

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

**AS REPRESENTAÇÕES DOS CIGANOS NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO**

FRANCIELLE FELIPE FARIA DE MIRANDA

GOIÂNIA – 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

**AS REPRESENTAÇÕES DOS CIGANOS NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO**

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em
Comunicação da Universidade Federal de Goiás.

Linha: Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

Co-orientadora: Profa. Dra. Cintya Maria Rodrigues.

FRANCIELLE FELIPE FARIA DE MIRANDA

GOIÂNIA - 2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)

GPT/BC/UFG

M672r	Miranda, Francielle Felipe Faria de. As representações dos ciganos no cinema documentário brasileiro [manuscrito] / Francielle Felipe Faria de Miranda. - 2011. xv, 139 f. : il., figs. Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira; Co-Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cintya Maria Rodrigues. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, 2011. Bibliografia. 1. Cinema. 2. Documentário. 3. Ciganos – Representação. I. Título. CDU: 791(=214.58)
-------	---

Dedico este trabalho aos meus pais - os maiores incentivadores dos meus estudos e aos ciganos brasileiros.

AGRADECIMENTOS

A Deus e à vida, pela oportunidade de crescimento e aprendizado que a realização deste mestrado me proporcionou.

Ao Mestrado em Comunicação onde eu confirmei minha paixão e vocação pela carreira acadêmica.

Ao professor Lisandro Nogueira por ter acreditado em meu projeto e ter me orientado de forma segura e objetiva.

À professora Cintya Rodrigues pela dedicação, paciência e incentivo.

Aos professores Goiamérico Felício, Maria Luiza Mendonça e Daniel Cristino pelo estímulo e inspiração.

À Luciana Sampaio, Alice Lanari e Júlia Zakia por terem gentilmente cedido cópias de seus filmes para análise e atendido às minhas solicitações via e-mail.

À Tuna Espinheira e Ilya São Paulo por terem me auxiliado a localizar a cópia de Ciganos do Nordeste.

À comunidade cigana de Trindade - GO, na pessoa do senhor Marcondes pelo acolhimento e disponibilidade em sanar minhas dúvidas e curiosidades.

À família Miclos Mocó, kalderashs de sangue e de alma, na pessoa de meu amado Juruna, por terem me apresentado uma nova forma de ser e viver que modificou a maneira como enxergo e compreendo o mundo.

À minha família e amigos com quem compartilhei as ansiedades, dúvidas e alegrias deste período.

RESUMO

Este trabalho investiga os processos de representação dos ciganos no cinema documentário brasileiro, a partir dos filmes *Escuta, gajon* (Alice Lanari, 2008), *Diana e Djavan: casamento cigano* (Luciana Sampaio, 2007), *Tarabatara* (Júlia Zakia, 2007) e *Ciganos do Nordeste* (Olney São Paulo, 1977). Aqui o estudo das representações sociais enquanto campo de estudo que articula diversas arenas de pesquisa, dialoga com o cinema e o audiovisual a fim de compreender como as imagens dos ciganos são arquitetadas, estruturadas e apresentadas ao público. Este estudo visa compreender o ponto-de-vista de quem produz e seleciona as imagens utilizando o conceito de “voz do documentário” e identifica relações destas perspectivas fílmicas com a cultura brasileira e a forma como os ciganos foram representados ao longo da história do Brasil.

Palavras-chave: cinema, documentário, cigano e representação.

ABSTRACT

This paper investigates the processes of Roma representations in the Brazilian documentary through the films *Escuta, gajon* (Alice Lanari, 2008), *Diana e Djavan: casamento cigano* (Luciana Sampaio, 2007), *Tarabatara* (Júlia Zakia, 2007) e *Ciganos do Nordeste* (Olney São Paulo, 1977). Here the study of social representations as a field of study that combines several research arenas, speaks to the cinema and audiovisual in order to understand how Roma images are architected, structured and presented to the public. This study aims to understand the point of view of those who produce and select images using the concept of "voice of the documentary" and identifies cinematic perspectives of these relationships with Brazilian culture and the way as the Roma were represented throughout the history of Brazil.

Key-words: cinema, documentary, Roma and representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS	13
1.2 AS REPRESENTAÇÕES MÍDIÁTICAS DE GRUPOS ÉTNICOS ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO	16
2. RECONSTRUÇÃO DE UMA TRAJETÓRIA	22
2.1 DA SUPOSTA ORIGEM À CHEGADA AO BRASIL	26
2.2 A CHEGADA E DISPERSÃO DOS CIGANOS PELO BRASIL	29
2.3 APONTAMENTOS SOBRE O SÉCULO XX E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE IGUALDADE RACIAL DO SÉCULO XXI	36
3. A REPRESENTAÇÃO DOS CIGANOS NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO	46
3.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS	46
3.2 O DOCUMENTÁRIO E O CONCEITO DE VOZ	49
3.3 ANÁLISE DOS FILMES	51
3.3.1 Escuta, gajon	51
3.3.2 Diana e Djavan: casamento cigano	62
3.3.3 Tarabatara	76
3.3.4 Ciganos do Nordeste	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

INTRODUÇÃO

A pesquisa *As representações dos ciganos no cinema documentário brasileiro* reflete acerca de como o documentário retrata o cigano no Brasil, tendo em vista que a forma como essa reprodução é desenvolvida constitui um dos vários caminhos para compreensão da organização social vigente. Aqui também observamos a maneira pela qual esta representação pode colaborar (ou não) para o reforço de preconceitos, imagens estereotipadas ou romantizadas desta minoria. Como, por que e de que forma o cigano é retratado são questionamentos que nortearam esta pesquisa.

Ao buscar compreender a representação dos ciganos no documentário brasileiro esbarramos em uma relação historicamente construída pela sociedade hegemônica que sempre usou o termo cigano como designação genérica para nomear pessoas de vida errante, sem domicílio permanente ou assento, que desafiavam as leis e a moral vigente em diversos períodos históricos registrados a partir do século XV. As pessoas e grupos que se encaixavam nestas características foram repudiados até o século XVIII por, dentre outras coisas, não aplicarem os sacramentos católicos em favor de seus costumes, o que desafiava a moral religiosa que pretendia controlar todas as parcelas da sociedade. Até aí, foram associados a todos os tipos de estereótipos negativos: trambiqueiros, feiticeiros, ladrões e boêmios.

No século XIX esta visão foi “suavizada” porque a compreensão dos ciganos enquanto raça e grupo socialmente desclassificado obteve maior importância. No Brasil, eles passam a representar tudo àquilo que o país quer abafar a respeito de si mesmo, frente ao movimento desenvolvimentista: doença, analfabetismo, selvageria e retrocesso. É somente em meados do século XX que estudiosos e pesquisadores consultados para esta pesquisa tendem a perceber que os grupos que se enquadravam na categoria genérica de ciganos não podiam ser compreendidos como uma nação homogênea. Cada comunidade tem sua trajetória, valores e costumes únicos. Os estereótipos permanecem, mas as ciências humanas passam a ter um olhar diferenciado sobre o assunto.

Assim, para a pesquisa a que nos propomos é preciso desmontar a ideia de cigano típico que trazemos em mente, pois nesta nova perspectiva ele é completamente abstrato. Desta forma, nos lançamos no complexo exercício de análise fílmica observando o que há de generalização e estereótipo em cada uma das imagens selecionadas para tal fim. Este trabalho recorre a conceitos trabalhados por historiadores, sociólogos e antropólogos sem a pretensão de trazer algo definitivo a

respeito do assunto, apenas com o intuito de favorecer as análises tendo por base a comparação e coincidência de práticas e costumes observados nos grupamentos retratados nos documentários e verificados também nas etnografias e pesquisas de campo consultadas. Tendo em vista que a abordagem desenvolvida pelo cinema e pelo audiovisual podem condicionar a percepção do “outro”, e que algumas práticas podem contribuir para empobrecer a diversidade multiétnica, conduzir à intolerância, indicar estratégias políticas de inclusão ou exclusão das minorias na vida política, influenciar a formação da ação política dominante e enquadrar a compreensão dos vários acontecimentos, pretende-se aqui entender o poder das imagens na catalisação destes processos e representações, que reportam às lutas sociais existentes e transcodificam os discursos políticos vigentes. Por tal razão, o cinema documentário será o elemento para reflexão dos processos de representação do cigano brasileiro por, ao mesmo tempo, ser representação e recorte artístico da realidade, e também um ato de interlocução situado entre produtores e receptores localizados socialmente, o que possibilita compreender os discursos vigentes em torno da etnia no país.

Desta forma, este trabalho busca compreender o ponto de vista do produtor, que elenca o que é importante e merece destaque no ecrã cinematográfico, assim vislumbrando os valores culturais de seleção e construção da realidade a que se propõem os documentários elegidos. Assim, procuro conceber culturalmente cada elemento. Para esta reflexão, o projeto multiculturalista é bastante adequado, pois entende as relações como dialógicas e parte do princípio da igualdade radical dos povos com relação ao status, inteligência e aos direitos, e também critica as relações de poder e busca a reconceitualização destas entre as comunidades culturais. Ao buscar o viés multiculturalista para estudo das relações entre cinema e cultura de minoria, surge diante de nós um universo extenso e pouco explorado de reflexão que pretende colaborar para a crítica às relações de poder e também busca a reconceitualização destas entre as comunidades culturais representadas no cinema brasileiro.

Este trabalho segue a hipótese de que os ciganos são inicialmente representados com o objetivo de dar voz a estas comunidades que estão à margem da sociedade majoritária, minimizando, desta forma, os preconceitos frutos do desconhecimento; mas, quase sempre estas representações sinalizam a funcionalidade social dos estereótipos enraizados no discurso colonialista e eurocêntrico.

No primeiro capítulo trago os conceitos de representação social trabalhados por Moscovici (1978), Jodelet (2001) e Alves-Mazzotti (1994), fazendo uma

investigação dos processos que dão origem às representações sociais e como estes mecanismos operam no pensamento do sujeito, culminando assim, no surgimento de estereótipos e imagens distorcidas. Neste processo destaco a correspondência entre as formas de organização social e as modalidades do pensamento social refletidas nos produtos culturais referentes a grupos étnicos. Os estudos das representações midiáticas das minorias utilizados neste trabalho buscam compreender como as imagens de grupos marginalizados são arquitetadas, estruturadas e apresentadas ao público através dos produtos culturais. Nos produtos culturais analisados identificamos a relação entre cultura e representação, e também as principais práticas representacionais, dando destaque ao estudo dos estereótipos enquanto modo de representação complexo e resistente à mudança social, no que diz respeito a grupos minoritários. Aqui destaco as contribuições de Freire Filho (2004), Hall (1997), Shohat e Stam (2006) e Stam (2003).

Como a crítica aos estereótipos carece de compreensão histórica do objeto em função dos processos de estereotipia estarem ligados a questões centrais do mundo moderno, tais como o colonialismo e o imperialismo, no segundo capítulo reconstruo a trajetória dos ciganos no Brasil, destacando a forma como estes foram representados ao longo da história. Este capítulo traz o contexto sócio-político da chegada dos primeiros ciganos ao Brasil, a interação com a população da colônia até o fim do império com base nos estudos de Moraes Filho (1885), China (1936), Dornas Filho (1948) e Teixeira (2008) e analisa as representações mais recorrentes nestes relatos históricos com base nos apontamentos Ferrari (2007) e Moscovici (2009). Em seguida, acrescento um levantamento das políticas públicas relativas aos ciganos que surgem no final do século XX e se desenvolvem no início deste século.

No terceiro capítulo é delineada a metodologia de análise fílmica e o exame dos documentários *Escuta, gajon, Diana e Djavan: casamento cigano*, *Tarabatara e Ciganos do Nordeste*. Esta metodologia define-se por uma compreensão ampla do objeto de estudo, onde alguns elementos são dissociados em vista dos objetivos da análise. Para tanto, utilizo instrumentos descritivos, citacionais e documentais para sistematizar as análises. Neste momento destaco as contribuições de Aumont e Marie (2008), Gardies (2008), Nichols (2005) e Bernardet (2003) para elencar e qualificar as vozes presentes no interior dos documentários para, assim, verificar as práticas representacionais empregadas pelos diretores na apresentação da cultura cigana através dos documentários selecionados. É importante ressaltar que a metodologia é iluminada aqui pela vivência cultural, fruto de trabalho de campo junto à comunidade cigana

Calon de Trindade, Goiás, e por uma experiência pessoal familiar com ciganos *Kalderash*. Apesar de não constituírem o cerne deste estudo, as vivências foram elementos importantes na construção das análises, pois possibilitaram observar de forma mais aprofundada aquilo que os documentários representam, assim como a riqueza cultural e a dimensão simbólica que o cinema tenta apresentar. Nos filmes procuramos identificar (1) como são representadas as comunidades ciganas; (2) que tipo de cigano é construído nestas representações; (3) os mecanismos empregados na edificação da representação; (4) como estas imagens dialogam com o processo histórico de representação dos ciganos no Brasil; (5) o olhar não-cigano sobre o universo cigano e por fim, (6) aspectos da cultura cigana que demonstrem a riqueza cultural e especificidades de cada comunidade apresentada.

1. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

As representações sociais são, antes de tudo, formas de conhecer e interpretar o mundo. Elas guiam o indivíduo perante os diversos aspectos da realidade diária. Jodelet (2001, p.22) afirma que as representações sociais “orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais¹”, e, por isso, intervêm em processos variados do desenvolvimento individual e coletivo, na assimilação de conhecimento, formação da identidade (pessoal e grupal), relações interpessoais e nas transformações sociais.

O estudo das representações sociais procura compreender como e por que essas percepções, atribuições, atitudes e expectativas são construídas e mantidas, bem como interferem na orientação das condutas humanas. “Investiga como se formam e como funcionam os sistemas de referência que utilizamos para classificar pessoas e grupos, e para interpretar os acontecimentos da realidade do cotidiano” (ALVES-MAZZOTTI, 1994, p.60).

As representações sociais funcionariam como “teorias do senso comum” (ALVES-MAZZOTTI, 1994, p.61), que laboram para tentar abarcar toda a complexidade do objeto, facilitar a comunicação e orientar o relacionamento entre indivíduos e acabam por intervir no imaginário social acerca de sujeitos ou grupos.

Para Jodelet (2001, p.26), “a representação social é sempre representação de alguma coisa (objeto) e de alguém (sujeito). As características do sujeito e do objeto nela se manifestam”. Ao representar o objeto, estabelece-se uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação, o que lhe confere significações. Estas significações fazem da representação um processo de construção e expressão do sujeito, o que torna as representações parte fundamental do processo social de constituição de sentido, sendo organizadas e reguladas pelos diferentes tipos de discurso.

Alves-Mazzotti (1994) elucida que a representação tem por funções básicas a cognitiva de integração da novidade, interpretação da realidade e orientação das condutas e das relações sociais. Este processo permite compreender como a significação é conferida ao objeto representado, como a representação é utilizada como instrumento de interpretação do mundo social e como se dá sua integração num sistema de recepção. Desta forma, as representações sociais não são apenas “opiniões sobre” ou “imagens

¹ A autora usa o termo comunicação social tanto para se referir ao processo de intercâmbio e diálogo entre indivíduos, quanto para designar a comunicação de massa. Neste caso, tem conotação de diálogo e comunicação interpessoal.

de”, mas teorias coletivas sobre o real, sistemas que têm uma lógica e uma linguagem particulares - uma estrutura de implicações baseada em valores e conceitos.

De acordo com Moscovici (1978, p.289), dois processos dão origem à representação:

- a) objetivação: passagem de conceitos ou ideias para esquemas ou imagens concretas, os quais pela generalidade de seu emprego se transformam em “supostos reflexos do real”;
- b) ancoragem: constituição de significados em torno do objeto, relacionando-o a valores e práticas sociais.

Jodelet (2001) dá prosseguimento aos estudos de Moscovici e sistematiza o campo de estudo, aprofundando a percepção de como estes dois mecanismos operam no pensamento do sujeito. Ela observa que a objetivação dá corpo aos esquemas conceituais sobre determinado objeto e que opera por um processo pelo qual o indivíduo se apropria de informações e saberes de dado objeto (*construção seletiva*) em função dos condicionamentos culturais e critérios normativos. Em seguida, passa a um processo de *esquematização*, no qual reproduz de forma visível a estrutura conceitual formada. O resultado é um processo de *naturalização* dessas imagens que reproduzem a realidade.

A ancoragem vista de uma forma mais profunda, refere-se à inserção orgânica dessas imagens em um pensamento constituído e enraizado socialmente. Torna a representação familiar e a transforma para integrá-la no universo pré-existente. A familiarização com o estranho pode, com a ancoragem, fazer prevalecer quadros de pensamentos antigos, mecanismos de classificação e de rotulação que culminam na sedimentação de estereótipos negativos.

Jodelet (2001, p.36) afirma que “o fato de a representação ser uma reconstrução do objeto, expressiva do sujeito, provoca uma defasagem em relação ao seu referente. [...] Esta defasagem produz três tipos de efeito ao nível dos conteúdos representativos: distorções, suplementações e subtrações.” No caso da distorção, todos os atributos do objeto representado estão presentes, porém acentuados ou atenuados de modo específicos. A suplementação confere atributos e conotações que não lhe são próprios, resultando num acréscimo de significações. Por fim, a subtração corresponde à supressão de atributos pertencentes ao objeto. “Na maior parte dos casos, resulta do efeito repressivo de normas sociais.” (JODELET, 2001, p.36)

Em termos de metodologia de estudo, Alves-Mazzotti (1994) pondera que, ao buscarmos o estudo das representações, estamos interessados em uma modalidade de

pensamento social sob seu aspecto constituído (produto) ou constituinte (análise dos processos que lhe deram origem). Ao estudá-las como produto, procuramos apreender seu conteúdo. “Ao estudá-las como processo, estamos interessados na relação entre a estrutura da representação e suas condições sociais de produção. Requer análise de aspectos culturais, ideológicos e interacionais” (ALVES-MAZZOTTI, 1994, p.71). Esta reflexão chama a atenção para que os estudos não se limitem a descrever o campo de representação, mas que atentem às condições de desenvolvimento dos produtos sociais.

Segundo Jodelet (2001, p.29), um postulado fundamental para o estudo das representações sociais é “o da inter-relação, da correspondência, entre as formas de organização e de comunicações sociais e as modalidades do pensamento social, considerado sob o ângulo de suas categorias, de suas operações e de sua lógica”. Este postulado aparece como pressuposição forte nos estudos de Moscovici, que explica os fenômenos cognitivos a partir das divisões e interações sociais. O pesquisador insistiu especialmente no papel da comunicação social para a construção de fenômenos cognitivos, troca de informações, e fenômenos de influência e desenvolvimento da identidade social.

A comunicação é examinada em Moscovici (*apud*. JODELET, 2001, p.30) em três níveis:

- 1) nível da emergência das representações cujas condições afetam os aspectos cognitivos;
- 2) nível dos processos de formação das representações: “onde a objetivação e a ancoragem explicam a interdependência entre a atividade cognitiva e suas condições sociais de exercício”;
- 3) nível das dimensões das representações relacionadas à edificação da conduta: “opinião, atitude e estereótipo, sobre os quais intervêm os sistemas de comunicação midiáticos.”

Desta forma, a comunicação social aparece aqui como campo para determinação das representações sociais sob seu caráter interpessoal, institucional e midiático, ganhando caráter de importância para compreensão de fenômenos representativos.

Primeiro, ela (a comunicação social) é o vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações. Em seguida, ela incide sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações

que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Energética e pertinências sociais que explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comuns e partilhadas (JODELET, 2001, p.32).

1.2 AS REPRESENTAÇÕES MIDIÁTICAS DE GRUPOS ÉTNICOS ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO

Com a globalização teórica nas décadas de 1970 e 1980 e a ultrapassagem das linhas divisórias entre os campos do saber, parte dos estudos sobre cultura e mídia foram inevitavelmente impelidos para as fronteiras de classe, sexo, raça, sexualidade, etnia e outras características que distinguem os indivíduos uns dos outros e por meio das quais o sujeito constrói sua identidade.

O estudo das representações sociais estabelece uma multiplicidade de relações com diversas disciplinas que se situam entre o psicológico e o social, encontradas nas Ciências Humanas. Esta variedade de relações com disciplinas próximas ao tratamento psicossociológico da representação, confere a este campo de estudo um estatuto transversal que articula diversos campos de pesquisa e dialoga com o campo da comunicação social, enquanto ciência social aplicada.

As implicações políticas das formas de representação têm mobilizado a atenção de pesquisadores de várias disciplinas e de militantes de diversos movimentos e organizações sociais. Na área específica dos estudos midiáticos, testemunhamos um crescente interesse pelo complexo processo de produção, circulação, consumo e contestação de representações de minorias² (FREIRE FILHO, 2005, p.19).

² O conceito de minoria é usado por Freire Filho (2005; 2006) e Sodré (2005) para abarcar todo grupo social cujas perspectivas e vozes são marginalizadas pelas estruturas de poder e pelos sistemas de significação dominantes.

Muniz Sodré (2005, p.13) afirma que minoria não é uma fusão gregária mobilizadora, como a massa ou a multidão ou ainda um grupo, mas principalmente um dispositivo simbólico com uma intencionalidade ético-política dentro da luta contra-hegemônica. O autor ainda estabelece características básicas que tornam possível enquadrar grupos como sendo minoritários, não necessariamente relacionando-os a um quantitativo numérico. Dentre elas se destacam a vulnerabilidade jurídico-social destes grupos, a identidade *in statunascendi* (condição de uma identidade em constante formação); luta contra-hegemônica pacífica e o uso de estratégias discursivas como mecanismo de ação.

“Se entendemos, à maneira de Lênin e Gramsci, hegemonia como dominação por consenso, a minoria aparece como conceito de um lugar onde se produz um fluxo de discussões e ações com o objetivo de transformar determinado ordenamento fixado no nível de instituições e organizações” (SODRÉ, 2005, p.14).

Assim, os estudos das representações midiáticas das minorias buscam compreender como as imagens de grupos marginalizados são arquitetadas, estruturadas e apresentadas ao público através dos produtos culturais, e, desta forma, observar “como as representações geradas pela cultura midiática globalizada são assimiladas, negociadas ou resistidas pelas diversas audiências” (MARTÍN-BARBERO, 1998, p.86).

Stuart Hall (1997) na obra *Representation: cultural representations and signifying practices* preocupa-se em elucidar a relação entre cultura e representação especialmente por observar que hoje a cultura circula pelas vias do consumo, regulação e produção destas representações. No centro desta questão encontra-se a necessidade de compreender o que é representação, e como ela funciona, por ser um assunto complexo, “especialmente quando lida com a diferença, ela envolve sentimentos, atitudes e emoções, mobiliza medos e ansiedades no espectador, em níveis mais profundos do que nós podemos explicar de uma maneira simples e pelo senso comum” (HALL, 1997, p.226). Na visão do autor, o conceito de representação está intimamente ligado à cultura. Se pensarmos que, de forma bastante simplificada, cultura está relacionada ao compartilhamento de significados, a linguagem então atua como um meio privilegiado pelo qual compreendemos o mundo, onde os sentidos são produzidos, trocados e é com certeza um imenso repositório de valores e significantes culturais. Com o intuito de aprofundar e compreender o que é representação e como ela funciona, o autor questiona as formas como são representadas a diferença e o “outro” propondo caminhos para esta reflexão.

Hall (1997) dá especial destaque à necessidade de abandonarmos a ideia de procurar certo e errado na análise de representações étnicas e sim, perceber que as imagens carregam mensagens denotativas e conotativas. Segundo ele:

Nós não podemos evitar ler imagens deste tipo apenas como “imagens que dizem algo” acerca de pessoas ou uma ocasião, mas que dizem a respeito de sua alteridade, de sua diferença. A diferença foi marcada. Como ela foi interpretada é uma constante e recorrente preocupação na representação de pessoas que são racialmente e etnicamente diferentes da maioria da população. A diferença tem significado. Ela fala (HALL, 1997, p.230).

A representação da diferença não é mero recorte no mundo histórico, ela carrega uma série de significados culturais implícitos que dizem muito a respeito do ponto de vista de quem produz e seleciona as imagens. Esta percepção levanta alguns questionamentos: Por que alteridade e diferença são objetos de representação? O que

este exercício nos diz enquanto prática social? Estas são perguntas que procuraremos responder no decorrer das análises.

Nesta proposta, Hall (1997) acrescenta práticas representacionais utilizadas pelos ocidentais através do tempo, com raízes nos processos de colonização, para marcar diferenças raciais. Em especial destacamos: (1) a oposição polarizada entre as raças brancas como sinônimas de pureza e civilização, e as não-brancas significando impureza e selvageria; (2) a naturalização da diferença e (3) estereotipia. Juntos, formam um conjunto de ferramentas importantes para interpretar as representações que proporemos a seguir.

Freire Filho (2004) enfatiza a utilização do estereótipo enquanto modo de representação complexo e resistente à mudança social no que diz respeito a grupos minoritários. Segundo o autor, os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração e da justificação e racionalização de comportamentos hostis. O estereótipo enquanto estratégia de redução de toda a variedade de atributos de um povo a alguns atributos essenciais, encoraja um conhecimento intuitivo sobre o outro e ajuda a demarcar fronteiras simbólicas entre o “nós” e “eles”.

Na busca por nos aproximarmos do objeto estudo desta pesquisa encontramos em Robert Stam (2003, p.299) uma metodologia para discutir raça e representação no cinema situada em uma corrente ampla a que denomina de “estudos midiáticos multiculturais”. De acordo com Stam (2003), na década de 1980 a palavra “multiculturalismo” passou a fazer referência a debates advindos da tradição discursiva anticolonialista e antirracista, constituindo-se como uma investida teórica contrária ao eurocentrismo.

Multiculturalismo – um termo duplo para nomear qualquer coisa desde o discurso minoritário até a crítica ao pós-colonialismo, desde os estudos gays e lésbicos até a ficção *chicana*, tem se convertido no signo mais carregado para descrever as dispersas contingências sociais que caracterizam a crítica cultural (Kulturkritik) contemporânea. O multicultural tornou-se um “significante flutuante” [...] para marcar processos em que a diferenciação e a condensação parecem ocorrer quase sincronicamente (BHABHA, *apud*. NAVARRO, 2001, p.5).

O multiculturalismo defende a ideia de que as múltiplas culturas devem saber se reconhecer, superando as barreiras do estranhamento e estando abertas para as possíveis transformações geradas por essa interação cultural, fundamentada em bases

igualitárias. Neste sentido, “o multiculturalismo é inseparável da crítica de supremacias e, portanto, traz intrínseca a crítica ao eurocentrismo” (SHOHAT e STAM, 2006, p.13). A crítica ao eurocentrismo questiona “a imposição procustiana, sobre um mundo culturalmente heterogêneo, de uma perspectiva paradigmática única, em que a Europa é considerada a fonte única de sentidos” (STAM, 2003, p.295). O eurocentrismo atribui ao ocidente um sentido totalizante, e desenha a trajetória histórica linear onde a Europa aparece como o motor da mudança histórica e evolução da humanidade. Está de modo tão integrado à nossa cultura que sequer percebemos sua presença ligada ao senso comum, na linguagem dos meios de comunicação ou no cotidiano das relações entre culturas. É um ranço cultural ou um posicionamento implícito que permite o cultivo do sentimento de superioridade nata entre culturas, em especial as de origem européias e a manutenção de um referencial de beleza e inteligência únicos. Contemporaneamente, “o eurocentrismo é resíduo discursivo ou a sedimentação do colonialismo, processo pelo qual os poderes europeus atingiram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte a Ásia, África e Américas” (SHOHAT e STAM, 2006, p.40).

De acordo com os autores, o multiculturalismo em suas variantes mais radicais luta pela descolonização da representação não só nos artefatos culturais como nas relações de poder entre as culturas, por perceber que as comunidades, sociedades e nações não existem de formas autônomas, há um elevado grau de relacionamento entre elas. A abordagem multiculturalista indica um campo de debate que envolve as comunidades por trás dos artefatos culturais e discute as relações de poder num contexto sociopolítico e cultural.

Enquanto campo de estudo, o interesse neste tipo de discussão, ao que tudo indica, parece advir da necessidade de nos darmos conta do grande processo de deslocamentos e justaposições que rompem com as concepções fixas na indústria cultural. Esta indústria reproduz assim, as mudanças que vêm ocorrendo no modelo centralizador e unidirecional de produção do próprio capitalismo para “a produção flexível, articulada em rede” (ABDALA JÚNIOR, 2004, p.10). Em função desta apropriação pelas indústrias culturais do discurso multiculturalista, os produtos culturais e midiáticos que antes pasteurizavam e homogeneizavam as culturas (cultura hegemônica), passam a ter a possibilidade de fazer da diferença um argumento de venda, colocando a rica e conflitiva interação entre distintos segmentos socioculturais como uma das novas possibilidades de consumo.

Os desafios que essa abordagem sugere são enormes em função das antigas e recentes contradições das relações interculturais que são transpostas aos produtos culturais. Em função disso, Shohat e Stam (2006) e Stam (2003) pontuam a necessidade de distinção entre um pluralismo liberal e de cooptação e aquilo que vêem como um multiculturalismo policêntrico mais radical. O multiculturalismo policêntrico difere do pluralismo liberal em diversos aspectos. Inicialmente, “ao contrário do discurso liberal-pluralista dos universais éticos – liberdade, tolerância e caridade – enxerga toda a história cultural na perspectiva do jogo social de poder” (SHOHAT e STAM, 2006, p.87). Enquanto o pluralismo “pressupõe uma ordem hierárquica estabelecida de culturas – e o faz de maneira benevolente, mas um pouco a contragosto, ‘permitindo’ que outras vozes se juntem ao coro principal – o policentrismo é celebratório” (SHOHAT e STAM, 2006, p.88).

A partir da discussão de Stam (2003), podemos apreender que o projeto multiculturalista: (1) propõe ênfase na relação entre ponto de origem e campos de poder; (2) compreende a totalidade histórica cultural; (3) exige mudanças no tocante às imagens e às relações de poder; (4) identifica as comunidades minoritárias como participantes ativos e produtores; (5) reconhece identidades múltiplas, instáveis e historicamente situadas e (6) é recíproco e dialógico. Enquanto o pluralismo liberal: (1) dá ênfase nos campos de poder, energia e luta; (2) admite uma pseudo igualdade de pontos de vista entre povos e culturas; (3) assume postura inclusiva; (4) presume identidades fixas, unificadas e essencialistas e (5) nada mais é que o discurso eurocêntrico reelaborado (STAM, 2003).

