas *marafundas* coloniais, e somos capazes de tratá-los através de ação no mundo.

SEÇÃO 4

UM ESTUDO DE CASO SOBRE O CINECLUBE

Esta seção remete à última via da nossa *encruzilhada*, não no sentido de encerramento, mas de assinalar o nosso campo de investigação. A concepção de *encruzilhada* é inerente a este trabalho, primeiro porque promove a interpelação entre campos diversos, como o da Educação, mais especificamente da Educação Superior a Distância, que apresenta subsídios para abordagem em outros contextos educacionais; o cineclubismo, enquanto potencial metodologia formativa, com vários propósitos, desde a análise comunitária de filmes para fins de entretenimento até a relevância política presente na distribuição de filmes do cinema brasileiro; e, por último, o *Cinema Novo*, em suas contribuições para a abordagem das desigualdades e contrastes da sociedade brasileira. Apesar do movimento ter se iniciado entre o final da década de 1950 e início de 1960, vimos que seus conteúdos parecem identificar problemáticas que têm se mantido perenes, tais como o racismo, a desigualdade social e a exploração.

Além desse encontro entre campos aparentemente diversos, a *encruzilhada* se dá como fundamento epistêmico, permitindo uma abordagem decolonial ao confrontar nossas *marafundas* coloniais por meio do resgate dos saberes ancestrais e da cultura de síncope, que marca profundamente a cultura brasileira e os processos de formação das identidades. A *encruzilhada* se manifesta, portanto, nas possibilidades de resistência e reinvenção. Reconhecemos, portanto, os papéis de processos como o *encantamento* e a *terreirização*, que permitem a aproximação de diversas identidades, nas quais as agressões dão lugar às interlocuções e aos *cruzamentos*.

O propósito desta seção não é o de apresentar uma proposta pedagógica definitiva, mas para desvelar uma série de processos educativos que desenvolvemos como resposta às limitações de contato estabelecidas pelo contexto da Educação Superior a Distância. Em vez de observar uma multidão de estudantes que se desenvolvem isoladamente, conseguimos estimular o

contato e a reflexão sobre os temas propostos. Deste modo, o *ciberespaço*, que pode tender ao isolamento e individualismo, se torna um abrangente espaço de *encruzilhadas*, em que a reflexão e a pesquisa se tornam pontos de diálogo.

Esta seção é a mais empírica deste trabalho, de modo que procuraremos apresentar nossos esforços para a promoção dos encontros mencionados. Por isso, inicialmente, abordaremos a questão do perfil do estudante da Educação Superior a Distância, a partir de pesquisas que realizei com parceiros como Alvino Moser, Luiz Fernando Lopes, Rui Vales e Nilson dos Santos Moraes, visando à emancipação, ao tratamento das *marafundas* coloniais e à composição da(s) identidade(s). Para que os estudantes, nesse caso, futuros professores (em sua maioria) pudessem reconhecer as problemáticas sociais que envolvem a escola, podendo subsidiar suas futuras práticas.

Nosso próximo passo se remete a compreensão do papel dos cineclubes nos processos formativos, em que Alessandro Reina investigou profundamente essa dimensão em sua tese, reconhecendo o papel dos cineclubes e do *Cinema Novo* enquanto ferramentas de combate ao colonialismo.

Expostos esses elementos, poderemos apresentar o projeto do Cineclube, indicando, de modo geral, como suas sessões ocorreram ao longo dos últimos anos. No entanto, como a análise de todas as sessões seria muito extensa, abordaremos duas delas: a de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e a de *Barravento* (1962), filmes já analisados anteriormente neste trabalho.

Por fim, analisaremos a entrevista de Seu Tranca Ruas das Almas, *Exu* “catiço” incorporado na Mãe Nicole de *Ogum*, regente do terreiro Luz de Aruanda em São José dos Pinhais. A entrevista tem o objetivo de verificar como a dimensão das *encruzilhadas* está viva nas tradições afrodiáspóricas e identifica na educação um papel fundamental para o tratamento do ódio provocado pelas *marafundas* coloniais discutidas ao longo deste trabalho.

4.1 O CIBERESPAÇO E AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO ENQUANTO ENCRUZILHADA ENTRE PESSOAS E SABERES NA EDUCAÇÃO SUPERIOR A DISTÂNCIA

As investigações acerca do Ensino Superior a Distância enquanto metodologia adotada para a realização de cursos em diferentes níveis são amplamente investigadas e circunscrevem uma série de problemas, tais quais a proporção de carga-horária dessa metodologia em cada curso, limitações em relação a práticas presenciais etc. No entanto, não pretendo problematizar essas questões ao longo deste trabalho, sendo que me deterei ao contexto das práticas profissionais, de modo específico aquelas envolvendo o Cineclube ao longo dos últimos anos.

Neste sentido, a pesquisa desenvolvida por Anderon Adellon Makioszek, Luís Fernando Lopes, Marcos Aurélio Silva Soares, Patrícia Carla Ferreira e Valentina Daldegan (2015), intitulada *Autonomia e Aprendizagem na Educação Superior a Distância: do conceito à realidade*, nos chama a atenção, pois os pesquisadores procuram entender o perfil do estudante da Educação Superior a Distância por meio da aplicação de formulário. Eles problematizam se a EaD, como se encontra organizada no contexto brasileiro, proporciona autonomia aos estudantes. Para tanto, consideram a perspectiva de Paulo Freire (2006), que compreende que os processos de ensino-aprendizagem devem pressupor a autonomia do estudante. Esta posição se encontra apoiada no argumento de que o movimento dialógico da educação é capaz de superar o processo simplista de transmissão de conhecimentos (o que Freire chamava de *Educação Bancária*), para que se torne capaz de buscar e construir conhecimentos por si mesmo.

Os autores consideram o processo histórico do desenvolvimento da EaD, que foi amplamente marcado pelo comportamentalismo, de modo que pode provocar a impressão de que a possibilidade de fomentar a autonomia nesse processo seja inviável. Não obstante, realizar um curso a partir desta metodologia tem como implícita a necessidade de autonomia e engajamento em favor da aprendizagem. Deste modo, consideram que a EaD não se remete

a criação de significado em processos realizados em isolamento, mas em rede, pois, aprendizado autônomo não é aprendizado isolado, de modo que o processo de aprendizagem requer contato, relação com algo e a criação de algo novo.

Neste contexto, as tecnologias de informação e comunicação (as TICs) são fundamentais. Considerando as características da realidade atual, tais quais o aumento de horas no trabalho e o conseqüente aumento de demandas trazem limitações àqueles que procuram realizar um curso superior, pois a presencialidade envolve disponibilidade de tempo e recursos como do transporte, da alimentação, etc (como veremos a seguir). Sendo assim, as TICs se apresentam como uma alternativa para superar esses obstáculos, pois podem potencializar a dimensão relacional do processo de ensino-aprendizagem.

Para compreender melhor este contexto, os pesquisadores aplicaram uma pesquisa que envolveu 146 estudantes de um curso de especialização a distância de uma Instituição de Ensino Superior privada.

Quanto às motivações dos estudantes para procurarem a modalidade EaD, Lopes et al (2015, p. 6) enunciam que:

Com relação aos motivos que levaram o aluno a optar por um curso a distância, segundo o levantamento a maior parte (33,3%) fez esta opção motivada pelo tempo. O custo (marcado por 19,8% dos entrevistados) e a localização geográfica (17%) também foram fatores importantes a ser considerados. Já fatores como a qualidade (8%) ou a metodologia (13%) parecem não ser tão relevantes na hora da escolha por um curso EaD.

Entendemos, desta forma, que a escolha pela educação superior a distância traz elementos da cultura de *síncope*. Ou seja, as limitações de tempo e a economia com a mensalidade e outros recursos tornam o método uma alternativa viável para a continuidade dos processos formativos. Quanto à autonomia, é importante considerar que as atividades nos cursos baseados na metodologia EaD são planejadas para estimular o desenvolvimento de determinados saberes, de modo que a interlocução e a troca sejam elementos constantes. Ressaltamos, neste sentido, a diferença entre autonomia e

isolamento. Sobre autonomia, os resultados de Lopes, L.F., et al (2015, p. 9) mostram o seguinte:

Já com relação aos resultados da pesquisa de campo, constatamos que entre os alunos consultados, a grande maioria dos estudantes matriculados na modalidade de EaD, 89,7%, compreendem que o acesso e a sua participação ativa nas trilhas de aprendizagens colaboram significativamente para o seu processo de formação profissional e ampliam a sua autonomia.

A pesquisa de campo indica que os estudantes possuem a consciência da necessidade do engajamento ativo, tanto no estudo dos materiais, na relação com os docentes e outros estudantes dos cursos, de modo que o ciberespaço, por meio das tecnologias de informação e comunicação, se torna um espaço de encontro (*encruzilhamento*) entre pessoas e saberes.

Com o objetivo de entender melhor o perfil dos estudantes e as redes sociais como potenciais fomentadores das relações de ensino-aprendizagem, Alvin Moser, Luís Fernando e eu desenvolvemos a pesquisa intitulada *Redes Sociais na Educação Superior a Distância: Educomunicação e Aprendizagem* (2019). Nessa oportunidade, consideramos duas das primeiras sessões do Cineclube, constatando os impactos do projeto entre estudantes, comunidade acadêmica e demais interessados. Neste sentido também é possível dimensionar o papel da extensão universitária, que leva a academia para fora de seus muros e promove *cruzos* (interpelações) de forma mais ampla.

Nesta pesquisa consideramos o papel da comunicação, que mais tarde eu entenderia como papel *exusíaco*. A educomunicação, nesse processo, refere-se ao ato de comunicar mensagens ou conteúdos com objetivos educacionais ou de aprendizagem, diferenciando-se, assim, do entretenimento. Refere-se a criação e interpelação por meio de conteúdos educacionais via mídias.

A educomunicação por mídias é do tipo broadcasting sem a necessidade da presença face a face, os estudantes, os receptores, podem estar distraídos, ocupar-se com outras coisas. Embora, o objeto deste estudo seja a comunicação síncrona e a tele aula ou tele encontro é gravado. Em geral os estudantes deixam para estudar o tema quando se prepararam para as provas. Há uma cultura acadêmica dos discentes e, por que não, de muitos docentes de apenas se fiarem nos resultados das

provas. Há, outrossim e sobretudo, a considerar qual é o modelo mental dos atuais “receptores” acadêmicos. Com o advento da Internet e das Web 1.0, 2.0 e 3.0 o perfil dos estudantes Net ou digitais, ou zapiens mudou radicalmente em relação aos das gerações anteriores. (Lopes et al, 2019, p.3)

Apesar da cultura acadêmica de envolvimento com as videoaulas, com foco mais específico nos momentos de avaliações e do fato dessas aulas serem gravadas, encontramos, num processo sincopado, uma lacuna para a aprendizagem significativa – a realização de atividades síncronas, por meio das sessões do Cineclubes no ciberespaço, possibilitando o tratamento de conteúdos nem sempre abordados nos currículos universitários, como aqueles relacionados às nossas *marafundas coloniais*. Nesse contexto, vale recorrer ao conceito de ciberespaço de Pierre Lévy (1999, p.92) para entender seus potenciais de comunicação, interpelação, criação, etc.

Eu defino o ciberespaço como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e da memória dos computadores. Esta definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes horizontais e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais destinadas à digitalização. Insisto na codificação digital, pois ela condiciona o caráter plástico, fluido, calculável com precisão e tratável em tempo real, hipertextual, virtual, da informação que é, parece-me, a marca distintiva do ciberespaço.

Entendemos o ciberespaço como uma *encruzilhada*, como conexão, de modo que aquilo que parece profundamente recente tem seus princípios designados nas sabedorias ancestrais. O ciberespaço é como a tessitura da teia da aranhazinha mencionada pela Cabocla Jurema na nossa apresentação, sua trama promove relações, é capaz de abrir novos caminhos e desviar outros. Ele é ponto de encontro entre aqueles que estão aparentemente distantes e se desdobra em ações formativas.

A ampliação das tecnologias de informação e comunicação, bem como seu acesso, possibilita maior integração entre as pessoas, que estão cada vez mais conectadas e atarefadas. É necessário problematizar a hiperconectividade, que mantém as pessoas online por cada vez mais tempo. No entanto, é nesse âmbito, onde há disputa por audiência, tempo e atenção das pessoas, que as traquinagens de ordem *exusíaca* são capazes de operar.A

educomunicação é uma das arestas que podem ser ocupadas para que os processos formativos ganhem espaço diante do entretenimento e da alienação. Nesta pesquisa, Lopes et al. (2019, p. 6) avaliamos as primeiras sessões do cineclube.

Analisamos algumas lives realizadas para os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Filosofia na modalidade EAD ofertados pelo Centro Universitário Internacional UNINTER. Um primeiro exemplo, foi a sessão de debate sobre o filme *Clube da Luta*, transmitida pelo YouTube a partir de um Polo de Apoio Presencial. Entre os participantes à transmissão ao vivo, além dos alunos do curso, havia estudantes de outros cursos e o público em geral interessado, pois o cineclube Luz, Filosofia e Ação é uma proposta de curso de extensão aberta à comunidade gratuita. A live realizada via youtube teve 750 visualizações simultâneas, mantendo uma média de 750 espectadores pelo período de 60 minutos. Foram mais de mil participações no chat, considerando desde simples saudações até comentários e questionamentos elaborados e sobre o filme projetado. Em um prazo de 5 dias o vídeo com o debate sobre o filme alcançou mais de 6 mil visualizações.

Vale destacar que os números podem se alterar com o passar dos dias. Atualmente, a sessão mencionada registra um alcance de mais de dez mil visualizações. Considera-se que, inicialmente, estávamos preocupados com a formação de público, de modo que os filmes analisados não pertenciam ao *Cinema Novo*, mas traziam, de algum modo, seus princípios.

Clube da Luta (EUA, 1999), dirigido por David Fincher, problematiza a exploração dos trabalhadores, que se sujeitam à alienação no trabalho. Aborda, portanto, o problema da autonomia e as limitações para a emancipação, provocando efeitos colaterais preocupantes.

Esta sessão chama a atenção por manter cerca de 750 espectadores ao vivo, que puderam manifestar suas dúvidas e impressões sobre o filme, envolvendo-se com grande engajamento no debate, reconhecendo-se, de algum modo, como participantes de uma sociedade de consumo que se pauta em ferramentas de alienação para sobreviver.

Nesta pesquisa, partimos do pressuposto de que as redes sociais não foram criadas, a princípio, para fins educacionais, mas que, por meio da traquinagem e subversão de natureza *exusíaca*, somos capazes de ocupar o ciberespaço para o *encruzilhamento* de saberes.

4.2. O POTENCIAL EDUCATIVO DOS CINECLUBES E A *TERREIRIZAÇÃO* DOS ESPAÇOS EDUCACIONAIS

A história dos cineclubes está cruzada com a história do cinema. Eles nasceram ainda no início do século XX, em torno da legitimação cultural da arte cinematográfica. Seu movimento foi restrito até a década de 1950, quando, então, irão se multiplicar a partir da organização de instituições representativas. De modo geral, suas principais atividades foram a divulgação, pesquisa e debate sobre os filmes. Contribuíram profundamente para a formação de um espectador crítico diante das produções cinematográficas, possibilitando avaliar suas implicações sociais e políticas.

Os cineclubes, de modo geral, representam uma forma diferenciada de contribuição para o consumo de filmes. Eles não estão inseridos nas grandes indústrias cinematográficas, muito embora possam recorrer aos títulos do *mainstreaming*, possibilitando a avaliação crítica dessas obras. Os cineclubes têm como característica a aproximação entre os membros das comunidades na prática de assistir e debater sobre os filmes – daí decorre que é possível vislumbrar nos cineclubes aspectos próximos do que acontece nos terreiros, não pela celebração litúrgica, mas pela aproximação entre os indivíduos e os papéis sociais que eles desempenham, de modo que o espaço dos cineclubes também é plural, acolhedor das diferenças e fomentador da cultura. Além de reunir as comunidades em torno da arte cinematográfica, os cineclubes historicamente promovem a exibição de peças teatrais, recitais, festivais de música, entre outras atividades culturais. Acerca desse contexto, nos diz a pesquisadora Priscila Constantino Sales (2015, p. 1):

A trajetória do cineclubismo foi marcada por ações em oposição ao tratamento dado ao cinema pela nascente indústria cinematográfica, fomentando assim a distribuição e exibição independente. Contudo, em seu desenvolvimento histórico abarcou de forma aberta as questões e debates da sociedade, sejam estéticas, culturais, sociais ou políticas. (Constantino Sales, 2015, p. 1)

Em outros termos, os cineclubes se desenvolveram, sobretudo no Brasil, enquanto elementos da cultura de *síncope*, rompendo os paradigmas do consumo da arte cinematográfica dos grandes circuitos comerciais e promovendo o consumo crítico dos filmes. Estiveram sempre vinculados ao enfrentamento das problemáticas políticas e sociais vigentes.

De acordo com Alessandro Reina (2022, p. 110 – 111), os cineclubes tiveram origem na França, mais particularmente a partir de Riccioto Canudo, um italiano que militava em solo francês a favor do reconhecimento do cinema enquanto arte. Ficou conhecido por ter redigido o Manifesto da Sétima Arte, em 1911 . Fundou o primeiro cineclube do qual se tem registro, o *Club des Amis du Septième Art*. As sessões promoviam o encontro de intelectuais diversos, tais como pintores, poetas e escritores. Em 1920, Louis Delluc, seguidor das ideias de *Canudo*, usou o termo *Ciné-club*, organizando o primeiro encontro para a discussão fílmica.

No Brasil, além de sua ligação à intelectualidade, a origem do cineclubismo mostra a contribuição dos espaços dos salões paroquiais, abrangendo, portanto, várias comunidades de modo a promover a ampliação do acesso à cultura cinematográfica. Sobre esse aspecto, vale ressaltar, que o cineclubismo brasileiro chegou a fomentar a produção cinematográfica, como veremos no caso da Dinafilmes.

O primeiro cineclube brasileiro foi o *Chaplin Club*, fundado em meados de 1928 na cidade do Rio de Janeiro por membros como Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, reconhecidos pela militância cultural na cidade, o que colaborou com a grande repercussão das sessões *do Chaplin Club*. A partir daí, estabeleceu-se uma sistemática que englobava a exibição e discussão de filmes, dando origem a um movimento que persiste no país.

As sessões do *Chaplin Club* deram condições para a primeira revista de crítica cinematográfica no Brasil, *O Fan*, uma publicação oficial daquele cineclube. Ela foi publicada por dois anos, gerando cerca de nove edições. Em 1931 o *Chaplin Club* foi responsável por lançar o filme mais importante daquele

ano, Limite, dirigido por Mário Peixoto, de modo que a sessão ocorreu no Capitólio de Francisco Serrador.

Em 1940, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado fundaram o Clube de Cinema de São Paulo, abrigado pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Seu nascimento estava ligado a um momento de agitação cultural do país, de modo que, como vimos na segunda seção deste trabalho, surgiam as primeiras empreitadas de formação de uma indústria cinematográfica nacional, a Vera Cruz.

Apesar de, nesse período, os cineclubes estarem relacionados à intelectualidade acadêmica e artística, eles foram capazes de romper com o sistema de distribuição hegemônico do mercado, que valorizava mais as produções internacionais.

Como a história brasileira é marcada pela repressão, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) da ditadura Vargas, receoso com a cultura, fechou o Clube de Cinema após pouco mais de dez sessões. Depois disso, Paulo Emílio conseguiu realizar outras poucas exibições clandestinamente.

Com o fim do Estado Novo, em 1946, o Clube de Cinema voltou a realizar suas sessões. Neste momento, uma série de outros cineclubes surgem no país, constituindo, de fato, um movimento. O Clube de Cinema se uniu ao *Museu de Arte Moderna* de São Paulo (o MAM), construindo uma filмотeca, que seria embrião do que viria a ser a Cinemateca Brasileira. Em 1952 promoveram uma exibição didática reunindo títulos do cinema brasileiro em ordem cronológica, o evento foi chamado de *Primeira Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. A ocasião possibilitou que o público tivesse acesso a filmes bastante restritos, popularizando as produções das décadas anteriores e fomentando a criação de uma tradição cinematográfica brasileira.

De acordo com Débora Brutuce (2003, p. 117), foi nessa época que a Igreja Católica fomentou a criação de cineclubes nos seus espaços. Apesar do papel de ampliação do acesso aos filmes, esse papel não se desdobrou em

discussões acerca da atividade cultural no país. Pela sua tradição conservadora, a Igreja empreendeu mais na divulgação dos seus valores.

Depois da ampliação geográfica e quantitativa dos cineclubes, teve início uma fase marcada pela organização, em que surgem as primeiras entidades engajadas com o cineclubismo. Em 1956 é fundado o Centro dos Cineclubes de São Paulo, acolhido pela sede da Cinemateca Brasileira, que passa a ser independente. Ela terá um papel importante para os cineclubes até meados da década de 1970, cooperando na aquisição e distribuição de títulos, promoção de mostras e cursos relativos à cultura cinematográfica.

Em 1958, o Rio de Janeiro fundou sua Federação de Cineclubes; na sequência, em 1960, nasce a Federação de Minas, seguida pela do Nordeste, a gaúcha e a do Centro-Oeste. A organização dessas instituições contribui decisivamente para a realização das atividades cineclubistas. Ao invés de articular-se com a distribuição dos filmes do cinema comercial, os cineclubes deram espaço para as produções independentes, fomentando a produção nacional de títulos. Decorre de elementos como esses poder avaliar o movimento cineclubista brasileiro como manifestação da cultura de *síncope*, pois, ao longo do tempo, pode popularizar o acesso ao cinema, além de abrir espaço para produções de pouca visibilidade no circuito comercial. A produção desses títulos, como temos visto, também foram possíveis graças a habilidade de ocupar as brechas deixadas pelas imposições dos sistemas hegemônicos. Neste contexto, destaca-se o *Cinema Novo* (Brutuce 2003, p. 120):

Época de renovação do teatro, de surgimento de importantes inovações na música popular, de criação do grupo do Cinema Novo, basicamente constituído por toda uma geração de cineclubistas: Leon Hirszman, Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet, João Batista de Andrade, nomes que revolucionaram o panorama do cinema brasileiro. (Brutuce 2003, p. 120)

A cultura de síncope possui um fator de retroalimentação, ou seja, os cineclubes, que se desenvolvem por meio da ruptura com o mercado e a cultura hegemônica, dão vazão à criação de novos movimentos. Os diretores do *Cinema Novo* preencheram a lacuna da falta de espaços formais de estudo cinematográfico por meio dos cineclubes – foram esses espaços que

possibilitaram a análise crítica da arte cinematográfica, contato com tradições diferentes e a criação de uma cultura própria. Novamente é possível perceber o movimento caracterizado pela boca de *Exu*, que se alimenta dos fragmentos e os transforma no seu processo digestivo, devolvendo-os de forma modificada. Devora, também, os signos da cultura, provenientes de tradições externas, mas dando enfoque às nacionais, pautando-se nas referências de contraste da nossa história e cultura, como vimos nas referências de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou em *Barravento*, mas que estão presentes em todos os títulos do *Cinema Novo*, sendo ele fundamental para a criação de novos signos, provendo ferramentas de interpretação da realidade e estimulando a superação, não permanente, mas cotidiana, dos nossos contrastes sociais.