Tal distinção é importante, pois nos auxiliará a perceber a essência ideológica que norteia as produções cinematográficas propostas aqui para análise propiciando condições de tecer interpretações mais críticas destas produções. Além disso, levantam as seguintes questões: Como são realizadas estas representações fílmicas dos ciganos brasileiros? Como o olhar dos diretores representa estas comunidades ciganas, observando a multiplicidade e riqueza da interação cultural entre ciganos e não-ciganos ou adotando uma postura inclusiva daquele que dá a voz àquele que é marginalizado socialmente? Stam (2003, p.302) assim como Hall (1997) e Freire Filho (2004; 2005), observa que um dos principais caminhos para a realização destas análises é o exame dos estereótipos cujas principais colaborações a partir das duas últimas décadas do século XX foram: (1) revelação de padrões opressivos de preconceitos; (2) destaque à devastação psíquica infligida por representações

sistematicamente negativas dos grupos agredidos e seus efeitos; e (3) sinalização da funcionalidade social dos estereótipos. Entretanto, na visão deste mesmo autor, o foco no estereótipo implica em uma série de armadilhas teórico-metodológicas, em especial por que:

A preocupação exclusiva com as imagens, sejam elas positivas ou negativas, podem levar a uma espécie de essencialismo, uma vez que as críticas menos sutis reduzem uma variedade complexa de representações a um conjunto limitado de fórmulas reificadas. Tais simplificações reducionistas correm o risco de reproduzir o próprio racismo que deviam combater (STAM, 2003, p.303).

Esse essencialismo acabaria por simplificar demasiadamente a problemática da interação cultural, preocupando-se apenas com as imagens, negligenciando a dimensão histórica do estereótipo e sendo também muito centrada na personagem enquanto extensão de análise, assim omitindo o todo da cultura em questão. Além de descuidar das dimensões cinematográficas específicas dos filmes para verificar as correlações de poder, tais como: a estrutura narrativa, as convenções genéricas, o estilo cinematográfico, iluminação, enquadramento, *mise-en-scène*, música, registros de primeiro plano e fundo, espaço *on-screen* e *off-screen*, de fala e silêncio.

Freire Filho (2004) é enfático ao afirmar que a crítica aos estereótipos carece de compreensão histórica do objeto em função destes processos de estereotipia estarem ligados a questões centrais do mundo moderno, tais como o colonialismo e o imperialismo.

Um estudo efetivo sobre a representação das minorias na mídia não deve restringir-se ao mero levantamento estático de representações estereotipadas, sem maior embasamento histórico e teórico; é fundamental se interrogar sobre a origem destas imagens social e ideologicamente motivadas, por que elas perduram e são produzidas, e, por fim, como vêm sendo (ou devem ser) questionadas e rechaçadas (FREIRE FILHO, 2004, p.65).

A fim de analisar a representação fílmica dos ciganos no documentário brasileiro, faz-se necessária uma compreensão da relação destes produtos culturais com as condições sócio-históricas de produção. Desta forma, propomos no capítulo a seguir a reconstrução da trajetória dos ciganos no Brasil, dando ênfase às imagens que surgem a partir das representações dos ciganos na história.

2. RECONSTRUÇÃO DE UMA TRAJETÓRIA

Com a finalidade de contextualizar as reflexões acerca da representação fílmica dos ciganos no documentário brasileiro, abordaremos sucintamente as formas como os estudiosos buscaram a origem deste grupo, as primeiras interações com a população que aqui já habitava e o contexto atual dos ciganos no país. Para construção deste capítulo, parto de autores – ciganólogos e historiadores – que estudaram os ciganos brasileiros e fazem referência aos ciganos europeus em seus relatos na busca de contextualizar a vinda destes para o país. Em especial destacamos Moraes Filho (1885), China (1936), Dornas Filho (1948) e Teixeira (2008).

Alexandre José Melo Moraes Filho é considerado um dos pioneiros da bibliografia etnográfica e folclórica no Brasil. Seus trabalhos *Cancioneiro dos Ciganos* (1885), que traz a tradução de poemas e cantigas ciganas para o português, e *Os Ciganos no Brasil* (1886) marcam aqui o início dos estudos sobre os ciganos no país. Estes trabalhos baseiam-se na convivência do ciganólogo³ com um grupamento cigano, e em depoimentos, pesquisas de outros autores europeus, ordenações e cartas de lei. Seus sucessores enriqueceram muitas de suas colaborações e contestaram outras, como é o caso de J.B. de Oliveira China. Cinquenta anos após Moraes Filho, este autor fez um estudo mais aprofundado sobre os ciganos no Brasil. Dividida em três partes, a obra *Os Ciganos do Brasil* trouxe contribuições históricas, etnográficas e linguísticas.

Na primeira parte dos subsídios históricos, a que chama de introdução geral, o autor faz uma revisão bibliográfica de estudiosos europeus a respeito da origem dos ciganos com as hipóteses mais coerentes sobre o assunto, e reconstrói o percurso desenvolvido por eles desde a saída do Oriente até a entrada na Europa amparado nos dizeres e documentos coletados por A. Coelho⁴ (1892). O objetivo deste resgate é compreender e comprovar que os ciganos brasileiros eram de fato descendentes daqueles que viviam no velho mundo. Na mesma obra, China (1936) documenta a entrada dos primeiros ciganos no Brasil, a legislação portuguesa relativa ao degredo destes nômades e a disseminação no território brasileiro entre os séculos XVI e XVIII, contrastando os relatos de A. Coelho com os de Moraes Filho. Pontua raramente os esforços da etnia para acomodação na sociedade brasileira, observa o estranhamento e o

³ Termo utilizado para designar o estudioso da cultura e história ciganas que não tinha formação específica de historiador ou antropólogo.

⁴ Adolpho Coelho foi historiador da literatura portuguesa e é considerado introdutor dos estudos linguísticos e pedagogia em seu país, bem como do desenvolvimento inicial da etnografia e antropologia portuguesas. Em 1892, publica a referida obra *Os Ciganos de Portugal*.

imaginário popular a respeito deles e alguns costumes. Entretanto, isso se dá de forma espaçada, a preocupação é mesmo com o relato histórico sem crítica ou análise. Outro assunto tratado por China é sobre os ciganos brasileiros descendentes diretos daqueles que vieram deportados de Portugal. O autor preocupa-se em tentar mapear a situação destes ciganos, a quem chama de nacionais, e a dos ciganos estrangeiros (que dão entrada no país a partir do fim do Império). Para isso, se baseia em notícias retiradas de jornais e relatos de informantes analisando a questão em cada estado brasileiro. A análise destes relatos permite perceber uma espécie de unidade de costumes das comunidades, apesar das distâncias geográficas, que podem ser verificados pela menção ao uso de língua própria, afinidade com o comércio, o alheamento à civilização, a delinquência e marginalização como traço do caráter e o progressivo movimento destes para os sertões do país. Eles também demonstram a intolerância por parte da sociedade brasileira em diversas situações. A parte final da obra trata de assuntos linguísticos. Neste momento, o autor aborda as contribuições do dialeto cigano ao português falado no Brasil, o compara a outros idiomas, busca a origem de suas palavras e as diferenças observadas em seu vocabulário em função da variação de localidade. É um estudo amplo, onde o autor assume uma postura imparcial diante das informações que utiliza. Não faz nenhum tipo de crítica ou contextualização sócio-histórica do pensamento vigente sobre os ciganos, em especial dos estereótipos negativos. A atitude adotada pelo autor nos faz questionar o real objetivo da obra e permite perceber que este compactua com estas percepções no que diz respeito aos ciganos no Brasil.

Em 1948, João Dornas Filho publicou o artigo *Os Ciganos em Minas Gerais*. O autor propôs discutir a influência social dos ciganos neste estado pautando-se em documentos históricos, em especial relatórios policiais e páginas policiais de jornais. Entretanto, por basear-se nestas fontes o texto deste autor acaba por configurar-se como um grande relato em ordem cronológica de saques, sequestros, roubos e assassinatos supostamente cometidos por ciganos. A obra assume uma postura notadamente negativa e preconceituosa frente aos ciganos naquela localidade. Não traz nenhum aspecto positivo sobre a presença dos grupamentos no estado, bem como não discorda ou questiona a recorrente associação destes apenas à marginalidade e ao crime nas notícias selecionadas.

Serge Moscovici (2009) faz no artigo *Os ciganos entre perseguição e emancipação* uma interessante reflexão sobre a possibilidade da teoria das representações sociais contribuírem para o estudo das interações entre uma minoria

discriminada e uma maioria discriminadora. Segundo o autor, a existência milenar de grupos discriminados estabelece uma situação onde “a minoria que vive à mercê da maioria pode tornar-se o bode expiatório e se ver desqualificada para levar uma vida coletiva, inapta a existir plenamente” (MOSCOVICI, 2009, p. 662). O mesmo autor coloca que, neste caso, a relação entre maioria e minoria é na verdade relação entre perseguidor e perseguido. “Precisamente porque todo julgamento de acusação, sem qualquer crime ou pecado cometido, suscita a mesma reação de pânico ou de hostilidade, como se houvessem realmente cometido tais crimes” (IBIDEM, p. 662). Portanto, toda minoria é sempre considerada culpada antes de ser julgada. Assim, os pecados ou contravenções não são definidos como transgressão à lei, mas como tendências inerentes à minoria. Ou seja, a diferença é naturalizada, e a índole criminosa e infratora são colocadas como características próprias da constituição biológica do grupo. Esta visão aparece de forma muito clara na obra de Dornas Filho (1948).

A obra de Teixeira, *A História dos Ciganos no Brasil* (2008), propõe uma visão mais ampla da presença dos ciganos no país. Ao relembrar fatos e apresentar documentos históricos que remetem à vida dos ciganos no Brasil, o autor aponta a diversidade das culturas ciganas. Suas afirmações são fundamentadas na observação da diversidade cultural dos ciganos no Brasil e suas identidades relacionais; contesta e questiona os estereótipos da etnia ao longo da história fazendo uma discussão da relação da representação dos ciganos nos documentos históricos com o pensamento e ideologia dominante em cada período.

É interessante observar que toda a literatura que propõe um resgate histórico dos ciganos até o século XX, o faz através de arquivos de decretos, alvarás e outros dispositivos legais. A documentação é escassa e dispersa. Sendo um grupo que se expressa, sobretudo oralmente, os ciganos não deixaram registros escritos por vários séculos. Portanto, ciganólogos e historiadores buscam nas fontes historiográficas escritas informações indiretas sobre os grupos. Pouco se tem de depoimentos orais dos ciganos sobre a sua própria história, sobretudo no Brasil. Os ciganos aparecem nestas fontes historiográficas quase sempre quando envolvidos em algum conflito. De acordo com Teixeira (2008, p.2) são relatos de fatos e impressões envolvendo ciganos feitos por não-ciganos, normalmente a polícia, ou viajantes, clérigos etc. Desta forma, nos aproximamos indiretamente dos ciganos por intermédio de um olhar hostil, constrangedor e estrangeiro.

Temos uma história dos ciganos construída por não-ciganos. Dispomos de um quadro histórico onde os ciganos raramente falam a respeito de si e suas percepções de mundo. Além disso, estes relatos históricos tratam dos ciganos enquanto uma nação ou povo homogêneo. Entretanto, os ciganos em todo o território nacional se organizam em comunidades e em função de suas trajetórias possuem biografias e hábitos distintos.

Em uma visão mais crítica, podemos afirmar que, ao estudar a história dos ciganos, compreendemos muito mais a história daqueles que os rejeitaram e das imagens que se formaram a respeito destes do que dos ciganos em si. Interpretando estes dados é possível meramente entender o pensamento vigente em cada período histórico acerca destas comunidades ciganas e contrastá-los com as expressões da cultura que tratam deste mesmo assunto hoje.

A idéia de que, ao representar outras culturas, o Ocidente revela mais sua visão de mundo do que a de seus objetos não é um enfoque novo. De fato, a melhor estratégia para conhecer o que os ciganos pensam não seria pelo filtro das representações ocidentais, mas antes, suponho, por etnografias, que implicam longo convívio com uma maneira de pensar o mundo alternativa à nossa (FERRARI, 2007, p.23).

Colocando o resgate histórico que nos propomos realizar, em contraponto com a teoria das representações sociais, podemos afirmar que o “nó figurativo” (MOSCOVICI, 2009, p.663) da representação dos ciganos não variou muito ao longo dos séculos. “Sempre que o nó figurativo é associado ao um conceito e a uma imagem dessa minoria e se reproduz em tudo que é dito e pensado a seu respeito, esse nó figurativo é expresso em uma série de temas emblemáticos.” São recorrentes nestas representações as temáticas do puro e do impuro (limpos/ sujos), definindo a presença da minoria cigana como uma anomalia no interior da população brasileira de origem européia; os estigmas negativos sem distinção entre os naturais e os artificiais; a ontologização dos ciganos e as faces incoerentes do nomadismo: “Uma face positiva – a dos ciganos praticando uma profissão, sendo as mais populares as de músico ou saltimbanco – e uma face negativa – a dos ciganos mendicantes ou delinquentes, levando uma vida precária e fora da lei” (MOSCOVICI, 2009, p.666).

Estas temáticas recorrentes na representação dos ciganos são abordadas por Florência Ferrari (2007) que, em sua dissertação *Um olhar oblíquo: contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano*, busca repertoriar as representações dos ciganos mais recorrentes na literatura ocidental, e dar a elas uma interpretação conjunta. Estas

temáticas aparecem aglutinadas em três eixos principais que a autora trabalha no formato de capítulos:

(1) Código econômico usado pelo Ocidente para representar os ciganos: eles exercem determinadas atividades profissionais relacionadas ao espetáculo, ao comércio e à boa ventura, que chamam a atenção do ocidental. As moedas de ouro, as negociatas, as trapaças, a troca, o tráfico, o contrabando, o roubo, enfim, o universo do trabalho é evocado nos textos literários para descrever uma cena com ciganos;

(2) Código espacial: os ciganos são sempre estrangeiros, provenientes do Egito, da Grécia, da Índia, da Andaluzia. O nomadismo, mais que traço distintivo, é metáfora dos ciganos. Em quase todas as obras encontram-se referências a esse trânsito incessante rumo aos confins do mundo, associado aos ciganos;

(3) Código sobrenatural muitas vezes acionado para falar de ciganos, principalmente das mulheres ciganas: o imaginário cristão vem à tona e não só utiliza o conceito de heresia contra os ciganos, como reforça a idéia de um certo poder sobrenatural (magia, visão do futuro) exercido pela cigana diante dos ocidentais. Nesse código se mescla ainda uma conotação sexual, alimentando o discurso cristão das associações entre ciganos, bruxas e demônios (FERRARI, 2007, p.38-39).

Como fruto desta análise de cunho estruturalista, a pesquisadora aponta o lugar do cigano em relação aos valores do ocidente, evidenciando a forma como os códigos econômicos, espaciais e sobrenaturais se sobrepõem e atuam como “metáfora para falar da fronteira com o outro; para falar da alteridade em suas formulações mais radicais” (FERRARI, 2007, p.224).

Trago ao leitor a proposta de uma compreensão do percurso histórico dos ciganos no Brasil para, através desta trajetória repleta de informações de como suas representações sociais evoluíram (ou não) através do tempo, poder extrair sentido das análises que são propostas nos capítulos posteriores.

2.1 DA SUPOSTA ORIGEM À CHEGADA AO BRASIL

As tentativas de alguns estudiosos em determinar uma origem para os ciganos há tempos não consegue chegar a resultados satisfatórios, permanecendo na obscuridade a procedência desta etnia e a causa da dispersão pelo mundo. Em função disso, muitas lendas e hipóteses foram levantadas desde os primeiros contatos com as civilizações européias e elas variam de autor para autor.

China (1936) afirma que diversos relatos europeus do século XV atribuíam aos ciganos à procedência egípcia. Esta afirmação não conseguiu ser provada e especula-se que esta designação tenha sido simples criação imaginária dos ciganos para

ganhar a simpatia e compaixão dizendo-se cristãos enxotados do Egito; ou que tenha partido dos europeus, na busca de compreender a procedência daquele povo estranho. Entretanto, a partir dos estudos de vários ciganólogos a respeito do fato, China (1936) conclui que, baseados na construção do dialeto *Rom*⁵, seria pouco provável esta afirmação, pois apesar do contato com outras línguas, a mesma tem raízes no dialeto hindu, e, portanto, seriam originários da Índia. Saindo deste país, se encaminharam pelo centro da Ásia e através do Afeganistão, da Pérsia e Armênia, e conseguiram chegar à Ásia Menor— de acordo com pesquisas em documentos históricos cruzados com estudos filológicos.

Sem muita comprovação histórica, a hipótese mais aceita, pautando-se apenas pela análise dos filólogos, é de que os primeiros pontos da Europa alcançados por este povo sejam a Grécia ou as regiões de língua grega. “Em todos os dialetos dos ciganos europeus, sem exceção alguma há numerosas palavras tomadas do grego moderno” (CHINA, 1936, p.29). Destas regiões, caminhando para o norte europeu passaram para a Romênia (Valáquia e Moldávia) e Hungria em 1417, segundo documentos coletados por este historiador, e depois irradiaram para Europa central e ocidental.

Conforme este estudo (CHINA, 1936), em 1447 os ciganos vindos da França penetram a Espanha pela extremidade oriental dos Pirineus e, pela Catalunha, chegaram a Barcelona neste mesmo ano. A princípio, os ciganos teriam sido relativamente aceitos na Espanha e gozavam de consideração por parte dos monarcas católicos. Em seguida, com o radicalismo religioso passam a ser tratados com menor tolerância:

Acusados, porém, posteriormente de heresia, bruxaria e até crimes hediondos que não poderiam ter cometido, não tardou que contra eles fossem decretadas e tomadas medidas cruéis, as quais, sem dúvida, eram fruto do fanatismo religioso em que então se achava mergulhado o país (CHINA, 1936, p.35).

A partir de então, são numerosas as disposições legais que tentam forçar a sedentarização com a ameaça de penas severas, impondo que a sua permanência somente seria legitimada se abandonassem seus usos e costumes, em especial trajes, nomes tradicionais e língua. Em outros momentos, o nomadismo é forçado com a proibição de habitarem em grande número os arredores das cidades e tendo o prazo de

⁵ Nome dado ao dialeto falado entre os ciganos de todo o mundo. A denominação varia de grupo para grupo, mas o objetivo é sempre o mesmo: aglutinação social, distinção e proteção.

dois meses para se integrarem à vizinhança, conforme as publicações de diversos regulamentos contra os ciganos feitos por Felipe IV em 1633 (IBIDEM).

Os primeiros ciganos que chegaram a Portugal procedem da Espanha. Antes do fim do século XV, conforme afirma A. Coelho (*apud*. CHINA, 1936) não há nenhum dado histórico que confirme a presença deste povo no país anteriormente. Tendo penetrado em Portugal pela Extremadura⁶ espanhola por volta de 1515, conforme os primeiros relatos, não tardou que sobre eles caíssem duras perseguições como no país vizinho.

A. Coelho coleciona diversos alvarás, atos e disposições legislativas expedidas contra os ciganos pelo governo português, e estas são reproduzidas por CHINA (1936). De março de 1526 há um alvará “para que não entrem ciganos no *Reyno*, e se *saião* os que *nelle* estiverem”. Em 1538, sob D. João III, é criada a Lei XXIII (Que os ciganos não entrem no *reyno*) sob pena de prisão e açoite. Uma lei de 1557 além de proibir a entrada do povo no território português, ainda acrescenta como pena o mando dos prisioneiros às galés. Estas leis surgem como respostas às acusações de furtos e feitiçarias entre 1525 e 1535. De 1574, há uma resolução de D. Sebastião, pela qual se comuta a pena de cinco anos de galés, a que foi condenado o cigano João de Torres, em cinco anos de degredo para o Brasil, podendo ele ir acompanhado de sua mulher e de seus filhos. Não se sabe se ele realmente embarcou ou se chegou ao Brasil, além disso, não é possível dizer se outros ciganos chegaram antes dele. Entretanto, é a partir deste período que o degredo para o Brasil e outras colônias portuguesas passa a figurar nos documentos analisados como uma das penas impostas aos ciganos em Portugal.

Paralelamente a estas deliberações, surgem disposições legais que tentam forçar os ciganos ao abandono de seus hábitos e costumes, já que as disposições de banimento não surtiam muito efeito. Diziam que “se os ciganos preenchessem certas formalidades legais, fossem trabalhadores e vivessem bem, não sendo prejudiciais, poderiam ficar; não poderiam, porém, viver juntos num mesmo bairro e sim em bairros apartados, usando, além disso, somente trajes comuns aos portugueses” (CHINA, 1936, p.47).

Cabe aqui o questionamento pessoal: sob tantas imposições, tentativas de correção dos “maus hábitos”, proibição de exercerem seus ofícios tradicionais, usarem

⁶ Território espanhol denominado *Extremadura*, cuja capital hoje é Mérida e faz fronteira com Portugal.

seus trajes costumeiros e falarem seu dialeto próprio, se a marginalidade e nomadismo não se confundiriam com os hábitos originais destes grupos e lhes teriam sido incorporados como características dos grupamentos.

Estas disposições autoritárias contra os ciganos aparecem nos documentos portugueses até 1892.

2.2 A CHEGADA E DISPERSÃO DOS CIGANOS PELO BRASIL

A deportação de ciganos portugueses para o Brasil inicia-se oficialmente no ano de 1686, em uma disposição de D. Pedro II que recomendava ao corregedor da comarca da cidade de Elvas que não permitisse que os ciganos que estavam sendo expulsos de Castella entrassem no Reino. E mandava que os que já tivessem entrado deveriam ser presos e desterrados para a África e para o Maranhão (estado brasileiro que mais recebeu ciganos em sua colonização).

Moraes Filho (1981, p.26) cita dois documentos de 1718, segundo os quais ciganos também foram degredados para Pernambuco e Bahia: “ordenando-se ao governador que ponha cobro e cuidado na proibição do uso de sua língua e gíria, não permitindo que se ensine a seus filhos a fim de obter-se a sua extinção”. Outros documentos também informam a chegada de ciganos no Ceará e em Sergipe. Os ciganos deportados, também indesejados na colônia, são constantemente despejados das províncias, perseguidos e considerados prejudiciais, fazendo-se necessário darem prosseguimento à sua vida errante.

Moraes Filho e China documentam a irradiação dos ciganos para várias províncias no Brasil. Em 1718 chegam ao Rio de Janeiro, 1723 em Minas Gerais, 1726 em São Paulo. A deportação de ciganos portugueses continuou pelo menos até o final do século XVIII:

De 1780 a 1786, o secretário de Estado da Marinha e Domínios Ultramarinos, Martinho de Melo Castro, enviou grupos de 400 ciganos anualmente para o Brasil. Julgando pelo teor de uma carta de 1793, vê-se que os ciganos deportados "não eram úteis à coroa nem ao Brasil." Mesmo assim, as deportações continuaram pelo menos até o fim do século (TEIXEIRA, p.14, 2008).

Moonen (1996, p.124) resgata um documento de 1723, de Vila Rica (Ouro Preto) que manda prender ciganos, os chama de ladrões salteadores e informa que eles seriam novamente deportados para Angola junto com todos aqueles que se encontrassem em companhia de ciganos ou lhes hospedassem em suas casas ou

fazendas. “Além disto, qualquer cidadão podia prender ciganos e entregá-los na cadeia mais próxima, podendo a pessoa tomar-lhes todos os bens, ouro, roupas ou cavalos”. Os historiadores nos trazem relatos de que eram numerosas as queixas das populações e mineiros quanto aos ciganos, pelo simples fatos de serem ciganos e que inúmeros crimes lhes eram atribuídos.

Um alvará de 1760 atesta que no século XVIII os ciganos já haviam se multiplicado no Brasil, sendo necessárias medidas da corte portuguesa para controlar a situação dos mesmos no país:

[...] considerando que assim, para sossego público, como para correção de gente tão inútil e mal educada, se faz preciso obrigá-los pelos termos mais fortes e eficazes a tomar vida civil: sou servido ordenar que os rapazes de pequena idade filhos dos ditos ciganos se entreguem judicialmente a Mestres, que lhes ensinem os ofícios e as artes mecânicas, aos adultos se lhes assente praça de soldados [...] que as mulheres vivam recolhidas e se ocupem naqueles mesmos exercícios de que usam as do País (CHINA, 1936, p.60).

Mais uma vez, o mecanismo de controle das comunidades ciganas foi na intervenção e tentativa de sufocamento dos hábitos que caracterizavam a identidade cigana, forçando a submissão ao sistema vigente de educação e comportamento. O objetivo era civilizar este povo indócil.

No período da instalação da Corte Portuguesa em 1808, no Rio de Janeiro, China (1936) observa, através da análise de relatos de viajantes europeus, maior tolerância das autoridades em relação aos hábitos dos ciganos e a prosperidade econômica das comunidades ciganas naquele momento, fruto dos lucros obtidos com o comércio de escravos.

Os ciganos do Rio de Janeiro ostentam como elles (os párias da Índia) o hábito de todos os vícios e propendem para todos os crimes. Possuidores de grandes riquezas, em sua maioria ostentam considerável luxo em roupas o cavallos, sobretudo por ocasião de suas bodas que são muito sumptuosas, comprazendo commumente na devassidão crapulosa. Há ociosidade absoluta. Falsos e mentirosos, furtam quanto podem ao commerciareem e também são sutis contrabandistas. Aqui, como por toda parte onde se encontra essa abominável raça, suas allianças só se fazem entre elles. Têm sotaque e até mesmo uma gíria própria. Por uma exquesitice absolutamente inconcebível, o governo tolera esta peste publica; duas ruas privativas até lhes são destinadas na vizinhança do Campo de Sant’Anna, - a rua e a travessa dos Ciganos [sic] (FREYCINET, *apud*. CHINA, 1936, p.70).

De acordo com Melo Neto (1886), devido ao crescimento econômico, os ciganos chegam a fazer parte das festas protocolares da elevação do Brasil a reino de Portugal e no casamento de D.Pedro I e D. Leopoldina.

Esse momento *sui generis* da história cigana no Brasil coincidiu com a ascensão do movimento romântico na Europa que repercutia no Brasil, com a visão de que o cigano era a encarnação dos ideais da vida livre e integrada a natureza. Além disso, houve uma idealização da mulher cigana, agora não mais uma miserável e desonesta quiromante, mas uma mulher forte, sensual e, ainda que vingadora e passional, fascinante (TEIXEIRA, 2008, p.3).

Com a ascensão do romantismo e a consequente valorização da vida livre e integrada com a natureza, os ciganos foram brevemente valorizados na história enquanto exemplar ideal destes princípios. A queda deste prestígio momentâneo dos ciganos na sociedade brasileira coincide com o crescimento dos movimentos de independência do Brasil e antiescravagistas.

A condenação pública do escravismo cada vez mais acentuada e as respectivas leis restritivas debilitaram o comércio escravista e os ciganos passaram a se concentrar nas transações de cavalos e mulas. Em 1872, a população escrava era apenas de 15,2%, muito distante dos quase 50% de sete décadas antes. O comércio de escravos foi sendo visto, no transcurso da segunda metade do século XIX, cada vez mais como um ofício degradante e vil. Após a abolição da escravatura, em 1888, os poucos ciganos que ainda insistiam neste comércio, perderam sua principal fonte de renda e se tornaram miseráveis (como tantos outros ciganos na época) o que os levou a tentar se adaptar à nova conjuntura sócio-econômica (TEIXEIRA, 2008, p.4).

O fato de lidarem com o comércio de escravos de “segunda mão” os associava a indivíduos sem sentimento humanitário e sem prestígio na sociedade da época. O ofício que antes consentia status passa a prejudicar a imagem do cigano.

No começo do século XIX, a questão da raça era um tema fundamental na definição da identidade nacional, mesmo que através de uma afirmação romântica do exotismo. Em meados deste século, o Império elegeu o indígena como seu símbolo principal e fomentou o discurso de que a miscigenação entre brancos, negros e indígenas promoveriam a consolidação da nação. De acordo com Lima e Hochman (1996), o debate sobre a identidade nacional pautada na definição de uma raça genuinamente brasileira, ocupou lugar privilegiado nos anos que antecederam e durante a primeira república, sendo intensificados pela sensação de ausência de sentimento de nacionalidade no povo brasileiro.

Os movimentos políticos pela independência ativaram o interesse da sociedade pela modernização e civilização do país, somado ao impulso pela construção de uma identidade nacional. Nas falas dos intelectuais e políticos da época, analisados por Lima e Hochman (1996, p.24), os caminhos para a fundação da nacionalidade

envolvia um imenso projeto civilizatório pautado no embranquecimento da nação, e que vislumbrava a necessidade de “recrutamento militar e profissionalização do exército; alfabetização; saúde; culto ao civismo; ampliação do colégio eleitoral entre outros”.

O que estava em jogo era a caracterização do Brasil enquanto país civilizado ou, pelo menos, como um país capaz de superar o atraso e as contradições para alcançar um lugar ao lado das luminosas civilizações do hemisfério norte. Intrinsecamente amarrada aos problemas do índio e da escravidão, a perspectiva de se atingir tal estado dependia, em última instância, da incorporação ou da eliminação (e substituição, no caso dos escravos) destes elementos (MONTEIRO, 1996, p.18).

Monteiro (1996, p.18) ainda observa que o conceito de “civilização” se transformou no decorrer do século XIX com o surgimento de novos discursos científicos sobre raças humanas. “Se, para uns, era este o destino comum de toda a humanidade, para outros tornou-se um estado ao alcance de algumas ‘raças’”. Contrastando estas informações com as atitudes intolerantes observadas nas fontes historiográficas do mesmo período, Teixeira (2008) conclui que como os ciganos não tinham atitudes e condutas condizentes com o ideal civilizatório, e eram, portanto, considerados sem cultura própria, antipatriotas e incivilizados. Os seus valores eram tidos como algo tão absurdo que nem sequer eram percebidos como traços de outra cultura. Além disso, nômades e indisciplinados, falavam uma língua própria, incompreensível para o não-cigano. Isso teria gerado um cerceamento cada vez maior tanto dos ciganos, quanto da própria identidade dos ciganos.

China (1936, p.97-98) transcreve um artigo⁷ de autoria de Augusto Oliveira e Sousa que designa os ciganos como “um ramo podre da nossa arvore ethnica [sic]” e retrata exatamente a relação de extremismo para com as comunidades ciganas no país e sua consequente expulsão para as regiões mais distantes das áreas urbanas.

Alheios à civilização e progresso expulsaram-nos, com suas violências iníquas, mais para o fundo, além dos sertões paulistas, para *Matto Grosso*, para *Goyaz*, para Minas. Repetiu-se e repete-se ainda, o crime que afugentou, nos tempos da escravidão, do jugo *luzitano*, fugiram índios, de medo das cadeias, para os confins dos sertões. De medo das brutalidades e maus tratos dos civilizados, fogem os ciganos [sic].

A vida nas cidades passa a ser mais intensa no interior do Brasil e isso motivava a busca por disciplinar a ocupação urbana, visando que as cidades manifestassem a racionalidade e o progresso almejados para o país. Isso leva Teixeira

⁷*Questões Sociaes, os ciganos brasileiros*. Publicado na sessão “Debates e Pesquisas”, do número 63 da Revista do Brasil, março 1921.

(2008) a afirmar, que contrariando essa lógica civilizatória, a presença do acampamento cigano na cidade significava a existência de um território onde se deparava outra coerência familiar, moral e econômica que contrastava com os valores das cidades do velho mundo, que serviam de referência para o projeto civilizatório do Brasil.