Os cineclubes acompanharam a ebulição cultural da década de 1960, mas também foram atingidos pela repressão “re-nascente”, dizemos isso porque nos parece que é “apenas” uma outra fase das repressões e das violências que marcam nossos processos históricos.

No início da década de 1970 a natureza sincopada do cineclubismo brasileiro se manifesta novamente. Mesmo com a repressão e o esfacelamento da cultura, esse ressurgimento é marcado pelas discussões sobre a sociedade brasileira, que procuram superar as barreiras da repressão e reafirmar os valores democráticos. Outra característica desse período era o privilégio da exibição de filmes nacionais em detrimento dos filmes estrangeiros ou das pornochanchadas.

Em 1974 é realizada a 8ª Jornada Nacional de Cineclubes, em Curitiba, de modo que as entidades reunidas elaboram um documento conhecido como a *Carta de Curitiba*, reafirmando seu compromisso com o cinema brasileiro. Expressam uma posição engajada, bastante característica deste período. O documento também previa a criação de uma distribuidora alternativa de filmes, capaz de fornecer películas de 16mm, a bitola mais usada pelos cineclubes. Esta ação só é realizada em 1976, quando o Conselho Nacional de Cineclubes cria a Distribuidora Nacional de Filmes (a Dinafilme). Ela sofreu com várias

invasões e apreensões de filmes realizados pela ditadura militar, enfrentando dificuldades em relação à viabilidade econômica.

A criação da Dinafilme é outro exemplo de manifestação sincopada, que, apesar da repressão, pode fomentar a realização e distribuição de vários títulos. Ela também estimulou a atividade cineclubista em quase todos os estados e capitais, alcançando espaços que iam além das escolas e universidades.

Com redemocratização em 1985, muitos dos cineclubes enfraquecem ou encerram suas atividades, pois seus membros viam que seu engajamento político não era mais necessário, de modo que os cineclubes que sobrevivem procuram profissionalizar-se, adotando a bitola de 35mm para realização das projeções. Ao longo da década de 1990, as atividades cineclubistas quase se extinguiram.

No início dos anos 2000, há uma retomada marcada, dentre outros fatores, pela distribuição digital e pelo barateamento dos equipamentos de projeção, não dependendo mais estritamente dos projetores de rolo. A reorganização da atividade traz à tona antigas questões, tendo em vista que o acesso ao cinema não é amplo na sociedade brasileira, menos ainda no que diz respeito aos filmes independentes.

Um dos papéis dos cineclubes, além de proporcionar acesso ao cinema, é a organização comunitária e a formação de um público crítico, não passivo, que se torna engajado e capaz de desenvolver leituras nítidas acerca da realidade a partir das relações entre cinema e sociedade. Decorre daí o interesse do uso dos cineclubes enquanto metodologias ricas no contexto da Educação.

4.3 CINEMA E EDUCAÇÃO

As relações entre cinema e educação promovem um amplo debate, desde a possibilidade do uso do filme como recurso didático até os vários propósitos que esses processos podem ter, como representar contextos históricos, apurar a estética e abordar temas relevantes. No entanto, o que

mais nos chama a atenção são as relações entre cinema e sociedade, pois as produções cinematográficas desenvolvem narrativas que emergem do contexto social e histórico em que se inserem ou que procuram, de algum modo, fazer com que o espectador se reconheça. esse sentido, o debate sobre as relações entre a obra de arte e a construção da identidade é fundamental. Não reconstruiremos aqui uma cronologia das contribuições e possibilidades de analisar as relações entre cinema e educação. Consideramos, porém, o papel do cinema na construção da identidade por meio da enunciação, codificação e recodificação de mensagens.

Adriana Fresquet (2013, p.1) nos chama a atenção para o fato de que não existe uma teoria do cinema aceita de forma universal, mas sim uma diversidade de teorias que nos permitem pensar o cinema de diferentes maneiras. Ela considera que o cinema não é capaz de refletir ou retratar a realidade, mas nos 'reapresenta' a realidade por meio de codificações, mitos e ideologias presentes na cultura, além de práticas significadoras por meio da comunicação. Em outras palavras, o cinema se efetiva a partir de sistemas de significados da cultura, sendo capaz de renová-los, problematizá-los ou analisá-los. Ao mesmo tempo, ele também é produzido por meio desses sistemas de significado. Desta forma, o cineasta parte das representações presentes na cultura, tendo a finalidade de produzir algo novo, mas que sempre parte do familiar.

A abordagem *exusíaca* da cultura cinematográfica não é a única, mas é uma das possíveis de se realizar. Voltamos a chamar a atenção, sobre o papel *exusíaco* da comunicação, de modo que as manifestações e o universo simbólico que se remetem a ele partem do pressuposto de que, para comunicar, é necessário que haja algo familiar. Por mais irruptivos que os filmes possam ser, eles precisam partir de um sistema de códigos comuns para que a mensagem emitida seja compreendida. É possível afirmar, portanto, que os filmes são capazes de apresentar leituras sobre a realidade por meio das manifestações culturais que nos são comuns. Ismail Xavier (2003, p. 12) argumenta a favor dos cineastas que produziram cinema enquanto

experimentação e, ao mesmo tempo, promovem experiências em relação aos espectadores.

A preocupação do cinema como dado novo de percepção, como técnica nova que, por isto mesmo, deve ser o lugar da construção de um novo olhar e de uma nova linguagem (...). É aí, na definição de programas dos poetas cineastas, que a concepção do cinema como experiência inaugural se radicaliza. O cinema feiticeiro, anticartesiano, de Einstein; o cine-olho, fábrica-de-fatos, de Vertov; o cinema intelectual, da montagem de atrações e do monólogo interior, de Eisenstein; o cinema visionário, da câmera como extensão do corpo e do olhar que supera os limites definidos pela cultura de Brakhage; o cinema como instrumento de poesia e do maravilhoso, dos surrealistas; estes são exemplos de um pensar e fazer cinema que reivindica o direito a experimentar negado pela indústria, que convoca a uma ampliação da aventura da nova percepção, sem as amarras do código vigente. (Xavier, 2003, p. 12)

Chamamos a atenção para a experiência enquanto possibilidade de elaboração da cultura, procurando superar um posicionamento que trate a linguagem como algo virtual e considerando-a intrínseca à experiência, como na leitura de Maria Leda Martins, que se remete ao conceito de corpo-tela apresentado na primeira seção deste trabalho. Consideramos as possibilidades de comunicação para além da escrita e da oralidade, entendendo que toda manifestação é, no final das contas, uma manifestação semântica, sujeita a decodificação, interpretação e criação.

Fresquet (2013, p. 14) diz que o espectador é capaz de identificar-se com os personagens e, por meio da imaginação, pode projetar-se em diferentes papéis, lugares, épocas e estados, remetendo-se à experiência cinematográfica enquanto “projeção-identificação”, de modo que ela é capaz de realizar a mediação do sujeito com a realidade, assim como sujeitos diferentes de si, culturas, períodos, valores e, assim por diante. Articulamos a essa interpretação os debates acerca da identidade e da *terreirização* dos processos educacionais a partir dos autores que abordamos antes, como Muniz Sodré e Luiz Rufino. Sodré circunscreve a questão da identidade enquanto um processo dinâmico, fluido, não dogmático de onde o reconhecimento de si tem como ponto de partida as relações com o que é diferente de si, seja essa diferença pautada no outro, seja em outros períodos, outras culturas, outros valores e assim por diante. A *terreirização*, neste caso por meio da experiência

cinematográfica, contribui para o processo de construção da(s) identidade(s), que, em essência, são demarcadas pelas relações com o que é diferente de si. A composição da identidade está relacionada, deste modo, à interlocução com o que é plural.

Sobre o uso do filme como recurso didático, Alessandro Reina (2022, p.123) nos chama a atenção para a problemática do reducionismo que pode envolver essas práticas.

Dada a potencialidade muitas vezes desconhecida do filme e de sua aplicação no campo educacional, é preciso abandonar um discurso comum que conduz a utilização do filme apenas como um recurso pedagógico, para ir em direção a sua real potencialidade, que é engendrar a reflexão crítica e filosófica sobre a realidade em que vivemos, servindo como aporte para formação estética e cultural do sujeito.

Ou seja, as relações entre o cinema e a educação têm a potencialidade de subsidiar elementos para a compreensão crítica do real, promovendo uma formação cultural que não pode ser reduzida à exibição do filme na sala de aula. Outro elemento problemático dessa relação diz respeito à capacitação de professores para que possam usar esses recursos de modo mais amplo, superando a ideia de que o uso do filme na formação serve apenas para preencher o tempo ou atenuar a rotina acadêmica. Sendo assim, nos pautamos na defesa de uma metodologia particular para a exploração dos elementos estéticos e culturais do cinema na educação, o cineclubismo.

4.4 O CINECLUBE NOS ESPAÇOS FORMATIVOS

Os cineclubes oferecem elementos favoráveis ao universo educacional, pois se compõem não somente da exibição, mas do estudo, debate e problematização de um universo plural de elementos, desde sua composição técnica e estética até os temas abordados pelos títulos escolhidos na elaboração de uma programação.

Como verificamos ao abordar a história dos cineclubes, uma das suas características fundamentais se remete à possibilidade de realizar abordagens alternativas à cinematografia comercial, o que leva suas programações a

considerarem o papel do cinema enquanto arte e não somente como entretenimento. Esta relação não se reduz a contraposição ao mercado, mas às possibilidades de considerar os filmes a partir das suas contribuições estéticas, culturais e sociais. Ao entendermos que os títulos comerciais estão comprometidos com a homogeneização da cultura, nos deparamos novamente com uma problemática colonialista. O cineclubismo é uma das possibilidades para o combate ou, ao menos a atenuação, da padronização da cultura. Neste sentido, Alessandro Reina (2022, p.122) nos diz:

[...] os cineclubes são espaços democráticos onde seus integrantes aprendem mutuamente uns com os outros, quebrando a lógica tradicional onde o professor é o detentor do saber e o aluno o ser que receberá este saber. Na prática cineclubista cada indivíduo faz uma leitura do filme e traz seus conhecimentos a fim de que outros possam ser construídos. Nesse sentido, destaca-se o papel de uma leitura dialógica e dialética do filme, onde não é somente o enredo o pano de fundo da discussão, mas também seus elementos técnicos e estéticos.

Os cineclubes possibilitam, portanto, uma *terreirização* dos espaços educativos em que a ideia de roda é muito mais presente do que a de linha. Em outras palavras, a organização tradicional das salas de aula se compõe por diversas fileiras em formato de linha, de modo que o professor, que fica a frente, representa a autoridade. Nas celebrações das religiões de matriz africana o que predomina é o formato de círculo, tanto é que recebem o nome de “gira”. O formato de roda possibilita a integração, de modo que toda a comunidade circula pelo espaço e cada membro, ao dançar, gira em torno de si mesmo. Além disso, o cineclubes, assim como o terreiro, é um espaço de valorização e fortalecimento dos laços comunitários. Considerar, portanto, o cineclubes como um espaço *terreirizado* significa subsidiar um processo democrático em que os indivíduos plurais participam e têm protagonismo.

Acerca da ruptura com a ordem hierárquica, Reina nos diz (2022, p.126):

O cineclubes pensado no espaço escolar possibilita a todos os seus frequentadores, a oportunidade de atuarem como formadores, uma vez que o processo de aprendizagem ocorre mediante a relação dialética e dialógica entre seus participantes. Desse modo, o cineclubes torna-se não apenas um lugar para pensar criticamente o cinema, como um espaço de

formação política e cultural envolvendo questões de larga amplitude social.

Sobre a questão da estrutura física da sala de aula, o autor ainda considera (2022, p. 126) as limitações de espaço e tempo, considerando que o tempo dos filmes de longa-metragem é mais extenso do que o tempo de uma aula. Sob essas condições não é possível exibir os filmes integralmente, muito menos debatê-los ou analisá-los. O autor considera ainda a possibilidade do uso de curtas-metragens, mas, mesmo assim, além de limitar as possibilidades de debate, o número de títulos e a pluralidade de temas a serem desenvolvidos dentro de um planejamento pedagógico é mais restrita. Assim, a estrutura do cineclube é ideal, pois consegue abarcar a exibição e o debate.

Reina (2022, p. 126-128) nos apresenta o “rito” cineclubista, que desde o crítico André Bazin, no século passado, segue uma tríade: apresentação – exibição – debate.

Na apresentação o mediador da sessão oferece uma contextualização acerca do título a ser exibido, o que envolve o contexto histórico da produção, as influências estéticas do cineasta, os elementos temáticos propostos pelo filme e, assim por diante. Neste momento não se realiza análise ou problematizações, somente apontamentos sobre o filme a ser exibido. A apresentação tem o propósito de situar o espectador acerca da obra a ser exibida e problematizada posteriormente.

O segundo momento é o da exibição, em que a obra em questão é projetada. Trata-se de um fenômeno complexo, que pode ser lido a partir de uma relação representacional, em que as mensagens, por meio de imagens e sons, são transmitidas ao receptor. É possível, ainda, entender o filme como texto. Jean-Luc Godard, por exemplo, costumava dizer que filmar era um ato de escrever com a câmera. Fresquet (2013, p. 3) refere-se à possibilidade de entender o cinema como modo de pensamento, tendo em vista que, desde o Renascimento nos deparamos com a ideia de que as imagens são formas de pensar. É possível entender, ainda, o cinema como a mobilização de afetos, de modo que eles são gerados pela reação com a obra.

Outra das possibilidades já citadas diz respeito ao cinema enquanto experiência, já que a relação entre o espectador e uma obra, não se reduz a virtual decodificação de mensagens ou a geração de afetos, ao mesmo tempo que não as exclui. A experiência estética é mais ampla, capaz de assimilar mensagens, produzir significados, gerar afetos, mas, também de ampliar as possibilidades de recepção, sobretudo no caso do cinema, que além das imagens em movimento, conta com sons. Eles podem partir tanto da enunciação de palavras pelos personagens, quanto do uso de sons ambientes, como, ainda da trilha sonora.

O terceiro e último momento da sessão cineclubista é o do debate, quando a percepção dos diversos espectadores é apresentada. Esse processo possibilita uma nova significação, que é mediada, alterada, ampliada pela participação dos participantes. O debate, portanto, representa a *encruzilhada* da sessão cineclubista, de modo que percepções diversas são trocadas e uma é capaz de alterar e dar novos rumos para as outras. O debate é o momento de criação de novos significados e leituras da realidade. Ele é fundamental, portanto, no que diz respeito a contribuir com os processos de criação da(s) identidade(s), que são capazes de se interpelam e, justamente nessa relação, que pode ser de confronto, convergência, entre outras, os sujeitos são capazes de compartilhar suas perspectivas, não para que se anulem, mas para que sejam interpeladas.

No caso do Cineclube, por ser mediado pelas tecnologias de comunicação, a reunião física entre os participantes torna-se inviável. Deste modo, os filmes são indicados com antecedência para que se possa assisti-los individualmente. Para cada filme indicamos uma bibliografia a ser estudada com a finalidade de que possa subsidiar o debate, que é realizado de forma síncrona com os participantes e as interpelações são realizadas por meio de chat de mensagens.

4.5 O CINECLUBE

O Cineclube iniciou em 2018, com o propósito de fomentar a formação filosófica dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Filosofia numa instituição de Ensino Superior a Distância. Sua realização no âmbito da extensão universitária procurava fomentar a integração entre os estudantes desses cursos, mas também se abria para a comunidade, possibilitando a análise crítica de temas pertinentes à sociedade e à cultura. Não obstante, a proposta recebeu um número de adesões surpreendente em relação às nossas expectativas e logo repensamos o seu formato para acolher um público mais amplo e diverso. Ele passou a ser divulgado para todos os cursos da Escola Superior de Educação da IES e para a comunidade em geral, atraindo, além dos estudantes universitários, interessados por cinema, professores, estudantes da Educação Básica, entre outros.

Deste modo, as ações do cineclube puderam contribuir com a formação de um público crítico, como tem sido o papel dos cineclubes desde as suas origens no séc. XX. Elas levaram ao estímulo da pesquisa acadêmica a partir do estudo fílmico e puderam problematizar uma série de pautas relevantes para a sociedade. A soma de matrículas nas suas sessões chegou ao número de 40735 e as visualizações nas redes sociais foram ainda mais amplas, chegando a 57525 pessoas. Vale ressaltar que esses números podem mudar diariamente com a realização de novas matrículas e visualizações nas redes sociais.

O embrião do projeto se formou em 2017, diante da necessidade de, por meio dos cursos de extensão, contribuir com a formação de futuros professores. Os elementos estruturais e pedagógicos do cineclubismo pareciam subsidiar práticas pedagógicas capazes de contemplar os propósitos estabelecidos.

Como dissemos anteriormente, os cineclubes são realizados presencialmente, mas ao considerarmos o cenário da Educação Superior a Distância, encontramos essa limitação. As tecnologias de informação e comunicação usadas pela IES, no entanto, possibilitam essa superação, pois o ambiente virtual de aprendizagem da instituição oferece ferramentas para a

disponibilização de conteúdos, estudo de materiais e integração entre os membros envolvidos. As sessões foram divulgadas tanto por meio do ambiente virtual de aprendizagem da instituição (AVA), quanto pelas redes sociais da instituição. As orientações para a participação eram disponibilizadas no AVA, assim como os textos a serem estudados para subsidiar a participação síncrona nas sessões, de modo que os estudantes deveriam lê-los e assistir aos filmes indicados antes da atividade síncrona. Por fim, os estudantes tinham um prazo de quinze dias para realizar as avaliações, que levavam em conta elementos dos textos indicados, dos filmes assistidos e dos debates realizados nas sessões. Para abranger um público mais amplo, as sessões não eram transmitidas pelo AVA, mas sim pelo *Youtube*.

O projeto inicial teve como objetivos **a)** Promover a interdisciplinaridade dos cursos da Escola Superior de Educação da instituição por meio da prática cineclubista. **b)** Estimular as atividades de pesquisa e extensão entre os estudantes do Ensino Superior. **c)** Formação de público crítico por meio das sessões cineclubistas e **d)** Fomentar o acesso à cultura por meio dos polos de apoio presencial espalhados pelo Brasil e exterior.

Antes da pandemia de COVID-19, planejamos que os estudantes fossem até os polos de apoio presenciais da instituição para participar das sessões de debate, estimulando o fortalecimento dos laços entre as comunidades acadêmicas locais. Os estudantes podiam interagir tanto individualmente quanto enviar contribuições a partir de seus grupos de encontro por meio dos chats das transmissões. Em 2020, dadas as condições de biossegurança impostas pela pandemia, passamos a realizar as sessões de forma completamente remota.

O ambiente virtual de aprendizagem (AVA) da instituição permite ainda o contato depois das sessões interativas por meio de tutorias e de relações nos fóruns das salas das sessões, possibilitando a interlocução, a troca de materiais, a organização para pesquisas entre os discentes e assim por diante.

Os polos de apoio presenciais são os pilares da relação com a comunidade acadêmica. Eles estão espalhados por todo o Brasil e têm se

expandido para o exterior. Sendo assim, elaboramos uma programação anual que é divulgada para as comunidades a partir dos polos, de modo que a comunidade possa se programar com antecedência para se envolver nas atividades do cineclube, viabilizando organizar-se para assistir os filmes e ler os textos antes das sessões.

As programações são compostas por filmes sobre questões relevantes para a comunidade acadêmica. Neste sentido, vale dizer, que os filmes escolhidos não se remetem somente a títulos do *Cinema Novo*, mas, de alguma forma, refletem sua estética, seus princípios ou sua ordem temática. A elaboração da programação considera a formação de público, de modo que os títulos são pensados de forma didática. Como refletimos anteriormente a partir das contribuições de Jean-Claude Bernardet, por exemplo, entendemos que o público brasileiro, de forma geral, não está habituado a “consumir” os títulos da cinematografia brasileira. O cineclubismo possibilita essa abertura, muito embora, quantitativamente, com algumas exceções, fica evidente a preferência do público pelos títulos internacionais, como verificaremos.

Para realização das atividades, pudemos contar com um amplo número de professores e funcionários da instituição. A equipe de marketing, por exemplo, sempre esteve em contato conosco para planejar a divulgação das sessões e criar materiais adequados a cada uma delas. O setor de extensão é o responsável por abrir os links de inscrição e as salas do ambiente virtual de aprendizagem. No início das ações, eles precisavam verificar quais estudantes tinham realizado as avaliações para emissão dos certificados de atividades extensionistas. Atualmente isso é feito automaticamente pelo sistema na medida em que os estudantes realizam as avaliações. Os certificados são de dez horas de atividades extensionistas por sessão. Para mediação e debate, pudemos contar com docentes de cursos diversos, de áreas como Sociologia, História, Teologia, Artes, entre outras. Além disso, contamos com a contribuição de membros externos, professores, especialistas nos temas abordados ou até mesmo cineastas, como Juliana Sanson e Gil Baroni.

O planejamento das programações anuais passou por um processo de diálogo com o público, adequações impostas pelos contextos, como a pandemia de covid-19, e amadurecimento epistemológico subsidiado pelo próprio processo de pesquisa do doutoramento, bem como pelo aporte recebido pelos encontros do G-CINE (Grupo de Estudos Sobre o Cinema) e as sessões do Cineclube Jogo de Cena do NESEF/UFPR (Núcleo de Estudos Sobre o Ensino de Filosofia da Universidade Federal do Paraná), de modo que as investigações acerca do *Cinema Novo* a partir dos estudiosos mencionados neste trabalho abriram horizontes para o debate decolonial. A proposta inicial do projeto que delineou este trabalho partiu da filosofia de Enrique Dussel, mas o desenvolvimento dos estudos e a realização de disciplinas mostraram outras fundamentações teóricas mais apropriadas. A análise do *Barravento*, de Glauber Rocha, nos levou pela primeira vez a estudar *Exu* na análise de Ismail Xavier, mostrando que talvez a perspectiva dialética pudesse apresentar limitações para compreender a amplitude semântica que a divindade apresenta.

Nos últimos anos, nossa maior preocupação, conforme consta em nossos planejamentos, foi com o desdobramento das sessões na realidade profissional dos estudantes, sobretudo dos licenciandos, pois identificamos a necessidade de que estivessem preparados para as realidades profissionais que enfrentariam, já que a escola é um ambiente plural, onde há convergência, mas também muitos conflitos, como episódios de violência, intolerância, racismo, machismo e xenofobia. Os títulos selecionados procuravam estimular reflexões sobre esses problemas, oferecendo suporte para investigá-los e problematizá-los de forma coletiva.

As atividades do Cineclube fomentaram a produção acadêmica em diversos âmbitos, além deste estudo e das pesquisas já mencionadas.