Os ciganos não deviam ter lugar na cidade, porque a sociedade os associava à irracionalidade, aos modos rudes, ao atraso cultural e ao analfabetismo. Perambulando por ruelas e becos malcheirosos, ciganos pobres com suas crianças esfarrapadas, compõem a feiúra da cena urbana (TEIXEIRA, 2008, p. 26).

As cidades passaram então a impelir os ciganos para os espaços mais afastados, longe da dinâmica urbana. “Os ciganos possivelmente ocupavam os espaços mais insalubres das cidades. Não que eles se opusessem ao conforto e à higiene, mas sim ao que vinha atrelado a tudo isso: o cerceamento à liberdade de movimentação e o controle de suas ações” (TEIXEIRA, 2008, p.25).

Ao mesmo tempo, Lima e Hochman (1996, p.28) afirmam que neste período é atribuída à ciência, em especial à medicina, o papel-chave de uma nova organização social no país. “No discurso médico dominante na segunda metade do século XIX, o campo e os sertões eram focalizados como lugar propício à vida saudável e harmoniosa. Em contraste, a cidade revelava-se perigosa – um espaço para doenças e vícios”. Era necessário limpar e higienizar as cidades. A conduta dos ciganos afronta a ordem médica e as políticas higienistas e, por consequência, são constantemente acusados de algum tipo de infração higiênica nos documentos históricos e por isso, eram entregues aos cuidados da polícia.

Além de tidos como ociosos, os ciganos traziam incômodo aos higienistas por serem percebidos como insalubres, colocando em perigo toda a população citadina. Se tivessem de acampar na cidade, deveriam fazê-lo o mais longe possível, para evitarem a transmissão de doenças físicas e moléstias morais. Os acampamentos deveriam estar fora dos limites urbanos (TEIXEIRA, 2008, p.26).

Na visão da medicina higienista, era preciso segregar aquilo que pudesse representar contágio ou doença. Assim, fora do perímetro urbano, os riscos de contágio por estes indivíduos com o potencial de carregar doença, de modos rudes, culturalmente atrasados e analfabetos diminuem. Não há lugar na cidade para o cigano, pois seus valores são incoerentes com a civilidade.

No entendimento de Teixeira (2008), os ciganos constantemente “optavam” pelas periferias urbanas, pois, por um lado eram forçados a ocupar estes espaços, mas

por outro, havia mais liberdade para convivência familiar e comunitária. De acordo com análise deste autor, os ciganos por serem “habitadores [sic] de pequenas casas cuja mobília não excede ao absolutamente indispensável e onde dormem promiscuamente as pessoas de todos os sexos” (MATOS, *apud*. TEIXEIRA, 2008, p.27) tinham uma vida incompatível com a definição clara entre público e privado. As barracas de onde se podia ver o interior e todos dormiam juntos, fazia com que fossem associados à imundice e imoralidade. Acrescido a estes embates de valores e contrariando a norma geral, a mulher cigana tinha um comportamento distinto da mulher branca das camadas superiores. Ela tinha liberdade de circulação nas ruas, o que também a caracterizava como imoral. Desta forma, ser cigano no século XIX era nunca ser considerado como apenas pobre ou diferente, mas uma raça de ladrões, imorais, sujos e preguiçosos.

Nos relatos históricos, o nomadismo aparece como forma dominante de vida dos ciganos, que parece ter se mantido durante todo o século XIX. Muito mais que êxodo, esta opção aparece até hoje, como uma estratégia para manutenção da identidade étnica e manutenção da autonomia frente aos valores da sociedade hegemônica. “O nomadismo facilita as estratégias da invisibilidade, da fluidez, que permitem esgueirar-se entre as brechas (legislativas, econômicas, geográficas) que a sociedade deixa em aberto” (WILLIAMS, 1994, p.23).

A partir de 1870, dá-se início a um grande fluxo de imigrantes europeus ao Brasil, com intensificação a partir de 1888. O estímulo à imigração europeia para o Brasil é apresentada como “instrumento de civilização” (SEYFERTH, 1996, p.43). Esta busca por imigrantes europeus advinha do princípio de que sendo estes considerados “civilizados” auxiliariam a alavancar o crescimento do Brasil. “A ocupação do território e a introdução de agricultores modernos voltados para a produção de alimentos, num sistema que privilegiou a livre iniciativa, onde o modelo *farmer*⁸ americano era o objetivo a atingir”. (SEYFERTH, 1996, p.46)

Junto com estes imigrantes, especula-se que havia milhares de ciganos *Rom* não-ibéricos que adentraram o Brasil misturados aos imigrantes da Alemanha, Itália, Rússia e outros países. Apesar das diferentes procedências e costumes muito distintos entre *Calons* e *Roms*⁹, a sociedade brasileira naquele momento percebia semelhanças de

⁸ Fazendeiro.

⁹China (1936, p. 23) divide os ciganos presentes no país a partir de 1870 em ciganos brasileiros e ciganos estrangeiros. Os brasileiros, de procedência ibérica e estrangeiros provindos do leste europeu. Moonen (2008, p. 3-4) explica que “cigano” é um termo genérico inventado na Europa do Século XV, e que ainda hoje é adotado apenas por falta de outro mais apropriado. Os próprios ciganos, no entanto, costumam usar

alguns hábitos e costumes que permitiam designar a todos com a denominação genérica de ciganos. Tais como o modo de vida nômade, a fala de sua “geringonça”, a semelhança de habitat (o uso de tendas), a prática da *buenaditcha*¹⁰ pelas mulheres e a aparente ociosidade dos homens. A percepção da chegada de outro tipo de ciganos ao país pode ser observada em diversos documentos como nas notas de Ignácio Cesar sobre a história do norte paulista, que J.B. China reproduz em sua obra. É interessante notar que estes ciganos estrangeiros eram percebidos com os mesmos estereótipos negativos que portavam os nacionais:

Havia os ciganos nacionais, que quase sempre vinham da parte central de Minas Gerais – Congonha do Campo – e havia os estrangeiros que eram quase sempre provindos das regiões *balkanicas*: gregos, sérvios, húngaros, *bohemios* e polacos. Estes apareciam explorando a arte de caldeireiros – *concertando* tachos de cobre por um processo muito original, para apanharem cobres dos incautos [*sic*]. (CHINA, 1936, p.99).

TEIXEIRA (2008) faz importante reflexão acerca da inserção dos ciganos na economia do século XIX. Afirma que a grande versatilidade no exercício de atividades diversas ligadas ao comércio foi um dos principais fatores para sua sobrevivência ao longo do tempo. Esta afinidade com o comércio certamente oferecia algum tipo de sociabilidade com as populações locais e a facilidade de fazer trocas era o que mais favorecia o comércio com os ciganos. Este autor contrasta a permanência dos ciganos durante vários séculos enquanto típicos comerciantes, com a fama de trapaceadores e embusteiros. Contudo, se eram trapaceadores, como conseguiam vender? Por que as pessoas compravam dos ciganos? Se havia a comercialização, é por que certamente haveria mérito apesar da imagem. Seguramente, estas atividades possibilitavam realmente muitos enganos, e por outro lado, estas eventuais trapajas seriam uma forma de reafirmar a identidade cigana frente aos não-ciganos. “Enganar o

autodenominações completamente diferentes. Hoje, os ciganos e os ciganólogos não-ciganos costumam distinguir pelo menos três grandes grupos:

1. Os ROM, ou Roma, que falam a língua romani; são divididos em vários sub-grupos, com denominações próprias, como os Kalderash, Matchuaia, Lovara, Curara e.o.; são predominantes nos países balcânicos, mas a partir do Século XIX migraram também para outros países europeus e para as Américas.
2. Os SINTI, que falam a língua sintó e são mais encontrados na Alemanha, Itália e França, onde também são chamados Manouch;
3. Os CALON ou KALÉ, que falam a língua caló, os “ciganos ibéricos”, que vivem principalmente em Portugal e na Espanha, onde são mais conhecidos como Gitanos, mas que no decorrer dos tempos se espalharam também por outros países da Europa e foram deportados ou migraram inclusive para a América do Sul

¹⁰ Leitura de sorte.

não-cigano era, ocasionalmente, algo valorizado entre os ciganos” (TEIXEIRA, 2008, p.39).

A inserção na economia deste período é marcada pela comercialização de tecidos, roupas, joias, quinquilharias, cavalos e bestas de carga, bem como atividades circenses. Já a ocupação de saltimbanco e circense esteve relacionada aos ciganos antes mesmo que eles chegassem à Europa. Embora estivessem individualmente estigmatizados negativamente enquanto artistas, os ciganos eram muitíssimo apreciados por suas habilidades.

Gilberto Freyre (*apud*. TEIXEIRA, 2008, p.40) refere-se aos ciganos como introdutores de animais exóticos “nos engenhos e nas feiras do Nordeste” e que se faziam acompanhar por meninos que “faziam acrobacias sobre cavalos”, por “ursos verdadeiros, ou então fingidos” – só a pele por cima de um homem – que dançavam ao som de pandeiros, e por macacos ou macacas grandes, vestidas de sinhás, cheias de laços de fitas que também dançavam e faziam graça. Hoje é sabido (BUENO, 1982) que os grandes circos brasileiros pertencem a famílias ciganas. Circo Orlando Orfei (*sinti*–subgrupo *manouches italianos*); Circo Norte Americano (família Stevanovitch); Circo Nova York (João Augusto Micalovitch), Circo México (Ronaldo Evans – *kalderash americano*).

A partir desta reflexão, observamos que a estigmatização do cigano foi um processo histórico fruto dos fatos que se sucedem socialmente e legalmente desde o século XVII. Isso torna possível entender o estereótipo e a imagem negativa mantida na atualidade.

2.3 APONTAMENTOS SOBRE O SÉCULO XX E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE IGUALDADE RACIAL DO SÉCULO XXI

China (1936) reconhece que graças aos esforços de Melo Moraes Filho, temos conhecimento da história da presença dos ciganos entre 1718 e 1886 no Brasil. Depois disso, nenhuma publicação trata do assunto. Desta forma, ele propõe o delineamento de um painel dos ciganos no país a partir de notícias retiradas de jornais e relatos de informantes. Em sua obra foram realizadas recapitulações históricas em cada território que visam traçar também um panorama social. A problemática do texto gira em torno da existência, ou não, de ciganos nas regiões e na preservação de usos e costumes. É comum nos relatos das mais diversas regiões do país a associação dos

ciganos aos estereótipos recorrentes no século anterior, mas ao mesmo tempo dão conta de certa incorporação da etnia na sociedade brasileira. “Continuam a ser astutos, velhacos, errantes e miseráveis, procurando viver da pirataria, da troca nas feiras enganando compradores e vendedores [...] Às vezes se dedicam à confecção de objetos de cobre, que procuram vender nas feiras” (CHINA, 1936, p.120).

Após a obra de José B. de Oliveira China, pouco foi escrito no sentido de mapear a trajetória dos ciganos no Brasil. Muito provavelmente, pela constatação por parte de historiadores e antropólogos de não se tratar de um povo, uma nação, mas de comunidades ciganas cuja história é muito particular.

Teixeira (2008) desenvolve a hipótese de que a ausência de acontecimentos relevantes relatados envolvendo ciganos no início do século XX tenha a ver com o aumento do número de imigrantes no país e à acomodação econômica dos ciganos.

No entanto, hipoteticamente, pode-se considerar que o grande afluxo de imigrantes tenha polarizado, cada vez mais, as preocupações das autoridades, que tentavam estabelecer planos de assimilação para eles. Com isto, tendo um problema demograficamente mais importante para resolver, o controle sobre os ciganos pode ter se tornado frágil. Também, como hipótese, outro fator pode ter atuado: os ciganos teriam, gradativamente, se acomodado econômica e socialmente, estabilizando seus negócios e necessitando de realizar menos movimentações, que tanto preocupavam as autoridades policiais (TEIXEIRA, 2008, p.4).

Apesar da acomodação econômica, obras posteriores a China (1936) constataam a manutenção do comportamento e identidade cigana, bem como a hostilidade da polícia e sociedade, como em Dornas Filho (1948) e Moonen (2008). O mesmo pode ser observado em trecho de notícia extraído do jornal Estado de Minas de 11 de junho de 1940 que dá conta de diversas desordens provocadas por ciganos em diferentes pontos do estado:

Não é só a capital que está infestada de ciganos, que roubam lesam os incautos e incomodam todo mundo. Também diversas cidades do interior têm lutado contra esta espécie de gente [...]. Se aqui, que é uma cidade civilizada e cheia de policiais que estão sempre vigilantes, esses indivíduos inconvenientes têm praticado numerosos furtos e lesado dezenas de pessoas, é fácil de imaginar o quanto ‘agem’ no interior do Estado, onde geralmente não há policiamento e a população é menos avisada (DORNAS FILHO, 1948, p.51).

Esta constante relação de inadaptação, dificuldade de aceitação e reações hostis, inacessibilidade a serviços básicos de saúde e educação em função da dificuldade quase sempre de comprovação de endereço e o empobrecimento progressivo,

impossibilitou, principalmente aos ciganos nômades, condições de luta por igualdade de direitos de forma mobilizada e organizada.

Assim sendo, são escassas as oportunidades de mobilização social e de quebra deste ciclo vicioso de empobrecimento para as gerações mais jovens e vindouras, admitindo-se a existência neste grupo, de uma situação de reprodução intergeracional de posições sociais desfavorecidas (MENDES, 2005, p.18).

A autora observa que somada a esta situação de carência e marginalização em múltiplos aspectos, podemos acrescentar a complexidade inerente a este grupo minoritário que se distancia culturalmente da sociedade abrangente. Outro aspecto pontuado por Maria Manuela Ferreira Mendes (2005) relativo à questão dos ciganos portugueses, que pode ser observado de forma análoga no Brasil, é que o que deixa a situação mais complexa é a percepção de que a cultura cigana tem passado por muitas transformações nos últimos 30 anos, em função dos processos de sedentarização. O abandono do nomadismo, situação que propiciava um maior isolamento social, implicou no alargamento de sua participação na sociedade global e cultura dominante. Isso torna possível o maior acesso a benefícios sociais, mas em contrapartida, implica no desfazimento de muitos dos traços que mantinham a coesão destas comunidades.

A sua participação (na sociedade global) não é um processo linear, mas matizado e até contraditório, que se situa entre a assimilação – que implica a perda dos traços e elementos culturais específicos, e a conseqüente diluição do grupo étnico na formação social dominante – e a incorporação – ou seja, a adaptação à formação social majoritária mediante uma transformação seletiva de alguns traços culturais específicos (MENDES, 2005, p.39).

Autoras como Mendes (2005), e Marinho e Amaro (2004) entendem que esse processo de assimilação e incorporação seria uma nova via de manutenção da identidade étnica das comunidades face às configurações do mundo globalizado.

Na década de 1980, assistimos o surgimento de várias publicações sobre a cultura cigana por parte de autores das próprias comunidades em todo o país - que denota maior acesso à escolaridade e interesse por visibilidade enquanto ferramenta para redução de preconceitos e reafirmação de identidade. Neste sentido, Hugo Caldeira, um destes autores, afirma:

É preciso que o meu povo também vá tomando consciência da enorme necessidade que temos de nos mostrar como realmente somos. Quanto mais nos escondermos, mais damos margem ao aparecimento de falsas idéias a nosso respeito. [...] Eu espero que este trabalho possa agradar a

todos, ciganos e gadjés¹¹, e que possamos, juntos, buscar novos caminhos de solidariedade e paz (CALDEIRA *apud*. MOONEN, 1996, p.99).

Mas, talvez o mais relevante momento da história cigana no século XX ainda estaria por vir, na incorporação via *lei complementar 75*, de 20 de maio de 1993, que ampliou a atuação do Ministério Público Federal, atribuindo-o a proteção dos direitos e interesses das minorias étnicas em geral, incluindo quilombolas e ciganos. A *Constituição Federal de 1988* já atribuía a este ministério, no *artigo 232*, a defesa dos direitos e interesses indígenas. Esta lei viria a desencadear futuramente inúmeros processos políticos. Entretanto, neste momento, nenhum órgão governamental é criado para tratar de assuntos especificamente ciganos ou qualquer lei é criada para protegê-los. Sequer são nominalmente mencionados nesta lei complementar.

A Constituição Federal garante aos ciganos nascidos no Brasil os mesmos direitos dos outros cidadãos, pelo menos em teoria. Na prática, muitos destes direitos são constantemente violados, o que se manifesta na existência de estereótipos negativos, preconceitos e várias formas de discriminação das minorias ciganas pela população majoritária nacional (MOONEN, 2000)¹².

Neste período não são relatadas nas obras analisadas lutas por reconhecimento por parte das comunidades ciganas no Brasil. Entretanto, no mesmo período há um intenso movimento na União Europeia, que se inicia em 1949 e ganha força na década de 1990.

Moonen (1999; 2008), em *Os Ciganos na Europa: Direitos e Reivindicações* noticia a criação do Conselho da Europa (CE) em 1949, que colabora muito para evolução dos direitos humanos, e por consequencia, contribui para a proteção dos ciganos e demais etnias marginalizadas naquele continente. O conselho é formado por uma comissão de ministros de relações exteriores dos países membros, e uma assembleia parlamentar com deputados nomeados pelos parlamentos também destes países. Dentre outras coisas, este conselho delibera convenções que tratam de questões sociais no âmbito da cultura, educação, saúde e direitos humanos para reestruturação do continente europeu no pós-guerra.

De acordo com este autor (IBIDEM), o primeiro documento do Conselho da Europa que trata especificamente de ciganos, é a *Recomendação 563* de 1969. Este material é integralmente transcrito em sua obra que é toda dedicada a noticiar diversas

¹¹ *Gadjé*: termo que designa não-ciganos.

¹² MOONEN, Franz. **As minorias ciganas: direitos e reivindicações**. Recife: Núcleo de Estudos Ciganos, 2003. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/sos/ciganos/ciganos03.html#2>>. Acesso em 15/09/2010

outras recomendações e movimentos dos ciganos na luta por direitos ao longo do século XX.

No Brasil, medidas concretas contra a discriminação do grupo começam a ser discutidas e adotadas a partir no final do século XX, buscando compreender a complexidade de sua inserção no universo dos não-ciganos. Dez anos após o fim da ditadura militar, em 1996, durante o mandato presidencial de Fernando Henrique Cardoso, é lançado o primeiro Programa Nacional dos Direitos Humanos – PNDH I¹³. A ênfase deste documento é nos direitos civis e políticos. Em 2002, este programa foi ampliado e incorporou direitos sociais, culturais e econômicos. Esta revisão resultou na publicação do segundo Programa Nacional de Direitos Humanos – PNDH II¹⁴. É importante destacar que este programa vai além do mandato imediato, prolongando os compromissos para o futuro e traçando diretrizes para a prática destas ações, e também que ele atribui a implementação e monitoramento do programa à SEDH – Secretaria de Estado de Direitos Humanos.

O processo de revisão do PNDH constitui um novo marco na promoção e proteção dos direitos humanos no País, ao elevar os direitos econômicos, sociais e culturais ao mesmo patamar de importância dos direitos civis e políticos, atendendo a reivindicação formulada pela sociedade civil por ocasião da IV Conferência Nacional de Direitos Humanos, realizada em 13 e 14 de maio de 1999 na Câmara dos Deputados, em Brasília (PNDH II, 2002, p.3).

No texto original do projeto, assinado pelo próprio presidente, é destacada a importância do combate ao racismo para uma efetiva promoção dos direitos humanos no Brasil. Ele reconhece a necessidade de estimular a diversidade nos ambientes e instituições públicas e privadas e a de “promover políticas de promoção de igualdade e inclusão, procurando assegurar oportunidades mais equitativas aos que, historicamente, são vítimas de discriminação” (PNDH II, 2002, p.5). Dentro das propostas relativas à garantia do direito à igualdade, são destacadas as seguintes deliberações, que dada a sua importância para esta discussão, são aqui reproduzidas integralmente:

119. Apoiar o funcionamento e a implementação das resoluções do Conselho Nacional de Combate à Discriminação – CNCD, no âmbito do Ministério da Justiça.

120. Estimular a divulgação e a aplicação da legislação antidiscriminatória, assim como a revogação de normas discriminatórias na legislação infraconstitucional.

¹³ Disponível para consulta e download no endereço <<http://portal.mj.gov.br/sedh/pndh/pndh1.pdf>> . Acesso em 15/09/2010.

¹⁴ Disponível para consulta e download no endereço <<http://portal.mj.gov.br/sedh/pndh/index.htm>> . Acesso em 15/09/2010.

121. Estimular a criação de canais de acesso direto e regular da população a informações e documentos governamentais, especialmente a dados sobre a tramitação de investigações e processos legais relativos a casos de violação de direitos humanos.
122. Apoiar a adoção, pelo poder público e pela iniciativa privada, de políticas de ação afirmativa como forma de combater a desigualdade.
123. Promover estudos para alteração da Lei de Licitações Públicas de modo a possibilitar que, uma vez esgotados todos os procedimentos licitatórios, configurando-se empate, o critério de desempate – hoje definido por sorteio – seja substituído pelo critério de adoção, por parte dos licitantes, de políticas de ação afirmativa em favor de grupos discriminados.
124. Apoiar a inclusão nos currículos escolares de informações sobre o problema da discriminação na sociedade brasileira e sobre o direito de todos os grupos e indivíduos a um tratamento igualitário perante a lei (PNDH II, 2002, p.13).

Esses direcionamentos para promoção ao direito à igualdade se desdobram em ações que visam à atuação junto a segmentos específicos da sociedade brasileira, em especial: crianças e adolescentes, mulheres, afrodescendentes, povos indígenas, segmento GLTTB – Gays, Lésbicas, Travestis, Transexuais e Bissexuais; estrangeiros, refugiados e imigrantes; pessoas portadoras de deficiência, idosos e ciganos. Pela primeira vez na história brasileira um programa federal menciona ações específicas direcionadas aos ciganos:

259. Promover e proteger os direitos humanos e liberdades fundamentais dos ciganos.
260. Apoiar a realização de estudos e pesquisas sobre a história, cultura e tradições da comunidade cigana.
261. Apoiar projetos educativos que levem em consideração as necessidades especiais das crianças e adolescentes ciganos, bem como estimular a revisão de documentos, dicionários e livros escolares que contenham estereótipos depreciativos com respeito aos ciganos.
262. Apoiar a realização de estudos para a criação de cooperativas de trabalho para ciganos.
263. Estimular e apoiar as municipalidades nas quais se identifica a presença de comunidades ciganas com vistas ao estabelecimento de áreas de acampamento dotadas de infra-estrutura e condições necessárias.
264. Sensibilizar as comunidades ciganas para a necessidade de realizar o registro de nascimento dos filhos, assim como apoiar medidas destinadas a garantir o direito ao registro de nascimento gratuito para as crianças ciganas (PNDH II, 2002, p. 20).

Comparadas às ações previstas para os demais segmentos anteriormente citados, as propostas destinadas aos ciganos são bastante tímidas e não nomeiam nenhuma secretaria ou ministério para efetivação destas. Entretanto, por serem fruto de consulta popular e contar com a colaboração das Associações de Preservação da Cultura Cigana (APRECI) dos estados de São Paulo e Paraná, o documento representa um marco importante no avanço para diminuição de preconceitos e assegura acesso a direitos e cidadania dos ciganos. Estas propostas traduzem as mais imediatas

necessidades das comunidades ciganas naquele momento. Tão reduzidas ações refletem profundo desconhecimento da realidade das comunidades ciganas no país. A diretriz de número 260, ao recomendar o apoio à realização de estudos e pesquisas sobre a história, cultura e tradições da comunidade cigana reconhece a escassez de informações.

Conforme Marinho e Amaro (2004), o maior desafio dos governantes ao lidar com grupos étnicos é conciliar seus direitos à igualdade de oportunidades e seu direito à diferença. E no caso brasileiro, isso se traduz de maneira concreta a partir da criação da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) pelo governo federal. A SEPPIR foi criada em 21 de março de 2003 e, de acordo com informações dispostas no site¹⁵ da secretaria, a missão do órgão é estabelecer iniciativas contra as desigualdades raciais no país. Seus principais objetivos são: promover a igualdade e a proteção dos direitos de indivíduos e grupos raciais e étnicos afetados pela discriminação e demais formas de intolerância, com ênfase na população negra, articulando mecanismos públicos e privados, nacionais e internacionais para cumprimento de leis e acordos internacionais para promoção da igualdade e combate à discriminação racial ou étnica. Atua para garantir que as medidas destinadas a estes segmentos sejam cumpridas pelos demais ministérios.

A Seppir utiliza como referência política o programa Brasil sem Racismo, que abrange a implementação de políticas públicas nas áreas do trabalho, emprego e renda; cultura e comunicação; educação; saúde, terras de quilombos, mulheres negras, juventude, segurança e relações internacionais (SEPPIR, 2003).

A criação desta secretaria demonstra um esforço da construção de uma política pública voltada para os interesses da população negra e outros segmentos étnicos discriminados no país. A secretaria passou então a ser acionada por diversas outras minorias, além das demandas do movimento negro, tais como judeus, ciganos e estrangeiros pedindo asilo político, fazendo com que o órgão diretamente ligado à presidência fosse pressionado a expandir sua atuação a outros segmentos da sociedade.

Em 25 de maio de 2006, o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva assinou um decreto instituindo dia 24 de maio como o Dia Nacional do Cigano no Brasil¹⁶. A criação da data faz parte de medidas tomadas pela SEPPIR e Secretaria de Direitos Humanos (SEDH) da Presidência da República para esta etnia. A primeira celebração

¹⁵Disponível em <<http://www.portaldaigualdade.gov.br/sobre>>. Acesso em 30/08/2010.

¹⁶Decreto disponível em<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Dnn/Dnn10841.htm>. Acesso em 17/09/2010.

oficial¹⁷ da data, em 24 de maio de 2007, aconteceu no Salão Negro do Palácio da Justiça, com a participação de autoridades e líderes ciganos vindos de todas as regiões do Brasil. Nesta ocasião, foi lançado o Prêmio Culturas Ciganas 2007 – Edição João Torres, pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/MinC).

De acordo com Mello e Veiga (2010, p.3) – presentes a convite da secretaria representando a Associação Brasileira de Antropologia - nesta comemoração a então Ministra Matilde Ribeiro afirmou publicamente que, ao assumir a SEPPIR, não tinha ideia da complexidade das questões que estavam envolvidas quando se falava em grupos étnicos e minorias: “Não imaginava, pois, se deparar com uma feérica explosão das diferenças, diante do processo de redemocratização e da reconstituição dos movimentos sociais, ensejados pela Constituição de 1988, a ‘constituição cidadã’”. Conforme o relato destes dois pesquisadores, a iniciativa de reconhecimento e incorporação da etnia cigana para os domínios da SEPPIR, trouxe grandes desafios para a equipe do ministério, muito provavelmente pelo desconhecimento inicial de que os ciganos não se tratavam de uma nação uníssona e uniforme. “Traziam uma demanda qualificada e surpreendente, sobretudo por suas inusitadas formas de organização e de associação, por sua rápida capacidade de mobilização e por sua expressiva articulação internacional” (MELLO e VEIGA, 2010, p.3). Além dos déficits estruturais da secretaria, outras dificuldades esbarram no trabalho do órgão: a limitação de informações confiáveis sobre os ciganos no Brasil, a ausência de dados oficiais sobre as características da população e sua distribuição no território nacional – em contraposição à mobilidade dos grupos nômades – e a incipiente produção acadêmica sobre o assunto nas mais diversas vertentes do conhecimento.

Em março de 2008¹⁸ a Secretaria Especial dos Direitos Humanos lança a cartilha *Povo cigano – o direito em suas mãos*. Escrita pela advogada Mirian Stanescon Batuli, cigana do clã *Kalderash*, a cartilha traz vinte e nove vindicações apresentadas nas Conferências de Direitos Humanos e de Promoção da Igualdade Racial, realizadas em 2004 e 2005, respectivamente. Apesar da aceitação da cartilha não ser uma unanimidade em algumas comunidades ciganas, em especial pela figura controversa de Mirian que se autoproclama a “Rainha dos Ciganos no Brasil”¹⁹ e a histórica má

¹⁷Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/2007/05/24/celebracao-cigana/>>. Acesso em 17/09/2010.

¹⁸Disponível em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/arquivo/node/355614>>. Acesso em 30/08/2010.

¹⁹Disponível em <http://br.noticias.yahoo.com/indepth/id_mirian>. Acesso em 30/08/2010.

relação entre ciganos *Kalderash* e *Calon*, o fato é que se trata de uma iniciativa pioneira no país. A publicação aborda os direitos do povo cigano enquanto grupo étnico e cidadãos brasileiros; ensina os caminhos para obter e usufruir de benefícios públicos tais como aposentadoria, saúde, segurança, educação e também orienta sobre como agir em caso de discriminação e preconceito.

Rodrigues (2009) observa que esta abertura para criação de políticas públicas de reconhecimento e inclusão cultural para os ciganos propiciou que novos atores sociais e culturais entrassem em jogo, criando novos agenciamentos na busca de modificação da realidade. A pesquisadora dá destaque a políticos e representantes de governos locais e regionais, representantes da Igreja Católica e organizações coletivas de liderança pastoral da população cigana; pontos de encontro de grupos de ciganos e outros grupos incluídos nas políticas de reconhecimento cultural.

Mesmo lidando com as dificuldades aqui expostas, após a criação da SEPPIR assistimos ao surgimento e fortalecimento de associações ciganas em todo país. O surgimento de outras iniciativas, como o primeiro centro de referência cigana do Brasil, o Centro *Calon* de Desenvolvimento Integral em Sousa (CCDI) Paraíba em 2009²⁰ demonstram que a articulação política adequada pode repercutir em benefícios para a população. A SEPPIR, em parceria com a Eletrobrás e o Banco do Brasil, investiu cerca de 237 mil reais na construção e estruturação do centro, que conta com telecentro para inclusão digital, biblioteca e equipamentos do programa “Mais cultura”, do ministério da cultura que visa democratizar a produção audiovisual no país.

Em 20 de julho de 2010, é sancionada a lei nº 12.288, que institui o Estatuto da Igualdade Racial. Este estatuto, apesar de focado especificamente em garantir à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades, abre campo para que outras etnias usufruam destas sanções caso busquem equidade de direitos. Este estatuto também institui a criação do Sistema Nacional de Promoção da Igualdade Racial (SINAPIR), que assegura a prática do conjunto de políticas e serviços destinados a superar as desigualdades étnicas existentes no país, prestados pelo poder público federal. O decreto afirma que os estados e municípios poderão participar do SINAPIR mediante adesão, e que o engajamento da sociedade e iniciativa privada será incentivado.

²⁰Disponível em http://www.direitoshumanos.etc.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3311:seppir-inaugura-primeiro-centro-de-referencia-cigana-do-brasilecatid=15:dhescaseItemid=158>. Acesso em 01/09/2010.

Esta movimentação crescente nos últimos quinze anos em prol dos direitos humanos no Brasil beneficia de forma surpreendente as comunidades ciganas, por garantir-lhes oportunidades que antes eram negadas, mediante a percepção de que são cidadãos brasileiros com um histórico de três séculos de exclusão em múltiplos aspectos. O complexo cenário cultural das comunidades ciganas em todo Brasil, acrescido às mudanças no panorama legal, nos reserva abundante material para estudo e análise futuros.

3. A REPRESENTAÇÃO DOS CIGANOS NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

3.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS

Diante da riqueza e multiplicidade de fatos e informações que podem ser extraídos das obras cinematográficas enquanto produção simbólica, o método escolhido para exame das obras selecionadas foi a análise fílmica, em diálogo com as teorias pertinentes.

Os filmes podem ser interpretados em diferentes níveis de significado, assim, as análises aqui propostas serão desenvolvidas buscando atentar para a forma como as imagens foram construídas, a fim de gerar uma representação acerca da temática dos ciganos no Brasil. A partir disso, poderemos realizar a crítica cultural a que nos propomos.

O campo da imagem é assim atravessado por uma infinidade de ‘linhas’ dramáticas, emocionais, axiológicas e plásticas, e de referências narrativas, culturais e intertextuais que se lêem na iluminação de um rosto, num arrear de pele ou na lentidão de um gesto, numa oposição de sombra e luz, num brilho ou numa degradação de cor (GARDIES, 2008, p.22).

Frente às múltiplas possibilidades de análise e a profundidade que elas podem tomar, lembramos a consideração de Aumont (2008), que avalia o trabalho de analisar filmes como uma atividade interminável e indica que não existe um método universal para realizá-la, por isso faz-se necessário definir o tipo de leitura que se deseja fazer. Somado a este raciocínio, Gardies (2008) complementa que a unidade de um filme abarca estruturas diversas passíveis de análise, cabendo ao pesquisador definir a segmentação de seu exame.

Aumont e Marie (2008, p.11) consideram que a análise do filme não é estranha a uma problemática de ordem estética ou linguística, e que os métodos de análise “devem considerar o filme como uma obra artística autônoma, suscetível de conceber um texto (análise textual) que fundamente seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica)”.

Para interpretar as representações dos ciganos no interior dos documentários selecionados, não podemos desconsiderar a importância de inscrever as obras no contexto de uma narrativa ou de um discurso multidimensional onde a estruturação do roteiro nos diz muito daquilo que pretendemos observar. Enquanto narrativa, serão

considerados seus elementos constitutivos: a voz da narrativa, a trama, personagens, espaço e tempo (histórico, cronológico e psicológico). “A narratividade é uma das grandes formas simbólicas da nossa civilização, e certos modelos, elaborados a propósito do romance, têm um alcance suficientemente amplo para aplicar-se mesmo a filmes tenuamente narrativos” como os documentários (AUMONT e MARIE, 2008, p.83).

Aumont e Marie (2008, p.34-35) lembram que uma análise fílmica define-se por uma intenção de conjunto, pela dissociação de certos elementos tendo em vista os objetivos da análise e por uma estratégia de análise que requer instrumentos para efetivação do trabalho. Segundo os autores, a análise utiliza principalmente três tipos de instrumentos:

- a) instrumentos descritivos: descreve as unidades narrativas associadas a características da imagem ou da banda sonora;
- b) instrumentos citacionais: extrai trechos da obra e realiza um estado intermediário entre o filme projetado e seu exame analítico minucioso;
- c) instrumentos documentais: não descreve ou cita o próprio filme, mas junta a seu tema informações provenientes de fontes exteriores a ele.

Como instrumento descritivo, esta pesquisa utiliza a técnica de segmentação através da seleção dos planos que julgamos mais significativos para compreensão da narrativa. A “segmentação” designa as “sequências” de um filme narrativo. Na linguagem técnica, a sequência é uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa.

No filme de longa metragem narrativo, à sequência é conferida uma importante existência institucional; ela é ao mesmo tempo a unidade básica da planificação técnica e, uma vez terminado o filme, a unidade de memorização e de tradução da narrativa fílmica em narrativa verbal (AUMONT e MARIE, 2008, p.41).

Eventualmente, visando o favorecimento da compreensão da análise desenvolvida, recorro neste trabalho à reprodução de fotogramas como instrumento de citação para ilustrar determinadas análises que requerem uma visualização mais pormenorizada do plano. Instrumentos documentais também são empregados. São elementos exteriores ao filme, tais como entrevistas e artigos a respeito das obras, suscetíveis de serem utilizados nas análises de forma a ampliar sua compreensão. A partir disso, tornar-se-á possível interrogar as obras sobre como estas representações dialogam com o seu contexto histórico e social de produção e o contexto daquelas

comunidades inseridas na sociedade brasileira, além de buscar entender de que forma as escolhas do olhar do diretor podem gerar processos de identificação ou rejeição, assim contribuindo para empobrecer a diversidade multiétnica, conduzir à intolerância, indicar estratégias políticas de inclusão ou exclusão das comunidades ciganas na vida política, influenciar a formação da ação política dominante e enquadrar a compreensão dos vários acontecimentos que envolvem a permanência dos ciganos no país.

São analisados os documentários de curta-metragem *Escuta,gajon* (2008), *Diana e Djavan* (2007), *Tarabatará* (2007) e o longa-metragem *Ciganos do Nordeste* (1973). E, visando uma apreciação mais detalhada da narrativa, pautaremos esta discussão pela compreensão do que Hall (1997), Stam (2003; 2008), Shohat e Stam (2006), Nichols (2005) e Bernadet (2003) desenvolveram quanto à temática da representação de raça e etnia no âmbito do cinema e das imagens.

A esta metodologia proposta, não podemos deixar de considerar a vivência e conhecimentos da autora fruto das visitas, participação em celebrações e rituais da comunidade de ciganos *Calon* da cidade de Trindade –no estado de Goiás, bem como a experiência pessoal familiar junto a ciganos *Kalderash*. Esta vivência aproxima-se de certa forma ao fazer antropológico, se observarmos que, ao buscar a experiência de imersão cultural, a pesquisadora se aproxima destas comunidades ciganas de forma a compreendê-las “tal como é [são] percebida [s] de dentro pelos atores sociais com os quais mantenho uma relação direta” (LAPLANTINE, 1991, p.150). Este trabalho de campo configura-se aqui como uma metodologia de pesquisa menos diretiva e programática, porém bastante reflexiva. Flecha (2004) e Ranz (2004) discutem este tipo de abordagem científica no trabalho de campo junto a grupos ciganos na Europa. A ela dão o nome de “metodologia comunicativa de investigação”, onde o mais importante seria ir a campo e, através de estratégias comunicativas de coleta de informações (relato comunicativo da vida cotidiana, grupo de discussão, observação, entrevistas e etc.), construir o saber acerca das comunidades ciganas. Tal abordagem contribui para não incorrerem nos erros de um passado muito recente de silenciar as experiências e história das comunidades ciganas “considerando sua cultura como um mero objeto passivo a analisar sem ter em conta suas contribuições como sujeitos sociais capazes de discurso e ação” (FLECHA, 2004, p.35). Entretanto, vale à pena reforçar, que esta metodologia de pesquisa não constitui o cerne deste estudo, bem como não aparece de forma destacada no decorrer das análises. Posso afirmar que contribuíram para que o olhar da pesquisadora estivesse suficientemente preparado para observar nas produções

cinematográficas tudo àquilo que “não é escrito, formalizado e institucionalizado” (LAPLANTINE, 1991, p.154). As vivências foram elementos importantes na construção das análises, pois possibilitaram observar de forma mais aprofundada aquilo que os documentários representam; a riqueza cultural e a dimensão simbólica que o cinema tenta apresentar.

3.2 O DOCUMENTÁRIO E O CONCEITO DE VOZ

Os documentários oferecem a capacidade de observar questões oportunas que necessitam de atenção, no que diz respeito aos ciganos no Brasil. Neles, temos visões fílmicas do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. Por nos oferecerem uma representação reconhecível do mundo, os documentários tendem a ser apreendidos como verdade e por isso merecem atenção e reflexão. De acordo com Nichols (2005), uma imagem não pode ser assumida como retrato fiel da realidade por não conseguir dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu, além disso, podem ser alteradas tanto durante como após o fato registrado, por meios convencionais e digitais. Portanto, em um filme nunca é o real que aparece. Há de se ter em mente que o documentário representa uma perspectiva acerca de determinado assunto, e por isso tem a capacidade de revelar uma forma distinta de envolvimento com este universo. O filme “revela como seu criador se engaja no mundo de uma forma que talvez nem mesmo ele tenha reconhecido plenamente” (NICHOLS, 1997, p. 74). Ao abordar questões ligadas ao cotidiano, o documentário expressa por meio de imagens e sons o ponto de vista do cineasta, apresenta sua visão de mundo sobre determinada temática.

Faz parte da análise do gênero a percepção de como o significado é construído através da “voz do documentário”:

A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva [...] A concepção de voz também está ligada à idéia de uma lógica informativa que orienta a organização do documentário comparada à idéia de uma história convincente que organiza a ficção (NICHOLS, 1997, p.73).

A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme. Fala através de todos os meios disponíveis para o criador, em especial a seleção e o arranjo de som e imagem

que conduzem a lógica organizadora do filme. A voz aparece como um dos elementos de análise da representação nos documentários, que inclui ainda outros elementos tais como os aspectos sonoros, imagéticos, estilísticos e linguísticos, entre outros.

Jean-Claude Bernadet (2003), na obra *Cineastas e imagens do povo*, discute como as produções cinematográficas, em especial os documentários, estão intimamente ligados ao pensamento do diretor, e dá destaque à necessidade de observarmos que a realidade pode ser adaptada ao seu posicionamento pela maneira como é comunicada e os recortes que lhe são feitos. Para estruturar sua discussão, o autor analisa diversos documentários, que buscam retratar o povo brasileiro, sob um procedimento que designa de “método ou modelo sociológico” e cuja principal característica é a construção da narrativa para gerar coincidência com o real. “Esse efeito de coincidência entre o filme e o real apóia-se na coesão interna de sua construção. Essa coesão substitui e é aceita pelo espectador como própria coerência do real” (BERNARDET, 2003, p.32).

No modelo sociológico, o real é arquitetado para servir ao discurso do diretor. A linguagem é construída para que nenhuma dúvida paire a respeito do assunto, dentro de uma visão estreita do senso comum de que o documentário é uma apresentação fiel da realidade. Para estabelecê-lo, os entrevistados são utilizados para corroborar com a autenticidade dos fatos, não são apresentadas contradições, a montagem e a finalização são coordenadas em função das necessidades do filme e o diretor ou locutor assume uma postura de exterioridade em relação à experiência relatada. Segundo o pesquisador, esta metodologia, que pretende construir o real, somente funciona se a experiência representada for adequada ao aparato conceitual.

Nesta construção do discurso, o real – condicionado pelo enquadramento da câmera – promove uma redução simbólica daquele universo, limitando as possibilidades de compreensão da riqueza da vivência, exposta num contexto mais amplo. Desta forma, “permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua subtração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência” (BERNARDET, 2003, p.19). O modelo sociológico delinea o seu argumento através do relato de experiências que pretendem representar todo aquele universo a partir de vivências particulares. Também constrói o documentário sem se colocar como uma representação ou uma elaboração particular sobre o real, o filme é a própria realidade. Em sua crítica, o autor (BERNADET, 2003) chama a atenção para a necessidade de observar as múltiplas vozes que aparecem no interior dos documentários e, a partir disso, tentar qualificá-las e montar um sistema de relacionamento entre elas.

Amparada pela metodologia de análise fílmica proposta por Aumont e Marie (2008), buscarei elencar e qualificar as vozes presentes no interior dos documentários para, assim, verificar as práticas representacionais empregadas pelos diretores na intenção de apresentar a cultura cigana através dos documentários selecionados. Nestas obras procuro identificar (1) como são representadas as comunidades ciganas; (2) que tipo de cigano é construído nestas representações; (3) os mecanismos empregados na edificação da representação; (4) como estas imagens dialogam com o processo histórico de representação dos ciganos no Brasil; (5) o olhar não-cigano sobre o universo cigano e por fim, (6) aspectos da cultura cigana que demonstrem a riqueza cultural e especificidades de cada comunidade apresentada.

3.3 ANÁLISE DOS FILMES

3.3.1 *Escuta, gajon*

Escuta, gajon tem duração de 37 minutos e é fruto de uma oficina de vídeo realizada por Alice Lanari com ciganos *Calon* na cidade de Mambáí (interior do estado de Goiás) em 2007. Partiu de proposta de pesquisa²¹ realizada através do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. A cidade fica na divisa de Goiás com a Bahia, a 300 quilômetros de Brasília e tem pouco mais de 7.000 habitantes. O povoado foi fundado com o nome de Riachão em 1906, subordinado ao município de Posse. Passa à categoria de distrito em 1958.

De acordo com relatos dos diretores do filme, a oficina de vídeo teve início em março de 2007 e envolvia um encontro mensal “cujo objetivo era perceber como o grupo construiria uma representação em vídeo, contando a respeito de si e de seus valores, no momento em que tivessem controle sobre essa construção” (SILVA e FREIRE, 2009, p.1). A proposta então era um exercício de autorreflexão para aquela comunidade, na qual teriam a oportunidade de pensar sobre si, sua cultura, seus valores e traduzir em narrativa audiovisual, ou seja, um gênero de *performance* cultural.

O resultado é o filme *Escuta, gajon* produzido entre março de 2007 e novembro 2008. A obra tem início com o barulho de um ônibus e imagens desfocadas de casas pobres na poeira da rua de terra vermelha. Uma locução em *off*, sem imposição de voz, como quem lê um texto, apresenta aquele bairro, Novo Mambáí, na

²¹ FREIRE, 2009.

entrada da cidade. Por fim, o locutor se apresenta: *“Meu nome é Dalcivan. Eu sou cigano e essa é a casa do meu pai. Ele é o chefe da nossa comunidade”*. Em seguida, entram caracteres do título da obra. A locução explica brevemente, associado a imagens, que no dia-a-dia da comunidade os homens estão sempre fazendo negócios, enquanto as mulheres cuidam da casa e das crianças, e pontua que outra coisa importante a respeito de seu grupo é a língua própria que aprendem desde criança, observando os pais. Finaliza dizendo: *“Então, no geral é isso. As coisas só começam a ficar mais agitadas quando se aproxima a festa de outubro”*. Um BG²² de música sertaneja ganha à cena, e uma movimentação de carros junto da preparação e realização da festa de Nossa Senhora Aparecida surgem como pano de fundo, para contar um pouco da história deste grupamento de ciganos que se sedentarizaram há aproximadamente trinta anos no interior de Goiás.

O festeiro, Laércio, explica que a comemoração é fruto de uma promessa feita há vinte e dois anos à santa, em função da cura de uma doença de seu filho. Emocionado, ele fala do sentimento que o move nesta realização, e pede ao filho que dê continuidade a esta festividade caso ele falte. Ambos com latas de cerveja em mãos. O líder da comunidade e irmão do festeiro, Dalcio, comenta que não se trata de uma tradição cigana, mas que todo dia doze de outubro eles se reúnem para rezar e festejar a devoção de Laércio e a cura do sobrinho. Entretanto, ressalta que caso o irmão morra, não faz parte da tradição cigana dar continuidade à festa, pois eles estariam associando a tristeza da morte a um momento de celebração e alegria. A partir deste ponto, informações sobre a organização da festa são entrecortadas por relatos acerca do cotidiano da comunidade, relação com a cidade e com a vizinhança, bem como hábitos mais marcantes da comunidade. E é também neste momento que surge pela primeira vez a voz em *over* da pesquisadora e uma das diretoras do filme, Alice Lanari, que vai pontuar diversas entrevistas até o final da obra.

De forma geral, o documentário tem a estética de um filme amador, o que se torna plenamente justificado pela primeira cartela do filme, que elucida o fato de ser fruto de uma oficina de audiovisual. Em alguns momentos as cenas desfocadas, a iluminação – que dificulta a visualização da cena e movimentos de câmera não planejados e tremidos prejudicam a experiência. As cenas com melhor qualidade de imagem são aquelas que têm a nítida condução de Alice, com sua voz *off*. É uma

²² Sigla para a palavra inglesa *Background*, que na linguagem cinematográfica designa música de fundo.

proposta que a princípio incomoda pelo amadorismo, mas também, por vermos ali explicitado pessoas que em meio à simplicidade de suas casas, vestimentas, carros e um bairro empoeirado, estão alegres, felizes e festejando com fartura de bebida, comida e música sertaneja.

Apesar da diversidade de falas e assuntos presentes, a edição consegue encadeá-los bem de forma a produzir sentido, mas a sensação que temos é que o filme o tempo todo tenta nos dizer quem são os ciganos sem aprofundar em nenhuma questão deste universo.

Escuta, gajon é um filme de múltiplas vozes, assim, seguindo o exemplo de Bernadet (2003), tentaremos compreender estas falas e montar um sistema de relacionamento entre elas. As vozes presentes no filme são as dos diretores Alice Lanari (UnB) e Dalcivan Silva (cigano), que em raríssimos momentos estão em quadro, a as dos membros da comunidade entrevistados e moradores da cidade de Mambai. Os entrevistados só falam quando perguntados, e estes questionamentos limitam-se às suas condições de vida e relações entre ciganos e não-ciganos. As respostas restringem-se ao perguntado. Eles são a “voz da experiência”, que segundo Bernadet (2003, p.16) falam apenas de suas vivências, nunca generalizam ou tiram conclusões. Ou porque não sabem, ou porque não querem, ou porque nada lhes é perguntado nesse sentido. Isso pode ser verificado na cena em que três mulheres da comunidade são interrogadas sobre a maneira da mulher cigana se vestir. Codó, esposa do festeiro, nos diz, apontando para sua saia com comprimento na altura do joelho, e o vestido típico da senhora ao lado: *“Nóis todas arruma assim. Veste os traje cigano. A gente tem que ter a tradição da gente. Não pode acabar, né?”*. [sic]

As vozes dos diretores são diferentes. Dalcivan narra o início e o fim do filme em primeira pessoa, falando de si mesmo, de sua própria experiência como cigano e diretor desta produção. Ele assume uma relação com os temas abordados na obra e com o espectador, qualificada por Nichols (2005, p.45) como “Eu falo de nós para você” onde o cineasta assume uma posição de unidade com aqueles a quem representa: *“Meu nome é Dalcivan. Eu sou cigano e essa é a casa do meu pai. Ele é o chefe da nossa comunidade”*.

Falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda. A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva (NICHOLS, 2005, p.41).

As interferências de Dalcivan não são em som direto, é uma voz de estúdio, sem ruídos, ele certamente lê um texto pré-determinado que assemelha-se a uma leitura infantil, pois não há imitação na voz para dar aspecto de naturalidade à fala, as frases obedecem à gramática padrão e contrastam com os depoimentos de outros membros da comunidade. No contexto do filme, reforça o caráter amador, atua como comprovação da participação dos ciganos na realização, um esboço de uma autoetnografia. Dalcivan aparece em apenas uma cena, e apesar da *voz off* no início e fim do curta-metragem, a postura é a mesma dos entrevistados, é uma voz da experiência.

Caráter totalmente distinto tem a voz de Alice Lanari. Sua voz em *off* faz todos os questionamentos e perguntas direcionadas aos entrevistados. Ela é a autora do projeto de educação para audiovisual, e foi quem ministrou as oficinas. É a “dona” do filme. É uma voz única, bem impostada e segura, mas que nunca se identifica. Aparece inteiramente em quadro uma só vez dirigindo a representação de uma cena. Ao contrário dos entrevistados, nada lhe é perguntado. É a “voz do saber” (BERNARDET, 2003), de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico. Ela questiona os indivíduos sobre aspectos que aparentemente não estão acostumados a pensar, o que faz com que pareça que não tenham conhecimento algum a seu próprio respeito. As perguntas óbvias e às vezes tolas direcionadas aos membros da comunidade cigana acabam por corporificar a diretora do filme como uma legítima representante do discurso colonialista sem, aparentemente, ela se dar conta disso. Ao simplificar e limitar a amplitude das questões, associado ao aparato tecnológico, em especial a câmera, infantiliza e intimida os entrevistados. Essa infantilização do outro reforça-se pela simplificação de sua fala na abordagem com os ciganos, arriscando até mesmo alguns erros de português nas perguntas. Bem característico do documentário sociológico, tem a ideia falsa de que o outro é um coitado e vai dar a voz e um caráter nobre a ele.

Em uma análise mais profunda, a racionalidade e visão clara de mundo são atribuídas à diretora/cientista da comunicação, enquanto ao “outro” /cigano cabe viver na obscuridade em relação ao conhecimento para que ambos desempenhem bem o seu papel no filme. É uma voz de autoridade e saber, que por estar *off* e não identificar nem de quem provém nem o lugar onde se encontra, aproxima-se da voz de Deus. Se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos (BERNARDET, 2003, p.17). Tal colocação fica ainda mais evidente se observarmos

que, na estrutura geral do filme, fruto de uma oficina com a comunidade cigana e realizado com o apoio direto de dois membros do grupo, não há aprofundamento em nenhuma questão quanto à etnia. As vozes da experiência dizem pouco e de forma superficial sobre si e a voz do saber, o olhar da diretora conduz os questionamentos e o fazer fílmico.

A construção do filme parece se apoiar em dois pilares para confirmar sua credibilidade e autoridade diante do espectador. Um é o real, vivenciado pelos entrevistados conduzidos por suas perguntas, e outro são as cartelas que abrem o filme. A primeira, com caracteres associados à logomarca da universidade diz: *Programa de pós-graduação. Faculdade de comunicação. Universidade de Brasília. Linha de imagem e som.* A vinculação à universidade fornece autenticidade científica à sua empreitada e justifica o intuito de desvendar aquelas experiências ali expostas. É uma postura de exterioridade justificada pelo caráter científico do documentário.

É evidentemente essencial que a alienação presente na representação do povo não seja mostrada como uma produção do intelectual nem como uma necessidade sua, e sim como um dado indiscutível do real. Donde a absoluta urgência de uma linguagem que, fiel à tradição do cinema de representação, nos dê uma total impressão de coincidência com o real (BERNARDET, 2003, p.35).

Em seguida, uma nova cartela informa: *Este filme foi feito entre março de 2007 e dezembro de 2008, como resultado de uma oficina de vídeo realizada com a comunidade de ciganos Calon de Mambai, Goiás.* Ao explicitar o método de realização, Alice justifica os déficits de qualidade das imagens. Esta importância dada ao método de realização do filme coloca-o num patamar diferenciado, enquanto iniciativa nobre e cívica. O filme dá a voz àqueles que não a tem. Ele adota uma postura pluralista liberal bastante comum nas representações de minorias e grupos subalternos. O “pluralismo liberal” (STAM, 2003), ao identificar diversos atores culturais, assume uma postura “inclusiva”, quase que caritativa, outorgando uma pseudoigualdade de pontos de vista entre culturas hegemônicas e as marginais. Esta abordagem presume identidades fixas, unificadas e essencialistas, porém este tipo de discurso nada mais é que o eurocêntrico²³ reelaborado. Esta relação com o filme traduz uma visão muito preconceituosa, pois pressupõe uma ordem hierárquica entre culturas. E faz isso de maneira benevolente,

²³Por eurocentrismo podemos entender a Europa como sendo fonte única de sentidos. A crítica ao eurocentrismo é endereçada à relação historicamente opressiva da Europa dominante com seus ‘outros’ internos e externos (judeus, irlandeses, ciganos, hugenotes, camponeses, mulheres) (STAM, 2003).

permitindo que outras vozes se juntem ao “coro principal” da cultura e imagem hegemônicas.

O método sociológico também é confirmado durante o filme em duas cenas específicas. A primeira, bem curta, quando Alice, dirigindo um carro, conversa com Dálcio (líder da comunidade) sobre como uma cena de acampamento cigano poderia acontecer. A câmera está no banco de trás, filma apenas o ombro da diretora ao volante e quase todo o quadro é ocupado por Dálcio. A sensação é de pouco espaço e não deixa dúvidas quanto ao processo de diálogo e negociação que pautou esta realização, entretanto, a cena do acampamento não compõe a cópia final. A outra passagem parece ser estruturada para não gerar questionamento sobre a autenticidade da participação dos ciganos na realização do documentário. A equipe decide acompanhar os passos de Corsino, um cigano que tem orgulho de sua origem, sete filhos, se casou sete vezes e é considerado o melhor negociante da comunidade. A partir deste momento, a equipe opera duas câmeras e as cenas dos entrevistados são alternadas: com imagens do *câmeraman* (Dalcivan) e do operador de áudio (Ismailton) em contra-plano realizando seu trabalho. Após os relatos de Corsino, pela primeira vez Alice fica *on camera*, e propõe a ele e a outro homem a representação de como seria uma catira²⁴ entre os dois. A cena corre com naturalidade e ao final ela questiona à equipe e às crianças ao redor: “E aí? Vocês gostaram da cena? Tá parecido como o que é?”.

Outro aspecto que intriga na análise da representação da comunidade cigana de Mambá é o uso da estereotipia como prática para obtenção de significado. De acordo com Hall (1997), esta é uma estratégia comum na representação de diferenças raciais. O estereótipo reduz as pessoas a poucas e simples características essenciais de seu grupo, que são representadas como fixadas pela natureza.

Os estereótipos se apossam de algumas simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas características sobre uma pessoa, reduzem tudo sobre a pessoa a essas características, as exagera e simplifica, estabelecendo-os sem mudança ou desenvolvimento por toda eternidade (HALL, 1997, p.258).

Em *Escuta, gajon*, permite-se que o filme reduza a complexidade e possível riqueza da comunidade cigana aos estereótipos mais conhecidos da etnia: o cigano que gosta de negociar e tem isso como profissão, a submissão feminina e suas funções domésticas e o apreço dos ciganos pelas festas longas e animadas. Este poderia ter sido apenas um documentário a respeito da realização de uma festa por uma comunidade

²⁴ Gíria para negócio, comércio.

pobre, de uma cidade afastada, mas como ela é realizada por ciganos (o outro, um universo desconhecido), foi necessário estereotipar para produzir uma ponte de significação com o espectador.

Em artigo para o Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual promovido pela FEPA²⁵ em 2009 os diretores de *Escuta, Gajon* afirmam que seus objetivos com o documentário eram mostrar não apenas como essa comunidade vivia antigamente – ainda nômades, os ciganos *Calons* negociavam cavalos e outros – mas principalmente como vivem hoje, buscando atualizar sua imagem. “Além desse objetivo, gostaríamos de propor uma nova imagem do que é ser cigano hoje” (SILVA e FREIRE, 2009, p. 2-3). Entretanto, o filme, em sua constituição, exclui tudo aquilo que não se adéqua à redução simbólica do estereótipo e passa a ideia de que, mesmo negociando carros ao invés de cavalos, trata-se de uma etnia parada no tempo, fadada ao desaparecimento. Esta redução nos deixa intrigados quanto à anuência dos ciganos com a simplificação de sua cultura e identidade.

Hall (1997) soluciona esta questão expondo que o processo de estereotipia tende a ocorrer onde há grande disparidade de poder. O poder é comumente dirigido contra subordinados ou grupos excluídos, revelando grande dose de etnocentrismo. Trata-se de um poder simbólico, fruto do conhecimento, informação e saber acerca do outro. Mesmo sendo um processo de criação em conjunto, o poder estabelecido pelo domínio da linguagem audiovisual e do aparato científico da universidade falou mais forte na negociação e condução do processo. O que nos faz afirmar que o direito à voz e uma suposta representação própria, não garantiu aos ciganos de Mambai uma representação não-eurocêntrica. Este diálogo entre pesquisadora e comunidade revelou um profundo desconhecimento do universo simbólico deste grupo, tanto internamente quanto externamente, e isso se deve a atitudes de incompreensão, de não-reconhecimento, discriminação e rejeição por parte da sociedade majoritária, que ao longo dos séculos atribuiu aos ciganos uma identidade negativa.

Para Fernandes (*apud* MENDES 2005, p.37) a dimensão negativa da identidade causada pela estereotipia “provoca um relativo fechamento nos grupos minoritários em que se desenvolve uma atitude de afastamento por parte da sociedade global, servindo a intuítos de exclusão”. No caso dos ciganos, os processos de designação e de atribuição de identidades prestam-se a justificar a diferença aparente

²⁵ Fórum de Experiências Populares em Audiovisual – www.fepabrasil.org.br

entre ciganos e não-ciganos, para assim legitimar atitudes e práticas de marginalização e de segregação.

Este desconhecimento do universo dos ciganos daquela localidade é explicitado pela fala de uma moradora da cidade em uma sequência guiada por Quinca, cigano que propõe, na carroceria da uma caminhonete, saber o que o povo da cidade pensa sobre os ciganos. Inicia aí, a uma perturbadora alternância de diálogos conduzidos pela voz da diretora ao fundo. A entrevista da moradora Jucicleide acontece dentro de um comércio. Ela está em plano próximo. Quando interrogada sobre de como é morar em uma cidade onde vivem ciganos responde um pouco constrangida: *“Acho que todo mundo é ser humano, né? Num tem nada a vê não. Depende das qualidades deles né? Por que se eles errá, o povo tem direito né? Mas se eles vivê assim, igual à nós, sem perturbar ninguém, acho que não tem problema não.”* A fala da moradora reproduz um comportamento recorrente associado à presença de grupos étnicos no contexto da sociedade brasileira, fruto de preconceitos específicos ao nível da conservação da distância social entre o nós e o outro a partir da exigência de conformação do outro ao sistema dominante. Esta sequência de cenas nos permite ainda, visualizar aspectos relativos à relação entre ciganos e não-ciganos, a integração do grupo às circunstâncias históricas e formação da identidade.

Assim sendo, pode-se dizer que a insistência em que os ciganos vivam como os demais é um mecanismo racista que se opera por dois princípios: o da inferioridade e o da diferença. “A inferiorização corresponde a processos sociais que visam colocar o ‘outro’ numa posição de discriminado ou de dominado. A diferenciação deriva de referências identitárias, comunitárias ou culturais – ela rejeita, exclui ou apela à destruição do ‘outro’” (MENDES, 2005, p.46).

Na cena seguinte, três mulheres da comunidade são interrogadas acerca da maneira da mulher cigana se vestir e a cena volta à moradora. Jucicleide, a aparente porta-voz da cidade, é novamente interrogada: *“Como é que a senhora acha que eles vivem?”* E ela profere: *“Eu não sei totalmente. Eu procuro lidar com eles assim, como um povoado meio distante de nós, né?”*. Essa indiferença configura-se como expressão do não-reconhecimento, desprezo, e, em última instância, negação da humanidade do grupo étnico cigano, que é em parte, resultado de um longo processo histórico de exclusão. Conforme Ferrari (2007, p.203), “não importa quão antiga seja a relação com os ciganos, eles nunca deixam de ser os estrangeiros que sempre foram”.

As mulheres voltam ao quadro, e falam sobre as mudanças nos hábitos de vestuário “*Hoje mudou por que a gente convive junto com os gajon*”. Estas falas reforçam a ideia de que a formação de identidades resulta de um duplo processo nos níveis relacional e cultural. É relacional, pois a definição de cada um de nós só se faz por relação de demarcação face aos outros; e cultural, porque envolve “imagens e categorizações do universo social, sentimentos e valorações” carregadas de simbolismo identitário.