O estudante João Diego Leite, do curso de Licenciatura em Letras, por exemplo, desenvolveu o artigo intitulado *Revisão integrativa sobre a experiência com cinema e literatura* (2023). A aluna Josye Héllen Nazareth Patané, do curso de Bacharelado em Teologia desenvolveu a pesquisa

chamada de Um diálogo entre Paul Tillich e Glauber Rocha: em busca do sentido decolonial do cinema brasileiro (2023). O estudante do curso de Licenciatura em Física escreveu o artigo A aprendizagem significativa: as possíveis contribuições do cinema de animação como recurso didático para a educação ambiental no ensino fundamental (2023), todos publicados no *Caderno Intersaberes*. A mestrande Marli Kaczmarek, em sua pesquisa em Educação na instituição onde o cineclube foi implementado, investigou práticas inspiradas pelas atividades do Cineclube e recebeu o título de *Educação especial e tecnologias digitais: o cineclube como possibilidade formativa na perspectiva freireana* (2022). Nosso propósito não é mensurar as pesquisas que partiram das atividades do Cineclube, pois as repercussões foram amplas, tornando-se tema de grupos de pesquisa e desenvolvimento de trabalhos de conclusão de curso. No entanto, vale mencionar algumas delas para indicar a efetividade dos desdobramentos do projeto. As programações são marcadas pelo desenvolvimento da formação de público, propiciando, com o desenrolar das atividades, um afastamento progressivo dos títulos do cinema comercial. A seguir apresentaremos os dados de alcance das sessões a partir de 2019. As sessões realizadas em 2018 eram transmitidas via a página do Facebook do Curso de Filosofia, a instituição fechou a página e os dados acerca delas foram perdidos. Não obstante, os dados apresentados sobre o alcance de 21 sessões nos permitem ter uma perspectiva mais geral acerca das sessões do. Nossa tese a favor dos filmes do *Cinema Novo* será desenvolvida na sequência, quando analisaremos as sessões relativas aos dois filmes abordados no capítulo anterior, *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, verificando suas contribuições para os processos de formação da identidade, à medida que exploram algumas das nossas *marafundas coloniais*.

TABELA 1

SESSÃO	FILME	INSCRITOS	VISUALIZAÇÕES
13/03/2019	CLUBE DA LUTA (EUA, 1999) DIREÇÃO DE DAVID FINCHER. U	6.947	10.000
15/05/2019	CIDADE DE DEUS (BRA, 2002), DIREÇÃO DE FERNANDO MEIRELLES E KATIA LUND.	4.636	6.100
21/08/2019	NA NATUREZA SELVAGEM. (EUA, 2007) DIREÇÃO DE SEAN PEN. PARAMOUNT VANTAGE.	4.224	2.000
30/10/2019	O SEGREDO DOS SEUS OLHOS. (ARG/ESP, 2009). DIREÇÃO DE JUAN JOSÉ CAMPANELLA E MARIELA BESUIEVSKI.	4.205	2.500
11/12/2019	PSICOSE. (EUA, 1960). DIREÇÃO DE ALFRED HITCHCOCK	2.748	3.000
04/03/2020	CINEMA PARADISO. (ITA, 1988). DIREÇÃO DE GIUSEPPE TORNATORE	1.546	1.400
20/05/2020	CENTRAL DO BRASIL. (BRA/FRA, 1998). DIREÇÃO DE WALTER SALLES	2.922	3.800
15/07/2020	OS LADRÕES DE BICICLETAS (ITA, 1948).	1.296	2.800

	DIREÇÃO DE VITTORIO DE SICA		
07/10/2020	ERA UMA VEZ NA AMÉRICA. (EUA/ITA, 1984). DIREÇÃO DE SÉRGIO LEONE	1.312	2.100
02/12/2020	RIO, 40 GRAUS (BRA, 1955). DIREÇÃO DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS	1.167	1.651
10/03/2020	DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (BRA, 1964). DIREÇÃO DE GLAUBER ROCHA	2.110	3.100
07/04/2021	QUE HORAS ELA VOLTA? (BRA, 2015). DIRIGIDO POR ANNA MUYLAERT.	1.516	1.900
26/05/2021	TRÊS ANÚNCIOS PARA O CRIME. (EUA, 2017). DIRIGIDO POR MARTIN MADONAGH	728	11.000
14/07/2021	PRECIOSA - UMA HISTÓRIA DE ESPERANÇA (EUA, 2010). DIRIGIDO POR LEE DANIELS	987	974
27/07/2021	ALICE JÚNIOR (BRA, 2019). DIRIGIDO POR GIL BARONI.	666	451

20/10/2021	JULIETA DE BICICLETA (BRA, 2018). DIRIGIDO POR JULIANA SANSON	579	573
08/11/2021	O SAL DA TERRA. (BRA/FRA/ITA). DIRIGIDO POR WIM WENDERS E JULIANO SALGADO	589	778
08/12/2021	QUANTO VALE OU É POR QUILO? (BRA, 2005). DIRIGIDO POR SÉRGIO BIANCHI	335	554
05/05/2022	TROPA DE ELITE. (BRA, 2007). DIRIGIDO POR JOSÉ PADILHA	846	942
18/08/2022	AUTO DA COMPADECIDA. (BRA, 2000). DIRIGIDO POR GUEL ARRAES	862	1.200
21/11/2023	BARRAVENTO. (BRA, 1962). DIRIGIDO POR GLAUBER ROCHA	514	702
TOTAL	21 SESSÕES	40.735	57.525

Fonte: o autor (2024)

Os dados acerca do alcance das sessões possibilitam desenvolver algumas interpretações, a saber: essas 21 sessões promoveram 40.735 matrículas, ou seja, estudantes que assistiram aos filmes indicados, leram os textos, participaram ou assistiram às sessões interativas e realizaram a avaliação. Não obstante, o número de visualizações das sessões, conforme os dados levantados nos links das transmissões no *Youtube*, sempre foram maiores do que o número de matrículas, o que nos leva a considerar que o

impacto na comunidade é maior ainda do que indicam os números de matrículas, lembrando que as inscrições são gratuitas para toda a comunidade.

Em uma média geral, ao dividirmos o número total de inscritos pelo número de sessões, chegamos a uma média de 1.940 inscritos por sessão. Ao dividirmos o número total de visualizações por sessão, chegamos a uma média de 2.739 acessos por sessão.

A sessão que contou com maior repercussão foi do filme *Clube da Luta* (EUA, 1999), dirigido por David Fincher, chegando a 6947 inscritos e mais de 10000 visualizações no *Youtube*. Diante dos dados somos levados a nos perguntar “porque esta sessão recebeu tanto destaque?”. Uma das respostas possíveis é que os investimentos de divulgação comercial do filme levam, por consequência, a que ele seja conhecido por um maior número de pessoas e que, portanto, motive um número maior de interessados em participar da sessão. Outra leitura possível diz respeito à temática abordada pelo filme, de modo que a questão da rotina e da saúde mental são elementos que chamam a atenção do público. Vale considerar que, apesar de ser um filme produzido por um grande estúdio e contar com um elenco com Brad Pitt e Edward Norton como protagonistas, é uma narrativa bastante crítica ao sistema econômico hegemônico.

Os dados nos revelam um fato curioso acerca de outro título, *Três Anúncios Para um Crime* (EUA, 2017), dirigido por Martin McDonagh, que alcançou mais de 11.000 visualizações no *Youtube*, mas teve um número desproporcional no número de inscritos, 728. Esse filme problematiza a questão do feminicídio e da justiça social no que diz respeito à questão de gênero. O interesse e os acessos do público chamaram nossa atenção, muito embora apenas 6,62% daqueles que visualizaram a sessão tenham se matriculado formalmente.

Como adiantamos, os critérios para escolha dos títulos consideram, também, a formação do público, de modo que as propostas de abordagem de filmes internacionais procuraram estimular o consumo dos filmes nacionais. No entanto, os temas abordados, sem exceção, remetem-se a pautas sociais

importantes na nossa sociedade que, de algum modo, têm seus desdobramentos nas comunidades escolares.

Ao considerarmos os números totais, propusemos o debate de dez obras nacionais, que geraram um número de 20.776 inscritos e 25.850 visualizações. Nesse período propusemos a abordagem de 11 títulos internacionais, de modo que o número de inscritos nessas sessões foi menor, contando com 19.968 participantes. Por outro lado, os filmes internacionais resultaram em um número de 31.675 visualizações no *Youtube*. As inscrições para as sessões de debate sobre filmes nacionais representam 51,20% contra 48,80% dos títulos internacionais, o que pode indicar que o público acadêmico tenha uma ligeira preferência pelos filmes nacionais. No entanto, ao considerarmos o número de visualizações, os acessos aos debates sobre os títulos internacionais representam 55,05%, enquanto os nacionais remetem-se a 44,95%, indicando que a comunidade, de forma geral, prefere os filmes estrangeiros.

Vale ainda ressaltar que a dinâmica das sessões prevê uma leitura prévia de textos indicados, como a edição de 2007 do texto *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*, de Ismail Xavier, no capítulo relativo à análise de *Barravento*. Sendo assim, além de considerar as percepções e contribuições dos estudantes por meio dos comentários no chat, asseguramos a realização do processo formativo por meio de uma avaliação final composta por 10 (dez) questões objetivas, que consideram tanto os conteúdos do texto indicado quanto as abordagens desenvolvidas ao longo da sessão.

Bernadete Gatti (2006, p. 28) nos chama a atenção para a questão das *avaliações quantitativas*, que costumam ser colocadas em oposição às *avaliações qualitativas*. Entretanto, nos deparamos com uma polarização, em que preconceitos podem nos levar a privilegiar estudos denominados *qualitativos*. No entanto, é necessário atentar para suas dificuldades metodológicas, pois seu emprego nem sempre considera a abrangência interpretativa, o que pode gerar generalizações impróprias. Da mesma forma,

os trabalhos que consideram as quantificações podem apresentar limitações de interpretação.

É preciso considerar que os conceitos de quantidade e qualidade não são totalmente dissociados, na medida em que, de um lado, a quantidade é uma interpretação, uma tradução, um significado que é atribuído à grandeza com que um fenômeno se manifesta (portanto é uma qualificação dessa grandeza), e de outro, ela precisa ser interpretada qualitativamente, pois, em si, seu significado é restrito. Por outro lado, nas abordagens qualitativas, é preciso que o evento, o fato, se manifeste em uma grandeza suficiente para sua detecção – ou seja, há uma quantidade associada a ela. (Gatti, 2006, p. 28).

Em outros termos, a comprovação da hipótese de que as sessões cineclubistas, por meio do uso do *Cinema Novo*, podem colaborar com a construção da identidade e a preservação da memória depende do *encruzilhamento* entre essas duas naturezas de dados, qualitativos e quantitativos, que procuramos evidenciar ao longo desta pesquisa.

Para tanto, aplicamos o teste de correlação de Spearman (Lira, 2004, p.101)¹⁰ (por meio do software RStudio v. 4.3.1 com a finalidade de verificar quais interpretações poderíamos obter em relação ao número de inscrições e de visualizações. Deste modo, em posse dos dados, verificamos uma média (desvio-padrão) de 1940 (1972) e uma mediana (intervalo interquartil) de 1296 (2020) inscritos por filme. Em relação às visualizações, observamos uma média de 2739 (2913) e uma mediana de 1900 (2058). Ao identificar diferenças consideráveis entre o número de inscritos e as pessoas que participaram de cada sessão, verificamos, por meio do teste de correlação de Spearman, que as variáveis entre inscrições e visualizações se correlacionam em 57,7% ($r_s = 0,76$). Identificamos, também, através de uma regressão linear simples, que as inscrições predisseram as visualizações em 27,7%.

Dado que os valores de correlação e predição explicam pouco da relação entre inscrições e visualizações, utilizamos o teste de Mann-Whitney

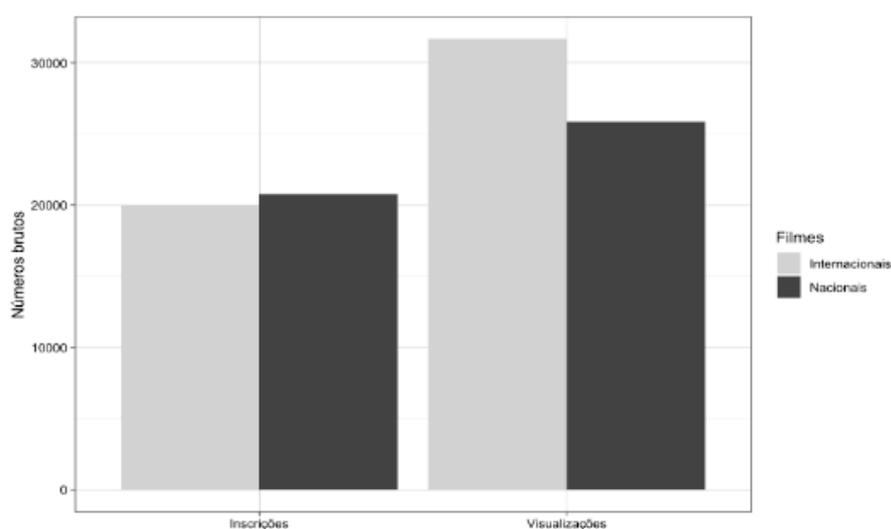
¹⁰ O coeficiente de correlação de Spearman é uma medida estatística não paramétrica que quantifica a força e a direção da relação monotônica entre duas variáveis. Diferentemente do coeficiente de Pearson, que assume uma relação linear entre as variáveis, o de Spearman avalia a relação entre os postos das observações, sendo mais robusto a outliers e a dados não normalmente distribuídos.

para entender se havia diferenças significativas entre elas. O resultado do teste ($W = 187$; $p = 0,4$, $r = 0,13$) indicou que, embora existam diferenças entre visualizações e inscrições, elas são pequenas e não são estatisticamente significativas – ou seja, provavelmente ocorreram ao acaso.

Ou seja, os dados indicam que não houve diferenças significativas entre as inscrições e visualizações nas sessões de filmes nacionais e internacionais, apontando êxito no fomento do contato com filmes nacionais por meio de nossa curadoria e programação.

Verificamos que as proporções de inscrições e visualizações para filmes nacionais são comparáveis, com 51,20% e 44,95%, respectivamente, e para filmes internacionais, com 48,80% e 55,05% (figura 1). O teste de qui-quadrado de independência para essas preferências apresentou um valor de $\chi^2(gl) = 1179(1)$ com um $p < 0,01$ e tamanho de efeito V de Cramér de 0,06. Cohen (1988) considera que valores de $V < 0,10$ são irrisórios quando $gl = 1$. Este resultado indica que, ainda que haja uma diferença estatisticamente significativa entre as proporções de inscrições e visualizações, essa diferença tem uma magnitude muito pequena, sugerindo que o papel do cineclube foi importante na formação deste público.

FIGURA 1



Fonte: O autor (2024)

Foi possível, ainda, comparar as proporções entre visualizações dos filmes um a um e, logo abaixo, indicamos o Apêndice A com a matriz de significância. Os filmes que não apresentaram diferenças significativas em relação às inscrições são os seguintes:

- i. *Na Natureza Selvagem e Era Uma Vez na América* ($p = 1,00$);
- ii. *Na Natureza Selvagem e Que Horas Ela Volta?* ($p = 1,00$);
- iii. *Psicose e Ladrões de Bicicletas* ($p = 1,00$);
- iv. *Psicose e Deus e o Diabo na Terra do Sol* ($p = 1,00$);
- v. *Era Uma Vez na América e Que Horas Ela Volta?* ($p = 0,29$);
- vi. *Preciosa - Uma História de Esperança e Tropa de Elite* ($p = 1,00$);
- vii. *Alice Júnior e Quanto Vale ou é Por Quilo?* ($p = 0,26$);
- viii. *Julieta de Bicicleta e Barravento* ($p = 0,07$)."

TABELA 2

Apêndice A

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	
2	<0,01																					
3	<0,01	<0,01																				
4	<0,01	<0,01	<0,01																			
5	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01																		
6	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01																	
7	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01																
8	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	1	<0,01	<0,01														
9	<0,01	<0,01	1	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01													
10	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,02	<0,01	<0,01													
11	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	1	<0,01	<0,03	0,01	<0,01	<0,01												
12	<0,01	<0,01	1	<0,01	<0,01	<0,01	<0,04	<0,01	0,29	<0,01	<0,01											
13	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,05	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01										
14	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,08	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01									
15	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,07	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01								
16	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,08	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	0,03						
17	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,09	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01
18	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,10	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	0,26	1	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01
19	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,11	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	1	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01
20	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	0,02	<0,12	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01
21	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,13	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	0,07	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01

Fonte: o autor (2024)

¹¹ Apêndice A: Matriz de p valores, par a par, sobre quantidades de inscrições em cada filme. Nota. Em itálico estão os valores que indicam não haver diferença nas inscrições para cada filme. 1 - Clube da luta; 2 - Cidade de Deus; 3 - Na natureza selvagem; 4 - O segredo dos seus olhos; 5 - Psicose; 6 - Cinema Paradiso; 7 - Central do Brasil; 8 - Os ladrões de bicicletas; 9 - Era uma vez na américa; 10 - Rio, 40 graus; 11 - Deus e o diabo na terra do sol; 12 - Que horas ela volta?; 13 - Três anúncios para o crime; 14 - Preciosa - uma história de esperança; 15 - Alice Júnior; 16 - Julieta de bicicleta; 17 - O Sal da terra; 18 - Quanto vale ou é por quilo?; 19 - Tropa de Elite; 20 - Auto da Compadecida; 21 - Barravento.

Os filmes que não tiveram diferenças significativas entre si sobre as visualizações são:

- i. *Os Ladrões de Bicicletas e Psicose* ($p = 1$);
- ii. *Quanto Vale ou É Por Quilo? e Alice Júnior* ($p = 0.26$);
- iii. *Quanto Vale ou É Por Quilo? e Julieta de Bicicleta* ($p = 1.00$);
- iv. *Tropa de Elite e Preciosa - Uma História de Esperança* ($p = 1.00$);
- v. *Barravento e Julieta de Bicicleta* ($p = 0.07$);
- vi. *Barravento e Quanto Vale ou É Por Quilo?* ($p = 1.00$).

TABELA 3¹²

Apêndice B

Tabela 1. Matriz de p valores, par a par, sobre quantidades de visualizações de cada filme.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		
2		<0,01																					
3	<0,01	<0,01																					
4	<0,01	<0,01	<0,01																				
5	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01																			
6	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01																		
7	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01																	
8	<0,01	<0,01	<0,01	0,01	1	<0,01	<0,01																
9	<0,01	<0,01	1	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01															
10	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01														
11	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	1	<0,01	<0,01	0,01	<0,01	<0,01													
12	<0,01	<0,01	1	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	0,29	<0,01	<0,01												
13	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01											
14	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01										
15	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01									
16	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	0,03							
17	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01						
18	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	0,26	1	<0,01				
19	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	0,02	<0,01		
20	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	
21	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	<0,01	0,07	1	0,01	<0,01	<0,01		

Levando em conta a hegemonia cultural imposta pelo mercado hollywoodiano, a superioridade quantitativa desse mercado e o volume de

¹² Em itálico estão os valores que indicam não haver diferença nas inscrições para cada filme. 1 - Clube da luta; 2 - Cidade de Deus; 3 - Na natureza selvagem; 4 - O segredo dos seus olhos; 5 - Psicose; 6 - Cinema Paradiso; 7 - Central do Brasil; 8 - Os ladrões de bicicletas; 9 - Era uma vez na américa; 10 - Rio, 40 graus; 11 - Deus e o diabo na terra do sol; 12 - Que horas ela volta?; 13 - Três anúncios para o crime; 14 - Preciosa - uma história de esperança; 15 - Alice Júnior; 16 - Julieta de bicicleta; 17 - O Sal da terra; 18 - Quanto vale ou é por quilo?; 19 - Tropa de Elite; 20 - Auto da Compadecida; 21 - Barravento.

investimentos em produção, divulgação e distribuição de filmes, podemos afirmar que o trabalho de formação de público e fomento ao consumo do cinema brasileiro é exitoso na comunidade acadêmica, além de não ser tão inferior quando consideramos a comunidade externa. Os dados evidenciam a relevância das ações cineclubistas na formação de um público voltado ao consumo do cinema nacional.

Partindo das prerrogativas dos cinemanovistas e de autores como Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier, no que diz respeito à valorização do cinema nacional e ao estímulo ao consumo e fomento da produção da cultura brasileira, conseguimos, ao longo dessas sessões, alcançar resultados interessantes. Eles indicam a presença de uma força hegemônica no poder do mercado cinematográfico hollywoodiano, mas muitos de seus títulos abordam pautas comuns às nossas sociedades, como a exploração do trabalho, a violência de gênero e o racismo. Apesar da superioridade dos investimentos e do fomento à produção audiovisual estadunidense, o interesse pelo cinema brasileiro também fica evidente, o que, como veremos, está relacionado ao reconhecimento da realidade e do universo cultural no qual estamos inseridos. Em seguida, desenvolvemos a análise das sessões de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Barravento*, levando em consideração não a cronologia dos filmes, mas das suas sessões de debate no Cineclube.

4.6 ANÁLISE DA SESSÃO DE DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Como já realizamos a análise deste longa-metragem anteriormente neste trabalho, não voltamos a apresentar seus elementos aqui, mas recorreremos a eles ao longo da investigação acerca dessa sessão, que foi realizada no dia 10 de março de 2021.

Com o objetivo de trazer percepções plurais para contribuir na análise deste filme, contamos com as mediações dos professores Nilson dos Santos Moraes, do Curso de Filosofia e pesquisador do *Cinema Novo*, Regiane

Moreira, das Artes Visuais, para contribuir com a análise dos elementos estéticos do filme, Márcio José Pelinski, da área da Teologia, com o propósito de oferecer uma perspectiva acerca dos elementos religiosos que compõem o universo da narrativa e, por último, este que vos escreve.

Sobre esta sessão, desenvolvi, em conjunto com os professores Luís Fernando Lopes e Nilson dos Santos Moraes, uma pesquisa publicada nos anais do XV Congresso Nacional de Educação (EDUCERE) da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (a PUCPR) em 2021.

Já participei de outras sessões cineclubistas sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e cada uma delas indicou uma pluralidade de interpretações, aos quais indicam que as possibilidades de leitura acerca desta obra são ricas e intermináveis.

Neste caso específico, procuramos fomentar o debate acerca de seus temas, influências e atualidade. Os participantes destacaram a natureza dialética do filme, estabelecendo paralelos entre os faroestes e a cultura brasileira, sobretudo aquela que emerge nos sertões. A mescla entre arquétipos de heróis e vilões num cenário desolador chamou a atenção da comunidade.

A abordagem dualista de Glauber Rocha também recebeu destaque, de modo que o cineasta foi capaz de justapor elementos teatrais e realistas, a cultura erudita e popular, bem como personagens que transitam entre o sagrado e o profano, indicando que o sagrado possui elementos de profano e vice-versa.

Outro elemento que recebeu destaque diz respeito à estética do filme, marcada, também, pelo contraste que traz destaque aos personagens inseridos no cenário luminoso do sertão. O contraste também se dá na ruptura da linguagem em relação a outras cinematografias, que apesar das influências externas, demarca algo genuinamente brasileiro.

Como defendemos anteriormente, o arquétipo *exusíaco* é mais apropriado do que o dialético para a compreensão dos contrastes que envolvem a história e a cultura brasileiras, pois a dialética prevê processos

causais em relação aos fenômenos históricos, de modo que um estado se contrapõe a fim de superar o anterior. Numa leitura *exusíaca*, os elementos de contraste são capazes de síntese contínua nos sujeitos ou contextos em que se desdobram. Se partirmos de uma análise do título da obra, por exemplo, o Diabo não é uma superação de Deus e a terra do sol não é sua síntese, mas esses elementos coexistem a partir de seus contrastes ao mesmo tempo.

Os participantes identificaram Manoel e Rosa como aqueles que conduzem o filme, sendo eles mesmos marcados pela transição entre o profano e o sagrado, de modo que a busca dos personagens se dá pela redenção e liberdade por meio do simbolismo da religiosidade popular emergente de Canudos, que é condensada na figura do Beato Sebastião e a mitologia do cangaço encarnada em Corisco.

Os participantes também problematizaram questões como do contexto histórico e do livre-arbítrio encaradas pelos personagens, de modo que a responsabilidade individual se confunde com a coletividade.

Houve ênfase, ainda, na urgência da ação histórica e no papel da cultura popular no que diz respeito à promoção das transformações sociais, da autorrealização e da justiça.

Os comentários fornecem informações para compreender a profundidade da temática do filme e destacam os papéis da cultura popular, do simbolismo religioso e mitológico como componentes que ajudam a interpretar os contrastes que envolvem nossa realidade social.

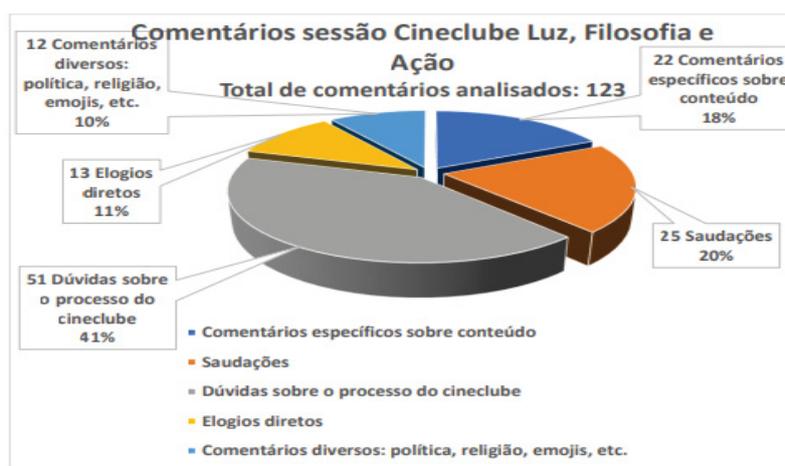
Reafirmamos, nesse sentido, a dimensão *exusíaca* no que diz respeito à transmissão de mensagens, a decodificação e às possibilidades de interpretação de uma realidade complexa, envolta em conflitos, divergências e coexistência entre elementos aparentemente opostos.

Os comentários indicam, ainda, o reconhecimento do papel de Glauber Rocha ao produzir uma abordagem inovadora no cinema, dando ênfase à natureza revolucionária do *Cinema Novo* e seus desdobramentos tanto no campo da cultura, quanto suas contribuições para a codificação da realidade.

Os comentários também se voltam para o significado das representações dos arquétipos dos personagens e as dificuldades em realizar suas buscas por redenção e liberdade. Nesse sentido, as expressões da cultura popular recebem destaque.

Essa sessão contou com uma média de mil visualizações simultâneas, chegando, em algumas semanas, a 2900 visualizações, 329 curtidas, 7 *deslikes* e 123 comentários. Para a análise desses comentários, elencamos cinco categorias de classificação, a saber: 1) Comentários específicos sobre os conteúdos abordados na seção; 2) Saudações; 3) Dúvidas sobre a metodologia de participação no Cineclube; 4) Elogios feitos aos debatedores; e 5) Comentários de ordem diversa.

FIGURA 2



Fonte: Lopes et al, 2021, p. 7919.

No que diz respeito aos comentários sobre o conteúdo do filme, é possível destacar o envolvimento dos participantes, que acrescentaram informações, problematizaram o enredo e refletiram sobre como o filme oferece aporte para questões políticas e sociais da atualidade. Os comentários mais recorrentes se referiam ao contexto histórico do longa-metragem, considerações sobre os personagens, o diretor, o enredo e, principalmente, as chaves de reflexão.

Neste sentido, vale destacarmos alguns dos comentários para verificarmos as contribuições em relação aos processos identitários e emancipatórios fomentados pela sessão cineclubista. Apesar dos comentários terem sido realizados de forma pública e constarem de forma aberta nos registros das transmissões, preservamos a identidade de seus autores.

Um dos participantes diz que “O sertão não é um lugar, é um estado de espírito.”. Esse comentário revela a importância do sertão enquanto elemento simbólico presente na cultura brasileira, de modo que ele é capaz de superar o âmbito geográfico. Neste sentido, o sertão é virtualmente ampliado para possibilidades de relação com a escassez.

Outra estudante diz que “sociologicamente, podemos perceber o quanto ainda estamos estagnados tanto em relação aos dogmas religiosos como em relação a subordinação das minorias aos seus opressores.”. Esta manifestação revela o quanto o filme é capaz de apresentar possibilidades de leitura da realidade. Apesar do seu distanciamento histórico, existem elementos que parecem perenes na realidade brasileira, como a imposições impostas pela religião dominante, quanto o papel da hegemonia cultural de manter as minorias sobre o aspecto da exploração.

Outro comentário enuncia uma pergunta – “Quais as dificuldades para realização dessa obra?????? Teve perseguição do governo militar?” – indicando que a estudante está atenta ao histórico de opressão no país e revelando outra característica presente na cultura.

Deste modo, conseguimos ressaltar o aspecto *terreirizado* do cineclube, que promove a interpelação entre os plurais, bem como seu papel na construção da identidade, à medida que os espectadores são capazes de reconhecer a si mesmos e os contrastes que marcam as nossas *marafundas coloniais*, trazendo à tona elementos como a pobreza, a fome, a desigualdade, a exploração, a opressão, entre outros, de modo que a obra cinematográfica oferece elementos para a compreensão da realidade circundante.

As saudações são tradicionais nas sessões do cineclube, refletindo o fortalecimento dos laços entre a comunidade envolvida e a interação entre os

participantes. Elas indicam, também, afetividade em relação aos colegas e debatedores, motivando a realização dos encontros.

As dúvidas acerca da metodologia do Cineclube revelam que o público se renova, há sempre novos estudantes matriculados nos cursos da IES, bem como demais membros da comunidade externa. Esses comentários advêm do primeiro contato que o público tem com a metodologia. Como essas questões são recorrentes, costumamos apresentar as orientações de participação logo no início das sessões. Esse também é um momento de troca, pois muitos dos participantes participam ou organizam cineclubes nas suas comunidades, seja em escolas ou outras instituições.

Elogios e críticas são recorrentes nas sessões de debate. No entanto, elas ocorrem de modo em que predomine a cordialidade e o comprometimento com a realização do evento, a escolha dos filmes etc. Os comentários diversos normalmente estão relacionados a questões políticas, religiosas, uso de emojis e outras abordagens aleatórias. Esse tipo de participação representa no máximo 10% das participações, no entanto, também são considerados a fim de manter o foco no debate acerca do tema proposto.

Para comprovar nossa hipótese - 'os filmes do *Cinema Novo* aliados à prática cineclubista fornecem subsídios importantes para a construção da(s) identidade(s)', analisaremos três categorias: a) evidências sobre a construção da identidade; b) contribuições para a formação acadêmica; e c) evidências sobre a disposição para o combate às desigualdades.

A respeito das evidências sobre a construção da identidade, a participação dos estudantes indicou uma forte relação entre o contato com o filme e a construção de suas identidades, especialmente na compreensão das desigualdades presentes na história e na cultura brasileiras. Um dos comentários mais impactantes diz que “O sertão não é um lugar, é um estado de espírito.”, de modo que ele revela o reconhecimento do sertão enquanto um elemento simbólico que é capaz de transcender o âmbito geográfico e expressa uma identidade coletiva designada pela resiliência e superação diante das adversidades impostas à sua população. O sertão passa a ser visto como

uma metáfora da realidade social e cultural permeada por contrastes que os participantes puderam reconhecer e problematizar.

Outro comentário indica o papel da religião para as minorias sociais ao afirmar que o Brasil “ainda está estagnado tanto em relação aos dogmas religiosos quanto à subordinação das minorias aos seus opressores”. Este comentário indica que o filme pôde despertar reflexões sobre as estruturas tradicionais de poder, de modo que a cultura pode contribuir para compreensão das nossas contradições sociais. Sendo assim, as participações dos estudantes demonstraram a capacidade do cinema de promover a auto reflexão e o reconhecimento das heranças coloniais que continuam afetando a identidade nacional.

Em relação às contribuições para a formação acadêmica, as participações demonstraram como o cineclubes é um espaço fundamental para a formação pedagógica. Os estudantes ampliaram suas perspectivas acadêmicas por meio de um debate interdisciplinar, alcançando uma leitura crítica e plural da obra em questão, e foram estimulados a problematizar temas como o dualismo entre sagrado e profano, além do papel da cultura popular no imaginário coletivo. As perguntas dos estudantes no que diz respeito às dificuldades de produção do filme revelam um interesse investigativo e uma consciência crítica sobre o contexto sócio-político daquele período. Assim, a sessão provocou um engajamento que contribuiu para o desenvolvimento de habilidades acadêmicas, tais quais a análise crítica e o fomento a discussões sobre os legados históricos que reverberam até hoje.

Quanto às evidências sobre a disposição para o combate às desigualdades, as discussões revelaram o papel do cinema como uma ferramenta essencial para conscientização e para a promoção de ações práticas voltadas ao combate às desigualdades. As falas dos estudantes sobre a opressão religiosa e a subordinação das minorias sugerem o desenvolvimento de sua sensibilidade social. Os participantes puderam indicar que as lutas por justiça social ainda permanecem urgentes.

Deste modo, a participação ativa no debate indica como o cineclube é um espaço importante para a formação política e social, de modo que os participantes possam refletir sobre a necessidade das ações coletivas para as transformações sociais necessárias.

4.7 ANÁLISE DA SESSÃO DE *BARRAVENTO*

Nesta sessão, promovemos uma alteração metodológica, devido aos avanços do Programa de Monitoria da IES. Os estudantes, que participam de atividades junto aos docentes, como aulas, mediação de encontros e grupos de pesquisa, foram convidados a participar das transmissões, apresentando suas perspectivas sobre *Barravento* (1962), de Glauber Rocha.

Usaremos nomes fictícios para preservar os participantes. Contamos com a participação de Gabriel, que é professor da Educação Básica pela SEED/PR, contador de histórias da cultura afro-brasileira e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFPR. Contamos também com as participações da Estudante Marília, da Licenciatura em Filosofia da instituição e seus colegas da Licenciatura em História, Renata Souza e Danilo

Assim como na análise da sessão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, uma vez que o filme já foi investigado anteriormente neste trabalho, não apresentaremos elementos como sinopse e elenco, exceto quando menções forem necessárias.

Os participantes da transmissão interagiram com o público por meio do chat no *YouTube*. Foram apresentadas várias abordagens críticas sobre *Barravento*, abrangendo temas como diversidade, patrimônio cultural, exploração social, e as lutas por liberdade e identidade do povo negro brasileiro.

Deu-se destaque à questão da presença da cultura afro-brasileira em todos os âmbitos da sociedade, de modo que a orixalidade é um elemento fundamental nas representações da diversidade religiosa e amplia nosso leque cultural.

Os participantes refletiram sobre a relação do filme com questões sociais ainda presentes na atualidade, como a desigualdade étnico-racial, a exploração do trabalho negro e a luta histórica por justiça social. Embora o debate tenha sido amplo, o tema da intolerância religiosa foi o mais destacado. Refletiu-se, também, sobre a importância de que o público geral amplie seus conhecimentos acerca das contribuições da cultura afro-brasileira, procurando superar as práticas discriminatórias.

Também se debateu sobre as controvérsias relacionadas a recepção dos espectadores e a abordagem glauberiana, que se enuncia enquanto crítica às religiões de matriz africana, mas pauta toda a narrativa do filme nas suas estruturas.

As reflexões sobre a identificação adquiriram grande relevância ao longo da sessão, articulando questões como a diáspora africana, as lutas pela preservação cultural e os ataques impostos pela cultura dominante.

O Professor Gabriel falou sobre a importância das heranças da cultura afro-brasileira que chegam até nós, relacionando a sua luta pela preservação desse patrimônio que orienta suas atividades de contação de histórias.

O estudante Danilo mencionou sua indignação em relação à falta de espaço para conhecer e debater sobre a cultura afro-brasileira, sustentando que, em grande medida, é o tipo de fenômeno que dá sustentação ao racismo e à intolerância religiosa.

A estudante Marília chamou atenção para o fato de ser cristã, mas por encontrar-se como comprometida em conhecer a cultura afro-brasileira, de modo a defender a convivência em meio à pluralidade.

Já a discente Renata versou sobre as possibilidades de relacionar as contribuições da cultura e das religiões afro-brasileiras ao estudo da filosofia. Problematicizou sobre o quanto se procura negar ou ocultar nossa historicidade, valorizando a cultura europeia em detrimento daquelas advindas das minorias. Retratou, ainda que, ela também relatou que o filme a fez lembrar de quando seu pai a levava aos terreiros de candomblé em Salvador, durante sua infância. Após a morte dele, essas tradições foram relegadas, mas a experiência de

assistir a *Barravento* trouxe à tona suas memórias de infância. Seu relato destaca a importância das ações afirmativas e, mais especificamente, como o cineclubismo pode contribuir para a interlocução e a construção da identidade.

A interlocução entre os mediadores foi enriquecida pelas leituras e respostas aos comentários feitos no chat. Essa sessão alcançou um público menor do que a de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no entanto, teve um engajamento maior e gerou 518 comentários, o que não nos permitirá categorizá-los dado o seu volume, mas recorreremos a uma avaliação mais qualitativa acerca deles.

Gostaríamos de assinalar, de modo inicial, o papel da sessão em valorizar os estudantes participantes das religiões de matriz africana, que do ponto de vista da representatividade, pode estimular suas participações. Uma das estudantes diz “amei o filme, reconheci vários pontos que também são cantados na Umbanda.”. Nesse mesmo sentido, outro comentário diz o que “O filme é bom e retrata muito a religião de influência africana. Sou da umbanda e Quimbanda e me senti emocionada assistindo. Parabéns!”.

Além da representatividade, que costuma ter pouco espaço, vale notar como o público em geral, não adepto às religiões de matriz africana, demonstrou admiração e abertura para conhecer mais sobre elas. A esse respeito, um dos comentários diz “filme muito bonito, não conheço muito sobre religiões de matriz africana, mas achei bem interessante”. Outro comentário sobre a falta de espaço destinado ao conhecimento da cultura negra diz que “Até o fato de parte de nós não conhecer a obra denuncia a falta de visibilidade de produções com foco na cultura negra”.

A decolonialidade e a questão dos símbolos das culturas afro-brasileiras também foram debatidas pelos participantes no chat, com registros como: “Meu marido e eu sempre falamos sobre isso. Todos amam *Thor*, mas condenam *Xangô*. Hipocrisia que fala. Neste mesmo sentido encontramos a seguinte mensagem: “quando os filmes da *Marvel* estavam em alta, vi um comentário que nunca me saiu da cabeça: ‘o Thor é um deus pagão que não é um problema para ninguém. Agora imagine se fosse de matriz

africana.” Ou, ainda “tudo que vem do negro é ruim, demonizado e apagado. Infelizmente não se faz diferente no meio artístico até hoje.”.

A sessão indica que as problemáticas abordadas compõem o repertório de interesse dos estudantes, de modo que a maioria deles demonstraram engajamento na defesa da cultura afro-brasileira.

Os estudantes também reconheceram a ambiguidade da abordagem glauberiana em *Barravento*, que por um lado se apoia na mitologia iorubana para desenvolver a narrativa, mas que, por outro, critica a passividade dos descendentes de ex-escravizados. Neste sentido, encontramos comentários como “acho que a opinião de glauber é ambígua. Apesar de começar chamando a religião de mística e da opinião de Firmino, as cenas mais bonitas do filme são as que mostram rituais, e parece ser proposital.” Ainda nessa direção, encontramos a crítica do Firmino, por isso ele, embora aparentemente contrário, se utiliza da crença religiosa para conscientizar.

Os participantes reconheceram em Firmino o foco dessa ambiguidade. Como já apontamos, ele critica a alienação religiosa, mas recorre aos feitiços para provocar transformações na vila de pescadores de Buraquinho. Neste sentido, pudemos debater, ainda, sobre o arquétipo *exusíaco* que envolve Firmino, que critica as tradições religiosas da sua terra natal, mas recorre a elas para atingir seus objetivos.

Sobre a questão da identidade, encontramos contribuições como as que se seguem: “Boa noite! Esse filme mostra que as mudanças só acontecem através do impacto emocional; e não importa se esse impacto emocional advém de você mesmo ou de outrem, apesar das diferentes consequências.”.

Outro estudante ainda diz o seguinte: “sem querer ser conclusivo, penso que negar a divindade das religiões, de qualquer que seja, em especial a africana, é negar a identidade de um povo!!!!”. Ou “pior é ressignificar a identidade de um povo sem respeitar as raízes e origens da sua cultura. Criando outras crenças limitantes e reduzindo a raiz a um nada.”.

A questão da identidade também se destacou como pauta de interesse dos participantes, com a maioria das manifestações expressando revolta em

relação ao apagamento causado pelos processos coloniais que ainda perduram.

A partir dos registros das sessões um sem-número de abordagens poderiam ser ainda realizadas. Não obstante, nos parecem existir elementos suficientes para comprovação da nossa hipótese - de que os filmes do *Cinema Novo* aliados à prática cineclubista dão subsídios importantes na construção da(s) identidade(s). A questão da identidade nos é importante, nesse sentido, pois é por meio dela que se pode combater o colonialismo e tratar as nossas *marafundas coloniais*.

As manifestações dos estudantes superam nossas expectativas na medida em que se revelam comprometidas com a superação dessas *marafundas*, indicando a necessidade de abertura de espaço para que as culturas de matriz africana possam expressar-se, não para serem o novo critério de domínio, mas para que possam coexistir livremente e contribuir com as transformações sociais.

Conseguimos indicar ainda que o cineclube possibilita, a partir de elementos de *terreirização*, *reencantar* as perspectivas dos seus participantes enquanto se colocam num espaço aberto de interlocução e troca, mesmo por intermédio de tecnologias de informação e comunicação. Em outras palavras, é possível *terreirizar* e *reencantar* o ciberespaço, que acaba sendo uma arena bastante ampla, mas que é dominada, em muitas vezes, pelo ódio e pela intolerância.

É satisfatório considerar que o rito cineclubista possa contribuir com a transformação dos sujeitos envolvidos para que tenham subsídios para enfrentar suas realidades profissionais futuras, sobretudo no que diz respeito aqueles(as) que estarão atuando na docência escolar em breve.

A implicação mais importante das nossas atividades talvez seja a possibilidade de 'revolver o fundo do mar' e revelar as *marafundas*, para que possam ser enfrentadas. Ou seja, é necessário atuar no enfrentamento das nossas desigualdades a partir da afirmação (e não negação) do nosso passado histórico.

Novamente, para comprovar a nossa hipótese de que “os filmes do Cinema Novo aliados à prática cineclubista dão subsídios importantes na construção da(s) identidade(s)”, tornaremos a analisar esta sessão por meio das três categorias utilizadas na sessão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* - a) evidências expostas acerca da construção da identidade; b) contribuições acerca da formação acadêmica e c) evidências acerca da disposição do combate às desigualdades.

Sobre as evidências expostas acerca da construção da identidade, a sessão de *Barravento* trouxe à tona reflexões profundas sobre a identidade afro-brasileira, especialmente no que diz relação a sua condição de diáspora e opressão, que mesmo assim, pode ser exitosa em relação à preservação das suas culturas. A fala de Gabriel, o professor contador de histórias foi fundamental, pois pôde conectar sua prática de preservação da memória às heranças culturais africanas que chegam até nós, evidenciando como o cineclubismo e os filmes do *Cinema Novo* são elementos importantes para a construção da identidade à partir da valorização das suas tradições e o enfrentamento das pressões coloniais.

Os relatos pessoais dos estudantes, como da Renata, que lembrou sua vivência nos terreiros de candomblé com o seu pai durante a sua infância mostram como o filme foi capaz de resgatar memórias ocultas ou renegadas, evidenciando a importância das ações afirmativas e da representação cultural, mostrando que o cinema pode atuar como uma fonte de preservação da memória e um agente de reconhecimento identitário.

A presença da oralidade no filme também ampliou o debate acerca da pluralidade religiosa, bem como da relação do povo negro com suas raízes espirituais, levando os estudantes a reconhecerem esse aspecto como fundamental na representação da diversidade religiosa no Brasil.

No que diz respeito às contribuições acerca da formação acadêmica, as discussões sobre *Barravento* revelaram uma forte relação entre as demandas sociais e a necessidade de aprimoramento acadêmico dos estudantes. A crítica à falta de espaços para discutir a cultura afro-brasileira, como apontado pelo

estudante Danilo, revela um déficit na formação acadêmica no que se refere ao reconhecimento e valorização das contribuições das culturas africanas para a sociedade brasileira. Essa lacuna foi identificada como um dos fatores que sustentam o racismo e a intolerância religiosa, tornando essencial a abordagem dessas temáticas para uma educação mais diversa e inclusiva.

A estudante Marília enfatizou sua busca por conhecimento acerca das culturas afro-brasileiras, mesmo sendo ela cristã, defendeu o compromisso acadêmico com a convivência com a pluralidade. Renata também problematizou a predominância do pensamento ocidental na filosofia em detrimento de outras tradições, como as africanas ou indígenas, ressaltando como o estudo da filosofia deve ser enriquecido pelas contribuições de culturas historicamente marginalizadas.

As participações dos estudantes indicam que o cineclubismo, além de promover debates sociais e culturais, enriquece a formação acadêmica, ampliando seu repertório crítico e suas capacidades de análise interdisciplinar.

Sobre as evidências acerca da disposição do combate às desigualdades, a sessão gerou um debate intenso no que diz respeito às desigualdades étnico-raciais no Brasil, em especial a exploração do trabalho negro e a intolerância religiosa. A crítica à marginalização do trabalho das pessoas negras e a intolerância religiosa. A crítica à marginalização das religiões de matriz africana, exemplificada pelos comentários que comparam a aceitação do deus *Thor* com a demonização de *Xangô*, ressalta como o cinema pode expor a hipocrisia e o racismo na sociedade brasileira. As discussões evidenciaram a disposição dos participantes em enfrentar essas desigualdades ao promover uma visão crítica sobre o tratamento das culturas afro-brasileiras no espaço público e midiático.

O engajamento com questões decoloniais, como visto na análise de Firmino, o personagem que critica a alienação religiosa, mas recorre às tradições religiosas para superar seus impasses, também revelou uma reflexão crítica sobre o papel da religião na vida dos descendentes de escravizados. Essa ambiguidade foi amplamente debatida pelos estudantes, que

reconheceram a complexidade da abordagem glauberiana e utilizaram o filme para refletir sobre as estruturas de poder e opressão que continuam a afetar as culturas afro-brasileiras.

Os comentários do *chat*, como os que mencionaram a falta de visibilidade para obras da cultura negra, além da indignação expressada por vários estudantes, indicam que os participantes foram incentivados a combater as desigualdades e a criar oportunidades para a expressão dessas culturas. Esse comprometimento também se reflete na valorização da representatividade religiosa, como demonstrado nos comentários de estudantes candomblecistas e umbandistas, que se sentiram reconhecidos e emocionados ao assistir *Barravento*.

Neste ponto, é possível entender que uma epistemologia *exusíaca* nos oferece suporte para compreender os contrastes que permeiam nossa sociedade, permitindo uma compreensão mais clara a partir dos elementos da nossa cultura. Remetemo-nos à cultura de forma ampla, capaz de promover a coexistência entre o que é considerado erudito e popular, ressaltando que essas naturezas não precisam ser excludentes.