Sem dúvida, os *Calon* de Mambaí trata-se de um grupo que aparentemente, ao longo das gerações, soube manter seus traços sociais e culturais, demarcando-se com alguma nitidez na sociedade mais ampla. O filme não trata desta questão, mas é possível extraí-la num exercício de reflexão situando-a num âmbito historicamente e socialmente localizado.

A problemática da etnicidade cigana leva-nos a equacionar a trajetória do grupo e as dinâmicas relacionais estabelecidas no quadro da sociedade abrangente, perante a sua prolongada co-presença em território nacional, sem se notar, contudo, sinais nítidos e reveladores de um consistente processo de inserção na sociedade envolvente. (MENDES, 2005, p.36)

Observa-se que os ciganos de Mambaí, bem como no restante do mundo, têm sido submetidos a um contínuo processo de mudança, principalmente em função da sedentarização. As variações em seu quadro de vida são fruto da participação no universo social não-cigano, da sua participação na formação social e na cultura dominante. Como remete a fala da cigana Oracy, quando perguntada sobre o que seria melhor, a vida de antigamente ou atual: “*Quando era tropeiro e andava de animal, a chuva ia molhando. Era pobrezim. Agora, a gente sabe se avê. Sabe trocar, sabe negociar, sabe ganhar dinheiro*” [sic]. Tornando possível perceber que, como fruto de um contexto sociocultural e interações com outros grupos sociais, existe uma relação dinâmica.

Conforme Mendes (2005) ressalta, a manutenção da identidade étnica não pressupõe a cristalização de formas culturais em total isolamento em relação à dinâmica sociocultural, e ainda evidenciam a desestruturação de bases tradicionais, que correspondem às tentativas de adaptação a novas condições estruturais. Apesar do impasse entre os ciganos e moradores no que diz respeito à assimilação cultural, há quem valorize este relacionamento e perceba neste envolvimento um aspecto positivo. Paulo de Tarso, pernambucano morador da cidade, é entrevistado. Fala de sua convivência com os ciganos, do acolhimento sincero que recebeu e complementa: “*Sou*

cigano de coração. Aprendi a negociar com os Calon. Eu não quero mais trabalhar, vou viver negociando. Eu aprendi esse tempo que eu passei convivendo com eles. Eu vi que o bom é a vida cigana”. A fala de Paulo de Tarso é curta, porém cheia de estereótipos. Ao afirmar que não quer mais trabalhar e viverá negociando como os ciganos, traz à tona a imagem da aparente ociosidade do cigano como um atributo da etnia, referência que aparece desde os primeiros relatos da presença deles no Brasil, no século XVI.

Ao contrário da população laboriosa (os trabalhadores autônomos ou assalariados de então²⁶, e ainda hoje), os ciganos não tinham suas tarefas mensuradas e realizadas de forma cíclica e rotineira; não estavam sobre a égide do relógio, não consideravam precisamente a duração dos dias e das noites, desconheciam ou faziam questão de ignorar o tempo abstrato e linear, uniformemente dividido (TEIXEIRA, 2008, p.54).

Esta falta de ocupação formal, ou o desempenho de atividades profissionais desregradas, aparece no documentário como algo positivo e almejado, e demonstra um anseio de liberdade por parte do interlocutor, em alusão a uma vida com maior flexibilidade.

Florência Ferrari observa em diversas obras literárias menções aos ofícios ciganos. Estudando a fundo estes relatos, conclui que, ao qualificar as ocupações dos ciganos, o ocidental está falando de sua relação com o trabalho e a propriedade, e revela a ambiguidade destes valores:

Quanto ao trabalho desregrado, revela-se positivo quando revestido da imagem do artista e boêmio e negativo quando exprime uma atividade ilegal. Quanto à propriedade, vê-se um aspecto positivo no desapego dos bens, sobretudo quando aliado ao nomadismo, que gera a idéia de “liberdade”, um valor almejado pelo Ocidente; mas igualmente negativo quando esse desapego converte-se na ausência da idéia de propriedade, legitimando a tomada indevida da propriedade alheia (FERRARI, 2007, p.199).

Dando continuidade à análise da fala do senhor pernambucano, é interessante notar que sua capacidade de observar pontos positivos na chamada “vida cigana” talvez esteja ligada ao fato de ele, assim como os ciganos de Mambaí, ser percebido por aquela sociedade como um *outsider*²⁷ (ELIAS e SCOTSON, 2000).

²⁶ Período analisado pelo historiador: entre os séculos XVI e XIX.

²⁷ *Outsider*: aquele que está de fora. A obra de Norbert Elias e John Scotson (2000) - *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma comunidade* - aponta as relações entre os grupos de uma comunidade que se diferenciavam fundamentalmente pelo tempo de permanência na região em questão. O grupo estabelecido (moradores antigos) estigmatizava os outsiders (moradores mais recentes) como pessoas de valor inferior, tratavam os moradores novos como indivíduos que não se inseriam no grupo, como forasteiros, “os de fora”. O fator tempo de residência é o determinante de poder

A aclamada “vida cigana” quase sempre aparece nos levantamentos históricos consultados como alusão ao nomadismo, ao estilo de vida aparentemente livre e suas implicações.

Havia na imagem do nômade a conciliação de contrários, aliava a animalidade à divindade; virtude e perigo. Caracterizava-se pela insensatez, desobediência e rebeldia, desprezo pelas normas, desafio às autoridades, violações sistemáticas e transgressões, audácia e astúcia, poderes mágicos e dons de cura. Esta ambivalência e ambigüidade manifestava-se em atração e repulsa pelo nômade. (TEIXEIRA, 2008, p.56)

Sendo os ciganos de Mambai sedentários, como pode ser entendida essa “vida cigana” a qual Paulo de Tarso se refere? Creio que é possível afirmar que a comunidade nominando-se como cigana, mesmo o código do nomadismo não estando mais presente, os estereótipos relacionados ao estilo de vida cigano permanecem: transgressão, desobediência ao modelo hegemônico de vida em sociedade, boemia e etc. Vemos aqui de forma bem clara um mecanismo de ancoragem funcionando no enraizamento desta representação social. Este mecanismo é uma forma de atribuição de sentido amparada nas redes de significações do indivíduo, ditada pelos valores e crenças do grupo a qual faz parte. “A familiarização com o estranho pode, com a ancoragem, fazer prevalecer quadros de pensamentos antigos, mecanismos de classificação e rotulação” (JODELET, 2002, p. 67).

Após o relato do morador pernambucano, o filme caminha para o final. Mais uma cena da festa, homens bêbados abraçados acenam para a câmera. Corta para uma cena da mesma tenda onde a festa ocorreu, um ano depois, vazia e descoberta. É o fim do documentário. A voz de Dalcivan, como no início, entra em *off* explicando: “*Na nossa família, quando perdemos alguém, toda alegria é suspensa. Assim, nesse ano não fizemos a festa. Diz a nossa tradição que não devemos ver fotos e imagens de alguém que já tenha partido. Por isso, não colocamos nenhuma imagem dele nesse filme [...] E assim, pedimos a Deus e a Nossa Senhora Aparecida que encha esse imagem de gente e alegria no ano que vem*”. Sobem os créditos. O comentário do diretor e membro da comunidade permite observar a centralidade da instituição familiar enquanto valor moral por excelência para os ciganos. O rigor associado aos rituais funerários, somado ao respeito pelos mais velhos, o cumprimento dos compromissos estabelecidos entre

entre os mais antigos perante aos mais novos moradores, e essa relação de tempo é fator gerador para a estigmatização dos moradores mais novos da comunidade, e aqueles indivíduos que não faziam parte desse grupo eram excluídos.

famílias, o respeito pelos mortos, a fidelidade conjugal, o respeito pela criança, e a censura ao abandono dos filhos e à separação entre os cônjuges, acrescido à extrema importância atribuída à virgindade da mulher reforçam o valor da família para o grupo e, infelizmente, é uma dimensão da etnia não pôde ser percebida de forma mais aprofundada através do documentário.

Escuta, gajon surge com a proposta de dar voz, conhecer a cultura cigana e auxiliar o grupo *Calon* de Mambaí a reconhecer o valor de sua cultura, identidade e direitos, entretanto, pelo método, linguagem e intervenções que usa, ele apenas reforça preconceitos e reelabora a postura pluralista liberal incapaz de promover relações de alteridade entre culturas. O lugar representado por Alice Lanari na elaboração do filme contém resquícios de certas atitudes colonialistas dos antigos filmes etnográficos ou do documentário sociológico onde uma voz científica pretendia falar a “verdade” sobre os povos nativos, impossibilitados de replicar. Na tentativa de buscar uma prática participativa e reflexiva em uma filmagem interativa, o filme se perde num discurso que não assume os riscos de um diálogo real, onde o desafio não é só como representar o outro, mas como colaborar com ele no alcance da visibilidade social para legitimarem-se enquanto cultura digna de relevância.

3.3.2 Diana e Djavan: casamento cigano

Diana e Djavan: casamento cigano é um documentário com duração de 28 minutos produzido com verba do Edital de Apoio a Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Cultural Imaterial (Etnodoc), do ano de 2007. De acordo com a instituição²⁸, o edital foi criado a partir de um grupo de trabalho composto por especialistas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN²⁹. Coube à Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro a gestão do projeto, patrocinado pela Petrobras via lei de incentivo à cultura. De acordo com dados do edital, a proposta é promover a identificação, proteção, documentação e a difusão desse patrimônio imaterial que, conforme definição da

²⁸Disponível em

<http://www.etnodoc.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=20&Itemid=2>. Acesso em 14/10/2010.

²⁹ Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial³⁰ aprovada pela UNESCO em Paris no ano de 2003, é compreendido como:

As práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural (UNESCO, 2006, p.5).

Segundo esta mesma convenção, que inspirou a realização de todo o projeto Etnodoc, o patrimônio cultural imaterial se manifesta em particular sob as formas de: a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais (UNESCO, 2006, p.5). É desta forma, que ao propor o registro de um casamento cigano o projeto de Luciana Sampaio é aprovado e produzido com a verba destinada pelo edital. Posteriormente, e depois veiculado na TV Brasil.

Diana e Djavan: casamento cigano trata da festa de casamento entre os dois jovens que dão nome ao filme. Eles são primos e foram prometidos um ao outro por seus pais quando Diana ainda estava sendo gestada. Os noivos têm 14 e 15 anos respectivamente. O documentário é estruturado em torno da festa que celebra esta união, com duração de três dias. Cada dia da festa tem um significado, e são divididos em: a véspera, o casamento e a entrega.

O filme tem início com uma cartela preta que preenche toda a tela e diz em caracteres brancos: a véspera. Cena de foguetes estourando em um céu noturno com música sertaneja melancólica ao fundo, corta para um plano aberto de uma família que caminha em direção à câmera: são Diana, seus pais e irmão mais novo. O pai entrega a filha a seu padrinho e este, visivelmente alcoolizado, agradece a honra de se responsabilizar por ela e a presença da cineasta entre eles. Todas as seqüências de “a véspera” giram em torno do significado do casamento para aquela comunidade e para os noivos. A diretora do filme insiste em investigar o sentimento dos noivos em relação ao casamento que acontecerá no dia seguinte, seus gostos pessoais, e as conseqüências da união para cada um deles. Diana se apresenta sempre falante e à vontade com a câmera enquanto Djavan demonstra-se tímido e às vezes indiferente às perguntas que lhe são dirigidas. Nessa etapa do filme são entrevistados Diana, seus pais, irmã, Djavan e uma

³⁰ Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acesso em 14/10/2010.

senhora. A noite cai e a festa da véspera vai madrugada adentro embalada por muita música sertaneja e foguetes. Exceto os noivos e o padre, ao longo de todo o filme nenhuma personagem é identificada nominalmente.

O segundo dia de festa começa com mais uma cartela preta e caracteres brancos: “o casamento”. As imagens são captadas durante o dia, não é possível precisar se é manhã ou tarde. A diretora entrevista o padre que celebrará o casamento no acampamento. Ele explica que se trata da mesma cerimônia católica, com as particularidades ciganas. Corta para cenas de Diana e Djavan se preparando para a cerimônia com o auxílio de pessoas próximas. A noiva fica pronta, entra em um carro e percorre as ruas da redondeza seguida de um “buzinaço”. Ela chega ao destino acompanhada pelos pais e irmãos, todos vestidos de branco. A família é recebida pela família do noivo. Eles se juntam e caminham de braços dados até o local da cerimônia. O ritual nos moldes católicos ocorre. Em seguida, os noivos cortam um grande bolo de casamento e distribuem aos convidados. A festa tem início.

A terceira e última parte do documentário inicia nos moldes das anteriores: cartela preta, caracteres brancos dizendo “a entrega”. A diretora faz diversas perguntas direcionadas aos noivos sobre o que aconteceria neste dia. Djavan demonstra-se envergonhado e Diana apreensiva. No momento de entrega oficial de Diana a Djavan, a noiva é seguida por um cortejo. Muitos foguetes são estourados. Diana chora ao ser abraçada pelo pai. Em seguida, cenas da noiva sozinha cuidando de uma barraca. Tudo leva a crer que é a sua. Ela a organiza e limpa de forma infantil. Corta para uma imagem da lua. Sobem caracteres da ficha técnica e em seguida o texto: *“Este filme foi gravado em maio de 2008 no município de Itaquaquecetuba, São Paulo. O casamento foi celebrado por Padre Rocha, vice-presidente da pastoral dos nômades no Brasil. Os ciganos de etnia Calon chegaram ao Brasil no século XVI junto com a colonização portuguesa. Dados da UNESCO estimam que vivam 500 mil ciganos (Rom e Calon) no país, mas este número é incerto”*. A imagem aos poucos abre para um plano do acampamento onde algumas pessoas entoam uma cantiga. A cena é tomada por mais caracteres: *“Agradeço aos ciganos que participaram do filme:...”*. Neste momento são listados os nomes destas pessoas.

O filme é todo produzido com imagens captadas de uma única câmera e som direto. Toda a trilha sonora é incidental. A narrativa é construída em torno de entrevistas com a voz da diretora em *off*. São poucas as imagens onde as pessoas encontram-se atuando de forma espontânea. Os questionamentos são todos muito óbvios e não

promovem reflexão alguma acerca da temática exposta. Há uma predominância do verbal, na forma dos depoimentos, sob o visual, o que estreita consideravelmente o campo de observação do espectador. Esta dinâmica torna o filme um lento e cansativo em função do excesso de diálogos dirigidos à câmera. Esta predominância do verbal sobre o visual acaba por não trabalhar as relações entre as pessoas de que trata o filme. Entrevista-se a noiva, o noivo, o pai e outros membros da comunidade, mas não se demonstra a relação, verbal ou não, que poderia ser apreendida da observação destas pessoas em interação.

Diana e Djavan padece de um problema que Bernadet (2003, p.286) observa na conjuntura do documentário brasileiro da atualidade: a entrevista virou cacoete. “Não se pensa mais no documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático”. Esta abordagem se tornou um automatismo que, na visão do autor, remete muito mais ao entrevistador que ao entrevistado. “A repetição *ad nauseam* desse dispositivo, em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas, gerou um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado” (BERNARDET, 2003, p.286).

Ao assistir o filme, o espectador tem a sensação de que se tratam de duas crianças imaturas que estão a se casar, não sendo possível perceber o significado e o contexto cultural desta prática para os ciganos daquele grupo. A narrativa não leva o espectador a compreender porque os casamentos nesta comunidade são combinados pelos pais, porque se casam tão jovens e a dimensão deste rito de passagem na vida destes indivíduos. Sequer compreendemos o significado cultural de três dias de festas. Parece uma narrativa improvisada, que foi registrada sem planejamento talvez pela própria facticidade da celebração em questão.

Diana e Djavan: casamento cigano apresenta-se ao espectador como um típico documentário sociológico (BERNARDET, 2003). Estruturado de maneira aparentemente cronológica, cheio de entrevistados para confirmar o real apresentado e sob o título de filme etnográfico, leva o espectador a crer que se trata de uma representação genuína de um típico casamento cigano. Ciganos estes que só são particularizados ao final do filme quando nos são apresentados dados do local da gravação, informa a etnia a qual pertencem (*Calon*) e os nomes dos entrevistados ao longo do filme no formato de lista. A falta de identificação das pessoas no decorrer das entrevistas (não há sequer legendas) faz com que tenhamos a impressão de que todos os

ciganos são iguais. Desqualifica aquelas pessoas na sua individualidade. O filme repete o discurso da história e do senso comum: designa cigano enquanto categoria genérica, entidade coletiva, abstrata e cheia de preconceitos. Esta abordagem reforça o estereótipo do cigano, pois reduz um complexo emaranhado de comunidades ciganas *Calon* dispersas pelo país às poucas e simples características de seus “porta-vozes” destacados pelo documentário. Os entrevistados só falam quando perguntados, e estes questionamentos limitam-se a perguntas sobre o casamento e os sentimentos dos noivos. As respostas de forma geral restringem-se ao perguntado, não tiram conclusões ou emitem opinião pessoal. Como na análise anterior, são vozes da experiência. A única exceção é Diana que em diversos momentos quer interagir e travar diálogo com a diretora. A diretora em contrapartida restringe suas respostas a monossílabos como a dizer de forma implícita: não estamos aqui para falar de mim e sim de você. Isso pode ser verificado em diversas passagens como no diálogo abaixo reproduzido, que ocorre durante a festa da véspera do casamento:

Luciana Sampaio: - *Tá gostando da festa Diana?*

Diana: - *Bastante.*

Luciana Sampaio: - *Bom... Parabéns! Boa sorte.*

Diana: - *Viu tanto que é divertido?*

Luciana Sampaio: - *Uhum.*

Diana (apontando para o vestido): - *Qual você prefere? O outro ou este?*

Luciana Sampaio: - *Esse.*

Diana: - *Esse né?*

Diana se sente muito à vontade com a diretora, busca dialogar com ela em vários momentos. Talvez pela ingenuidade, não conclui que apesar de estarem em constante diálogo há alguns dias, elas não têm um relacionamento de amizade. De forma explícita, mas não declarada, a relação é desigual. Essa desigualdade é característica da abordagem pluralista liberal tratada anteriormente (STAM, 2003).

Postura diversa é a de Djavan. Ele não demonstra grande interesse em responder as perguntas que lhe são dirigidas pela diretora. Vários fatores explicam este comportamento. Em primeiro lugar, ele é um adolescente e muitas vezes jovens nesta idade podem ser tímidos em relação à aparência física. Djavan não se enquadra num padrão de beleza hegemônico, não tem um rosto harmônico e o esconde em diversos momentos com o longo cabelo que está constantemente solto. Ele certamente não gostaria de ser filmado, o permite porque obedece ao líder da comunidade e aos pais. Outro aspecto que contribui para a timidez de Djavan é a característica fundamentalmente patriarcal das culturas ciganas. Lopes (2008) observa que em

diversas comunidades ciganas dispersas pelo globo, as mulheres são valorizadas pelo decoro e contenção, o comportamento dos homens deve evidenciar autoridade, ousadia e virilidade. A convivência entre homens e mulheres acontece apenas no ambiente privado. Socialmente ficam separados. As mulheres em especial, somente se relacionam com pessoas do sexo masculino de sua própria família. Certamente, esta tentativa da diretora de conhecer os pensamentos e sentimentos de Djavan não foi bem recebida pelo rapaz que de forma gentil, desconversava, não olhava para a câmera, fingia não compreender as perguntas. Somado a isso, Luciana trabalhou todo o tempo sozinha nas filmagens e por dispor de aparato técnico, fundamentalmente, era uma mulher com algum poder, algo que os ciganos não estão acostumados dentro de sua comunidade o que fatalmente constrangia o rapaz em seus valores pessoais. Por fim, a obviedade das perguntas e o caráter invasivo de algumas delas explicam as respostas que lhes são dadas como nas passagens reproduzidas a seguir.

Após uma tomada onde Diana é perguntada se sabe cozinhar, e a mesma responde que sim enumerando os pratos que sabe preparar, Djavan é entrevistado na sua barraca. Ele está deitado na cama assistindo televisão, quando lhe é perguntado: *“Você já comeu a comida da Diana?”*. Ele responde monossilábico, numa postura que mistura timidez com indiferença, sem olhar para a câmera e mexendo no bordado da colcha: *“Já”*. A diretora tenta fazer com que o diálogo aconteça: *“Gostou?”* e ele na mesma atitude diz: *“É bom”*. Em outro momento, a cena mostra um carro (Parati modelo antigo) vindo em direção ao centro do acampamento. É Djavan que chega dirigindo e não desce do automóvel. Ele é recebido pelo pai da noiva. A diretora pergunta: *“E aí Djavan, como é que você tá se sentindo?”*. Ele sorri envergonhado com o cabelo no rosto e diz: *“Normal”*. A diretora parece tentar entender o que significa aquela resposta e questiona, *“É?”* e ele sem olhar para câmera: *“Normal”*.

Djavan é mostrado deitado na sua cama, de barriga para cima. Ele cobre o rosto com a mão esquerda ao conversar com a diretora do filme que comenta: *“Seu pai falou que a coisa que você mais gosta é de carro”*. Ele responde enfadado: *“É”*. A diretora insiste, *“É isso mesmo? Esse é o primeiro carro que você tem?”*. Ele olha para o que acontece do lado de fora e aparenta não ter entendido a pergunta dizendo *“Não”*. Ela interpela assumindo a postura de que já sabe de toda a história: *“Que é seu, seu... é né? Quem te deu?”*. Ele responde: *“Foi meu pai”*. Luciana contrapõe, *“Que carro que é?”* e o noivo responde: *“É uma Ranger”*. A cena é cortada para uma imagem dele

alegre e confiante em plano americano saindo de uma caminhonete Ranger na cor verde. Ele bate a porta.

O incômodo diante dos questionamentos simplistas aparece também na cena onde a diretora do filme entrevista a mãe de Diana com a intenção de saber como e quando se deu o arranjo do casamento entre os dois. A senhora responde: *“Desde criança, né. Por que meu marido é irmão da mãe do menino que vai casar com minha fia. Então, quando ela tinha o menino eu tava grávida dessa menina, a Diana. Aí já contratou. Tava dentro da barriga”*. A diretora comenta: *“Dentro da barriga”*. A mãe balança a cabeça e diz: *“Já nasceu prometida. Já casada”*. Luciana questiona: *“Você sabia que era menina e já prometeu”*. A mãe, como quem responde a uma afirmação evidente completa: *“É, é. Pois é.”*.

Luciana Sampaio é uma intrusa naquele momento familiar. Ela não tem intimidade suficiente com aquelas pessoas e ao mesmo tempo faz perguntas cujas respostas podem ser indiscutivelmente encontradas fruto de observação atenta. Sua abordagem assume uma postura colonialista que na sua versão moderna teve pretensões civilizatórias frente aos povos colonizados. O ato caritativo de “dar a voz” assume caráter indiscreto e incomoda. Talvez não seja possível afirmar que a diretora do filme se coloque perante aquela comunidade na posição de “voz do saber” exatamente como Bernadet (2003) descreve, ou seja, como detentora do saber sociológico que qualifica e explica o retratado, mas a relação é equivalente a do colonizador europeu que tenta contato com o seu outro, incongruente em valores, conhecimento e cultura. Esta atitude da diretora aparece quase que caricata em uma cena onde ela presenteia Diana. Lembra a conhecida aproximação entre portugueses e índios no período da colonização do Brasil. Diana sai de uma barraca pequena trajando um vestido cor-de-rosa claro, com fitas douradas e diz: *“Vesti pro cês né?”*. Luciana Sampaio responde entregando o embrulho à menina, *“Tá linda! Trouxe um presente pra você”*. Diana abre o presente. A câmera fecha o enquadramento nas mãos dela desembulhando o pacote, vemos que é um perfume e em off a voz da diretora, *“Boa sorte pra você”*. A noiva agradece e pergunta: *“Veio enroladinho igual ao meu o dele?”*. A diretora informa que *“é igualzinho o seu só que o dele é azul”*. Corta para uma cena de Diana deitada em uma cama dentro de uma barraca onde ela responde a maioria das perguntas que aparecem na edição antes e depois desta cena. Este na verdade é o primeiro momento, onde se dá a aproximação entre elas. É a partir desta oferta de presente que os diálogos têm início na prática, mas que aparece de forma anacrônica na montagem. A moça insiste em saber

maiores detalhes sobre o presente ofertado a Djavan: “*Ele abriu?*” e a diretora informa, “*Não na minha frente*”. Diana pensa um pouco e conclui, “*Ele não é chegado em perfume*”. Luciana pronuncia um discreto “*Ihiiii*” de decepção. Diana tenta consertar e complementa: “*Mas ele gosta... tipo... de perfume ele gosta...*”. É feito um corte e em seguida ela pergunta: “*Me fala quanto você pagou? Só tá nós duas falando. Fala?!*”. Ouvimos risos constrangidos da diretora e a moça insiste, “*Fala, fala*”. No filme editado não é possível perceber se a diretora cede aos apelos da menina ou se explica que é indelicado dizer o preço de presentes no contexto onde vive.

Se o pluralismo liberal no cinema, conforme Stam (2003), nada mais é que o discurso eurocêntrico reelaborado ao presumir identidades fixas, unificadas e essencialistas que dá ênfase aos campos de poder, energia e luta aceitando uma pseudoigualdade de pontos de vista entre povos e culturas, e assumindo desta forma uma postura inclusiva; então *Diana e Djavan* é um pouco mais autoritário que isso. O ponto de vista da diretora não concede voz e em nenhum momento afirma que pretende fazê-lo.

Quem assiste ao filme fica com a clara impressão de que a iniciativa trata apenas do registro de uma prática que merece ir para os arquivos do patrimônio imaterial do IPHAN pelo seu caráter curioso. Enxerga essa cultura de forma exótica, quase xenófoba. Portanto, a abordagem não a é do discurso eurocêntrico reelaborado, é o próprio eurocentrismo em si. Não seria exagero afirmar que o filme serve apenas para registrar o quanto os ciganos são diferentes de nós, os brasileiros “normais”. O recorte e as imagens que são selecionadas marcam de forma forte a diferença existente entre ciganos e não-ciganos. As distinções de cultura são notórias e inegáveis, o problema é maneira como isso é feito. *Diana e Djavan* apenas celebra a diferença ao eleger o rito do casamento em uma comunidade cigana como digno de registro audiovisual, entretanto por falta de reciprocidade e diálogo opõe ciganos e não-ciganos ao enfatizar o déficit civilizatório da comunidade retratada frente à sociedade hegemônica. Ao destacar a diferença, o filme não rompe com uma estrutura social já estabelecida, é um olhar folclorizado sobre uma cultura a que considera subalterna.

A defasagem evolutiva face à sociedade majoritária fica clara ao conduzir a narrativa de forma que o espectador conclua que o casamento entre duas pessoas tão jovens é incompreensível no século XXI. A suposta imaturidade de Diana e Djavan é explicitada a todo o tempo. Como mencionado anteriormente, o documentário não

procura apontar as motivações para a celebração deste tipo de união naquela comunidade.

Além da própria construção da narrativa, de forma mais objetiva a falta de civilidade da comunidade é apontada na sequência descrita a seguir: Diana é perguntada sobre quando é seu aniversário. Ela diz que não faz aniversário. A diretora tenta entender: *“Como assim?”*. Diana explica, *“Nós não faz não”*. A diretora sem entender contrapõe aparentemente surpresa: *“Não?! Você sabe o dia que você nasceu?”* e a noiva responde que não. A diretora ainda intrigada questiona, *“Mas e como você sabe que tem quatorze anos?”*. Diana responde: *“No registro”*. A cena é cortada e em quadro temos o pai da noiva que caminha por um terreno baldio comentando: *“Tenho um carrinho véi aqui. Não tenho carteira de motorista, mas viajo para tudo quanto é lugar. Tenho é cinquenta reais no bolso e o documento do carro”*. Em seguida, Diana é entrevistada do lado de fora de uma barraca, com um vestido verde mais simples e sem maquiagem. Aparentemente está sentada próxima ao chão e desempenha alguma tarefa manual que não é destacada pela câmera que está no seu rosto em primeiro plano. *“Você sabe escrever Diana?”* ela sem olhar para a câmera ou interromper sua atividade, diz que sabe. A diretora comenta: *“É? Você fez escola?”*. Uma voz masculina ao fundo, aparentemente trata-se do pai, diz: *“Arguma coisa”*. Ela repete e completa: *“Arguma coisa. Fui, mas saí.”*. A cena percorre as mãos de Diana onde ela desenha um coração. Luciana Sampaio faz mais uma pergunta: *“Aonde você foi?”* e a noiva responde, *“Foi lá em Santos”*. Esta é uma sequência que para o contexto geral da narrativa é absolutamente dispensável. Não colabora em nada para compreensão do ritual de que deveria tratar o filme. Além disso, reforça o caráter marginal atribuído aos ciganos no curso da história ao destacar a contravenção do pai de Diana que sempre viajou sem carteira de habilitação e a eficácia dos cinquenta reais que carrega no bolso para que possa transitar livremente sem ter o carro apreendido. Esse cigano sem nome reforça a possibilidade de perigo eminente a que todos os que o precederam na história foram acusados. Por que então a diretora dá espaço para estas falas? Com que objetivo ela o faz? Não podemos deixar de pensar que tal fato ocorre sob o pretexto de apresentar a “realidade” daquela comunidade cigana. Entretanto, não podemos esquecer que os documentários são recortes de realidade de um produtor socialmente localizado, o que torna possível conhecer como este produtor pensa a respeito do outro representado.

A partir desta análise, observamos que esta representação encontra-se densamente enraizada no discurso civilizatório e progressista do fim do século XIX que

perpetua até hoje no que diz respeito à relação entre maioria e minoria no Brasil. Oliveira (2009, p.26) ressalta que o Brasil é uma sociedade colonizada e que construiu uma sociedade liberal por meio de uma ideologia do branqueamento. Esta construção “tem como paradigma o eurocentrismo e a folclorização/minorização da maioria não branca do país”. Portanto, o cigano que vemos no filme em questão é um cigano abafado sob a égide da democracia racial no Brasil onde o racismo tende a ser disfarçado, sem uma hostilidade óbvia ou explícita, mas que se revela nos detalhes como estratégia opressora e constrangedora do “direito ao *logos* dentro de espaços previamente delimitados” (OLIVEIRA, 2009, p.26).

O filme também mostra certa extemporaneidade dos ciganos ao representá-los como isolados do mundo. Da forma como são colocados, parecem seres alienígenas por que as mulheres usam roupas de uma moda distante do presente; estas criaturas habitam barracas em bairros afastados; têm uma prática matrimonial ultrapassada, quase selvagem e em tempos de consolidação do feminismo contemporâneo, valorizam a virgindade e controlam a sexualidade de suas mulheres. Este anacronismo cigano é visto por alguns pesquisadores – Lopes (2008) e Mendes (2005) - como atitude de resistência à sociedade majoritária. Resistência esta que é ambígua, pois acontece num movimento de oposição e adaptação decorrentes do contato dos ciganos com o meio social que os circunda. Um exemplo simples é a constatação de que ao mesmo tempo em que toda a trilha sonora que aparece de forma espontânea no filme é composta por músicas sertanejas de artistas não-ciganos, o conservadorismo das vestimentas das mulheres permanece.