4.8 COMO O CINECLUBE FOI REALIZADO E COMO REALIZAR OUTROS CINECLUBES

Nesta seção, recorreremos a uma apresentação mais prática sobre a realização do nosso cineclube educacional, o que pode contribuir para a implementação de outros cineclubes.

No nosso caso, havia uma preocupação com a formação dos docentes de cursos de licenciatura em relação à ampliação de seu repertório intelectual para enfrentar os problemas recorrentes nas suas futuras realidades profissionais, que os colocariam nas instituições de ensino da Educação Básica, onde se concentram problemas enfrentados fora dos muros da escola, como racismo, machismo e intolerância religiosa. Essa dimensão nos coloca em diálogo com a implementação do ensino das relações étnico-raciais, da história e da cultura indígena e africana, conforme a Lei 10.639/2003. Outra

legislação relevante, que pode ser utilizada como ferramenta para abordar as questões étnico-raciais, refere-se à obrigatoriedade da exibição de ao menos 2 (duas) horas de filmes nacionais nas escolas por mês, conforme a Lei 13.006/2014. Seu propósito inicial é a formação de público para o cinema nacional e o acesso aos bens culturais brasileiros pelos estudantes da Educação Básica, no entanto, ela também destaca a necessidade de valorização da memória, da identidade e da cultura. São esses alguns dos elementos que podem ser usados pelo leitor deste trabalho para compor uma justificativa e objetivos para desenvolver um cineclube na sua instituição de ensino.

Ao percebermos a ausência desse repertório na grade curricular, a realização do cineclube como curso de extensão nos pareceu uma solução pertinente, tanto para suprir essas lacunas nas disciplinas quanto para inserir outros setores da sociedade nesses debates. Ao considerar a realização de um cineclube em uma instituição de ensino, somos levados a pensar na capacitação de professores para atender essa demanda, conforme problematiza Gilka Girardello (2015, p. 186), pois as atividades cineclubistas no espaço escolar não podem ser meras oportunidades de entretenimento, mas, sobretudo, de formação. Isso nos leva a outro desafio: a curadoria e a montagem da programação.

Todo educador é também, de certo modo, um curador, já que um de seus papéis é o de escolher alguns textos, entre tantos, e tramá-los criativamente de alguma forma inspiradora e pertinente a seus objetivos pedagógicos. Assim, entre os tantos desafios que Lei 13.006 nos coloca, um deles é muito elementar: o de conseguirmos encontrar, conhecer e selecionar os filmes brasileiros que mais possam fazer sentido no contexto de nossas práticas pedagógicas, combinando-os de forma a potencializar seus efeitos éticos e estéticos. (Girardello, apud Fresquet,, 2015, p. 186).

Nesse contexto, recordamos a problemática da formação de público, como destacado nas contribuições de Jean-Claude Bernardet. O público da Educação Básica e do Ensino Superior, assim como uma grande parte do público brasileiro, não está habituado a consumir filmes nacionais. Assim, é importante selecionar filmes que sejam atraentes e, ao mesmo tempo, abordam

temas pertinentes à formação, como aqueles relacionados às desigualdades sociais.

À medida que a programação avança, é possível inserir filmes que progressivamente rompam com as fórmulas da estética hollywoodiana, ampliando-se para outras formas e debates, já que o exercício do estudo e da discussão tende a ampliar o repertório estético e teórico dos participantes.

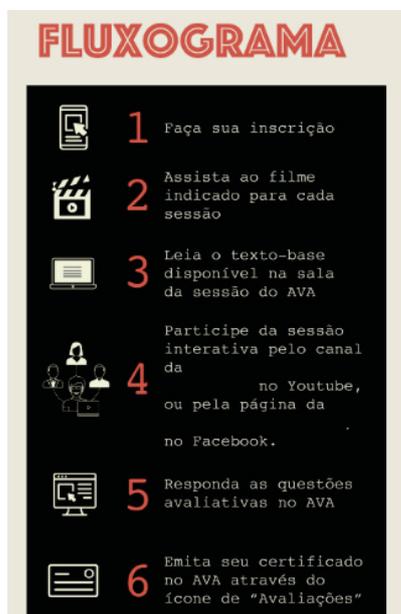
Além do cuidado com a curadoria e a montagem da programação, é importante planejar um trabalho prévio às sessões, permitindo que a comunidade selecione um texto de análise do filme ou sobre os temas relacionados, a ser lido antes da sessão.

Durante a sessão de debate, o papel do docente deve ser horizontal, apresentando o filme, mas sem impor uma análise, e sim promovendo a construção e a participação coletiva da comunidade presente.

Por fim, como em qualquer atividade pedagógica, é necessário realizar um processo de avaliação. No nosso caso, na Educação Superior a Distância, optamos por uma avaliação com 10 (dez) questões objetivas, mas é possível adotar outras formas, como elaboração de fichas de análise, relatórios das sessões, resenhas sobre os filmes abordados, entre outras.

A seguir, apresentamos o fluxograma com as orientações para a participação nas sessões, que elaboramos para os estudantes e a comunidade:

FIGURA 3



Fonte: o autor, 2024

Veja abaixo um exemplo de divulgação da programação para que a comunidade possa se organizar para participar das sessões de debate:

FIGURA 4



PROGRAMAÇÃO

- ★ **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**
Glauber Rocha, (BRA, 1964)
Sessão de debate: **10/03**
- ★ **QUE HORAS ELA VOLTA?**
Anna Muylaert (BRA, 2015)
Sessão de debate: **07/04**
- ★ **TRÊS ANÚNCIOS PARA UM CRIME**
Martin McDonagh (EUA, 2017)
Sessão de debate: **16/03**
- ★ **PRECIOSA - UMA HISTÓRIA DE ESPERANÇA**
Lee Daniels (EUA, 2010)
Sessão de debate: **14/07**
- ★ **ALICE JÚNIOR**
Gil Baroni (BRA, 2019)
Sessão de debate: **17/07**
- ★ **CLUBE DE COMPRAS DALLAS**
Jean-Marc Vallée (EUA, 2013)
Sessão de debate: **10/10**
- ★ **O SAL DA TERRA**
Wim Wenders e Juliano Salgado (FRAN/ITA/BRA)
Sessão de debate: **08/11**
- ★ **QUANTO VALE OU É POR QUILO?**
Sergio Bianchi (BRA, 2005)
Sessão de debate: **08/12**

Fonte: o autor (2024)

Esperamos ter apresentado, de modo geral, os processos para a realização de um cineclube, que pode ser estruturado para alcançar diversos objetivos, dependendo da realidade e da comunidade a ser atendida.

No próximo item, ao caminharmos para a finalização deste estudo, e com o objetivo de subsidiar nossas leituras e fomentar interpelações,

retomaremos as religiões de matriz africana para demonstrar que elas são tão vivazes quanto a nossa cultura de modo geral, manifestando-se através de *Exu* enquanto intérprete. Para isso, apresentaremos uma última análise, baseada na entrevista realizada com *Exu, Seu Tranca Ruas das Almas*, incorporado na Mãe Nicole de *Ogum*, no Terreiro Luz de Aruanda, em São José dos Pinhais.

4.9 ANÁLISE DA ENTREVISTA COM SEU TRANCA RUAS DAS ALMAS SOBRE AS ENCRUZILHADAS

Consideramos que as religiões de matriz africana estão profundamente enraizadas nas culturas afrodiáspóricas, mas que, ao mesmo tempo, estão em constante movimento e adaptação, lançando sempre brotos e galhos novos. Como vimos, *Exu* condensa os potenciais de movimento e transformação, indicando comunicação e trânsito. Deste modo, ao contrário de entender que são religiões que tendem a alienação, desencadeiam processos de resistência e de reconhecimento da complexidade antagônica da nossa cultura.

Nesse sentido, decidimos realizar a entrevista com Seu Tranca Ruas das Almas, uma das manifestações de *Exu* mais conhecidas, mas também, mais demonizadas. Contar com sua interlocução tem o papel mais importante de contribuir com as ações discriminatórias que envolvem essas religiões. A Mãe Nicole de *Ogum* acompanhou profundamente todo o processo de desenvolvimento da tese e se mostrou disposta a abrir as portas do Terreiro Luz de Aruanda em São José dos Pinhais no dia 25 de novembro de 2023 para nos receber e manifestar a presença do Seu Tranca Ruas para realizarmos a nossa interlocução.

A entrevista tem um papel bastante específico para esta tese, que é o de fomentar uma interlocução acerca do conceito de *encruzilhada* encontrado na bibliografia apresentada e que pode, ao longo do movimento de conversação, atualizá-lo a partir de uma manifestação de *Exu*. A vivacidade dessa interpelação nos fez ampliar os conceitos estudados ao longo do processo de pesquisa, contribuindo para sua compreensão no âmbito da educação, de

modo que a dimensão da terceirização, enquanto encontro e troca com o diverso é sobressaltada.

Antes de avançar para a entrevista, alertamos novamente para o fato de que *terreirizar* as pesquisas, os espaços educativos como os do cineclube não querem sustentar uma educação confessional ou que se debruce sobre princípios religiosos. Os conceitos aqui levantados levam em conta a adoção de uma epistemologia *exusíaca* enquanto eixo epistemológico, na medida em que uma epistemologia decolonial deve partir dos elementos da cultura local e não do colonizador.

A entrevista foi publicada na íntegra pelo coletivo do NESEF/UFPR, com apoio do Prof. Geraldo Balduino Horn e disponibilizada no site da entidade (<https://neseff.com.br/>) para que ela possa ser de conhecimento do público geral ou fonte para outras pesquisas a serem realizadas.

Apresentaremos primeiramente uma síntese da entrevista realizada, para depois destacar elementos e nos determos ao nosso entrecruzamento dos conceitos pesquisados e daqueles que foram abordados na conversação.

De modo geral, Seu Tranca Ruas das Almas fala sobre a importância das *encruzilhadas*, as quais se remetem a pontos de encontro, intersecção e permitem a fluidez dos fenômenos naturais e da vida, ressaltando que as *encruzilhadas* com as quais nos deparamos hoje são uma herança ancestral daqueles que abriram caminhos antes de nós e que uma pesquisa como a nossa tem o papel de abrir novas vias para que outros possam percorrê-las. Ele entende que a educação tem o papel de combater as desigualdades, promovendo transformações sociais, de modo que considera o respeito ao ódio gerado pelas desigualdades históricas e individuais e que o ato de educar deve ser visto como um processo de cura que considere, para além dos conhecimentos acadêmicos, as vivências dos estudantes e a valorização da ancestralidade.

A noção de tempo está presente de forma implícita em toda a conversação, de modo que passado, presente e futuro se encontram; os atos

daqueles que vieram antes permanecem reverberando e influenciando as existências atuais, assim como estas influenciam as futuras.

A espiritualidade se apresenta como pano de fundo constante na sua fala, que reflete como a dor e o sofrimento podem nos levar a uma compreensão mais profunda de amor e resiliência, pois a educação é, sobretudo, uma relação com o outro.

Para desenvolver esta abordagem, ele se remete à sua trajetória pessoal, contando que sua mãe biológica (e hoje uma preta velha que atua nos terreiros de Umbanda), a Vó Maria do Rosário, foi morta por meio de tortura, sendo amarrada, espancada e chibatada. Relata que a perpetuação da violência e o preconceito são fenômenos enraizados no passado e que precisam ser “curadas” justamente por meio da educação, sendo ela fundamental para os processos de transformação e justiça social.

No início do diálogo, Seu Tranca Ruas enuncia o seguinte:

Fico feliz que esteja a completar aquilo que lhe foi prometido, aquilo que lhe foi colocado na missão. E que a partir dessas encruzilhadas, muitas outras se nascem. E é muito se beneficiar daqueles que forjaram cada uma delas. Porque as encruzilhadas que você vê hoje, onde você circula, tiveram a energia de alguém que foi lá e estabeleceu que elas seriam encruzilhadas. Teve a sua energia colocada sobre aquilo, e hoje, possibilita trânsito. Porque são feitos os caminhos para que haja trânsito, haja energia de movimento (...) E a encruzilhada é como esses movimentos se inter cruzam. E a partir desses movimentos, que levam a direções, abrem possibilidades e intensificam-se bem. De maneira global, digamos. (Tranca Ruas *in* Lopes, 2024, p.2).

A compreensão sobre as *encruzilhadas* é posta já de modo inicial, circunscrevendo o movimento que guiará todo o restante da interlocução. Ele assinala que as *encruzilhadas* são os caminhos que foram abertos por alguém anteriormente, remetendo-se ao papel da ancestralidade, o que aprofundará mais adiante, indicando as relações temporais que envolvem os caminhos a serem percorridos. Depois disso, ele explica que as manifestações de *Exu* têm como ponto forte justamente o elemento telúrico, tendo em vista que é na terra onde ocorrem as transformações. Neste contexto, ele indica uma relação entre os domínios de *Omolú*, o orixá da saúde, responsável pelo trânsito entre vida e morte e *Exu*. Deste modo, as oferendas e assentamentos a *Exu* são sempre

realizados no solo, para que as potências de transformação sejam ampliadas. A relação entre *Exu* e *Omolu* indicam a origem, o ponto de partida dos fenômenos terrestres, de modo que ela demarca o primeiro *encruzilhamento* que rege a existência das coisas.

Depois disso, lhe questiono sobre a tendência europeia de ter uma visão especializada, fragmentada, sobre as coisas, e ele ressalta que existem aqueles que trouxeram perspectivas diferentes, de modo que os negros africanos trouxeram o culto aos orixás, que não se reduz a uma liturgia, mas potencializa possibilidades de leitura do mundo. Neste sentido, remete-se à importância das aproximações, pois as encruzilhadas são compostas pela comunicação, que, como vimos na primeira seção deste trabalho, é um elemento fundamental de *Exu*.

A comunicação, de acordo com ele, é intergeracional, legando heranças de aprendizagem; para ilustrar, ele remete-se ao seguinte exemplo:

Seja qual for a classe, onde mora, se mora na terra ou mora em outro orbe. E tudo que se cria, se tende ao quê? E faz sentido você chegar e falar que para ter fogo você precisa bater duas pedras até sair uma faísca e ter uma chama em cima de um paneiro seco e aí fazer coisas. Hoje vocês têm fogo a partir até da energia elétrica. Como é, põe esse negócio na parede aí que que vocês têm. Aquece ferro, ferro encostado em tal coisa chega a fazer fogo. Então, nós precisamos bater pedra ainda para acender uma vela, acender um charuto que está aqui? Não, pegam um pau de fogo desse, batem na tachinha e está lá o fogo. (Tranca Ruas *in* Lopes, 2024, p.3)

O exemplo torna possível que o horizonte místico, de ordem espiritual, se aproxime da realidade concreta. O uso do exemplo ressalta o papel de *Exu* na interpretação da realidade. *Seu Tranca Ruas* relaciona a *encruzilhada* ao conhecimento produzido ao longo das gerações. Ele ilustra que, para termos acesso a determinadas facilidades, houve um extenso processo de esforços anteriores que, por meio da comunicação, chegam até nós. A comunicação, portanto, equivale aos caminhos disponibilizados pelas *encruzilhadas*.

Depois disso, ele chama a atenção para o fato de que a comunicação só é possível por meio das relações, de modo que herdamos o cientificismo europeu, mas desconsideramos as contribuições trazidas pelas culturas

negras, ressaltando o papel das emoções, muitas vezes relegadas nos processos educativos. A comunicação é entendida como um fenômeno comunitário, de modo que o ato de comunicar possibilita que se indique caminhos possíveis para o outro.

Neste contexto, vale refletir sobre o papel do cinema, em especial do *Cinema Novo*, que foi capaz de reunir referências da cultura e das vivências populares para trazer à tona os contrastes da nossa realidade social. Os filmes oferecem amplo aporte comunicativo, nos permitindo desvelar uma série de problemáticas, como vimos mais especificamente em *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Leda Maria Martins (2021, p.77), ao apresentar sua leitura acerca do corpo-tela, identifica que o corpo carrega signos. Por meio dos seus traços, das suas etnias, dos seus movimentos, somos capazes de identificar elementos que nos indicam fenômenos, processos históricos e, assim por diante. O cinema, por sua vez, tem o potencial de registrar os corpos em movimento, de modo que nos deparamos com uma nova camada semântica para as tramas. Os filmes, portanto, não se limitam a seus enredos, à criação proposital de figurinos ou à inserção dos personagens em cenários específicos, mas são capazes de comunicar as expressões dos corpos.

Destarte, ao considerarmos os corpos negros de *Barravento* e seus atores não profissionais, os registros dos pontos de candomblé filmados in loco no terreiro da vila de Buraquinho, nos oferecem elementos simbólicos potentes para acessar a ancestralidade.

Do mesmo modo, ao considerarmos os sertanejos locais registrados por Glauber em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, podemos observar suas expressões: peles assoladas pelo sol impiedoso, magreza que denuncia a fome, cicatrizes que indicam o trabalho pesado e toda sorte de violências a que estavam submetidos.

Neste contexto, Seu Tranca Ruas se refere ao papel de se olhar para trás e reconhecer os papéis daqueles que nos antecederam, de modo que a compreensão do conceito de *encruzilhada* exige identificá-la no campo da interlocução, da troca, da transmissão de saberes.

Valorizar aquele que fez o esforço lá atrás. Como o exemplo agora do fogo, pode ser que nem tenha sido com forma consciente, não é mesmo? Ah, fez barulho, fez barulho, até que fez uma chama. E aí, até que aquilo foi se aprimorando dentro da mente, até que se estabeleceu que um elemento tal mais o tal, tem um outro que aquece, que ilumina, que dá visão, e aí, enfim, se percorre esse caminho. (Tranca Ruas *in* Lopes, 2024, p.6).

Para completar, Seu Tranca Ruas diz que 'a *encruzilhada* é tudo que se conecta para criar algo diferente'. – O que vem ao encontro do que desenvolvemos até aqui, ou seja, a *encruzilhada* enquanto escolha epistemológica nos permite compreender os fenômenos atuais a partir da observação do passado, identificando elementos de divergência, contraste e síntese criativa, oferecendo uma chave de leitura para compreender uma cultura que se consolida a partir dos fragmentos de várias outras e se condensa em manifestações que estão em fluxo constante.

A seguir, (Tranca Ruas *in* Lopes, 2024, p. 7) ele se refere ao papel específico desta pesquisa, que pode ser desenvolvida devido aos caminhos que já foram abertos, mas que traz novas contribuições para a abertura de novos caminhos.

Alguém abriu, e aquilo se permaneceu, e com base naquela abertura de caminho que é o que você está fazendo, filho. Você chegou até um ponto, mas dali para lá está fechada a mata. E você pegou teu facão bem, muito bem afiado, [inaudível], e aí abriu, está abrindo. E quem vem por trás de você ali, te acompanhando, já vem desfrutando de um vislumbre totalmente diferente. Porque quando você, filho, está à frente de algo, você está enxergando o quê? Mata fechada. Você está preocupado em o quê? Em abrir. (Tranca Ruas *in* Lopes, 2024, p.7)

Novamente, ele recorre a um exemplo de ordem prática para explicar as encruzilhadas, destacando que a pesquisa é possível porque uma série de outros/as pesquisadores/as já trilharam esse caminho, permitindo que, a partir desse ponto, seja possível avançar na abertura de novos caminhos. A floresta simboliza o fechamento, a impossibilidade de penetração e avanço; ele não se refere ao desmate, mas sim aos caminhos de integração possíveis, que são difíceis de serem abertos.

A realização desta tese reflete uma pequena contribuição, mas que se manifesta num âmbito maior. Vale considerar as dificuldades de abordagem e penetração das culturas afrodiáspóricas nas universidades, mas esta abertura de espaço, dentre muitas outras que tem ocorrido, indicam novas possibilidades de avanço num universo que é bastante amplo e pouco explorado nos âmbitos da cultura e da educação.

Sobre a ancestralidade não viva, *Seu Tranca Ruas* ressalta que tudo o que essas pessoas realizaram ao longo de suas trajetórias continua reverberando e que muitos ainda se dedicam a colaborar com o presente. A esse respeito, há uma questão epistemológica que Simas e Rufino (2018, p. 30) indicam:

A noção de humanidade, tão presente nos discursos do paradigma científico ocidental, seria deslocada para o que aqui sugerimos como as noções de encantamento e desencantamento. Tudo que há no universo está sobre essas dinâmicas, porém essa condição é compreendida não nos limites de vida e morte das tradições ocidentais. Para parte dos saberes negro-africanos e ameríndios, significados nas bandas de cá do Atlântico, as noções de encantamento e desencantamento ou vivo e não vivo estariam ligadas à capacidade de manutenção de energia vital ou na não detenção dessa energia. Um ancestral de um determinado grupo, mesmo na condição que conhecemos como desencarnado, ocupa uma condição de vivo, uma vez que interage, é lembrado, é reverenciado e participa das dinâmicas da vida e do cotidiano daquele grupo. Nesse caso, a condição de não vivo estaria vinculada ao esquecimento. Ou seja, perda de potência. (Simas e Rufino, 2018, p.30)

Para muitas das culturas afrodiáspóricas e ameríndias, portanto, as concepções de vida e morte são vistas de forma diferente da ocidental, em que a morte é entendida como o fim do seu ou do contato que se possa ter com o antepassado. Ao realizar uma entrevista com *Seu Tranca Ruas das Almas*, podemos evocar um antepassado para interlocução e compreender como essas dinâmicas operam nas matrizes abordadas aqui. O não vivo é uma fonte de sabedoria ancestral, com a capacidade de indicar caminhos de aprendizagem, transformando a pesquisa em um encontro, um entrecruzamento entre os vivos e os não vivos, ressaltando a importância de enxergar a história como algo em movimento.

Aproveitamos a interlocução com *Seu Tranca Ruas* para questioná-lo sobre o papel da educação na superação das desigualdades (Tranca Ruas in Lopes, 2024, p. 12), e ele nos apresentou o seguinte:

A sociedade de vocês, como você disse mais se baseando aqui, nas terras de cá, que vocês vivem, como é que você vai ensinar, filho, alguém a amar? Se a referência daquilo que se vive é só ódio e dor. Você pega uma criança que só apanha e outra que só é melada. Ou paparicada de tudo. O outro é só no soco. Só no grito, guerra dentro de casa. Pai e mãe brigando, pedindo dinheiro, pedir pataco, vá, vá, vá. Dane-se você. Essa criança vai crescer como, filho? Então, a tentativa de se distanciar disso tudo tem que vir de cada um dos seres. Mas como é que o ser vai saber que ele precisa estar longe se ele não sabe o que é o oposto? Como é que ele vai saber que ele precisa de amor se ele não sabe o que é amor? É uma palavra banal. Estou te falando agora também. Isso é a minha rotina. (Tranca Ruas in Lopes, 2024, p. 12)

Ele se referiu ao trabalho de *Exu* no encaminhamento tanto dos vivos quanto dos desencarnados e afirmou que a violência é intrínseca à nossa história e sociedade. Assim, utilizando novamente exemplos práticos, ele abordou as desigualdades na criação das crianças, destacando que muitas não têm referências sobre o que é afetividade e que falar sobre amor para elas se torna um ato banal, pois discursos abstratos só afastam aqueles que vivem em condições de desigualdade ou violência. Sobre o papel da educação nesse processo, ele acrescenta (Tranca Ruas in Lopes, 2024, p. 13):

Como é que o ser vai saber que ele precisa depois de apanhar tanto, filho? Chega uma hora que a luta faz o que? Esgota as forças. To de saco cheio de viver essa luta, essa guerra, toda vez, só apanhando, apanhando, apanhando, apanhando, apanhando. Será que é só isso? Aí, quando entra o será, que nós agimos, filho. Porque aí abre uma brecha de apresentar o novo. E quando a gente pode apresentar o novo, a gente faz o que? A gente cruza a essência daquele ser. Olha aqui esse mundo!

Nesse aspecto, *Seu Tranca Ruas* novamente aproxima o que se entende por 'espiritual' e a realidade cotidiana. Aqui há outro elemento epistemológico relevante. Assim como a perspectiva da morte é encarada pelas tradições afrodiáspóricas de modo diferente da ocidental, a espiritualidade não é vista de forma desarticulada, mas vinculada ao mundo

fenomênico, cruzando esses elementos. Ele se refere ao que chama de 'despertar', relacionado ao sujeito que está em sofrimento, mas que, com amparo, é capaz de conhecer novas perspectivas, como empatia e altruísmo, essenciais a todas as sociedades. *Terreirizar* os espaços educacionais para tratar as *marafundas* coloniais envolve criar espaços de interlocução onde a existência do outro é reconhecida e valorizada, permitindo as trocas.

A seguir, Seu Tranca Ruas se refere à sua própria trajetória para explicar o processo de superação de suas *marafundas*.

Eu sempre fui rebelde, filho. Revoltado. Porque eu era preto. Era escravo. Apanhava. E o que eu queria fazer com quem batia em mim, filho? Pegar e pôr no colo e amar? Não, com certeza não, filho. E ver todos (isso me emociona). E ver todos que eu considerava irmãos sofrer. Todas que eu estimava. Chamava de irmã, sobrinha, sendo judiada. Eu revoltei, filho. Revoltei. E fui castigado diversas vezes por ser revoltado. E sempre tive a vontade de abrir caminho. Vamos fazer a revolução dessa porcaria! E quanto mais eu fazia isso, filho, mais eu apanhava. Morri no tronco, filho. Morri no tronco depois de ver minha mãe morrer. Ela morreu, filho. Ela demorou pra morrer no tronco. Não é nem isso que nós estamos pra conversar, né? Mas quis te contar de forma breve. Ela demorou pra morrer, filho. E não tinha um que podia chegar perto dela. Não tinha permissão de chegar. Morreu de fome, de sede. Bom, você já pode até imaginar quantos dias passa a fazer com um ser tudo aquilo que a matéria necessita. Fora as chibatadas, a dor, o sangue e tudo. (Tranca Ruas *in* Lopes, 2024, p.14).

Neste trecho *Seu Tranca Ruas* recorre ao seu próprio passado histórico, se posicionando enquanto alguém que foi negro e vítima do escravagismo, assim como todos aqueles que eram próximos a ele. Ele se remete à violência com que viu sua própria mãe e outros entes queridos serem submetidos, e relata que isso o revoltou profundamente.

A violência do nosso passado colonial está vinculada a eventos análogos que ocorreriam nos séculos seguintes e se manifestam na atualidade, de modo que os espaços educativos, além da formação intelectual, devem se preocupar com o tratamento dessas *marafundas* ou carregos coloniais, o que requer reconhecer o sofrimento ao qual os sujeitos estão submetidos, paciência e altruísmo para que melhores caminhos sejam vislumbrados.

Na sequência, ele (*Tranca Ruas in* Lopes, 2024, p. 15-17) relata que sua mãe o ajudou quando ele se cansou e encontrou fôlego para pedir ajuda e

vislumbrar outras perspectivas. O processo educacional, portanto, deve considerar os avanços dos sujeitos individualmente e não estabelecer uma padronização a partir da virtualização dos conceitos, sendo que a dimensão da vivência é essencial. Ele se refere, ainda, à urgência do desenvolvimento da capacidade da sociedade de se engajar na luta contra as desigualdades (Tranca Ruas in Lopes, 2024, p. 17):

A partir de agora, não vai ser tão fácil assim. Não quer caminhar? Adeus. O planeta precisa seguir. Porque não é justo, filho. Não é justo. Enquanto você está querendo abraçar o pobre, vem o rico e quer o oposto. E aí entra tudo aquilo que você falou sobre a sua trajetória. Todas as questões aí de luta [...]

Por fim, ele se refere ao papel da educação enquanto essência para as transformações. Chama a atenção para o fato de que é necessário considerar também as emoções, além dos conteúdos formais, pois a emoção é capaz de conduzir à consciência das coisas. É o alcance ao estado de consciência que possibilita a superação de nossas *marafundas*, tornando necessária a promoção do respeito à diversidade.

A partir do momento que você se torna consciente das coisas, você tem intrínseco em você o respeito pelo que é diverso. Você respeita aquilo que vem de confronto para questionar, mas também para auxílio. Então, qual é a melhor forma, filho, de você abranger a dor do outro? O primeiro de tudo é o respeito por essa dor. (Tranca Ruas in Lopes, 2024, 2024, p.18).

Seu Tranca Ruas indica que a consciência está mais relacionada aos processos emocionais do que aos racionais, nos quais é tratada de forma abstrata. A possibilidade de superação das contradições e do sofrimento só é possível na medida em que se tem consciência do outro, sendo capaz de levar em conta suas dores e suas diferenças.

Nesse sentido, a proposição do cineclubes enquanto espaço *terreirizado* possibilita o acesso ao estado de consciência do outro. Como propõe Seu Tranca Ruas das Almas, o processo de estudar os filmes, assisti-los e debatê-los promove a interlocução entre os diferentes. A capacidade de mobilização de afetos proporcionada pelos filmes do *Cinema Novo* potencializa esse movimento, viabilizando a sensibilização dos envolvidos. O objetivo

principal desta tese é verificar a possibilidade de mobilização dos envolvidos (futuros professores) em relação ao reconhecimento das desigualdades e ao engajamento na luta contra elas em seus futuros espaços de atuação: as escolas, ambientes de conflito por essência.

A entrevista com *Seu Tranca Ruas das Almas* nos dá aporte para a revisão de conceitos, como o de tempo espiralar, de Leda Maria Martins, que se refere ao papel de considerarmos o passado histórico para a compreensão da realidade atual, e o de *encruzilhadas*, desenvolvido também por ela, somado a outros autores, como Vagner Gonçalves da Silva, Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas. Pudemos ainda pensar nos elementos epistemológicos provenientes das tradições afrodiáspóricas, que oferecem subsídios para compreender os nossos contrastes historicamente existentes.

Identificamos, conforme esses elementos epistemológicos, o cineclubismo como uma saída para a mobilização dos afetos, o reconhecimento das diferenças e o acesso à compreensão dos nossos contrastes.

Refletimos sobre o papel da educação como um exercício de respeito e tratamento das desigualdades e violências, a partir do estímulo ao altruísmo e à solidariedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: FOGO NA FUNDANGA

A Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, de Nei Lopes, considera o seguinte acerca da palavra “fundanga”: “O étimo remoto é certamente banto: veja-se o quimbundo fundanga, “pólvora” (provável alusão ao “fogo”, à explosão de alegria na festa), comparado à expressão “em polvorosa”.

Nas tradições das religiões afro-brasileiras é costumeiro fazer uso da queima da fundanga ao final dos ritos, o que é quase sempre feito por um *Exu*. Normalmente se posiciona uma peça de madeira ou uma lajota em frente ao *congá* e a entidade desenha um ponto místico com a pólvora, no qual se acredita que haja uma abertura de um portal que canalize as energias que precisam ser despachadas. A queima da fundanga sempre ocorre no final dos ritos para que o equilíbrio seja estabelecido e os membros da comunidade possam retomar suas vidas com a certeza de que nada de ruim lhes acompanhará depois da cerimônia ou que seus caminhos sejam abertos para que possam realizar suas demandas cotidianas.

Neste momento se pede para que todos os membros presentes se limpem, passando suas mãos sobre os braços, pernas, tronco para que a sujeira energética seja removida.

A queima da fundanga sempre ocorre no final dos ritos, para que o equilíbrio seja estabelecido os membros da comunidade possam retomar suas vidas com a certeza de que nada de ruim lhes acompanhará depois da cerimônia, ou que os caminhos que seus caminhos sejam abertos para que possam realizar suas demandas cotidianas.

Deste modo, identificamos nas discussões acerca da cultura e da identidade, a potencialidade de fomentar processos educacionais capazes de promover a tomada de consciência acerca das nossas *marafundas* coloniais por parte dos estudantes que participaram das sessões do Cineclube. Pois, numa certa oportunidade, Seu Tranca Ruas das Almas disse que nós temos a necessidade de aprender a perceber como o mundo é repleto de *encantamentos* e que eles não se desdobram apenas no domínio dos ritos, mas sim, cotidianamente. Acrescentou que o que nós fazemos a todo o tempo

são “feitiços, pois são ‘feitios’, ‘fazimentos’.”, com a finalidade de transformar o mundo de alguma forma, de modo que o desenvolvimento da pesquisa também é um “feitiço”, ou seja uma proposição de leitura e intervenção na realidade.

Ao longo deste percurso esperamos ter contribuído com o nosso propósito original de responder a seguinte pergunta: O cineclubismo, por meio dos princípios decoloniais do cinemanovismo, é capaz de contribuir com o tratamento da *marafunda colonial* a partir do reconhecimento dessas problemáticas pelos estudantes das licenciaturas do Ensino Superior à distância?. Deste modo, identificamos nas discussões acerca da cultura e da identidade, a potencialidade de fomentar processos educacionais capazes de fomentar a tomada de consciência acerca das nossas *marafundas coloniais* por parte dos estudantes que participaram das sessões do Cineclube.

Antes de chegar a essa constatação na última parte deste trabalho, no entanto, foi necessário trilhar um caminho que se esforçou em delinear a *arkhé* dos problemas que envolvem essa *encruzilhada*. Isto porque a dimensão do tempo, do “olhar para trás” e entender como esses caminhos chegaram até aqui nos parece essencial para melhor compreensão da realidade presente.

Deste modo, apresentar conceitos como os de pedagogia das *encruzilhadas*, *encruzilhadas*, *desencantamento*, *encantamento*, *terreirização*, *marafunda*, *cultura de síncope* não nos pareceu suficiente, de modo que nos remetemos aos trabalhos anteriores, e procuramos nos pautar numa virada epistemológica que considere as representações em torno de *Exu* para a compreensão de uma cultura composta por contrastes, o que se dá porque ela tem diversas origens que se entrecruzam, que se estilhaçam e se remontam criando novas manifestações, sendo que compreender as origens dos cultos a *Exu*, suas representações e, posteriormente, suas manifestações trans-atlânticas nos parece essencial para indicar uma chave de leitura acerca da nossa cultura.

Isto não se dá de forma relativa, mas porque outro caminho que chega até nossa *encruzilhada*, o do Cinema Brasileiro, sobretudo o *Cinema Novo*, são manifestações do campo da cultura, e, assim como *Exu*, tem o papel de

decodificar nossa história de contrastes, e ser propositiva no sentido das transformações sociais. Por isso nos remetemos à cultura enquanto manifestações *exusíacas* e os nossos contrastes podem ser entendidos a partir dos elementos da *cultura de síncope*, conforme as contribuições iniciais de Simas e Rufino.

Identificar as características da *cultura de síncope* do *Cinema Novo* nos demandou novamente esboçar sua *arkhé*, o que fornece elementos para compreender como as características múltiplas da cultura brasileira servem de alimento aos cineastas, que as expressam de forma sintética, de modo que os contrastes coabitam os mesmos espaços e, na maioria das vezes, os mesmos seres, como indicam os personagens de suas tramas.

O *Cinema Novo* é resultante de um processo histórico, em que o cinema é realizado numa condição de subdesenvolvimento, mas que, apesar das limitações técnicas, fazem da precariedade uma das suas principais características estéticas, revelando um entrecruzamento profundo entre realidade e arte.

Visitar a biografia de Glauber Rocha tornou possível compreender as influências que lhe subsidiaram a realização das suas obras, sendo que, para além da educação formal, as vivências e a cultura popular são imprescindíveis para a composição dos seus filmes. Evidenciamos que a *cultura de síncope* se dá, na vida de Glauber Rocha, já a partir das suas possibilidades de formação, que vão da atuação no grupo Jogralescas no Colégio Presbiteriano de Salvador, chegando até as participações no Cineclube da Bahia. A não existência de cursos universitários de Cinema, fez com que ele e outros cineastas do *Cinema Novo* encontrassem justamente no âmbito do cineclubismo os subsídios para realização dos seus filmes.

As análises de *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* são entrecruzadas com os elementos da biografia de Glauber Rocha. Trata-se de fragmentos biográficos que nos ajudam a compreender suas influências, como os episódios de violência em torno dos latifúndios que vivenciou na infância, a conversa que teve com Rufino, que narrou sobre a morte de Corisco, sua

avidez por leitura e comprometimento com uma estética capaz de comunicar a miserabilidade local, vista com distanciamento pelos públicos estrangeiros.

A realização da análise dos filmes oferece aporte para compreender mais profundamente as características *exusíacas* do cinema de glauberiano, na medida em que é capaz de compilar os contrastes existentes na realidade social. Possibilitam, ainda avaliar o desempenho das sessões do Cineclub e o seu ímpeto em fomentar a construção das identidades dos indivíduos, trazendo-os ao reconhecimento das desigualdades e a troca de perspectivas no espaço cineclubista, para que haja altruísmo, do momento da sessão até as futuras práticas docentes dos estudantes que serão professores em breve.

Por fim, a entrevista com Seu Tranca Ruas das Almas nos ofereceu elementos para atualizar nossas perspectivas, entrecruzando a vividez das religiosidades afro-brasileiras, com as leituras bibliográficas realizadas ao longo desse processo, nos levando a conceber que o papel da educação se coloca, sobretudo, na promoção de alteridade, de modo que o reconhecimento do sofrimento, permite, por meio da interlocução, a superação desse estado para a abertura de novos horizontes.

Consideramos ter colaborado com o que foi proposto, de modo que, mais do que encerramento, a pesquisa também é capaz de indicar novas *encruzilhadas* a serem exploradas. As epistemologias provenientes das culturas afrodiáspóricas ainda são pouco estudadas, oferecem um cenário rico para compreensão de elementos como a cultura e a identidade. Assinalam a resistência cultural e política ao longo dos séculos, sendo acolhedoras das divergências dão fôlego para as lutas acerca da justiça social que envolvem temas como o racismo, as desigualdades sociais, de gênero, a questão ambiental, o que é possível dada sua natureza comunitária.

Notamos que essas epistemologias têm subsidiado estudos em campos da música, do teatro, da literatura, mas que ainda são poucos em relação ao Cinema Brasileiro, sendo que os esforços de uma leitura *exusíaca* acerca da obra de Glauber Rocha nos pareceram inaugurais, mas que, ao mesmo tempo, também indicam que há muitos campos a serem estudados no que diz respeito

ao cinema nacional. Se considerarmos somente o *Cinema Novo*, não identificamos um levantamento preciso da quantidade dos seus títulos ou uma avaliação crítica organizada acerca de todas as suas obras e diretores, indicando também, possibilidades de pesquisa futuras.

A *encruzilhada* não é, portanto, o encerramento, ela é, sobretudo, a abertura de caminhos e há, ainda, muitos trajetos a serem abertos.

A revolução é uma estética. Estética é memória. A memória é um caminho comprido cheio de pedregulhos, facas e pólvora no meio dele, mas que haveremos de amaciar.

REFERÊNCIAS

- ALLIPRANDINI, Paula Mariza Zedu; PAVESI, Aparecida Mari. **Indicativos do perfil do aluno da educação a distância (EaD) e nível de aprendizagem autorregulada**: uma análise descritiva. X ANPED SUL, Florianópolis, outubro de 2014.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. São Paulo: Revista de Antropofagia, 1928. p. 195-203.
- ARAÚJO, Marcos Sarieddine. **Tropicocosmos**: Interseções estéticas a partir da música de Caetano Veloso e do cinema de Glauber Rocha. Dissertação (mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014. Disponível em https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-9VJGLU/1/tropicocosmos_disserta__o_de_mestrado.pdf. Acesso em 06/08/2023.
- ASSIS, Machado de. **O homem célebre**. In: Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III, p. 445-459.
- BASTIDE, Roger. **O próximo e o distante**: ensaios sobre a cultura afro-brasileira. Tradução de Maria Auxiliadora Martins. São Paulo: Editora Nacional, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOTELHO, R.; Ribeiro, G. A. C. A aprendizagem significativa: as possíveis contribuições do cinema de animação como recurso didático para a educação ambiental no ensino fundamental. **Caderno Intersaberes**, v. 12, n. 44, p. 1-47, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5102/intersaberes.v12n44.10244>
- BRASIL. **Decreto-lei nº 7.967, de 18 de setembro de 1945. Dispõe sobre a Imigração e Colonização, e dá outras providências**. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, DF, 20 set. 1945.
- CÂMARA, A. da Silva. **Representação fílmica da favela em dois momentos distintos**. Cadernos de Estudos Sociais, [S. l.], v. 26, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1455>. Acesso em: 8 set. 2023.
- CARNEIRO, Edson. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CARNEIRO, Edson. **Negros Bantus**: sua influência cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

DRAVET, Florence. Exu, o andrógino canibal: aproximações entre mitologia e imaginário antropófago brasileiro para pensar alteridade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-14, maio, junho, julho e agosto de 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.27839>.

FERRARO, Alceu Ravello. Analfabetismo e Níveis de Letramento no Brasil: o que dizem os Censos?. **Educação & Sociedade**, v. 39, n. 137, p. 135-160, 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/es/a/r9WxgNdxFvRLXYfbxCLyF5G>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FILHO, Alfredo Pereira de Queiroz Filho. Sobre as origens da favela. In: **Revista de Geografia da UFC**. 2011;10(23):33-48. Acesso em 9 de Setembro de 2023. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273621468004>>

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e Educação: A lei 13.006 | Reflexões, Perspectivas e Propostas**. Universo Produção, MG: 2015. Disponível em: https://www.redekino.com.br/wp-content/uploads/2015/07/Livreto_Educacao10CineOP_WEB.pdf

GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna. **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009.

GATTI, Bernardete. Pesquisar em Educação: Considerações sobre alguns pontos-chave. In: **Revista Diálogo Educacional**, vol. 6, núm. 19, setembro-dezembro. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná. 2006, pp 25-35. Disponível em <<https://www.redalyc.org/pdf/1891/189116275003.pdf>>. Acesso em 07/09/2024.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Uma situação Colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema e Política**. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2021.

GOMES, Salatiel Ribeiro. **História e Cinema: sertão e redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)**. Dissertação (mestrado em História) – Programa

de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília. Brasília, 2010. Disponível em <http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/7618/1/2010_SalatielRibeiroGomes.pdf> . Acesso em 17 de set. de 2023.

KACZMAREK, Marli. **Educação especial e tecnologias digitais: o cineclube como possibilidade formativa na perspectiva freireana.** 2022. Disponível em: repositorio.uninter.com, <https://repositorio.uninter.com/handle/1/1414>. Acesso em 15/06/2024.

LEITE, João Diego. **Revisão integrativa sobre experiência com cinema e literatura.** Caderno Intersaberes, v. 12, n. 40, p. 1-36, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5102/intersaberes.v12n40.1816>

LIRA, Sachiko Akari. **Análise de Correlação: Abordagem teórica e de construção dos coeficientes com aplicações.** Dissertação (mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Métodos Numéricos em Engenharia dos Setores de Ciências Exatas e de Tecnologia da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004. Disponível em <http://www.ipardes.gov.br/biblioteca/docs/dissertacao_sachiko.pdf>. Acesso em 07/09/2024.

LOPES, Douglas Henrique Antunes. **Entrevista com Seu Tranca Ruas das Almas incorporado na Mães Nicole de Ogum.** Disponível em: <<https://nesef.com.br/wp-content/uploads/2024/06/ENTREVISTA-STR.pdf>> Acesso em: 15 de junho de 2024.

LOPES, Luís Fernando, et al. **Autonomia e Aprendizagem na Educação Superior a Distância: Do conceito à realidade.** Abed, 2015. Disponível em: https://www.abed.org.br/congresso2015/anais/pdf/BD_78.pdf acesso em 15/06/2024.

LOPES, Luís Fernando, et al. Estudo de Caso: Deus e o Diabo na Terra do Sol no Cineclube Luz, Filosofia e Ação. In: **Anais do XV EDUCERE: Inspirações , espaços e tempos da Educação.** Disponível em: <<https://eventum.pucpr.br/files/1680606333557034ca013-47cf-4fc7-9f06-b7cd0090c46f>> . Acesso em 15/06/2024.

Lopes, Luís Fernando, et al. **Cineclube na Educação Superior a Distância: Possibilidades de ampliação da formação dos estudantes.** 2023, p. 1. Disponível em: www.even3.com.br, <https://www.even3.com.br/anais/edurede2022/554560-cineclube-na-educacao-superior-a-distancia--possibilidades-de-ampliacao-da-formacao-dos-estudantes..> Acesso em 15/06/2024.

LOPES, Nei. **Dicionário de iorubá: português-iorubá, iorubá-português.** São Paulo: Editora Max Limonada, 2001.

LOPES, Luís Fernando, et al. **Redes Sociais na Educação Superior à Distância: Educomunicação e Aprendizagem**. Abed, 2019. Disponível em: <https://www.abed.org.br/congresso2019/anais/trabalhos/30115.pdf>, acesso em 15/06/2024.

McALISTER, Robert. **Mãe de Santo**. Rio de Janeiro: Empreendimentos Evangélicos, 1968.

MACEDO, Edir. **Orixás, Caboclos e Guias: Deuses ou Demônios?**. Rio de Janeiro: Unipro, 1988.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cogobó, 2021.

MATTA, João Paulo Rodrigues. **Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição**. In: Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Vol. III: Cinema e Mercado. São Paulo: Escritoras e Iniciativa Cultura, 2010.

MEHERET, Jéssica; YAMAMOTO, Eduardo Yuji. A identidade nacional no cinema novo e na pós retomada. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Porto Alegre - RS – 20 a 22/06/2019**

NEVES, Anderson. História e Cinema: Questões atinentes a "O Cangaceiro" de Lima Barreto. In: **Anais do XVIII Encontro Regional do ANPUH-MG**. Mariana: 2012. Disponível em < http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340758438_ARQ_UIVO_TextocompletoAndersonNeves.pdf>. Acesso em 03/09/2023.

NUNES, Raquel Pereira Alberto. **Barravento(s): uma análise comparativa de roteiros**. 2011. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em < https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17896/17896_4.PDF>. Acesso em 03/09/2023.

PERRONI, Giovanna Fernandes. **Cinema Novo: Um Movimento Político**. 2018. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

QUEIROZ, Maria Isaura de. **História do Cangaço**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda. 1997.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, Edgard (org). A colonialidade do poder: eurocentrismo e ciencias sociais. Perspectivas latinoamericanas. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

REINA, Alessandro. **Teorias do Cinema**. Curitiba: Intersaberes, 2019.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. Tese (doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em <https://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/10434/1/Tese_Luiz%20R%20Rodrigues%20Junior.pdf>. Acesso em 15/03/2022.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, Humberto Pereira da. **Glauber Rocha: Cinema, Estética e Revolução**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

SILVA, Jaison Castro. **A imagem transfigurada: Cinema Novo, realismo cinematográfico e a apropriação documental da realidade (1959-1963)**. In: CARVALHO, Daniel Alencar de; OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza; BRAÚNA, José Dércio; ALMEIDA NETO, José Maria. (Orgs). *Em torno da narrativa*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019. p. 29-46.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé & Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira**. São Paulo, Summus/Selo Negro, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos*. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2012, v. 55, n° 2. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/268284092.pdf>. Acesso em: 22/05/2023.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu: Um Deus Afro-atlântico no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu: O Guardião da Casa do Futuro**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2023.