Lopes (2008), em sua etnografia de uma comunidade cigana do Bairro de Assunção em Lisboa, Portugal, comenta esta questão, que, de forma análoga, pode ser claramente observada nos filmes analisados e nas visitas de campo realizadas para este estudo:

As resistências e adaptações dos ciganos não ocorrem necessariamente ao mesmo ritmo de certas transformações que vão se dando à sua volta. Tal não quer dizer que os ciganos sejam insensíveis a essas transformações, mas apenas que não podem dispor de respostas imediatas para elas (p.47).

A. Teixeira Fernandes, no prefácio de Mendes (2005, p.13), observa que os ciganos, indivíduos desqualificados social e culturalmente, vivem em uma encruzilhada, onde, ao mesmo tempo em que a marginalidade os força à busca de “novas formas relacionais de ruptura com a tradição, sem que isso apague completamente a identidade

étnica”, a necessidade de afirmação étnica é acentuada em função da adversidade do meio social em que se encontram, ressaltando “a tendência para o fechamento e para as vivências de tradições próprias, o que dificulta o interconhecimento das culturas em presença e alimentando os estereótipos que perpetuam o fosso existente.” O resultado deste movimento de assimilação e fechamento é a diferenciação dos ciganos pelo reforço de práticas e valores culturais próprios, que os distinguem de outros grupos com quem interagem. Este alheamento à sociedade gera desconfiança, que faz com que perpetuem preconceitos e suspeitas.

3.3.2.1 Os rituais no filme *Diana e Djavan*

O documentário deixa uma lacuna ao não aprofundar a reflexão sobre o significado cultural do casamento para aquela comunidade cigana. Dada a importância com que é tratada a questão nas diversas comunidades, é possível afirmar que o casamento pode ser considerado um importante rito de passagem no ciclo de vida dos ciganos.

De acordo com Peirano (2003), o ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Portanto o importante nos rituais não seria o conteúdo explícito, mas a forma como o ritual reforça os valores da sociedade que o pratica. Esta relevância fica explicitada especialmente na fala de duas mulheres entrevistadas no documentário. Logo no início da narrativa a irmã mais velha de Diana é entrevistada. Ela é questionada pela diretora: “*Você é casada?*” e ela responde, “*Eu amigui*”. A diretora interpela: “*Qual a diferença entre amigar e casar?*”. A irmã responde: “*A diferença é que para casar é mais emocionante de que amigar*”. Em seguida, Luciana Sampaio entrevista outra cigana, um pouco mais velha, que está cercada por duas jovens mais novas. Todas trajam vestidos característicos rodados, longos e coloridos. A senhora fala sorridente diretamente para a câmera: “*Eu sou casada mais de uma vez. Eu não posso contar quantas vezes eu casei. Eu sou casada várias vezes e nunca casei. Mas o meu sonho era ter um casamento*”.

Através dessa sequência de diálogos não é possível compreender os detalhes do que significa o “amigar” para os ciganos da comunidade. Tratar-se-ia apenas da não realização de uma cerimônia formal (que geraria a emoção mencionada no diálogo) ou envolveria a relação com não-ciganos, fuga, desobediência à família, desonra e etc? Entretanto, fica claro que o casamento legitimado via cerimônia e acordado entre famílias tem maior status. Os casamentos preferenciais tendem a unir ciganos

pertencentes ao mesmo conjunto familiar, ou famílias afins. Lopes (2008) observa que no caso das uniões estáveis entre ciganos a vontade dos principais interessados, homem e mulher, têm maior peso decisivo que os anseios e contratos entre famílias.

O casamento de Diana e Djavan foi celebrado por Padre Rocha, vice-presidente da Pastoral dos Nômades do Brasil. De acordo com o site da instituição³¹, a pastoral “é um serviço da Igreja Católica que procura desenvolver suas atividades, visando a promoção humana e cristã das pessoas e do grupo que integra o povo nômade, especialmente nas seguintes características: ciganos, circenses e parquistas”. No filme o padre é entrevistado e informa que *“Apesar de nenhum casamento cigano ser normal, se a gente fosse olhar, a começar pela idade dos noivos, pelo local, o rito é o mesmo rito católico como eu faço na igreja onde eu trabalho. Muda nada. Eles têm os ritos particular deles no acampamento, mas a cerimônia em si é católica.”*

Antes da cerimônia, assistimos cenas da noiva sendo preparada por várias mulheres que a maquiam e vestem. Ela usa um vestido de noiva branco. O noivo também recebe atenção especial de alguns homens da comunidade que acompanham sua preparação. Os dois chegam ao acampamento acompanhados pelos pais, e seguidos por um cortejo. É interessante ressaltar que a família da noiva está toda vestida de branco. As duas famílias se unem e caminham de braços dados até o local destinado à cerimônia. Esta cena é emblemática, pois ressalta o significado do casamento prometido entre famílias próximas: estruturação e coesão interna do grupo. “O casamento endogâmico afigura-se como um dos mecanismos que favorecem a reprodução social e cultural do grupo” (MENDES, 2005, p.133). Além disso, a cena permite perceber a centralidade da instituição familiar enquanto valor moral por excelência para esta comunidade. Esta função agregadora do casamento também é observada em outras comunidades ciganas brasileiras e estrangeiras.

O fato da família da noiva acompanhá-la trajando vestes brancas é curioso. Tradicionalmente, as noivas ocidentais passaram a usar vestidos brancos em cerimônias de casamento no século XIX, sob influência do traje usado pela Rainha Vitória da Inglaterra, como sinal de pureza, castidade e inocência. Desde então, esta cor tornou-se exclusividade das noivas durante as celebrações de casamento. Devido à importância que é dada à virgindade feminina para os ciganos, colocando à prova a honra de toda a sua família, entendemos esta imagem como uma simbologia para afiançar que os

³¹Disponível em <<http://www.pastoraldosnomades.org.br/site/quemsomos.html>>. Acesso em 22/10/2010.

membros da família confirmam a castidade da noiva e o assumem publicamente. Reforçando assim, o próprio significado do vestido de noiva branco e a festa do dia seguinte à cerimônia onde ocorre a entrega. Esta espécie de reforço no significado da castidade ganha profundidade se lembrarmos-nos da afirmação de Leach (1972): durante o ritual o verbal e o comportamental não se separam. Há uma redundância de mensagens para reforço através dos símbolos, gestos e contos dos valores e modelos de vida que se quer reafirmar.

A cerimônia de casamento ocorre no formato tradicional conforme descreve o padre, sendo acompanhada atentamente pelas pessoas que circundam de forma desorganizada os noivos, em especial os mais jovens. Em seguida, o casal corta o bolo de casamento que é distribuído aos presentes. Diana e Djavan aparecem pela primeira vez dançando juntos em meio aos convidados.

No dia seguinte ao casamento acontece a entrega oficial da noiva ao noivo. O acampamento, como nos dias anteriores, amanhece em festa. A diretora dá início a mais uma série de perguntas investigativas a fim de retratar os contornos e expectativas relativas ao evento. Ela pergunta a Djavan: *“O que vai acontecer hoje? O que é a entrega?”*. O rapaz como nas outras ocasiões, desconversa dizendo *“Sei não”*. Um homem que acompanha Djavan explica: *“A entrega vai ser quando o noivo passar para a barraca dele ter uma lua de mel”*. Luciana Sampaio tenta aprofundar questionando-o, *“Como é que é? Eles ficam lá na barraca...”*. O homem completa de forma a encerrar o assunto: *“É, né? Quem sabe explicar isso direito é só o Eucride”*. Descobrimos que Eucride é o pai de Djavan. Ele explica: *“Só tem que entregar depois de doze horas de casado. Para entregar a moça pro rapaz, entendeu? Ele não é dono dela ainda, só depois que entregar. Tá casado legalmente, mas o pai não entregou ainda.”*

Van Gennep (*apud* GLUCKMAN, 1962, p.3), no seu trabalho de análise de rituais, observa que eles normalmente passam por três estágios: separação, transição e incorporação. Estas fases invariantes podem ser observadas nos mais diversos ritos e grupos sociais. Na fase de transição os sujeitos são separados da sociedade e os símbolos rituais nessa fase representam uma inversão da realidade normal. Victor Turner (1982) vê no ritual uma possibilidade de compreender o sistema cultural do grupo que o pratica. Ele aprimora esta reflexão estruturando as fases do ritual em: (1) separação; (2) período liminar e (3) agregação. Na segunda etapa há um processo de obscurecimento e fusão, um desaparecimento de distinções a que ele nomeia de liminaridade. Nesta perspectiva, formalmente separados de suas famílias para constituir

uma nova através da cerimônia de casamento, os recém-casados não podem consumá-lo nas próximas doze horas, o que os coloca num estágio liminar onde não são nem uma coisa nem outra. Eles permanecem apartados na tenda dos pais aguardando a entrega. A ênfase na importância deste estágio justifica-se pelo caráter iniciatório da fase seguinte. A liminaridade configura-se desta forma como período preparatório, marcando a transição de um status social para outro, ou seja, de solteiros, castos e subordinados às vontades dos pais a casados, independentes e iniciados na sexualidade. Esta fase de transição se estende até a consumação do ato sexual e a confirmação da virgindade da noiva.

Chega o momento da entrega. O casal se dirige à sua barraca, seguidos por um cortejo de pessoas. Após discursos de alguns homens mais velhos, o pai de Diana a entrega ao seu marido. Pai e filha ficam bastante emocionados. Os adolescentes deixaram oficialmente a barraca dos pais para construírem suas vidas sozinhos. Um senhor comenta: *“Os menino é novo. Vai formar um casal de pombinho, né?! Deus é que vai dar a liberdade para eles vivê pelo mundo”*. Agora Diana passa a fazer parte da família de Djavan. A descendência neste caso é patrilinear. Apesar de agora o casal ser independente, uma fala do pai de Djavan deixa claro que pais e filhos não rompem o relacionamento, até mesmo pela pouca idade dos recém-casados. *“Esse fi eu casei ele. É o caçulinha do pai, mas continua na minha barraca. Eu continuo fazendo tudo para ele. Se a mulher dele merecer eu faço mais ainda da minha parte...”* (ele acaricia o cabelo de Djavan) *O pai tá vivo e tem força para trabalhar”*.

Por fim, vemos Diana em sua barraca. Tudo parece novo. Ela organiza os tecidos, abre e fecha os eletrodomésticos. Corte para a cena de Diana deitada no colo de uma mulher jovem que comenta: *“Hoje já tem relação. Amanhã vai e coloca uma colcha branca na cama...”*. Diana aponta para uma colcha que envolve sua cama dizendo, *“É essa daqui”*. A jovem mulher continua, *“... pra ver se ela é virgem ou não. Ai tem que mostrar pro pai e para a mãe. Pro pai dele e a mãe dele...”*. Diana interrompe, *“Pra todo mundo. E pro moço”*. A mulher finaliza dizendo, *“... aí, tem uns que solta foguete. Tem uns que solta tiro pra cima”*. Por fim, a diretora pergunta a Diana com voz séria: *“Você tá com medo Diana?”*. Ela responde rindo de modo a dar ênfase ao seu sentimento: *“Tô”*. Enquanto ritual, a prova da virgindade marca a agregação do casal à comunidade de forma legítima em uma nova condição. Confirma seus principais valores, reafirma modelos de vida e crenças. O ritual cumpriu com seu papel de reiterar em cada indivíduo os aspectos primordiais da comunidade: a

importância da família, a virgindade das filhas, a fidelidade e a preservação dos costumes que mantêm a identidade étnica.

Os indivíduos ciganos mostrariam assim um interesse diminuto pelo percurso de seu povo, tal como pelo seu próprio percurso biográfico, não encarando a identidade cigana como um atributo transmissível pais para filhos, mas sim como uma qualidade perecível, exigindo ser permanentemente reatualizada (LOPES, 2008, p.86).

Desta forma, o ritual frente a esta identidade perecível reforça e atualiza os mecanismos de pertencimento, orienta as relações sociais e mantém a coesão grupal. Porém, por outro lado, a valorização da virgindade feminina enquanto prática cultural constitui-se como “distintiva face aos não-ciganos e um marcador de reconhecimento e pertença grupal” (MENDES, 2005, p.136). De forma análoga, Lopes (2008, p.68) observa que em muitos momentos “a valorização da virgindade e fidelidade femininas asseguraria um conteúdo positivo à imagem que os ciganos têm de si próprios, e, ao mesmo tempo, rebaixaria os outros, os não-ciganos, alimentando um desejo de demarcação”. Entretanto, frisa que apesar da virgindade pré-matrimonial sensibilizar ciganos dos mais diversos cantos do mundo, a atenção concedida a este tópico varia consideravelmente de comunidade para comunidade.

3.3.3 *Tarabatara*

Tarabatara é um documentário curta-metragem com duração de vinte e dois minutos dirigido por Júlia Zakia numa parceria entre Gato do Parque³² e a Produtora Superfilmes. Foi realizado em 2007 após o projeto ter sido contemplado com o prêmio “Estímulo de Curta Metragem” promovido pela Secretaria de Estado de Cultura do estado de São Paulo.

A obra trata do cotidiano de uma família cigana nômade no interior de Alagoas, em um momento de pausa na cidade de Carneiros. O curta fixa-se nos hábitos e costumes do grupo, sem ater-se a uma lógica narrativa linear. Em meio a imagens do acampamento cigano, do ambiente, dos animais e das crianças da família, temos a fala memorial do ancião e líder do grupo, a de algumas mulheres, cenas dos afazeres domésticos, músicas, sons e diálogos em dialeto próprio daqueles ciganos captados à distância.

³² Grupo de trabalho e pesquisa em cinema e teatro sob a coordenação de Júlia Zakia. Disponível em <<http://tarabatara.blogspot.com>>. Acesso em 15/03/2011.

Apesar de o filme não seguir uma estrutura linear, ele é construído dentro de um padrão que se repete até o final: cenas da rotina do acampamento feitas em super-8 e captadas a certa distância dos objetos que enquadra. Nelas o áudio quase sempre não coincide com o que vemos em quadro e traz características de som incidental captado em situações distintas. Estas cenas são entrecortadas com algumas falas dos membros do grupo captadas em vídeo digital. Esta alternância nos procedimentos de captação de imagens faz de *Tarabatará* um filme esteticamente bonito, traz diferentes texturas, realça cores e quebra a monotonia de alguns momentos em que o olhar da diretora concentra-se em aspectos demasiadamente bucólicos do dia-a-dia daquela família, tais como o caminhar distraído de uma criança, as cenas dos jegues, galinhas, cachorros e etc.

De acordo com os relatos apresentados no blog do filme, os membros da equipe viveram dois meses acampados com a família cigana. Essa integração à rotina aparece nas imagens através da forma como as pessoas reagem com naturalidade às câmeras, não demonstrando incômodo com sua presença. A característica desta relação de proximidade fica bem clara nesta fala de Júlia Zakia:

Nos tornamos parte desta família, as relações todas se transformaram, os olhares são mais cúmplices e as desconfianças se dissolveram em um tempo de passado em comum. Hoje fui à feira com minha roupa de cigana e não me estranhei. Me sentia isto mesmo, simplesmente assim. Como se estas seis semanas aqui tivessem alimentado minh'alma para o corpo preencher os panos vermelhos que eram de nega (ZAKIA, 2007).³³

Em função da estrutura narrativa fragmentada, caráter absorto de várias tomadas e a sensação de familiaridade entre câmera e comunidade, é possível considerar que, dentro da classificação dos tipos de documentário feita por Nichols (2005), *Tarabatará* estaria situado no modo poético. De acordo com o pesquisador, o documentário poético tem por característica a representação da realidade de forma fragmentada, abstrata e com baixo desenvolvimento retórico. Portanto, não há preocupação com montagem linear, argumentação, localização no tempo e espaço ou apresentação aprofundada de atores sociais. Esse tipo de gênero “é hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente” (NICHOLS, 2005, p.138). O estado de “ânimo” e o “afeto” fazem parte da estética do documentário poético.

³³Disponível em <<http://tarabatará.blogspot.com/2007/12/diario-de-bordo.html>>. Acesso em 15/03/2011.

Ao contrário dos demais filmes analisados, o curta-metragem em questão não pode ser classificado como construído dentro do “método sociológico”, pois, apesar de algumas ambiguidades que trataremos posteriormente, não se trata de uma elaboração narrativa para gerar coincidência com o real. O filme não tem a pretensão de dizer quem ou o que são ciganos. Ele versa apenas sobre o cotidiano de uma família cigana. Neste sentido, a principal ambiguidade encontra-se na seguinte questão: mesmo não se propondo apresentar a realidade dos fatos acerca do universo cigano, como faria um típico documentário sociológico, *Tarabatara* concentra-se em apresentar ciganos típicos ou autênticos dentro da visão do senso comum, não revelando as possíveis contradições que poderiam surgir caso fossem expostas representações fílmicas que fugissem dos estereótipos e representações sociais mais comuns da etnia. Essa redução, não permite observar a riqueza do universo abordado.

Entretanto, o filme não marca a diferença entre ciganos e não-ciganos como instrumento de representação. Ele não se utiliza da diferença para dizer quem são aqueles ciganos e, desta forma, abre espaço para que o espectador se interesse pela narrativa, sinta-se seduzido por todas as cores que ali estão expostas e encontre poesia nesse modo de viver e sobreviver. A voz do documentário neste caso revela encantamento e respeito. Procura deixar a comunidade à vontade e não utiliza o aparato cinematográfico para intimidar. Apesar de presumir identidades fixas e unificadas, não assume uma postura inclusiva de quem dá a voz a uma comunidade marginalizada, mas ao contrário, pede permissão para ouvir o que eles têm a dizer. Não demonstra claramente, mas passa a sensação de que há reciprocidade e diálogo. Sem querer fazer juízo de valor ou encaixar a obra em uma estrutura de análise rígida, é possível afirmar que ela se aproxima de uma abordagem multiculturalista policêntrica em função do aparente desejo de trazer para a tela alteridade e não apenas celebrar a diferença.

Tarabatara foi estruturado para transmitir conhecimento e informação sobre o universo da família cigana em questão. O filme é articulado em torno de três das representações sociais mais recorrentes acerca do universo cigano: o nomadismo, a adivinhação e a mulher cigana. Tal proposta fica bem clara já no início do filme. Aparece uma criança de aproximadamente quatro anos de idade, suja, descalça e sem camisa brincando com uma moeda. Ele fala diretamente à câmera: “*Olha, eu tô vendo o meu dinheiro. Olha! Dinheiro. Quer filmar o dinheiro, né?*”. O menino brinca, corre até a mãe, dá cambalhotas. A câmera muda de perspectiva e atrás do menino, vemos um acampamento cigano. A criança corre sorrindo e de braços abertos. Corta para uma

imagem granulada e de cores quentes, textura típica do formato super-8, de uma ave voando alto no céu. Em seguida, temos o plano de um céu rosado e surge o título da obra: *Tarabatara*.

A partir desse início, o filme começa uma sequência de cenas (em super-8). Temos a imagem de uma estrada estática em plano aberto, ao fundo o som de uma rabeca, relinchar de cavalos, o ruído de um chicote e um grito que atíça os animais. Risos e barulho dos cascos dos equinos batendo no chão. Corta para cenas de um homem sentado no chão, vemos apenas seus pés. A câmera está posicionada em *plongé*. Ele maneja cartas de tarô. Close nas cartas. Vemos uma menina de cabelos desgrenhados que caminha em direção à câmera, corta para a imagem da mesma estrada e a cena volta às mãos que manuseiam o baralho. A câmera faz um movimento das mãos ao rosto do senhor que manipula o baralho. Ele fala algo em direção à câmera, mas não ouvimos o som de sua voz. Corta para uma cena do mesmo senhor em plano aberto, sentado durante o dia dentro de uma tenda, na companhia de uma senhora.

Tem início uma sequência de cenas que parece demonstrar como é o dia-a-dia da comunidade. Vemos ao longe uma mulher de vestido amarelo, típico cigano, caminhando de um lado para outro como quem não sabe que está sendo filmada. Em *off*, uma voz feminina em uma língua estranha, desconhecida, provavelmente no dialeto próprio do grupo. Corta para uma cena de uma criança que vai até a câmera, alterna para um plano próximo de uma galinha. Em seguida a imagem de outra galinha sendo transportada pelas patas em uma feira livre. A imagem passa a se apresentar em textura de vídeo digital. Sequências de cenas que dão destaques aos vestidos das ciganas no meio da feira, seus pés e em *off* o som da rabeca e das negociações típicas deste tipo de local. Este percurso dura ao todo três minutos. Nele temos referências que se repetem ao longo de toda obra e que dialogam com as representações sociais mais recorrentes acerca do universo cigano.

Primeiramente destacamos a menção à liberdade e vida nômade à que as primeiras cenas de forma subjetiva remetem – o plano aberto do acampamento, uma criança correndo de braços abertos, a ave voando livre no céu, uma estrada sem identificação que poderia ser em qualquer lugar do mundo e os risos que se seguem após o relinchar dos cavalos e as batidas de cascos no chão. É interessante observar como esta representação dialoga de maneira ambígua com as imagens que a sociedade brasileira construiu ao longo da história em se tratando do nomadismo cigano. A ideia da liberdade é uma das expressões do nomadismo que é reconhecida como positiva e

muitas vezes almejada pelo ocidental. A liberdade cigana aparece nos relatos históricos desde o século XVII, sob forte influência dos ideais do movimento romântico, e ao mesmo tempo que a repulsa do ocidental ao modo de vida instável. Do ponto de vista negativo, é vista com desconfiança e como atestado de delinquência.

No caso deste filme, temos em um primeiro momento a impressão de que o olhar da diretora certamente vê com lirismo este modo de vida. Ao personificá-lo na criança que corre de braços abertos e nos sorrisos que seguem após o barulho dos cavalos quando ganham a estrada, leva a crer que o apreço pela liberdade manifestado no estilo de vida à revelia das regras que regem a sociedade hegemônica seja um atributo intrínseco à condição de cigano. Stuart Hall (1997, p.245), em seu amplo estudo sobre os mecanismos de representação étnica, observa que, ao nomear determinada característica como inerente a determinado grupo ou etnia, ela passa a ser uma diferença considerada como naturalizada. O pesquisador coloca que a lógica do pensamento hegemônico por trás da naturalização da diferença é simples, e encontra-se enraizada nos processos de colonização do ocidente pela Europa, assim como na sua relação com os povos colonizados: se as diferenças inter-étnicas fossem culturais, as classes subalternas estariam abertas à mudança e adequação ao padrão eurocêntrico de mundo, mas se as diferenças são consideradas naturais, elas iriam além de um processo histórico, seriam permanentes e fixadas pela biologia. “Naturalização é, portanto uma estratégia representacional utilizada para corrigir a diferença nos protegendo assim para sempre. É uma tentativa de conter o deslizamento inevitável do significado, para garantir o fechamento discursivo ou ideológico.” Ao tratar a diferença desta forma, vemos que a raiz do modo eurocêntrico de lidar com as relações inter-étnicas está presente de forma diluída, mesmo diante do esforço da voz do documentário em fazer uma abordagem aberta à interação cultural.

A temática a respeito da vida nômade aparece nas cenas subsequentes à que descrevemos anteriormente. Entretanto, nas cenas que dão continuidade a esta discussão temos o ponto de vista dos membros da comunidade. Tal mecanismo de abordagem colabora para que o espectador perceba a ambiguidade da relação daquela comunidade com a vida nômade e demonstra flexibilidade por parte da diretora no trato da questão.

Após a introdução, temos uma panorâmica do acampamento. *Zoom in* em um senhor de camisa verde que está sobre um jegue. É o mesmo senhor que manuseava o baralho. No filme os ciganos não são identificados nominalmente. Através do blog já mencionado, descobrimos que ele é Francisco Ferraz, líder e ancião do grupo. Em *off*,

uma voz encanecida, grave e de entonação profética: *“Eu nunca morei definitivamente em um setor só. Eu até me sinto mal”*. Corta para uma mão envelhecida, que afina um violão, adornada por um anel no dedo mínimo: *“Este povo das capital veve doente. Ais veis pelo ar daquele lugar”*. Corta para o mesmo senhor em plano americano, usando uma camisa azul. Ele explica, sem olhar para a câmera: *“E sai, aí. Vai tomar ar no sertão, naquelas florestas. Chupar umbu, comer carne de bode. Vê as florestas beneficiadas com o sistema de saúde. Mais naquelas capital, (pausa) toda gente de capital é doente rapaz! É difícil ter muita saúde. A pessoa tem que estadiar por fora, né?”*. Corta para um plano aberto de uma mula. A partir daqui, as imagens estão novamente em textura de super-8. Em off, a voz do senhor Francisco: *“Veraniar”*. Silêncio. Uma menina pula sorrindo, tentando alcançar a lente da câmera. Ao fundo, ele pergunta: *“Quem canta?”*. Várias crianças surgem em cena pulando e simultaneamente, ouvimos ao fundo o som do violão iniciar uma melodia.



Figura 1 - Sr. Francisco e a equipe de Tarabatara.

Em seguida, há uma alternância de cenas que mostram a vida no acampamento. A imagem volta a ser apresentada em vídeo digital. Corta para cena de uma mulher de vestido típico cigano na cor azul e em off uma voz feminina: *“A vida era difícil, andar pelo mundo. Agora não, que nós temos morada”*. Corta para imagem da mesma senhora em plano médio, sentada no chão. Ela fala em direção à câmera

muito à vontade: *“Agora a vida miorô um pouquim. Mas era muito difícil andá pelo mundo. Chegava, dava muito trabalho. Sol quente para cuidar de um menino desse(aponta para o canto esquerdo do vídeo). Dava muito trabalho. Tinha que panhá lenha, buscá água. Fazia as coisa assim, como tá aqui. Era muito difícil. Agora não, tá boa”*. A diretora pergunta em off: *“Você prefere ficá parada que andar?”*. A senhora responde: *“Não, mió andar. Mais acostumado. Era mió andando. Conheci meio do mundo”*.

Depois é feito um plano detalhe no rosto de outra mulher, mais jovem. Ela tem dentes cor de prata e balança a cabeça em negação algumas vezes até dizer: *“Era uma vida sofrida”*. Em off, uma voz masculina que complementa a fala da mulher: *“Se acontecê, qualquer dia, a gente não vai lutar contra o destino. O que importa é aceitá o que vier, né? A gente já nasceu naquilo. A gente já mudou, mas se acontecer de agente andar novamente, a gente anda”*. Vemos em seguida o rosto do homem que também tem dentes prateados, ele continua: *“A gente já nasceu assim. Nosso destino é andando”*.

As falas *“Eu nunca morei definitivamente em um setor só. Eu até me sinto mal”*, *“Não, mió andar. Mais acostumado. Era mió andando”* e *“A gente já nasceu assim. Nosso destino é andando”* reforçam a ideia de que o nomadismo seria uma característica inerente ao fato de serem ciganos e poderia revelar até mesmo certa “incorporação do estigma” (GOFFMAN, 1988, p.41) por parte das comunidades ciganas. Demonstra ainda que, embora a movimentação do grupo tenha diminuído, o atributo de nômade é preservado como instrumento de salvaguarda da identidade³⁴. O comentário do cigano de dentes prateados - *“se acontecer de agente andar novamente, a gente anda”* - expõe a particularidade das migrações ciganas em geral: nem sempre a opção pela movimentação depende do interesse da comunidade. “Eles não são senhores de sua situação. A decisão de quando sair ou ficar ou para onde ir, não são tomadas por eles. Talvez por isso que eles preferiram viver nas regiões fronteiriças de seus países de adoção” (WILLIAMS, 1994, p.21).

Posteriormente, mais uma sequência de cenas que mostram o cotidiano. O rosto de uma criança, bancos de escola, o barulho da sirene da escola, som de crianças

³⁴ É interessante observar que esta relação com a vida itinerante é recorrente em relatos de diversas comunidades no Brasil e na Europa. Vide: Rodrigues (2009); Williams (1994); Sant’Anna (1983); Martins (1995); Mendes (2005); Lopes (2008).

repetindo uma lição. Uma mulher capinando o chão, homens sentados de cócoras conversando e bebendo, cachorros andando de um lado para outro.

Depois temos novamente o ancião sentado na barraca. Em *off*, ele fala no mesmo tom profético: “*Naquele tempo, passava aqueles boi. Quinze, vinte homem de a pé. Oiava aqueles véio e dizia: Meu velho, deixa eu ler a mão do senhor? E tu sabe de nada menino, eles dizia. E eu dizia, sei sim senhô. O espinho pequeno nasce e traz sua ponta. Aí ele dizia, pois eu quero ver. Eu pegava a mão dele, oiava bem olhado e pá, pá, dizia tudo! E o menino não é sabido mesmo?*”. Corta para o plano americano de uma senhora que olha para algo fora da barraca, tampando o sol do rosto com as mãos. Em *off*, a voz do senhor: “*Ei meu velho, e para combater, precisa do senhor dar um agrado bom agora. Pegava esses mi réis e já vinha pra cá: Mãe, arranjei um negócio! Quanto foi meu filho? Cinco mil réis. Ô meu filho, uma beleza!*”. Nova imagem do ancião sentado. Ele completa: “*Eu fui indo, fui indo, até que me estabeleci. Aí, recebi uma força de Deus*”. As práticas de adivinhação, leitura de sorte ou *buenaditcha* não fazendo parte das culturas ocidentais são vistas pelas sociedades como atividades estrangeiras, excêntricas e sedutoras. Ao mesmo tempo, em várias ocasiões aparece nos relatos históricos até meados do século XX como motivo perseguições aos ciganos por parte da igreja católica e da polícia. Entretanto, a quiromancia surge aqui apenas como uma atividade profissional que possibilitou a independência do senhor que faz o relato, sem ganhar ares de ocultismo ou mecanismo de trapaça conforme as representações diversas no cinema, telenovelas e literatura. Talvez seja possível afirmar que neste caso o estereótipo tradicionalmente negativo, a partir da abordagem deste documentário, promove a compreensão desta prática a partir de um olhar distinto. A diferença que em outras ocasiões é tratada como fonte de tensão e conflito³⁵, neste caso promove conhecimento e reflexão. Conforme Ferrari (2007), não é por acaso que as adivinhações são praticadas por este outro desconhecido e “estrangeiro por excelência” a que o cigano de forma geral representa. A ideia de desempenho de uma atividade exótica completa a imagem de *outsider* que permeia as representações sociais dos indivíduos em questão.

3.3.3.1 As mulheres em *Tarabatara*

³⁵China (1936); Teixeira (2008).

Mais uma sequência de cenas que tratam do cotidiano da comunidade: um homem brincando no açude, crianças descalças, mulheres fazendo serviços domésticos, planos abertos do acampamento e de uma roda de mulheres e seus vestidos coloridos.



Figura 2– Roda de mulheres de Tarabatara.