SIMAS, Luiz Antônio. **Crônicas Exusíacas e Estilhaços Pelintras**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2023.

- SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio. **Pedrinhas Miudinhas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio. **Umbandas: uma história do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô: Uma Filosofia Afro-Brasileira**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SOUSA LIMA, Adriano; PATANÉ, Josye Héllen Nazareth. Um diálogo entre Paul Tillich e Glauber Rocha: em busca do sentido decolonial do cinema brasileiro. **Caderno Intersaberes**, v. 10, n. 28, p. 1-36, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5102/intersaberes.v10i28.7843>. Acesso em: 01 dez. 2023.
- TURIBIO, Thiago. Paulo Emilio Sales Gomes entre seus contemporâneos (1954-1960). **In Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 29, p. 1-19, jan.-dez. 2022. Disponível em <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/41025>> Acesso em 21/08/2023.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- XAVIER, Ismail. Sertão Mar: **Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.
- VERGER, Pierre. **Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns: Na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FILMOGRAFIA

Arraial do Cabo. Direção Mário Carneiro e Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1959. Online. Youtube. (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uKlirB8wfDY>. Acesso em: 23/05/2022.

ARUANDA. Direção Linduarte Noronha. João Pessoa: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1960. Online (21 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9uATt--ua0Y&t=536s>. Acesso em: 25/05/2022.

BARRAVENTO. Direção Glauber Rocha. Bahia: Iglu Filmes, 1962. 1 disco DVD (80 min).

CENTRAL do Brasil. Direção Walter Salles. São Paulo: Vídeo Filmes, 1998. 1 disco DVD (113 min).

CIDADE de Deus. Direção Fernando Meireles. São Paulo: O2 Filmes, 2002. 1 disco DVD (130 min).

CINCO Vezes Favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Leon

Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues. Rio de Janeiro: CPC, 1962. 1 disco DVD (92 min).

COURO de Gato. Direção Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1962. Online. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZsiSH-q46k&t=684s>. Acesso em: 27/06/2022.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 disco DVD (118 min).

LADRÕES de Bicicleta. Direção Vitório de Sicca. Lisboa: Leopardo Filmes, 1948. Online Stream. Telecine (88 min).

LIMITE. Direção Mário Peixoto. Rio de Janeiro: Cinédia, 1931. Online. Youtube. (188 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ZE-5xEDeh4>. Acesso em: 12/04/2021.

O CANGACEIRO. Direção Lima Barreto. São Paulo: A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. Online. Youtube. (94 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oOumq-kWf-Y>. Acesso em 25/06/2022.

O DRAGÃO da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Direção Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. 1 disco DVD (95 min).

O PAGADOR de Promessas. Direção Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri, 1962. 1 disco DVD (91 min).

OS FUZIS. Direção Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 disco DVD (80 min).

PÁTIO. Direção Glauber Rocha. Salvador: Produção Independente, 1959. Online. Youtube. (12 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=onihFAWrtrs>. Acesso em: 12/04/2023.

RIO 40 Graus (BRA-1955). Direção Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Columbia Pictures do Brasil, 1955. 1 disco DVD (90 min).

TERRA em Transe (BRA-1967). Direção Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes, 1967. 1 disco DVD (106 min).

RIO, Zona Norte. (BRA – 1958). Direção Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Bretz Filmes, 1958. Online. Youtube. (88 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DcGBL9PRvvs&t=4753s>. Acesso em: 07/08/2022.

VIDAS Secas. Direção Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Herbert Richers, 1963. Online. Youtube. (100 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5fsDcFOdwQ&t=1s>. Acesso em 22/06/2022.

ANEXO A - Entrevista com Seu Tranca Rua das Almas



ENTREVISTA
Douglas Lopes

TRANCA RUA DAS ALMAS
INCORPORAÇÃO DE NICOLE OSIOWY DE OGUM
DIRIGENTE DO TERREIRO DE UMBANDA LUZ DE ARUANDA

UMA CONVERSA SOBRE EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PPGE/UFPR

NESEF/UFPR

DOUGLAS HENRIQUE ANTUNES LOPES

**ENTREVISTA COM O SEU TRANCA RUAS DAS ALMAS, INCORPORADO
NA MÃE NICOLE OSIOWY DE OGUM DO TERREIRO LUZ DE ARUANDA
EM SÃO JOSÉ DOS PINHAIS NO DIA 25/11/2023 PARA A TESE
INTITULADA PROVISORIAMENTE DE “UMA ENCRUZA ENTRE
EDUCAÇÃO SUPERIOR A DISTÂNCIA, CINECLUBISMO E CINEMA
NOVO”, DE DOUGLAS HENRIQUE ANTUNES LOPES PARA O PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARANÁ**

CURITIBA

2024

AGRADECIMENTOS

As pesquisas sobre as tradições de matriz africana têm ganhado espaço no Brasil, de modo que agradecemos primeiramente a ancestralidade que nos deixou seus saberes enquanto legado para que possamos nos orientar.

Agradecemos, ainda, a Professora Leilah Santiago Bufrem, que abraçou esse projeto e se dedicou a todo o processo de orientação com afinco e sensibilidade.

Agradecemos, também, ao Professor Geraldo Balduino Horn, que, por meio do NESEF/UFPR, do G-CINE e do Cineclube Jogo de Cena, abriu as portas para as pesquisas envolvendo Cinema Novo e decoloneidade, bem como seu apoio para a publicação dessa entrevista.

Agradecemos de modo especial a Mãe Nicole Osiowy de Ogum, que, com afeto, abriu as portas do Terreiro de Umbanda Luz de Aruanda para que pudéssemos acessar as fontes dos saberes afrodiáspóricos.

Agradecemos, na mesma medida, ao próprio Seo Tranca Ruas das Almas, que se dispôs a vir nesse chão para compartilhar seus saberes seculares acerca das encruzilhadas e da educação.

APRESENTAÇÃO

Esta entrevista foi realizada para compor análise da tese previamente intitulada de “*Uma Encruzilhada Entre Educação Superior a Distância, Cineclubismo e Cinema Novo*”, que buscou analisar as práticas realizadas pelo *Cineclube Luz, Filosofia e Ação* do Centro Universitário Internacional Uninter por meio de uma perspectiva *exusíaca*.

O propósito das nossas atividades cineclubistas é o de subsidiar as práticas dos estudantes de licenciatura que terão de enfrentar os conflitos característicos das realidades escolares no Brasil, dada sua diversidade. Neste sentido, procuramos pautar temas como do racismo, das desigualdades sociais, de gênero e assim por diante.

Considerando que as religiões de matriz africana sejam vivas e os nossos ancestrais estão presentes, capazes de interlocução, decidimos ir para além do referencial bibliográfico e interpelar uma das manifestações de Exu mais populares em religiões como a Umbanda, a Batucada, a Quimbanda, entre outras. Além de ser uma das entidades mais conhecidas, é uma das que mais recebem ataques de intolerância religiosa.

Para que essa entrevista se realizasse, a Mãe Nicole Osiowy de Ogum, do Terreiro de Umbanda Luz de Aruanda de São José dos Pinhais – PR, abriu as portas do seu chão para que pudéssemos interpelar com Seo Tranca Ruas das Almas sobre as encruzilhadas e a educação.

Gostaríamos de registrar a acolhida do próprio Seo Tranca Ruas, que incorporado na Mãe Nicole de Ogum, demonstra profunda simpatia, didatismo e engajamento nas lutas contra as desigualdades que podem ser enfrentadas por meio da Educação. Trata-se de uma das figuras mais empáticas e caridosas que eu já tive a oportunidade de encontrar.

Sem nos adiantarmos sobre as abordagens realizadas, esperamos que o leitor tenha uma excelente experiência.

ENTREVISTA

Douglas Henrique Antunes Lopes: Para registro, a Mãe Nicole de Ogum, dirigente do Terreiro de Umbanda Luz de Aruanda, localizado na cidade de São José de Pinhais se dispôs prontamente a receber nosso mestre, Seo Tranca Ruas das Almas para que pudéssemos conversar acerca das relações entre Exu, as encruzilhadas e o papel da educação na noite de 25/11/2023 às 19h00. Dito isso, peço autorização para usar os registros aqui coletados para análise na composição da tese de doutorado intitulada provisoriamente de “Uma Encruza Entre Educação Superior a Distância, Cineclubismo e Cinema Novo”, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE/UFPR) realizada por mim e orientada pela Professora Dra. Leilah Santiago Bufrem.

Laroyê, Exu! Boa noite, Seo Tranca Ruas das Almas, como está?

Seo Tranca Ruas das Almas: Boa noite, meu filho, eu estou bem e estou vendo que você também está. Está autorizado o uso dessa conversa para o seu escrevedor.

Fico feliz que esteja a completar aquilo que lhe foi prometido, aquilo que lhe foi colocado como missão, e que a partir dessas encruzilhadas, muitas outras se nasçam, e muitos se beneficiem e honrem aqueles que forjaram cada uma delas.

Porque as encruzilhadas que você vê hoje, aonde você circula, tiveram a energia de alguém que foi lá e estabeleceu que ali seria uma encruzilhada. Teve a sua energia colocada sobre aquilo, e hoje, possibilita trânsito. Por que são feitos os caminhos? Para que haja trânsito, haja energia de movimento.

A encruzilhada é como esses movimentos se inter cruzam, e a partir desses movimentos, que levam a direções, abrem possibilidades e intensificam-se, de maneira global, digamos.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Sim. O senhor estava falando, antes de entrar nessa dimensão, sobre a questão da potencialidade de Omulu.

Seo Tranca Ruas das Almas: Estava falando para você que a força regida por Exu.

Por que Exu se manifesta na área externa? Por que falam que Exu fica para fora? Não é porque não é bem recebido dentro da sua casa, e nem porque não pode habitar em um lugar fechado. Mas porque a força de Exu é regida pela força telúrica, que é a terra.

É o elemento terra, e dentro dessa energia, essa egrégora, é onde vem a potência energética, onde nós tiramos a nossa forma de trabalhar, a nossa egrégora, a nossa potência.

É onde tudo nasce e tudo se decompõe. No planeta Terra, que nós estamos adensados hoje, por enquanto, a terra tem como premissa, isso é unânime, todo lugar que você estiver, por mais que você esteja sobre a água, você está sobre um elemento telúrico, sobre camadas e camadas de elemento terra.

Então a terra vai para o núcleo e vai externa também. Então quem rege a força telúrica é Nanã e o Obaluayê, certo? Isso por essência. Tá, mas por que todo Exu fala que a força também vem de Omulu? Porque o Obaluayê rege os inícios, por isso falam o Senhor dos Portais, é o Senhor que abre as possibilidades. Quando o ser vai reencarnar, Obaluayê faz esse preparo para que o ser venha.

E Omulu, ele rege o fim, mas por que Exu é regido também por Omulu? Porque dentro da característica primária dele, ele tem aquilo que todo ser vibra, o polo positivo, de magnetismo e negativo, certo? Então dentro dessa essência, o polo positivo do Omulu vive em qual elemento? O elemento aquático, água.

Então o elemento magnético positivo dele é na água. Tanto que polariza, com lemanjá. Agora no elemento magnético dele negativo é terra.

Então são energias que se compõem. Você entende que do lado magnético negativo do Omulu, ele está presente na terra, assim como o Nanã e o Obaluayê? E aí filho, nós estamos entrando numa conversa muito ramificada com relação à essência de cada uma dessas vibrações.

Que normalmente não se estuda, não se vai a fundo. Se baseia, norteia-se muito pelos itãs, pelas lendas que fizeram com que a humanidade entendesse um pouco o que é Orixá, qual é a vibração de Orixá. Mas de forma resumida, o resumido ainda é necessário ampliar muito a mente, abrir, para que entre um conhecimento que hoje nos dias de vocês não tem fácil acesso.

Douglas Henrique Antunes Lopes: É, me parece muito que no Ocidente a forma de pensar do homem branco, europeu, ela vai muito no sentido da especialização. Então você entende, talvez entenda um elemento, o fenômeno, mas não entenda como ele está ramificado. Me parece que essa dimensão da encruzilhada é importante também nesse sentido, de entender como essas relações são complexas.

Seo Tranca Ruas das Almas: Sim, e vão além do ocidente, oriente, seja lá qual for o ponto que se permanece, obviamente as culturas são diferentes. Louvamos aqueles que dão a abertura para o caminho, abrem o caminho para serem trilhados. Quem trouxe Orixá? África. O preto trouxe Orixá.

E aí vem as encruzilhadas, as interseções, isso tudo, e já falamos sobre isso, o quanto é importante essa visão tua sobre isso. E nesse intercruzamento vem alguém que está por aqui, outro por aqui, e quando eles se comunicam, opa, tem todo esse universo que eu não sabia que existia, eu quero entender ele. É assim dos dois lados, isso o ser inteligente faz, filho.

Seja qual for a classe, como e onde mora, se mora na terra ou mora em outro orbe. E tudo que se cria, se tende ao quê? A evoluir, e aí faz sentido você chegar e falar que para ter fogo você precisa bater duas pedras até sair uma faísca e ter uma chama em cima de um palheiro seco e aí se faz fogo. Hoje vocês têm fogo a partir até da energia elétrica.

Como é, põe esse negócio na parede aí que que vocês tem, aquece ferro, o ferro encostado em tal coisa chega a fazer fogo. Então, nós precisamos bater pedra ainda para acender uma vela, acender um charuto como estou aqui? Não, pegam um pau de fogo desse, batem na caixinha e está lá o fogo.

Então alguém abriu esses caminhos e alguém veio e aprimorou. A humanidade precisa ser assim, um colaborando com o outro, isso é possível com essas ligações.

Então, se tem influência do branco, essa cientificação, nem existe essa palavra, sei lá. Essa parte científica das coisas, ir a fundo, entender os “porquês”. Porque é como se fosse a razão e a emoção. Entende? Então o preto trouxe o que? A emoção, o sentir.

O sentir sem enxergar, a entrega, a não questionar. Então é a passividade sobre algo que vem de cima. Algo poderoso, potente, incompreensível até hoje, há vai muitos milênios ainda.

E aí vem a força científica como a razão. A razão para tentar entender, desmembrar e cada vez mais ampliar esse conteúdo dentro da mente. Se eu te trouxer um assunto hoje que você nunca ouviu falar, e você simplesmente assumisse esse conteúdo como se fosse a sua essência, se entrega para isso, só sentir.

Mas todo aquele que tem a pulga atrás da orelha, faz o quê? Vai atrás, vai tentar entender, vai se aprofundar. E quanto mais profundo você vai, mais se abrem as ramificações. E aí chega no limite da consciência que o ser de vocês encontra.

O nosso, né filho? Que nós estamos, cada um mais para cá, o outro mais para cá, mas todos estamos adensados na mesma egrégora material do planeta Terra. Mas a força de Exu, filho, vibra em todo o cosmos. A força de Xangô, a força de todos os Orixás, é no cosmos.

Estamos falando no macro, na essência primária que é o Criador. Dentro dessa essência primária tem as ramificações, e cada orbe tem a sua intensidade de cada um Deles. Fui muito para lá, filho?

Douglas Henrique Antunes Lopes: Não, imagina. Mas a ideia é que o senhor fale mesmo, nós ficamos felizes de poder ouvir e poder registrar, também. Para que a gente possa pensar e desenvolver a partir dessas perspectivas.

Seo Tranca Ruas das Almas: Primeira vez que eu passo por isso. Não só para o meu cavalo, mas em toda a história que eu tenho como Exu, primeira vez que tem um gravador aí.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Mas eu fico muito honrado, muito orgulhoso.

Seo Tranca Ruas das Almas: Nós vamos fazer isso muito mais, filho.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Que assim seja, meu pai.

Seo Tranca Ruas das Almas: É, vários assuntos.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Sobre essa dimensão da encruzilhada, o senhor tocou num ponto bem interessante, talvez pudesse desenvolver mais, que é o sentido de ter uma ação anterior, e essa ação anterior reverberar ao longo do tempo.

Assim, por exemplo, quando se fala do fogo, e pensa em alguém que não tinha essa habilidade antes e passa a ter, e isso fica como herança dos outros.

Seo Tranca Ruas das Almas: Sim.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Então essa é a relação da encruzilhada com a temporalidade, como que essas coisas se conectam.

Seo Tranca Ruas das Almas: Como é importante você olhar para trás. Isso, a primeira vez que você veio falar comigo sobre isso, nós já conectamos, porque o caminho que você está traçando hoje, filho, é uma honra para a ancestralidade que compõe. E quando eu falei sobre essa honra de honrar a ancestralidade, é justamente isso.

Valorizar aquele que fez o esforço lá atrás. Como o exemplo agora do fogo, pode ser que nem tenha sido com forma consciente, não é mesmo? Ah, fez barulho, fez barulho, até que fez uma chama. E aí, até que aquilo foi se aprimorando dentro da mente, até que se estabeleceu que um elemento tal mais o tal, tem um outro que aquece, que ilumina, que dá visão, e aí, enfim, se percorre esse caminho.

Então só existe uma encruzilhada, que as encruzilhadas, você chama encruzilhadas, mas são as conexões, as interlocuções, enfim, tudo que se conecta para criar algo diferente.

Douglas Henrique Antunes Lopes: E aí existe um princípio de responsabilidade muito interessante, porque, ou seja, as minhas ações hoje, elas podem reverberar em não sei quanto tempo, de quantas formas.

Seo Tranca Ruas das Almas: Sim, o teu trabalho hoje fará isso. Você está abrindo uma encruzilhada sobre um processo que já tem uma trajetória, que você está se baseando. Você tem estrutura para correr atrás e se basear e dar força. Então essa encruzilhada que você está criando vai permitir o acesso.

Antigamente se fazia o quê? Abria a mata quebrando galho, aí foi facão, e aí você foi fazendo estrada, enfim. Hoje você percorre aí com os carros, quanto é a largura de cada uma das vias, e no primórdio dela era o quê? Foi aberto no facão, sim.

Alguém abriu, e aquilo se permaneceu, e com base naquela abertura de caminho que é o que você está fazendo, filho. Você chegou até um ponto, mas dali para lá está fechada a mata. E você pegou teu facão bem, muito bem afiado, Corisco deu um jeito de afiar bem (risos), e aí abriu, está abrindo.

E quem vem por trás de você ali, te acompanhando, já vem desfrutando de um vislumbre totalmente diferente. Porque quando você, filho, está à frente de algo, você está enxergando o quê? Mata fechada. Você está preocupado em o quê? Em abrir.

Então foi-se para lá, foi-se para cá, e vamos abrir, vamos abrir. E aparece uma cobra e aparece... enfim, a bicharada toda. Então você está preocupado com aquilo.

Agora, quem vem e a mata já está aberta, está pisando naquilo, mas... Olha, arvore tal, olha lá que bonito passarinho. Quem está à frente, filho, é o... (barulho de chibata) Galho na cara. Não é? Você não consegue parar o que você está fazendo e aproveitar a vista daquilo.

Porque você precisa abrir. E é isso que falo a você também, honrar a ancestralidade é lembrar de quem levou mato na cara e galho e não conseguiu aproveitar.

Mas quem vem por trás e consegue ter um caminho limpo para se ligar, tem obrigação de vislumbrar aquilo que compõe a sua trajetória. Isso é um presente. E aí, olha para o lado, um pássaro cantando, e olha que bonito, ali tem uma queda d'água, oh, vai lá, se desfruta daquele banho. Então, as encruzilhadas, todas como você está criando agora, vai possibilitar que isso tudo se torne muito mais profundo com o passar do tempo.

Feliz aquele que cria a encruzilhada, que criou o caminho e tem ele perpetuado pelos que vem e criam o interesse em se aprofundar. Porque quantos assuntos, filho, quantos caminhos que foram abertos e foram abandonados. E aí, o que acontece? O mato toma de novo.

Porque se não tiver fluxo, a natureza toma. Então, todo conhecimento que se perde precisa ser trilhado de novo, aberto, ampliado, possibilitado. E tem pessoas que têm predisposição a isso.

Já falei, por isso que teus ombros são largos, tuas mãos são fortes, teus pés são fortes. Pra quê? Para abrir, trilhar, possibilitar aqueles que muitas vezes nem podem andar, a percorrer por um caminho.

Veja como é bonito isso tudo que nós estamos fazendo. Então, se existe encruzilhada, é porque existiu o percurso, existiu o caminho, os caminhos que se unem. E dali, se ramificam e possibilitam diversos destinos.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Nesse sentido, eu tenho uma pergunta que vem bastante à tona em relação a, por exemplo, por pensamento racional, é possível entender essa cadeia de relações materiais ao longo da história. Mas, a partir das religiões afro-brasileiras, dessa perspectiva de não haver aquele que já passou o ancestral como ali que não existe mais. Como o ocidente tem muitas vezes. De achar que aquela existência, a não ser pela história ela existiu, e deixa de existir. E como funciona essa dimensão para as religiões afro-brasileiras? Como esses ancestrais permanecem conosco?

Seo Tranca Ruas das Almas: Filho, a maior parte dos ancestrais que percorrem esse trajeto continuam vibrando na egrégora do planeta. Se assim lhe cabe, é óbvio que muitos deles ainda permanecem presos nessa roda de Samsara, em um processo de encarnação pra se melhorar.

Mas, todo aquele que já atingiu um nível energético elevado, permanece vibrando nessa egrégora. E mesmo sem que enxerguem a potência e força que se tornam, continuam agindo como algo que iluminou. Então, continua sendo um sol.

E a egrégora do planeta é feita de diversos sóis que poderiam ascender, poderiam ir para outra egrégora, outro orbe, mas permanecem por amor ao planeta. E querer que isso se torne intenso. Por isso também falei para você que a visão sobre de Orixá é no Cosmos, ela é macro.

Mas, no micro, que é dentro do planeta, também tem suas composições e suas hierarquias. Então, tudo isso que compõe e magnetiza, também tem essas intensidades e níveis. Então, se o ser chega a um determinado nível, ele pode ascender e ir para outro.

O amor que se cria por aquilo que fez parte tão intensa na sua história, é como abandonar as origens, você não quer. Você quer que aquilo se torne algo bonito.

Porque o planeta que nós estamos é muito bonito. E é uma pena o que se faz. Por isso, o que é muito atual na vida de vocês, que são racionais, é tentar buscar o respeito dos antepassados.

O que está intrínseco. E esse buscar aciona esse ser que vibra e ele te ilumina nesse trajeto.

Então, todas as histórias que você está percorrendo, filho, ativa a força desse ser. Apesar de muitos, de forma ingrata, esquecerem, colhem hoje o fruto disso tudo.

É como você parar na frente de um pé de laranja e só pensar no fruto. Por que aquele pé de laranja está ali? Alguém pôs ele ali. Então, vamos agradecer esse que plantou.

Porque talvez nem esteja mais aqui. Mas eu só consigo desfrutar desse fruto assim.

E falei isso e estou usando de forma material, filho, porque é uma analogia ainda mais fácil de a gente conversar. Mas isso tudo que estou falando é também a parte mental, da consciência de cada um. Por que nós estamos conversando, batendo papo aqui agora? Justamente para isso.

A tua caminhada veio até a minha caminhada e hoje nós estamos seguindo uma juntos, porque elas se cruzaram. E durante um percurso, nós estamos caminhando elas juntos, conversando. E aí, quando encerrar aqui, você vai seguir para o teu lado e eu vou seguir para o meu lado. Eu preciso fazer coisa, você precisa fazer coisa.

Então, criou essa conexão. Ela se desenvolveu da forma que foi necessária, de forma intelectual. Porque isso mexe com o intelecto.

Tanto o teu quanto o meu. Que não é só você que está se usufruindo do que estou falando. Você também está me levando a filosofar sobre isso.

Por que você acha que eu não estudei? (risos) Para a gente vir conversar. Fui aprofundar a minha visão sobre isso, filho, por causa de você. Você acha que eu vivo o quê do lado da minha morada? estou resolvendo mais é coisa grossa, filho. (risos)

Trabalhando no limbo, trabalhando no grosso, na escuridão, no sombrio. Não é toda hora que sento na frente de alguém inteligente para conversar. Você entende isso? Então, filho, quando você veio conversar comigo sobre isso, desde a primeira vez que você se sentou aqui, você colocou uma semente dentro da minha cabeça.

E você cravou as encruzilhadas na minha mente. Você me fez buscar, não em livro, porque eu não posso ir em livro, mas o que quero dizer, buscar em essência. Quem busca em livro é você. Eu busco aquilo que eu sinto. O que eu consigo palpar dentro de mim. Então, quando eu começo a falar para você sobre toda a magnitude dessas encruzilhadas, dessas conexões, é porque eu entendi o quanto isso é importante.

E, filho, você pode enxergar essas conexões em tudo. Um filho que senta aqui para vir tomar um passe, um filho que senta aqui para vir uma consulta. Por quê? Ele quer conexão.

A carreira solo, um caminho sozinho, está difícil. Ele precisa conectar. Ele precisa buscar algo em uma outra perspectiva, de alguém que trilhou outro caminho, de alguém que buscou outras essências, que vibram outras coisas, que tem outra ancestralidade que trás.

Você tem tuas ramificações para trás, quem se uniu a quem para te possibilitar? A sua ancestralidade. Então, você tem uma forma de se sentir isso e eu tenho outra, outra, outra, outra, outra. Por que vocês vivem em sociedade? Cada história, cada trajetória, e vocês vivem em sociedade justamente por causa disso. Por essa necessidade da troca.

Do poder aprender com o outro, sem precisar viver o que o outro viveu.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Ah, mas assim, é muito interessante entender a essa relação, né? O que se chama normalmente de vivo e não vivo, e perceber que essas manifestações, elas estão presentes. E nesse sentido, sobre a não necessidade de refazer os erros, cometer os erros do passado. E aí pensar no nosso histórico local no Brasil, de toda essa formação que é violento, que foram praticadas com os escravizados e os indígenas, mas que muitas vezes elas se repetem.

Parece que essas relações de preconceito, discriminação e violência, elas não foram superadas.

Seu Tranca Ruas das Almas: Não foram, filho. O preconceito é intrínseco. A violência é intrínseca.

A sociedade de vocês, como você disse mais se baseando aqui, nas terras de cá, que vocês vivem, como é que você vai ensinar, filho, alguém a amar? Se a referência daquilo que se vive é só ódio e dor. Você pega uma criança que só apanha e outra que só é melada, paparicada de tudo, o outro é só no soco. Só no grito, guerra dentro de casa. Pai e mãe brigando, vá pedir dinheiro, vá pedir pataco, vá, vá, vá. Dane-se você. Essa criança vai crescer como, filho? Então, a tentativa de se distanciar disso tudo tem que vir de cada um dos seres.

Mas como é que o ser vai saber que ele precisa estar longe se ele não sabe o que é o oposto? Como é que ele vai saber que ele precisa de amor se ele não sabe o que é amor? É uma palavra banal. Estou te falando agora também. Isso é a minha rotina.

Conviver com os seres que não sabem o que é isso. Onde o ódio e a violência é só o que se tem. Me bateu, vou bater em você.

É só isso, filho. As trevas, vamos dizer assim, existe somente isso. E aí, quando você pega um espírito que depois de muito processo, muito apanhar, porque não adianta achar que vai ser só vitória.

Como é que o ser vai saber que ele precisa depois de apanhar bastante, filho? Chega uma hora que a luta faz o que? Esgota as forças. “Tô de saco cheio de viver essa luta, essa guerra, toda vez, só apanhando, apanhando, apanhando, apanhando, apanhando. Será que é só isso?” Aí, quando entra o “será?” é que nós agimos, filho. Porque aí abre uma brecha de apresentar o novo. E quando a gente pode apresentar o novo, a gente faz o que? Intercruza a essência daquele ser é a nossa. Olha aqui. Esse mundo.

“Oh, mas eu não conheço esse mundo”. Então, vem cá. Caminha um pouco no meu caminho pra você ver o que é isso aqui. “Ah, então existe isso, isso, isso?”, Existe muito mais. Mas agora é carreira solo. Vamos pra esse lado? “Vamos”. Pronto, vamos caminhando. E aí, sai dessa zona umbralina e segue seus caminhos. E isso, estou falando da minha rotina.

É isso que você quer saber. O que eu vivo desse lado de cá. E o que você vive aí? Vocês vivem aí na carne? É o quê? É a mesma coisa.

A região que vocês habitam tem o quê? Dor e sofrimento. O que as crianças estão acostumadas? Dor e sofrimento. Enquanto elas não se intercruzarem com alguma trajetória que venha e apresente alguma coisa diferente ou que canse de apanhar, não se desperta.

E sem despertar, filho, não tem como agir. E é isso que nós devemos agradecer porque corre conforme o nosso grande Criador determinou. O livre-arbítrio e aquilo que não adianta eu pegar, filho, e enfiar um monte de palavras bonitas no ouvido daquele que não quer ouvir.

E não só não quer ouvir, porque muitas vezes pode sentar na minha frente e conversar e bater papo e entender tudo que eu estou falando. Entender não, ouvir tudo que eu estou falando. E não está entendendo é nada.

Por quê? Porque faz parte de uma dimensão que não consegue alcançar. Não que sou um Exu culto. Você entendeu o quê que eu quis dizer? Eu posso ficar horas falando de amor, ó como é sublime, ó como...

Isso, filho, que já muitas pessoas vão falar assim pra você. Ei, Exu tá falando de amor. Eu sou o Exu que fala de amor.

Porque eu já corri muito, filho. E se aprendi o que é amor foi graças a essa velha ali, ali (aponta para a imagem da Mãe, a Vó Maria do Rosário). Que já falei pra você, foi minha mãe. Bati cabeça um monte, apanhei filho da vida.

Mas isso de foi de carne, faz o que, uns 600, 700 anos já. Desde a última encarnação da velha. E aí ela foi pra um lado, né? Porque já era um espírito de luz.

Eu sempre fui rebelde, filho. Revoltado. Porque eu era preto, era escravo, apanhava. E o que eu queria fazer com quem batia em mim, filho? Pegar e pôr no colo e amar? (risos) Não, com certeza não, filho.

E ver todos, isso me emociona, e ver todos que eu considerava irmãos sofrer. Todas que eu estimava. Chamava de irmã, sobrinha, sendo judiada.

Eu revoltei, filho. Revoltei. E fui castigado diversas vezes por ser revoltado.

E sempre tive a vontade do quê? De abrir caminho. Vamos fazer a revolução nessa porcaria! (risos) E quanto mais eu fazia isso, filho, mais eu apanhava. Morri no tronco, filho. Morri no tronco depois de ver minha mãe morrer. Ela morreu, filho ela demorou pra morrer no tronco. Não é nem isso que nós estamos pra conversar, né? Mas quis te contar de forma breve. Ela demorou pra morrer, filho. E não tinha um que podia chegar perto dela. Não tinha condições de chegar.

Morreu de fome, de sede. Bom, você já pode até imaginar quantos dias passam, o que um ser e tudo aquilo que a matéria necessita. Fora as chibatas, a dor, o sangue e tudo.

Pense como quem? Bem amável. E aí, filho, chegou a minha hora. Aí eu que fui sofrer porque fiquei revoltado.

Então, filho, se você fala pra mim naquela época amor, vem aqui, amor. Filho, eu dou um sopapo em você. Quero saber nada de amor. Quero vingança. Quero que sofra o que fez minha mãe sofrer, que fez minhas irmãs, fez todos sofrer. E aí entramos nesse assunto que você perguntou.

Corre nas veias, filho, a sede de vingança porque a dor foi intensa. E quando se ouve falar ao contrário, que escravidão não existiu? Vem cá que eu te mostro se não existiu. Senta na minha frente e eu te faço uma viagem mental.

Só em uma das minhas encarnações. Se existiu ou não (escravidão). Como é que, filho, você vai ouvir que não existiu a escravidão? Todos os seres que viveram essa dor, o que vai sentir? Revolta.

E aí pode ser que o ser vire branco porque as encarnações de vocês são misturadas. Uma hora nasce cá, outra lá. O ser é branco, mas tem o que? A essência de quem sofreu.

Aí intercruza com alguém que sofreu lá atrás e quer o quê? Vingança. Aí vira ódio, ódio, ódio, briga, briga, briga... Como é que vai superar, filho, toda essa dor? Toda essa desgraça que se passou. Como? Vindo um padre lá, sei lá da onde... lá da Inglaterra. Pronto. Vem lá da Inglaterra, um padre vem falar de amor, em meio de dor. Desculpe o termo, vá pra caixa-prego! Não quero o seu amor.

Então, filho, como que vai exigir de uma sociedade, de um povo sofrido que tenha amor dentro do peito? Não dá, mas... Estou aqui, não estou falando de amor para você?

Graças a Velha, que depois de algum tempo, alguns séculos, conseguiu me resgatar, porque fiquei muito tempo num plano negativo, filho, com esse ódio. E aí, filho, também fiz a minha reforma. Também caminhei, também fui pra frente e dentro disso hoje busco ser um ser que é mais elevado. Tanto que, fui convidado a virar um caboclo.

Por isso, você vai ver, uso bastante erva, rosa branca, eu gosto de erva. Convidaram a ascender para caboclo. Mas eu não aceitei, filho. Porque se eu fosse ascender para caboclo, eu ia ficar longe da Velha. E eu não quero, então, aqui permaneço.

Vou ser sempre um escudeiro, ela vai ser sempre o meu sol. E dentro da escuridão do meu ser, porque jamais vou chegar aos pés dela, serei sempre um grande servidor.

E por isso que hoje consigo falar para você sobre amor. Porque eu senti o amor. Mas só consegui sentir o amor, como eu falei para vocês que alguns séculos, vibrando, sentindo dor, uma hora eu cansei. E quando eu cansei, Ela conseguiu me acessar.

E dentro desse acesso, ela falou, “Filho, o que você está fazendo aí?” E aí, foi como se tivesse uma catapulta, me arrancando da dor e do sofrimento. Respirei e entrou ar nos pulmões, filho. Que fiquei séculos vivendo a mesma morte. O mesmo ódio.

Então, filho (risos). Depois disso, o que eu quero dizer para você tudo o que nós conversamos sobre isso. Tem que ter paciência, não adianta. Sabe como se combate a toda essa dor? Devagar, respeitando a dor. Porque não posso chegar para você e falar, você é sofrido? Dane-se o seu sofrimento, vem cá, vamos falar de amor, não.

Você está sofrendo? Escuta o sofrimento. Respeita o sofrimento. E aí, a hora que chega a hora, conduz.

E a humanidade e todos que vocês convivem aí. Tem um curto prazo de tempo, porque já foi respeitado bastante.

A partir de agora, não vai ser tão fácil assim. Não quer caminhar? Adeus. O planeta precisa seguir. Porque não é justo, filho. Não é justo. Enquanto você está querendo abraçar o pobre, vir o rico e querer o oposto.

E aí entra tudo aquilo que você falou sobre a sua trajetória. Todas as questões aí de luta, na tua essência, filho. Essência preta, filho. No teu corpo, nas tuas veias. E quando eu falo essa essência preta, essa essência da luta. Que não se acocha, não baixa a crista.

Não tem nada a ver com o que você veio falar comigo, é filho? Fui até pra história da minha existência, filho. Veja o que você causou em mim. Uau, filosofia.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Mas eu fico muito, muito honrado, né? Vou fazer esforço de registrar isso da melhor forma possível. E refletir sobre isso da melhor forma possível, né? E me leva a mais novas perguntas.

Seu Tranca Ruas das Almas: (risos) é filho, eu tenho tempo.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Porque o propósito justamente da pesquisa, o plano fundo, é educacional. Na verdade, é uma pesquisa que aborda essa questão da educação.

E aí, quando o senhor apresenta essa trajetória... Fica muito evidente que a educação tem o papel aí... E talvez... Curar feridas, tratar de feridas que estejam abertas ainda pela história. Né? Por essas trajetórias. E eu gostaria de te perguntar, nesse sentido... quais seriam os princípios para se desenvolver uma educação... Que seria comprometida com o tratamento das feridas? E sabendo levar em consideração, o senhor colocou muito bem isso, porque a gente não se reduz à educação formal, que é na sala de aula.

Mas... A trajetória pessoal dos indivíduos, né? Porque, não é possível, também, que o professor chegue na sala de aula e fale para aquele que sofre... Praticar o amor, porque ele está naquele contexto, naquela condição de sofrimento. E aquilo, para aquele sujeito, vai se tornar verborragia pura. Né? Então, nesse sentido... quais seriam os princípios do horizonte de uma educação que conseguissem tratar dessas feridas que estão abertas... E contribuir, portanto, para a diminuição desse sofrimento, mas considerando, também, que a revolta é um processo importante, né?

Seu Tranca Ruas das Almas: A revolta faz sair do lugar, ela gera movimento. E eu te digo mais, filho. Para mim, a educação, ela não tem um papel. Como você falou. Ela é a essência. As pessoas que perderam a essência e agora tentam retomar ela. Conseguiu entender o que eu disse? A educação, ela é o quê? A consciência.

Muitos olham, e a educação é o quê? Você sentar um dia na frente do livro e ir ler, leitura. Pelo que você agrega assim. E o que eu considero como educação é a consciência do ser.

A partir do momento que você se torna consciente das coisas, você tem intrínseco em você o respeito pelo que é diverso. Você respeita aquilo que vem de confronto para questionar, mas também para auxílio. Então, qual é a melhor forma, filho, de você abranger a dor do outro? O primeiro de tudo é o respeito por essa dor.

Não adianta confrontar, são vários níveis. Cada um de vocês, a sua forma de viver, filho, é como a nossa também, por isso que estou dando vários exemplos.

Porque quando você senta lá, senta não, filho, você fica de pé, em pé, na frente de vários. Cada um tem um universo particular e cada um tem uma intensidade e você tem que ministrar para todos. Mas vem do tato daquele ser consciente do que está fazendo.

E não só está fazendo por simplesmente repetição. Porque você tem vários colegas assim. Colegas que pegam e repetem. É só repetição, é só o que está escrito e acabou. E deixa o que é a essência, o coração de lado.

Ouça só o que é a razão, e a existência, ela é feita do que? De equilíbrio dos dois. Não adianta você querer só ser razão porque você se torna um boçal.

Chega um aluno seu que está sofrendo, aí manda você para a caixa-prego. Não quer saber do teu palavreado. Então você tem que ter o que? O equilíbrio disso. Entre a razão e a emoção. E a emoção é o que? A consciência que você está falando. A consciência de você enxergar o todo.

E não só o micro, você precisa... Qual era o foco da nossa conversa hoje? Encruzilhada, e onde nós estamos chegando? Quais níveis de conversa nós estamos indo? Porque estou trazendo para você diversas formas de enxergar o mesmo assunto de forma que não te pareça boçal. Não estou tratando você como inferior, porque você não é inferior. Você hoje está na posição de aluno para mim, não está? Eu estou falando e você está questionando? Não é isso que acontece em classe? É termo antigo, ein? É? E, não é assim? E estou parecendo boçal para você? O que estou fazendo? Estou trazendo situações que façam com que você vibre, que o teu coração bata, filho. E para aqueles que não têm coração, mas que a dor já... Aí vem o seu tato de trazer essa emoção vibrante no peito. Porque só desperta e só tem consciência aquilo que sente, filho.

Porque no momento, a consciência é emocional, ela não é racional. Não é, a consciência não vem de livro.

A consciência vem de vivência. Vem do sentido, vem de evoluir a partir daquilo que se vive, daquilo que se vê, mas daquilo que atravessa. Porque posso ver três, quatro sofrendo e não sentir nada.

Então, aquilo não me atingiu em nada. Assim como posso ver nenhum sofrendo e só imaginar e já estar puto. E aquilo já me vibra a ponto de me transformar a mente em várias formas de enxergar aquela mesma situação.

Então, se você me perguntar como é que você pode trabalhar naquele ser endurecido, é no sentir (batendo no peito). É na consciência que vem daqui e não daqui (aponta na cabeça e no coração). Porque aqui (aponta para a cabeça), filho, é podre. Aqui (ainda apontando para a cabeça) é induzido, manipulado. Por alguém que manipulou a tua cabeça através dos escritos. Agora, aquele que sente, filho, ele não manipula.

Ele conduz a um raciocínio. A conclusão desse raciocínio é sua. Qual é a minha opinião? A minha opinião é essa. Mas a reflexão dessa coisa é tua. E aí se caminha, e aí se movimenta. Mas é difícil você viver isso de emoção, sendo que o sistema ensina que você faça razão. Você faça a razão, você cobra a razão. E aí é a grande dificuldade e o grande desafio. Dificuldade não, o grande desafio que compõe a tua trajetória.

E veja como você foi a fundo. Você tá aqui num dia que era pra ser de descanso, que chama como é?

Douglas Henrique Antunes Lopes: Final de semana, sábado.

Seo Tranca Ruas das Almas: É. E quando muito estão fazendo sei lá o quê, você tá sentado aqui na minha frente, conversando sobre e filosofando sobre a vida.

Você sente, filho, essa consciência. E é por isso que digo pra você o quanto é importante tudo o que você tá fazendo. Todo esse caminho que você tá abrindo.

Porque você tá sendo a consciência que a humanidade precisa, e que atravessa séculos e séculos, e se desperta aquele que muitas vezes não tem a visão do sentir e somente do raciocinar, que é a maior parte dos teus colegas. O raciocínio. O raciocínio, o pensamento.

As encruzilhadas, vão se abrindo, vão se abrindo através daqui. Mas de nada adianta se você não se você não sente, você não tem tato. Se você não tem tato, não adianta nada. Porque você vai abrir um caminho que ninguém vai percorrer. E a mata vai fazer o quê? Tomar.

Porque não foi útil. Então, todo aquele que abre um percurso através da consciência aqui de dentro do peito, né? (batendo no peito) Porque batendo depois você vai saber porque eu tô batendo no peito. Todo aquele que traça com o sentimento consciente, não o sentimento frágil, a consciência, vamos, é consciência, a palavra pra mim é consciência. Eu, Tranca Ruas, chamo assim. A consciência é o sentir, é o viver, é o transpor e o transcender.

Mas de forma consciente, né? (risos) De forma alusória (alusão), né? Então, você quer abrir um caminho que outros percorram, tem que ser consciente. E aí, filho, se abre uma via. E hoje se engatinha, mas amanhã tem borracha (carros) correndo pra tudo quanto é lado, né? É fluxo sem parar.

E no caso do teu caminho, vários, abrindo, falando, e cada um do seu modo. Vou dar o exemplo da borracha (carro) agora, que tava falando, mas cada um tem seu destino. Cada um mora em algum lugar, tem uma vivência, cada borracha tem o quê? Um objetivo, as vezes um sozinho, mas outros em vários.

E lá estão dialogando sobre aquilo, e vai se ramificando, filho. E a tua semente, se germinou e fez o que? Ramificou e espalhou. Espalhou a ponto de começar a brotar em outros campos. Aí, filho, você cumpriu tua missão. Aí nós vamos festejar do lado de lá com alegria, porque a partir do momento que brotar o primeiro, filho, depois do que você fez, você vai se tornar um sol sobre isso. E não vai querer que isso morra.

Vai querer que isso se reverbere, perpetue, e você vai querer fazer mais e mais e mais e mais, para que tudo aquilo que você fez, fique. E aí nós voltamos aos antepassados que você me perguntou. Onde eles estão, filho? Não largaram o osso.

Continuam vibrando, aqueles que tem a essência para tal, continuam vibrando para que aquilo que eles colocaram, funcione, porque a missão deles não acaba quando acaba a vida.

Se a missão ia dar para isso, ele vai fazer até que dê certo. E depois que der certo, ele vai querer aproveitar um pouco. E aí vai para outro caminho.

Você veja a profundidade disso, dessa conversa, como ela ramifica, e nós podemos usar diversos e diversos, diversos exemplos sobre a mesma coisa, sobre visões diferentes, perspectivas diferentes, vivências diferentes, mas a mesma essência.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Em termos da nossa conversa para pesquisa hoje tem bastante coisa para ser registrada já, para consolidar o trabalho, mas eu queria saber se tem alguma coisa nesse âmbito que o senhor gostaria de falar, que eu não me perguntei, ou que o senhor gostaria de ressaltar.

Seo Tranca Ruas das Almas: Filho, eu entendo o teu anseio sobre isso e querer se aprofundar cada vez mais. Mas veja a complexidade da onde nós fomos, da nossa conversa. Para quem não estava aqui agora, pode ser que não sinta o que você está sentindo, mas você entendeu toda a essência do que eu quis te trazer.

Então, dentro dessa complexidade, filho, você tem caminho suficiente para percorrer esse assunto, dentro disso aí (microfone e gravador). Agora, terminou isso aqui, quer conversar mais, eu vou estar aqui, filho, para conversar, para a gente fazer isso acontecer e se perpetuar. Porque sei que não vai largar o osso, só para aprovação que não, né?

Vai querer continuar, vai querer achar uma forma de traduzir isso e trazer, e fazer diferença, filho. Já está fazendo, já está despertando. E bobo da corte, filho, tem em todo lugar. Não precisa nem sair ali pelo portão. Há muitos que estão dando risada, achando que isso é palhaçada.

E para todos eles, nós temos o quê, filho? Temos nada, nem tempo. É para dar a sola, vamos para a frente.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Então, agradeço muito, né?

Seo Tranca Ruas das Almas: Não precisa agradecer, filho, você é meu amigo do peito (batendo no peito).

Douglas Henrique Antunes Lopes: Espero que consiga refletir, transcrever isso da melhor forma possível. Vou encerrar aqui, está a gravação, para a gente continuar.

Seo Tranca Ruas das Almas: Eu te agradeço, filho. Fica registrado aqui, se você precisar usar qualquer trecho disso, está autorizado.

Douglas Henrique Antunes Lopes: Muito obrigado, pai.

Seo Tranca Ruas das Almas: Em nome de Tranca Ruas das Almas está autorizado, se você precisar, tá bom?

Douglas Henrique Antunes Lopes: Muito obrigado.

Seo Tranca Ruas das Almas: Agradeço a oportunidade também, filho. Você abriu minha mente para muita coisa. Olha como é importante. Saravá as encruzilhadas!