Em *off*, uma voz feminina rouca e decidida: “*Não espero nada não. Isso aí não faz nada não pra nós mulher*”. Corta para imagem de uma mulher usando vestido verde, ao lado de um homem de bigode e cavanhaque. Ela fala à câmera: “*Não só a parte de família, não faz nada para mulher. Só é nós. Eles num faiscumida nem pra eles cumê! Faz não. Cigano é assim, nunca faz comida. Num tendo aquela mulher, eles passa o dia inteiro morrendo de fome, mas não cozinha!*”. O homem murmura algo incompreensível, ela não lhe dá atenção e continua: “*Num faz café, eles num bota uma comida no prato para eles comê não. É tudo eu que faço. Aqui é pra todo mundo! Eles num tira da panela não*”. Esse depoimento dá espaço para nova sequência de cenas que mostram as atividades das mulheres no acampamento capinando, lavando vasilhas, cuidando das crianças e animais. Em seguida, vemos mãos femininas e infantis descascando feijões e em *off* uma canção melancólica, em ritmo sertanejo é entoada: “*A saudade quando bate, derruba qualquer peão*”. Corta para a cena de uma rinha de galos: “*Dói no peito do sujeito, solidão*”. Corta para cena do cantor. Trata-se do mesmo homem de dentes prateados que aparece anteriormente. Ele canta diretamente para a câmera: “*Mas tem horas que dói mais/ É quando a cidade está calada/ É o momento*

mais cruel/ É o cair da madrugada/ Chora feito uma criança/ Quero ver quem é que não chora/ O machão chora escondido quando o amor vai embora/ Quem não chora pode um dia chorar/ Vai doer demais/ Só tem um jeito de parar/ É doença que tem cura, mas pode levar o sujeito à loucura, se o remédio não voltar”.

Vemos um vestido azul no varal. Em *off*, a voz da cigana que aparece anteriormente usando este mesmo vestido: *“Tá com dez anos que fiquei viúva. Meu sonho era casar”*. Corta para plano médio da mesma mulher sentada no chão: *“Mas agora não tenho mais sonho em nada. Que eu tinha que arrumá um marido, e eu não quero arrumar um marido. Era sonho que eu tinha. Quando é moça, tem esse sonho de casá. Fica sonhando! Quando vê aquele cabro dá um arrepio e quer casar (risos)”*. O filme caminha para o final mostrando cenas da chuva que cai sobre o acampamento e um posterior arco-íris. Em seguida vemos o ancião deitado no chão e uma senhora servindo-lhe algo de comer. Em contra-plano, tem-se a sensação de contemplar o acampamento pelos seus olhos. Corta para cena em *travelling* (da esquerda para a direita) que dá destaque a um grupo de mulheres dispostas lado a lado e algumas meninas. Todas muito bonitas. A ênfase é na beleza de seus olhares em contraste com os rostos queimados de sol.

Em seguida, é mostrada uma sequência de cenas das mulheres apanhando lenha no campo. Imagens em super-8. Elas fumam e brincam com facões nas mãos. As imagens evidenciam a dureza do serviço que desempenham. Em *off* ouvimos uma música em canto gregoriano. Elas caminham de costas para a câmera em direção ao horizonte. Corta para imagem das mesmas mulheres equilibrando grandes fardos de gravetos na cabeça e uma menina as acompanha carregando também alguns gravetos. O vento balança suas saias. A câmera as acompanha até que desapareçam em câmera lenta do campo de visão na linha do horizonte ao entardecer.

No filme as mulheres estão sempre em atividade: carregam latas d’água, capinam, matam galinhas, colhem feijão, cuidam das crianças, cozinham, lavam vasilhas, servem os homens e recolhem lenha. As meninas acompanham as mulheres adultas em diversos destes afazeres, brincam e em alguns momentos cuidam de crianças menores. O recorte coloca as mulheres na condição de motor que faz o acampamento funcionar. *Tarabatara* não mostra homens em nenhum momento realizando alguma atividade profissional tradicional ou em prol do acampamento. Eles aparecem tocando violão, cantando, bebendo, tomando a palavra quando a pergunta foi claramente dirigida à sua companheira. Os meninos são vistos brincando de jegue, correndo de braços

abertos e sendo mimados por suas mães. A sensação que se tem é de que homens e mulheres estão em oposição no contexto desta comunidade. Eles não aparecem juntos compartilhando algo ou conversando de forma amistosa. Estas imagens somadas à fala da mulher que afirma que o homem cigano “*não faz nada para mulher*” deixam o espectador com a percepção de que aquelas mulheres têm uma vida dura, uma rotina pesada e que são exploradas, enquanto o homem desempenha o papel de beneficiário de todo este trabalho.

Em função da abordagem do filme não é possível compreender com clareza como é a relação entre homens e mulheres no contexto daquela comunidade. A situação é exposta a partir o olhar feminista da diretora que de alguma forma discorda, não compreende ou não se esforça por compreender esta separação desigual de tarefas. Júlia Zakia é uma mulher que, ao registrar a vida feminina e permitir que as mulheres apareçam mais em quadro que os homens, busca através do aparato cinematográfico romper com hegemonia secular masculina que se afirmava pela negação do feminino.

Entretanto, há de se considerar que o feminismo tradicional que luta pela igualdade de direitos, acesso a educação e ao mercado de trabalho é levado a cabo por uma minoria de mulheres (como Júlia Zakia) que não representa a maioria. Trata-se de um movimento que projeta uma imagem de mulher liberada, caracterizada por possuir alto nível educacional e não fazer parte da classe trabalhadora. Conforme Sánchez (2004) este é o tipo de feminismo que pode não funcionar em uma comunidade marcada por valores de solidariedade, coletividade e oralidade, como a cigana.

Esta inaplicabilidade dá-se, entre outros fatores, por este ser um movimento que não reconhece o direito à diferença (etnicidade) destas mulheres. A autora afirma que a luta pela igualdade no caso de comunidades étnicas deve reconhecer a diversidade, ao contrário cai na desigualdade e reforça a inferioridade das culturas marginalizadas e de suas mulheres.

Certamente o feminismo da igualdade parte de uma concepção homogênea de cultura (de base etnocêntrica), mas o feminismo da diferença abandona dois pilares fundamentais da luta feminista até agora: a universalização dos direitos e na luta pela igualdade de reconhecimento das diferenças (SÁNCHEZ, 2004, p.112-113).

No caso de *Tarabatara*, o destaque à suposta desproporção entre direitos e deveres masculinos e femininos revela um olhar etnocêntrico no trato da questão e não considera as diferenças culturais. A cultura do outro aqui é avaliada aqui sob seu próprio ponto de vista e não a partir de um exercício de compreensão mais oblíquo.

Em se tratando do universo feminino, observamos mais uma vez a temática do casamento, agora na visão de uma viúva. Ela fala do sonho de casar presente em toda moça e de seu desinteresse em se casar novamente. O assunto é de grande importância em diversas comunidades ciganas, mas no filme o tema não tem grande relevância e surge apenas para solidificar a ideia de que a rotina das mulheres no acampamento é árdua, a relação de disparidade com os homens após a união e constituição de família.

Assim, da forma como o filme é edificado, fica a impressão de que os ciganos da família Ferraz encontram-se como no passado, distantes da civilização. Do modo como são representados, os ciganos são anacrônicos³⁶, ou talvez estejam em um tempo próprio regido por regras desconhecidas para o espectador. Tal impressão permeia todo o filme e aparece fortemente nas últimas cenas quando o grupo de mulheres equilibrando grandes fardos de gravetos desaparece em câmera lenta do campo de visão, na linha do horizonte ao entardecer e canto gregoriano em *off*.

De acordo com Teixeira (2008), esta distância dos valores vigentes esteve sempre presente nos relatos históricos e continuamente pontuou a relação entre ciganos e não-ciganos. O autor anota um momento em particular da história brasileira, século XIX após a independência do Brasil, a que ele chama de “correria de ciganos” no interior de Minas Gerais. O registro chama a atenção para inúmeros decretos de lei para expulsão de grupamentos ciganos das periferias urbanas daquele estado, como uma ação resultante de um amplo movimento civilizatório no país que pretendia abafar toda e qualquer expressão de déficit evolutivo na sociedade brasileira, em comparação às metrópoles europeias.

[...] os ciganos não se identificavam em nada com os valores vigentes, que lhes pareciam completamente estranhos. Por isso, os ciganos aqui não são vistos como tendo uma cultura própria; eles são notados pela ausência de valores, atitudes e condutas prezadas pela elite brasileira, que procurava alcançar plenamente a “governamentalidade”, a civilização e o progresso (TEIXEIRA, 2008, p.31).

Em *Tarabatara* não é esta a tônica da abordagem relativa ao tempo dos ciganos. A constatação do anacronismo não aparece como incômodo ou anomalia no interior daquela sociedade, e a aparente dissonância com a coletividade hegemônica não faz parte da temática do filme. Tal perspectiva demonstra que as escolhas da voz do documentário fundamentam-se em uma percepção que não faz juízo de valor no que diz

³⁶ De acordo com Lopes (2008) trata-se da impressão de não simultaneidade aos valores da sociedade hegemônicos verificados através dos hábitos, vestuário e valores.

respeito à incorporação na sociedade, ou seja, não é um olhar que exige adequação, apontando os “déficits civilizatórios” daquela comunidade em relação à cidade de Carneiros, Alagoas. *Tarabatara*, mesmo não fugindo da utilização dos estereótipos para representação da comunidade cigana e dando ênfase a imagens de ciganos “autênticos” ou dentro do esperado pelo senso comum, de certa forma problematiza os estereótipos ao não reproduzi-los de maneira automática, sem questionamento. Os estereótipos são usados como uma ponte de significação que busca superar as imagens mais negativas presentes na história, permitindo que, através do ritmo, cores, texturas, diálogos e planos o espectador interesse-se pela comunidade e estabeleça um olhar de alteridade para com a cultura ali exposta. Trata-se de um filme que não pressupõe ordem hierárquica entre culturas.

A obra deixa transparecer as ambiguidades do olhar da “voz do documentário” no trato da relação entre culturas, mas deixa claro que há um esforço por parte desta voz em compreender a cultura cigana pela perspectiva de seus interlocutores. É um filme recíproco e dialógico, que não assume a postura prepotente de outorgar voz àqueles que são marginalizados, pelo contrário, quer ouvir, conhecer e aprender.

3.3.4 Ciganos do Nordeste

Ciganos do Nordeste é um documentário de longa metragem realizado entre 1973 e 1977, e dirigido pelo cineasta baiano Olney São Paulo. Esta é a última obra feita integralmente pelo diretor, que morre em 1978 deixando alguns projetos inacabados que foram finalizados postumamente. De acordo com a pesquisa histórica empreendida pela jornalista Ângela José, que frutificou no livro *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo* (1999), o filme teve duas versões, uma para cinema, de setenta minutos, e outra para televisão, com cinquenta minutos de duração. A cópia analisada nesta pesquisa faz parte do acervo de filmes do Centro Técnico de Audiovisual (CTAV³⁷), órgão da secretaria do audiovisual do Ministério da Cultura, com sede na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma única cópia de preservação, e tem a duração de cinquenta minutos.

O documentário aborda a vida de dois grupos distintos de ciganos e seu movimento em Feira de Santana, Bahia, e imediações. A maioria deles diz ser de descendência egípcia e passam grande parte do tempo em constantes viagens pelo sertão

³⁷Disponível em <<http://www.ctav.gov.br/>>. Acesso em 26/07/2011.

brasileiro, vivendo à beira da estrada do comércio de animais e leitura de sorte. O segundo grupo, conhecido como cigano de tacho, se autodenominam ciganos “turcos” de descendência iugoslava e possuem melhores condições de vida e residência fixa.

O filme dá destaque ao estilo de vida dos grupos de descendência egípcia, que é constituído do comércio de animais, leitura de sorte, casamento cigano, e da língua própria. Também fala da interação entre os ciganos egípcios e turcos, e, através de entrevistas com os habitantes de Feira de Santana, conhecemos seus temores em relação aos ciganos, apesar de não aparecerem em interação. A obra foi produzida pela Pilar Filmes (produtora de Olney São Paulo) com a colaboração da TV Globo, que entrou na produção com laboratório e estúdio de som, passando a ter direitos de exibição do documentário para televisão. José (1999, p.189) informa que *Ciganos do Nordeste* foi projetado apenas nas comemorações do vigésimo quinto aniversário da Cinemateca Uruguaia (Montevideu), nas quais Olney participou como convidado; na décima edição do Festival do Cinema Brasileiro (Brasília); e teve sua versão televisiva transmitida no programa Globo Repórter em 1977, permanecendo inédito nos cinemas. Portanto, trata-se de um filme desconhecido e figurou como o único que trata da temática cigana no gênero documentário no Brasil até o início deste século, quando apareceram as obras de curta-metragem estudadas anteriormente nesta pesquisa.

A cópia analisada neste trabalho tem problemas de sincronismo entre som e imagem. Segundo José (1999, p.189) o defeito ocorreu durante a “copiagem”, e só foi percebido pelo diretor depois de recebida a primeira cópia. Durante o ano de 1977 Olney teria tentado consertar o filme, acrescentando novos trechos com grupos ciganos que não tinham sido utilizados na primeira versão, mas o esforço foi em vão. Segundo Manfredo Caldas, montador de outros filmes do cineasta, o problema em relação a *Ciganos do Nordeste* deve-se ao descuido por parte dos poderes públicos:

Este filme esteve na Embrafilme há um tempão para ser resolvido e nada aconteceu. Estive com esse material em minhas mãos, examinei e preparei o laudo técnico dos caminhos a serem seguidos, para corrigir o problema de sincronismo. Na época, eu trabalhava na Embrafilme. Evidentemente, o tempo foi passando, a coisa foi ficando mais cara mas, em termos de dinheiro, a partir do momento em que você pensa um pouco mais e vê que é o único documentário cigano nordestino, um filme excelente, um bom trabalho de Olney, não tem que ficar medindo se é caro ou barato (CALDAS, *apud*. JOSÉ, 1999, p.190).

Os problemas de sincronismo prejudicaram a compreensão de diversas palavras e trechos do filme, mas não chegaram a inutilizá-lo. A trilha sonora criada pelo compositor e cantor feirense Carlos Pita e executada pela Orquestra Sinfônica da

Universidade Federal da Bahia aparece sempre nos momentos que os ciganos egípcios estão em quadro ou falam de suas vidas. O fundo musical traz uma atmosfera triste ao estilo de vida daqueles indivíduos.

3.3.4.1 Olney São Paulo e o Cinema Novo

O cinema feito por Olney São Paulo é político, nordestino e explora temáticas da vida no sertão. Este modo de ver e pensar sobre a produção cinematográfica tão presentes em suas obras tem raízes no início de sua carreira cinematográfica estreada oficialmente em 1955, quando dirige o curta *Um crime na rua*. Esta estreia coincide com as discussões acerca da necessidade de uma entidade federal reguladora do cinema nacional, que gerou um intenso debate sobre a importância de um cinema popular, vinculado à preocupação de transformá-lo em instrumento de descoberta e reflexão sobre a realidade nacional, a derrocada da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o declínio da chanchada carioca. Toda esta movimentação permite o nascimento de um cinema preocupado com questões sociais batizado de Cinema Novo.

O Cinema Novo foi um período marcado pelo debate e pela militância, que “favoreceram a criação de formas e ‘modos de produção’ alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do aprofundado subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador” (XAVIER, 1993, p.10). Este movimento no cinema brasileiro nascia ao mesmo tempo em vários estados do país. Na Bahia teve seus principais expoentes, onde se destacam: Roberto Pires, Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos, Oscar Santana, Silvio Robatto, Olney São Paulo, entre outros.

O Neo-realismo italiano ainda era o grande cinema de nossa admiração [...]Assistia muitos filmes do pós-guerra italiano e até hoje eles permanecem vivos em minha lembrança. O cinema japonês começava a aparecer. *Rashomon* trazia autenticidade, a violência e uma linguagem nova ao Oriente. Queríamos fazer um cinema brasileiro, vinculado à nossa cultura, como já faziam os cineastas italianos, franceses, japoneses e alguns poucos americanos (SÃO PAULO *apud*. JOSÉ, 1999, p.51).

O neo-realismo italiano influencia bastante o Cinema Novo, por focar os problemas cruciais da época da reconstrução da Itália pós-guerra e fazer apologia à luta pela liberdade. Muito mais do que uma influência estética, o neo-realismo trouxe a percepção da possibilidade de poder produzir filmes sem precisar de todos os equipamentos e serviços da grande indústria cinematográfica que dominava na época.

Bernadet (1976), na obra *Brasil em tempo de cinema*, faz uma profunda análise da atitude cultural exteriorizada por um conjunto de filmes realizados entre 1958 e 1966, que, em sua maioria, fazem parte do Cinema Novo. Ele aponta que, neste percurso, após um período de interesse em retratar a realidade brasileira através de obras cinematográficas que exploravam o marginalismo e a pobreza nas favelas, como via para desenvolvimento de uma produção cinematográfica autêntica, os cineastas foram impelidos a buscar outras expressões do marginalismo nas figuras das crianças, cangaceiros, beatos nordestinos, na natureza agreste do sertão e o marasmo destas formas de vida. O mesmo autor em outra obra (2003, p.12) afirma que este caminho é fruto da evolução política posterior ao golpe militar de 1964, que permitiu o “aparecimento” das minorias colocando a questão do outro em destaque fazendo com que “a maior parte da produção documentária evolui, para o que se pode chamar de ‘registro’ das tradições populares” com o apoio financeiro e institucional de várias entidades estatais.

Penso que seja possível afirmar que *Ciganos do Nordeste* é uma obra que incorpora todas estas temáticas ao retratar um grupo historicamente marginalizado, ambientado no sertão baiano, falando das suas dificuldades, modo de vida e de sua situação social e moral. É um filme que fala da dureza da vida cigana, sendo melancólico em diversos momentos. Os ciganos falam de si e de suas vidas sem sorrir, rodeados por crianças sujas e descabeladas, sentados de cócoras em tendas com pouquíssimos utensílios. Em vários trechos afirmam que vida de cigano é uma “vida cansada”, sendo esta a tônica que permeia todo o filme. Um jogo de manipulação do estigma onde em determinados momentos os ciganos se vitimizam, em outros são vitimizados. Olney São Paulo assevera esta intenção de demonstrar a realidade acerca da figura dos ciganos no Brasil desvinculando-a da imagem romantizada, mítica, aventureira e sedutora vislumbrada através do cinema hollywoodiano:

Eu fiz um documentário antropológico desmistificando essa imagem e mostrando a realidade. No Brasil existem duas ramificações desta raça: o chamado cigano turco, que veio da Iugoslávia e da Turquia, e o cigano de beira estrada, de ascendência egípcia. Meu filme focaliza esta última ramificação, mostrando um grupo que chega a uma cidade, no caso Feira de Santana, o seu dia-a-dia e finalmente a sua saída. Eles são rechaçados pelo povo da cidade, que teme a sua presença, uma vez que além de pequenos furtos, também costumam roubar cavalos e crianças. Muito embora tenham suas tradições, eles são brasileiros de terceira geração, nascidos no sertão nordestino. Mesmo assim são discriminados como gente cigana. Procurei abordar o sistema de sociedade em que vivem, demonstrando o espírito de

liberdade existencial que eles têm em face das convenções sociais (SÃO PAULO³⁸, *apud.* JOSÉ, 1999, p.185).

Ao ostentar a tarefa de mostrar a realidade, *Ciganos do Nordeste* assume características do “modelo sociológico” identificado por Bernadet (2003; 1976), e traduz o pensamento vigente sobre cinema no período: a de que o cinema deveria conscientizar o público a fim de mobilizá-lo para ação e crítica da realidade. A narrativa é arquitetada para gerar a coincidência com o real que o diretor pretende apresentar. No filme a forma de vida dos ciganos é exposta de modo a não admitir discussão ou questionamento a respeito daquela versão de realidade.

3.3.4.2 Estereotipia em *Ciganos do Nordeste*

O filme se estrutura em torno dos estereótipos mais conhecidos da etnia para traçar um panorama sobre a vida dos ciganos no nordeste do país. As falas e imagens tratam dos ofícios tradicionalmente associados aos ciganos (negociante, quiromante, comércio de animais, venda e conserto de tachos), da vida nômade, e discorrem sobre as particularidades da língua cigana, os casamentos, a virgindade feminina e a interação com os não-ciganos. Seja pela extensão do filme ou pela intensidade dos depoimentos, a maneira como os assuntos são tratados vinculam estes estereótipos à identidade cigana, fazendo com que a percepção acerca deste universo fique limitada a estas características, que são demonstradas como presentes nos dois grupos apresentados na obra, portanto à designação genérica de cigano. A tenacidade com que o filme demonstra as características em questão, verificadas nos ciganos “turcos” e “egípcios”, sempre com ênfase no segundo, atrela tais atributos à natureza do cigano. Este mecanismo revela ecos do olhar eurocêntrico no trato da diferença presentes na “voz do documentário”.

É inegável que os estereótipos atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social, a diferença básica, contudo, é que quando tratamos de comunidades historicamente marginalizadas como a cigana, os estereótipos têm a possibilidade de impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão e comunicação de uma determinada realidade. No caso da obra *Ciganos do Nordeste*, este mecanismo colabora especialmente para a manutenção e a reprodução das relações de poder, assim como a justificação e racionalização de comportamentos hostis, que podem

³⁸ SÃO PAULO, O.; entrevista, “Um cineasta no Sertão narra o povo do Nordeste”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 de maio de 1977.

ser verificados quando são apresentados depoimentos dos moradores de Feira de Santana.

3.3.4.3 Locutor, a “voz do saber”

O filme tem início com uma senhora, trajando vestidos típicos ciganos, que relata os ofícios de sua família e mostra o cinema itinerante de sua propriedade. Em seguida vemos vários ciganos conduzindo uma tropa de burros magros no acostamento de uma rodovia. O BG é instrumental e animado. Também ouvimos o som dos sinos pendurados no pescoço dos animais. Em *off* o locutor explica: *“Muitas são as lendas a respeito do nomadismo dos ciganos, e uma delas, talvez de inspiração católica, chegava a afirmar que esse desassossego se devia a um dia os ciganos terem negado pouso à família sagrada. A verdade no entanto, é que há mais de 1.000 anos antes de Cristo, a história já registraria a presença desse povo na terra Santa. Subdividindo-se ali em dois ramos bem distintos: o afro-asiático, ou seja, o ramo dos ciganos que se localizaria no Egito e o europeu, que é a denominação dada aos ciganos que se espalharam pela Europa. Hungria, Rússia, Iogoslávia, Grécia, Turquia, etc.”*

Como em diversos filmes que se encaixam dentro do modelo sociológico, aqui o locutor assume postura de exterioridade ao assunto abordado. Enquanto ciganos dos dois seguimentos falam de suas situações particulares, o locutor fala a respeito deles de forma abrangente e autoritária. O locutor é a “voz do saber” generalizante que não encontra origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico ou antropológico. Trata-se de uma voz que aparece em poucos momentos no filme, mas tem a função de elaborar os dados trazidos pelas experiências dos entrevistados e trazê-los um significado mais profundo. Acerca das informações trazidas por este locutor, é interessante observar que, apesar de ter a pretensão de realizar um documentário antropológico, como mencionado anteriormente, e pontuar os relatos das “vozes das experiências” com dados que o espectador desconhece sobre aquela realidade, a “voz do saber” revela sua atitude generalista ao se apoiar em informações do senso comum para anunciar uma suposta informação científica a respeito da origem dos ciganos.

Apesar dos diversos relatos a partir do final do século XIV na Europa que vinculam a origem dos ciganos ao Egito, China (1936) afirma com segurança que, desde o final do século XIX, há um consenso cada vez maior nos estudos de ordem etnológica e filológica de que a pátria primitiva dos ciganos trata-se da Índia, sendo eles procedentes de uma casta brâmane. De lá eles se subdividem em dois grandes grupos: o

primeiro que se encaminha pelo centro da Ásia e, através do Afeganistão, Pérsia e Armênia, adentram a Grécia e chegam ao Leste Europeu (Romênia, Moldávia e Hungria) em meados de 1417; e o segundo, que vindo da Turquia através da Hungria chegam às regiões da Europa Central e Ocidental, a partir de 1438. A entrada do segundo grupo coincide com uma pressão exercida pelos turcos na ocupação da Rumélia (Bósnia), Bulgária e Sérvia, determinando o êxodo de parte da população das terras conquistadas. “Coincidindo com esse avanço ou progresso dos turcos na Europa com o aparecimento de novos bandos de ciganos em diversos paizes, o facto fez com que estes, em alguns lugares fossem tomados como espiões turcos”[sic] (CHINA, 1936, p.31). O mesmo autor relata que em outros casos a súbita aparição de pessoas tão exóticas na Europa, versadas nas artes ocultas e adivinhações, fez com que os clérigos procurassem nas escrituras bíblicas a explicação para tal fenômeno. Consultando a Bíblia, encontram nos capítulos de Ezequiel a informação que predizia a dispersão dos egípcios pelo mundo e, assim, os ciganos se transformaram em penitentes egípcios. Por fim, China conclui que a alusão à procedência egípcia poderia ser uma “simples criação imaginária e maliciosa dos próprios ciganos, que, se dizendo christaosdalli enxotados, procuravam por esse meio, captar a sympathia e a commiserção das populações dos paizes por elles percorridos” [sic] (CHINA, 1936, p.9).

Teixeira (2008, p.5) observa posteriormente no Brasil que os ciganos “nacionais” também se diziam descendentes de egípcios e, em alguns momentos, são chamados de turcos os ciganos que adentram o país a partir do final do século XIX: “Notícias de O Pharol, de Juiz de Fora, referem-se a esses ‘turcos’ pedindo esmolas e impingindo bugigangas às pessoas. Há ainda uma reclamação vinda de Porto das Flores sobre a presença de ‘turcos’ naquela localidade”. Ao trazer estas informações este trabalho não pretende buscar a verdade ou comprovar que o filme é equivocado no trato das informações, e sim demonstrar o quanto uma produção audiovisual que se encaixa dentro do método sociológico de construção da narrativa, ao qualificar as vozes ali presentes, revela uma percepção de ordem hierárquica entre culturas, demonstrando desconhecimento real acerca do universo representado. É inegável que faltou pesquisa sobre o assunto tratado no momento de construir o roteiro ou o argumento da obra. Lembro que Olney São Paulo era reconhecidamente um intelectual que desenvolveu obras de expressividade também na literatura e no teatro, conforme José (1999).

Mais à frente no filme (10'44'')³⁹, o locutor menciona a origem ariana dos ciganos, deixando claro que a “voz do documentário” teve acesso às informações aqui discutidas, o que nos possibilita confirmar que no documentário sociológico a informação é realmente utilizada para não admitir discussão e gerar coincidência com o real apresentado. De outra forma não seria possível explicar através de imagens e relatos a ascendência remota indiana se as vozes da experiência se afirmam turcos e egípcios, como será relatado a seguir.

A partir de então, o filme é construído para comprovar a fala do locutor acerca da existência destes dois ramos distintos. Tem início uma sequência de cenas onde homens se apresentam como membros da família Dariovich, e filhos de turcos. Um deles, mais jovem, de cabelos curtos, bigode e vestindo camisa xadrez, se apresenta circundado por vários dos homens que falam anteriormente: *“Meu nome é Miguel Dariovich. Filho do Mirio Dariovich, filho da Miroca Dariovich. Meus pai era turco. Nos tá aqui já vai fazer uns quarenta e três anos”[sic]*. E ele completa: *“Minha família veio de uma tradição de andarilho. É uma família, num sabe realmente, num sabe realmente o que qué (ou o que é)”⁴⁰. Pelo de costume, tem um negócio de sangue, de fazermos troca. Vendendo, trocando, até hoje. Então meus avô chegô aqui no Brasil em 1920. Negociava muito com cavalo, tacho. Só um tempo determinado (trecho incompreensível) Mas os filho e os neto nunca deixaram de seguir as tradições (trecho incompreensível) [sic]*”. Ao insistirem em falar e de sua genealogia única (todos enfatizam serem ciganos membros da família Dariovich) e explicarem seu comportamento por uma tradição que vem do sangue, verificamos um esforço por assegurar uma identidade que mantém a coesão do grupo. Lopes (2008, p.177) aponta que o trabalho cotidiano de demarcação de fronteiras entre ciganos e não-ciganos desperta nos indivíduos ciganos a noção de estarem sempre definindo sua filiação étnica, o que ocorre quase sempre pela repetição de “uma ideologia do sangue e da consciência de uma ascendência comum” como garantia da identidade cigana.

Posteriormente no filme seguem relatos das condições econômicas a partir da referência aos ofícios praticados pelos membros do grupo como na fala de um destes homens: *“E nós vamos vivendo aqui em Feira. Nós temos propriedade, meus irmão trabalha de mecânico, outro negucia, trabalha sabe?! Cada qual tem um jeito de vida, né?” [sic]*. O mesmo homem de camisa xadrez vermelha que fala anteriormente

³⁹ Ver página 101.

⁴⁰ Na transcrição do áudio não fica claro se a expressão usada é “o que qué” ou “o que é”.

completa: “*Em minha família as mulheres trabalha de cartomancia. Todo lugar que chega faz propaganda ...*”. Zoom in em uma placa que diz: Atenção. Madame Olga Cartomante. Revela passado, presente, futuro. “... *motivo de alto-falante (trecho incompreensível). E os homi, trabalha em mecânica. Trabalha numa casa, alambique, tacho, mecânico em geral*”[sic].

É interessante notar que, tanto nos documentários selecionados para análise, filmes de ficção, quanto na literatura ocidental, a identidade cigana muitas vezes é forjada através dos ofícios dos grupamentos. São recorrentes as representações das ocupações de cartomante, mecânico, negociante, e na venda e troca de artigos diversos como marcas distintivas da identidade que fundamentam um sentimento de pertença ao grupo étnico representado. O fato de a “voz do documentário” enfatizar tais caracteres distintivos revela o estranhamento entre culturas, o que segundo (2002, p.43) tem raízes no “embate” de valores que surge da contraposição entre nomadismo cigano e o estabelecimento de uma identidade nacional vinculada a um território circunscrito, como ocorre no ocidente. “No repertório de visões ocidentais do nomadismo cigano, encontrar-se-á, entretanto, um conjunto de aspectos que permite aventar uma relação entre a errância e as atividades profissionais que eles tipicamente exerceram.”

O conjunto das falas sobre os ofícios dos ciganos “turcos” se encerra com os dizeres do homem que apresenta o grupo: “*Larguei de viajar, comecei a estudar. Estudei quatro anos e me formei em contabilidade. Fiz o curso madureza dentro de um ano e em três anos me formei em contabilidade*”. As falas “*nós temos propriedade*”, “*larguei de viajar, comecei a estudar*” demonstram as transformações socioculturais vivenciadas pelos ciganos a partir da sedentarização crescente que várias comunidades experimentam. Rodrigues (2009, p.8) observa que estas transformações revelam “suas tentativas de conciliar a preservação de suas práticas culturais e valores na contemporaneidade e a criação de novas formas relacionais”. Segundo a pesquisadora, a imposição da vida sedentária provocou, de certa maneira, uma ampliação dos mecanismos que permitiam sua participação na sociedade e cultura dominantes.

O filme segue demonstrando a distinção entre ciganos e não-ciganos. Após a última fala do membro da família Dariovich, a sequência é cortada, e em seguida temos a fala de um homem negro que menciona a existência de muitos ciganos naquela localidade. Em seguida, vemos um homem calvo atrás de um balcão, que explica: “*Normalmente por aqui aparecem muitos acampamentos de ciganos. Demais da conta até. Agora tem o cigano paneleiro, tem o cigano montador de burro, cê tá*

entendendo? E tem um cigano esperto, cigano negociante, cigano que visa ganhar muito mais dinheiro que pra burro. O cigano que não é montador de burro, o importante é ele não fazer tacho, não fazer panela, ele tem outra visão de negócio. E por aqui parece também muito cigano montador de burro [sic].”

Corta para plano aberto de um conjunto de pessoas montadas em burros de carga. O grupo caminha em direção à câmera. Ouvimos o som dos sinos amarrados nos animais e o locutor em off: *“Essa distinção que é social e de ordem geográfica é muito bem caracterizada no Brasil. E se o cigano do ramo europeu é reconhecido como cigano rico, o cigano de tacho ou de maneira globalizante, como cigano turco, o ramo afro-asiático é sempre identificado como cigano de burro, cigano de tropa ou cigano de beira de estrada.”* Aqui novamente o locutor surge para iluminar o relato da “voz da experiência”. Ele explica, com dados e linguagem mais culta, a observação empírica do comerciante, que diferencia os tipos de ciganos sem a percepção de que a distinção também é de ordem social e, sobretudo, econômica, tendo raízes em nosso processo de colonização.

A obstinação em diferenciar os dois grupos de ciganos com base no índice de acomodação social, cultural e econômica termina por colocar os ciganos do ramo afro-asiático (“egípcios”) em alguns momentos em oposição aos “turcos” e por caracterizá-los como eternos sofrendores à margem da sociedade. A caracterização do sofrimento ganha destaque com o fato de que em todos os depoimentos do segundo grupo de ciganos haver um BG de uma música instrumental e melancólica, que conduz o espectador na percepção da realidade que o filme pretende mostrar.

Após a locução, têm início cenas que percorrem o mesmo raciocínio das entrevistas anteriores, ou seja, os ciganos falam de sua ascendência e posteriormente de seus ofícios. As entrevistas têm início com o plano médio de um ancião, barba branca e chapéu preto. Ele fala em direção ao entrevistador, não à câmera: *“De Pernambuco. Lá já tive morada. Compreendeu? Tive morada lá, mas até escolha ter os filhos. Saiu pelo mundo, saí também atrás dos meus filhos. Aqui já tem uns vinte ano por aqui”[sic].*

O entrevistador, que não aparece em quadro, pergunta: *“O senhor veio de onde?”*. Ele responde *“Da Lagoína”*. Questionado sobre sua idade, ele responde: *“Eu to com noventa e dois anos já. Chegando noventa e três.”* Ele olha para o lado, como se estivesse prestando atenção a uma pergunta que não é possível ouvir e diz: *“Eu? Eu nasci no Egito.”*

3.3.4.4 O “cigano egípcio”

Corta para plano médio de um homem de camisa laranja, cabelos longos, bigode e chapéu que, por realizar diversos depoimentos ao longo do filme, será designado como “cigano egípcio”, a fim de facilitar a compreensão. Ele não fala em direção à câmera, olha para o lado, mexe no cabelo atrás do pescoço e diz: *“Eu sou brasileiro, nasci aqui no Brasil. Antigamente eu nasci em Gandu, né? Antigamente Gandu era município de Ituberaba, mas hoje pertence a (trecho incompreensível). Meu pai era brasileiro, minha mãe cigana legítima. Minha mãe? Do Egito”*. Ele segue narrando enquanto a cena é cortada para imagem de uma fotografia antiga disposta em uma estante, adornada com uma rosa vermelha. A câmera faz uma panorâmica da direita para esquerda e mostra duas jovens em plano americano; em *off* ele diz: *“Agora meus filho é tudo nascido aqui mesmo no estado da Bahia”*. Corta para imagem de uma moça e uma senhora com uma criança nua no colo. *“Eu tenho três nascido aqui em Feira de Santana, aquela mais velha minha nasceu em município de Condo”*. Corta para cena do homem que faz a narração em plano médio, várias pessoas atrás dele. A mulher mais velha da cena anterior o segue. Ele caminha em direção à câmera e desvia dela. As pessoas que ficam para trás olham a cena. *Loc.off: “O mais velho nasceu em Piauí, uma nasceu em Santo Amaro e aqui tenho criado meus filho”*.

Dando continuidade, a mesma voz do cigano egípcio narra uma sequência de cenas com a mulher que o acompanha na cena anterior. Ela veste trajes típicos da mulher cigana, caminha em meio a algumas pessoas na rodoviária em direção a um rapaz, toma sua mão esquerda e o leva para onde há menos movimento, em frente a um ônibus. Toda a cena parece ensaiada e não transcorre com muita naturalidade: *“Vivo com uma cigana velha que é descendente também de cigano legítimo. Mas é pai e mãe, nasceu na Paraíba do Norte. A cigana velha lê mão, bota carta, aquele ramo da vida que Deus deixou para o saber dos ciganos. Parada dura viu, (trecho incompreensível)! Se pegá um tem que dar o dinheiro de qualquer jeito. Mas dá mesmo viu?! É. Cigana véia cura de verdade, viu?”* [sic]. Tem início um conjunto de cenas onde a “cigana velha” lê a mão de um rapaz e o benze com um grande crucifixo. Infelizmente o áudio neste trecho está muito prejudicado não sendo possível a transcrição do mesmo nesta análise. A fala dela é incompreensível, a luz estoura em seu rosto o que torna difícil a leitura labial. Há também o som incidental da movimentação na rodoviária. Neste trecho destacamos novamente a menção a uma ascendência cigana legítima, que justifica a identidade étnica que sustentam hoje. É curioso o fato de ao mesmo tempo em que os

entrevistados falam das cidades onde nasceram no nordeste brasileiro eles se dizem egípcios, o que soa num primeiro momento incoerente. A referência ao Egito parece um sinônimo para o ramo étnico do qual fazem parte (*calon*) o que os distingue frente a outros grupos, como os ciganos “turcos” (*Roms: kalderash, lovava* e etc.), e ao mesmo tempo reforça os valores e o sentimento de não pertencimento à cultura dominante brasileira, o que avigora o estereótipo de “estrangeiros por excelência” que lhes é constantemente atribuído (FERRARI, 2002).

Mais a frente no filme (9’) este mesmo homem cuja voz ouvimos em *off* explica: *“E com isso vai passando a vida. Agora não que nós não somos tudo do Egito, somos é adscendente. Agora é o seguinte, somos sangue real egípcio, mas somos daqui do Brasil. A não ser, cê sabe, (pausa) essa vida sexual é uma coisa muito impura. Mas na parte nossa de mulher, o sangue é limpo e não pode ter uma contrariedade sob a parte de mulher, sabe qual é? Na nossa família. É gitana. Agora, digamos, homem pela rua pode ter um sangue diferente. Mas digamos, tradição de família o sangue continua limpo [sic]”*

No filme os ciganos “egípcios” são identificados pelos moradores de Feira de Santana como ciganos de tropa, por comercializarem animais e viverem à beira da estrada. Esta percepção se confirma pela sequência de cenas a seguir. São mostradas imagens de homens próximos a um curral. Eles tocam animais para dentro do cercado. Corta para dois homens que vestem coletes de couro e chapéus de cangaceiro discutindo de costas para a câmera. Em *off* uma voz masculina explica: *“Aqui nos trabalha com cavalo. Come e bebe do cavalo. Como é que o cigano come e bebe do cavalo? O senhor pega pro senhor 300 milhões, 500 milhões⁴¹. Se tudo der errado na sua vida aquele dinheiro vai...Um cigano pega três cavalo véi, magro. Ele come, ele bebe, ele troca, dá de cume pra família, pega, nunca acaba aquele dinheiro ajudado por Deus[sic].”* Corta para rosto de um dos homens de perfil. Zoom out para plano conjunto do rapaz vestido de peão de boiadeiro em frente a um curral. Ele fuma. Em *off*, a narração continua: *“Os ciganos tudo que tá aqui, todo mundo considera. É o meus cigano. Sou eu. Eu compro carreta de burro aqui, transporto pro sul. Vendo pro cigano (trecho incompreensível) apiado, compro mercadoria, fazendeiro. Eu vivo minha vida sofrida.”*A sequência termina com a imagem de um homem sobre um cavalo, seguido por uma criança

⁴¹ De Cruzeiros (Cr\$), moeda vigente no Brasil de 1970 a 1986., aproximadamente de R\$10.000,00 a R\$20.000,00 o equivalente hoje em Reais(R\$). Disponível em <<http://www.igf.com.br/calculadoras/conversor/conversor.htm>>. Acesso em 27/07/2011.

montando um burro, eles passam em frente a uma tenda. Ele chega ao acampamento e desce do animal. Plano aberto de grupamento de pessoas em frente a esta tenda e os animais ao redor.

As cenas e depoimentos sobre os ofícios dos ciganos intitulados como descendentes do ramo afro-asiático não abrem brechas para que se tenha uma percepção distinta da que o senso comum relata, por meio dos depoimentos dos moradores de Feira de Santana. A forma como o filme é construído reforça as imagens limitadoras a que os estereótipos da etnia correspondem. A “voz do documentário” coloca a locução em *off*, que assume caracteres de “voz do saber” e explica a situação exposta. As informações trazidas pela “voz do saber” são confirmadas pelos depoimentos das “vozes da experiência”, que, na maioria dos casos, também estão em *off* e são validadas pelas imagens que ilustram estes depoimentos. Esta dinâmica que preza por ser didática e favorecer a compreensão sem esforço por parte do espectador é também uma característica do “método sociológico”.

O reforço dos estereótipos fica mais claro quando o filme começa a tratar de outra imagem recorrente do cigano: trapaceiro e marginal. Há uma transição de cenas onde homens e mulheres lidam com os animais. Plano detalhe de um canivete na cintura de um homem sobre o cavalo. Em *off* uma voz masculina diz: *“Agora, nossa vida é uma vida cansada, é uma vida assim agitada, andando, entendeu? Um pessoal como se diz o outro, de muito mal reportagem do nome de cigano. Por que tem uns mal procedido, tem uns bem procedido. Mas nessa leva de bem procedido e mal procedido, em todo lugar que a gente chega que faz o procedimento é esse é que é o nome que é falado [sic]”*. Corta para cenas de alguns homens na lida com os cavalos. Close no rosto de um destes homens. Em *off* a voz continua: *“Pelo menos meu nome, daqui ao sul, em toda região percurar cigano Jacó, todo mundo só tem que lembrar do meu procedimento de bom” [sic]*. Em seguida, vemos o homem que ganha destaque na cena anterior – atirando com uma arma de fogo em um alvo de garrafas – acompanhado por dois homens montados em cavalos. O depoimento segue em *off*: *“Eu não tenho culpa nenhuma, a não ser um crime que eu tenho em legítima defesa. Fiz na zona de Ubatã”*. Corta para imagens de uma moça que monta um cavalo em trajes ciganos, plano próximo no rosto de um dos homens no acampamento, e o depoimento finaliza: *“Isso eu carrego nas minhas costas. Mas dizê assim, a minha cultura disabona pelo menos um filho pra dizê assim: tem um que fume. Não fuma. Se tem um que saia do meu regime, não sai. São casados, mas não são emancipados. Segue o meu destino”*. Uma

tropa de animais atravessa um rio. A tropa cruza a câmera. BG instrumental melancólico. Destaque às meninas que conduzem os cavalos e usam longos vestidos e chapéus de palha.

O depoimento do cigano Jacó enfatiza que o “*nome de cigano*” tem “*má reportagem*”, ou seja, má reputação em todos os lugares aonde chega. Entretanto, enquanto ele tenta explicar que isso não pode ser aplicado a todos os ciganos, que ele é conhecido por se “bem proceder”, por ter criado bem seus filhos e o único crime que já cometeu foi em legítima defesa, o que visualizamos na tela são imagens de um canivete preso à cintura de um homem e de uma pessoa atirando em um alvo com a supervisão de dois outros homens, o que soa como com a aprovação dos demais homens do grupamento e, portanto um comportamento violento legitimado pelo grupo. Este jogo de imagens e locução *off* revela uma visão preconceituosa por parte da “voz do documentário”, pois não se ocupa em dar o devido crédito à fala do cigano ao não demonstrar atenção ao que diz, deixando-o fora de quadro, por exemplo. Ao contrário, seleciona imagens que revelem a “verdade” por de trás deste depoimento e que dão indícios de que a marginalidade faz parte da índole cigana.

Em seguida, locução em *off* explica, enquanto na tela há uma transição das imagens da tropa atravessando o rio para uma panorâmica de um acampamento cigano típico de periferia urbana, repleto de barracas de lona: “*Talvez por força das inúmeras perseguições sofridas no passado, as quais inclui até mesmo o extermínio de mais de dez por cento de sua população pelo regime nazista de Hitler, e isso a despeito de sua origem ariana, os ciganos ainda hoje mantêm-se fiel àquele espírito de aventura e sobretudo de independência ante o comodismo de outros povos não ciganos. Preferindo assim, viver a maior parte de sua vida no campo, à margem dos rios ou beirando as estradas. Quando chegam a atingir as concentrações urbanas são como obrigados por uma lei própria, também pela vontade alheia a instalar suas barracas ali pela periferia daquelas cidades. É a maneira mais prática de indicar a todos que a sua permanência na região será decididamente por pouco tempo.*”

Corta para primeiro plano do rosto de um homem com olhar triste. Cabelos longos, bigode e chapéu. Ele não encara a câmera. Som incidental de criança chorando. Ele diz: “*Cheguei agora. Tô aqui há quinze dias*”. Pausa para ouvir o entrevistador que está fora de quadro e responde: “*Eu vim da Barra*”. Novamente uma pergunta em voz *over* não audível e a resposta: “*Meu pai era brasileiro*”. A câmera abre o enquadramento em *zoom out*. O homem está rodeado por cinco crianças. Em voz *over* o

entrevistador questiona: “*Sua vida é boa?*”. O homem responde: “*Não, essa vida é muito cansada por que um homem não tendo recurso, sabe pro homi (pausa). Quer dizer que um homi num é como um servo de Deus quer. Perguntô o seguinte, eu penso o seguinte: se eu tô aqui pelo governo, o governo podia dar recurso pro cigano pra pudê se mantê e trabalhar. (ele levanta os braços fazendo gesto de força física) Sabe como é? Então eu vivo dessa maneira por que não tem como trabalhar [sic].*” Ele observa o entrevistador fora de cena e responde, enumerando nos dedos: “*Trabalho nosso é de comprar animal, vendê animal. É só. É só isso aqui*”. Em seguida é feito plano aproximado de um homem de perfil que usa bigode e chapéu. Ele diz: “*Só dá pra comprá. Pro cigano vendê a eles. Comprá e vendê*”. Em seguida, plano próximo no rosto de um senhor de bigode e cavanhaque grisalhos. Ele usa chapéu. Antes de responder à câmera, ele cospe no chão e diz: “*Comigo é assim também. Vou comprá agora.*” [sic]



Figura 3 – Família de ciganos em *Ciganos do Nordeste*

A locução relaciona o comportamento nômade a espírito de aventura e independência. Afirma que há preferência por parte dos ciganos pelas paisagens rurais e da beira de estrada e que quando estão em áreas urbanas seriam obrigados por uma lei própria, e, também pela vontade alheia, a instalar suas barracas na periferia daquelas

cidades. Contraditoriamente, o depoimento subsequente revela a dificuldade do cigano para administrar este estilo de vida, expondo que esta é “*uma vida cansada*”, que um homem não tendo recursos financeiros não vive “*como um servo de Deus quer*” e que ele está naquela situação por culpa do governo. Os próximos depoimentos dão a entender que aqueles entrevistados também são recém-chegados na cidade e estão ali de passagem para comprar e vender animais.

A relação controversa entre a locução e os depoimentos tem semelhança com a percepção dos não-ciganos acerca do nomadismo cigano. Diversos pesquisadores, em especial Teixeira (2008) e Ferrari (2002), pontuam que o nomadismo— ao mesmo tempo em que promove estranhamento entre as culturas ocidentais e os ciganos, dado o vínculo à errância, exotismo e marginalidade — o contato do ocidental com estas comunidades promove reflexões acerca de seu próprio estilo de vida circunscrito a uma localidade, religião e família, o que resultaria numa representação romantizada do universo cigano, associando-os também à liberdade, aventura e independência das instituições tradicionais.

Esta imagem romantizada, que acopla o comportamento nômade ao espírito aventureiro e a escolha dos pontos de estacionamento à predileção por locais mais afastados, abafa uma avaliação mais complexa da realidade que envolve um jogo de poder entre sociedade hegemônica e grupos minoritários. Em primeiro lugar, esta construção revela um mecanismo bastante comum da visão eurocêntrica no trato da diferença, que é a atribuição de comportamentos destoantes a uma condição da natureza do grupo (HALL, 1997), fazendo com que esta qualidade seja imutável, já que não se pode interferir nas “leis da natureza”. Esta observação valida a relação de desigualdade entre culturas ante o irremediável atraso civilizatório do outro. Esta estrutura de pensamento justifica, portanto, o fato de aos ciganos serem relegados os ambientes mais hostis da cidade (ou fora dela) já que eles “*preferem*” ou têm “*uma lei própria*” que faz com que ajam desta forma. Este raciocínio mascara um desejo pela reprodução das relações desiguais de poder no interior da cultura brasileira, que justificam a exploração e comportamentos agressivos ante a intolerância da diferença. Como consequência, a circulação e a ocupação do espaço feita pelos ciganos continua a ser amplamente condicionada por ditames institucionais que eles não controlam. Conforme Lopes (2008, p.298) afirma, a construção de barracas e a ocupação de espaços por parte dos ciganos, em geral, não são em “zonas desejáveis mas sim em zonas possíveis, onde a

presença de ciganos não motive reações imediatas de expulsão”. O mesmo é observado por Williams (1994); Mendes (2007) e Rodrigues (2009).

Apesar de a “voz do documentário” reconhecer que a opção por acampar na periferia das áreas urbanas atua como um recurso para comunicar que o grupamento cigano está de passagem, objetivando não suscitar reações de expulsão, ela opta por distorcer esta representação atenuando as motivações, e suplementando a imagem com significados que não estão ali presentes. Contrariando o esquema inicial, as “vozes da experiência”, neste caso, não são concatenadas de modo a coincidirem com o real, apresentado pela “voz do saber”. Elas expõem uma perspectiva política do problema ao demonstrar a ausência de políticas públicas sociais e culturais que atendam às demandas dos grupos ciganos e terminam por empurrá-los a uma condição de marginalidade forçada, ilustrada nos dizeres: “*um homi num é como um servo de Deus quer*”, ou seja, muitas vezes vivem de uma forma que contraria a moral vigente, possivelmente cometendo delitos ou de maneira desumana. Seguindo o raciocínio de Bernadet (1976, p.30), esta situação ilustra o quanto foi militante o cinema brasileiro no período correspondente ao *Cinema Novo*. As obras assumiam papel de conscientização, tendo a crença de que deveriam ir “além da descrição e análise da realidade” e colocar o espectador na condição de motor da mudança política e cultural almejada para o país pela classe média.

A circunstância apresentada torna possível a reflexão em torno da condição nômade do cigano. Seria uma opção ou uma imposição? A história demonstra que os ciganos vivenciaram ao longo do tempo diversas situações de exclusão da sociedade majoritária e também repressão oriunda de medidas oficiais, que interditaram em diferentes tempos o uso da língua e de suas vestimentas tradicionais. Por um lado, o nomadismo foi sempre reprimido e desvalorizado como forma de vida, levando-os à sedentarização compulsória, e por outro, os ciganos foram expostos a constantes expulsões de lugares, colocando-os em situações ambíguas de nomadismo forçado (TEIXEIRA, 2008); (MOONEN, 1996); (RODRIGUES, 2009). Esta modalidade de vida que impossibilita o trabalho fixo conduz a representações negativas e discriminatórias por parte dos não-ciganos que interpretam a ausência de trabalho fixo como vagabundagem.

Continuando o filme, temos uma série de depoimentos iniciados pelo locutor, porém sem sentido no contexto desta discussão. Visualizamos um plano médio de um guarda: tez morena, bigode fino, chapéu característico. Ele está levemente de

perfil e fala em direção ao entrevistador *off scene*: “*Anda tendo vários que, que, que, que muitos que não querem pagar imposto. Acha que é muito.*” (Risos. Close no sorriso sem dentes do guarda). Corta para plano médio de um senhor cabelo branco, rosto limpo, chapéu branco. Ele olha para o céu e depois para a câmera dizendo: “*Falá o quê mais? Tinha hora (pausa) mais era... (a câmera abre e enquadra também o rosto de uma criança)...é que eu aprendi, (corte para as mãos do senhor unidas entre as pernas abertas) Sofriando eu não labuto (trecho incompreensível). Eu labuto na fé de Deus e da Virgem Maria.(a câmera volta ao plano médio) Um Deus verdadeiro. É o que eu acho [sic].* O entrevistador pergunta algo incompreensível e o senhor responde: “*Não senhor*”. A câmera faz uma panorâmica horizontal da direita para esquerda e mostra um homem mais jovem ao lado do senhor, com cabelos ondulados, longos e negros. Ele usa bigode e chapéu preto. Corta para plano médio do mesmo ancião que aparece no início das entrevistas. Ele tem barba branca, usa chapéu preto e terno verde gasto. O senhor encontra-se sentado dentro de uma barraca com poucas coisas no interior. Fala com muita simpatia à câmera: “*Digo pra quele véio, pra quem falá, pras pessoa com as oração, sô um pouco levado. Que eu rezo, viu? Oração finíssima de Deus e da virgem Maria*”[sic]. Ele cumprimenta a câmera pegando na aba do chapéu.

Não é possível articular com precisão o que as falas dos senhores acima querem dizer na conjuntura do filme. Estes ciganos parecem confusos e incapazes de se expressar, o que aumenta a importância político-social do filme e também dá destaque à nobreza da “voz do documentário”, que auxilia o povo a sair da sua condição de alienação ou incapacidade. No modelo sociológico, “se o povo não fosse visto como alienado, se o povo gerasse sua consciência, o intelectual produtor de consciência perderia sua razão de ser” (BERNARDET, 2003, p.35). Mesmo estando no controle da montagem e edição do filme, a “voz do documentário” permite que isso ocorra no interior da obra, para assim justificar a importância da mesma, assim como do trabalho realizado pelo cineasta. Esta estrutura discursiva revela a índole “pluralista liberal” (STAM, 2003) da obra.

3.3.4.5 Feira de Santana fala sobre os ciganos

Como desdobramento da presença dos ciganos no ambiente urbano, temos uma sequência que mostra os pontos de vista da autoridade policial da cidade, uma cidadã feirense e uma cigana. Plano médio de um homem de perfil, sentado em uma mesa de escritório. Paredes azuis, crucifixo na parede, cortinas vermelhas. Tudo leva a

crer que se trata de um delegado. Ele veste terno e gravata. Sentado no canto direito do vídeo diz: *“Geralmente os ciganos na cidade não dá problema. Que aqui os maiores problema são as ciganas. Elas saem para a rua para fazê, lê a mão dos clientes e cobram nisso um preço barato, preço baixo. Mas tem o negócio do segredo. Na hora de dizê o segredo, ela leva o cliente num lugar particular e pede um preço alto [sic].”*

A situação relatada pelo delegado é confirmada pelo depoimento de uma moradora da cidade que vem logo em seguida. Corta para uma imagem de um peito e pescoço, a câmera sobe até o rosto da pessoa que fala. É um mulher bonita e maquiada. O enquadramento permanece em plano médio enquanto ela narra o fato: *“Aconteceu uma coisa com uma cigana, querendo lê minha mão. Eu disse pra ela que eu não acreditava de jeito algum em leitura de mão. Ela então insistiu muito e eu disse não. Aí ela disse: “Então me dê um dinheiro pra eu comprar um pão”. Eu dei um dinheiro a ela. Ela então em agradecimento ao dinheiro que eu tinha dado pra ela comprar um pão, me pediu que eu colocasse dez cruzeiros em minha mão. Eu coloquei. Ela disse que ia abençoar aquele dinheiro, pra num faltá mais dinheiro em minhas mãos, que eu era muito caridosa e tal. Quando eu coloquei o dinheiro na mão, e ela foi também começando a rezar, quando eu coloquei o dinheiro na mão ela atacou o dinheiro (close na mão em garras, imitando o movimento feito pela cigana). Ela atacou o dinheiro e então saiu no carro, eu peguei ela, abotuei ela e disse ou você me entrega esse dinheiro ou eu chamo a polícia [sic].”*

Volta para plano médio do delegado explicando: *“Geralmente o cliente, o incauto na expressão, recusa a dá, a atender aquele pedido. Então a cigana xinga, fala palavra ofensiva e jogam praga, etc, etc”[sic].* Plano fechado em uma mulher jovem sentada de cócoras em frente a uma tenda. Ela usa vestido preto de flores brancas e flores vermelhas no cabelo. Ela quebra tábuas enquanto conversa com a câmera: *“A gente vai, chega numa certa cidade, fala com padre, fala com delegado, fala com a polícia pra pudê abarracá. Eles dá pouso pra gente, a gente arrancha. E adepois, de a gente fazê amizade, (trecho incompreensível), toda veis que voltá eles volta dá pouso pra gente”[sic].* Finaliza sua fala sorrindo. Plano americano do cigano de cabelos longos que aparece anteriormente. Ele está cercado de crianças e diz: *“Não. Nem tacho, nem anel, nem faz (trecho incompreensível), nem nada. Compra uma coisa aqui, ganha cem conto, duzentos contos. (trecho incompreensível). Dá uma oiada de mão também. Uma gira.”*

Muda para plano médio de uma senhora cigana. Ela está de olhos fechados, usa lenço florido na cabeça, fuma um cigarro de palha e não tem dentes. Voz fina. *Zoom out*. Podemos perceber que ela está lendo a mão de outra mulher mais jovem. Vemos a cena em contra plano (a câmera está atrás da mulher mais jovem). *Zoom in* na mão com o cigarro de palha. Close no rosto da senhora. Ela parece estar em transe. Não é possível compreender o que diz, pois parece estar proferindo palavras no dialeto cigano. Em seguida, plano detalhe de uma mão que manipula uma faca e um imã na lâmina da faca. Corta para plano americano do homem que manipula o instrumento. Enquadramento de outro homem da cintura até os joelhos, sentado. Ele gesticula e diz: “*Agora o raio de onde estão os acampamentos é aquele dado por Deus*”. Esta sequência nos permite verificar um recurso bastante recorrente nos filmes que fazem parte do *Cinema Novo*. Bernadet (1976) observa que, ansiando por expressar o marginalismo nas telas do cinema brasileiro e buscando desta forma desenvolver um cinema com temáticas genuinamente nacionais que contribuíssem para a evolução político-cultural do país através da crítica social, os filmes deste período, ao abordarem tais temas, tendem a simplificar a relação indivíduo marginal e sociedade. Assim, fica um totalmente bom e a outra, totalmente má. O marginal, quando não é heroizado, aparece como vítima do sistema e, portanto, impotente diante das circunstâncias que o colocaram naquela condição.

Essa perspectiva da relação marginalizado-sociedade pode ser vislumbrada a partir da falta de desdobramento que o relato da senhora que sofreu a tentativa de assalto obteve no filme. Em outros momentos do filme, falas dos moradores de Feira de Santana foram atestadas e complementadas por relatos ciganos ou pela locução. Neste caso as falas que seguem a esta contrapõem ou atenuam a questão. O delegado, reconhecidamente uma autoridade, não afirma que as ciganas cometam crimes, apenas que causam problemas, aparentemente fruto da má compreensão entre o “incauto” e a cigana. Em seguida, a jovem cigana entrevistada desmistifica a imagem de que os ciganos sejam bandidos ou cometam delitos, ao dizer que para conseguir montar seus acampamentos precisam da autorização do padre, do delegado e de policiais. Ela também demonstra que o estabelecimento de uma relação de amizade garante a oferta de pouso no futuro. Esta fala reforça que é o bom proceder dos grupos que garantirá a amizade com as autoridades religiosas e legais. Por consequência, podemos concluir que, como são dependentes desta relação de boa vizinhança, os ciganos não cometeriam delitos. Assim, ao enfatizar que os ciganos necessitam do aval das

autoridades locais para conseguirem “abarracar”, somado à fala final de que a localização dos acampamentos está nas mãos de Deus e à sequência anterior, que discute as dificuldades enfrentadas na vida nômade, todo possível delito é desculpado e justificado pela “voz do documentário”, que reconhece não haver liberdade real na vida cigana, que a mobilidade quase sempre independe da vontade dos indivíduos e grupos, estando à mercê das autoridades.

A sequência acima também trata com ambiguidade a questão da leitura de mãos. Ao mesmo tempo em que temos a fala do cigano afirmando que a quiromancia é uma forma de ganhar dinheiro, portanto um ofício; vemos uma anciã em uma condição que lembra um transe mediúnico (gira, na umbanda). O que o cigano chama de dom e ofício, a “voz do documentário” vê com misticismo, reforçando o caráter de exotismo que compõe a imagem dos ciganos no Brasil. De acordo com Ferrari (2003), representações como estas avigoram o estereótipo de estrangeiro que o cigano carrega e reproduzem a relação sempre receosa que se estabelece entre não-ciganos e ciganos.

Adivinhação e roubo, dispostos dessa forma, confluem para uma imagem comum, que se define por nossa desconfiança de que os ciganos escondem algo de nós, ou seja, que eles sabem de coisas que nós não sabemos, que vivenciam experiências (em outros mundos) às quais nós, ocidentais, não temos acesso (FERRARI, 2003, p.99).

3.3.5.6 Os dialetos ciganos

A câmera sobe dos joelhos ao rosto do homem, que encerra a sequência anterior. Trata-se do “cigano egípcio”. O visualizamos em plano médio. Desta vez ele está com cabelos curtos, veste camisa branca, chapéu preto, bigode. Diz: *“É uma zona que cigano tem, que não tem brasileiro que compreenda”*. Tem início um conjunto de cenas com duração de quatro minutos que discorre sobre a língua cigana nos dois grupos apresentados na obra. Plano aberto de dois ciganos sentados em frente a uma barraca conversando em sua língua própria. Volta pra o “cigano egípcio”. Ele gesticula bastante na sua fala: *“O cigano fala de um pra outro, conversa de um pra outro, pede água/ arma⁴² um pra outro. Fala numa linguagem que o outro compreende”*. Corta para plano médio de um dos ciganos “turcos” que aparecem no início do filme membro da família Dariovich. Ele diz: *“Também falam a língua deles”*. O entrevistador em voz over pergunta: *“Qual é a língua?”*. O cigano responde: *“Cigana; turca. Meu pai me*

⁴² A dicção do cigano não permitiu distinguir se foi dito água ou arma.

ensinou umas palavra da Iogoslávia, mas eu não aprendi direito. Por exemplo cigarro, cigar. Foto, machina. Sapato (incompreensível)”⁴³[sic].

Tem início uma sequência de cenas com locução em *off*, na voz do “cigano egípcio”. Ele fala as palavras em sua língua, o significado delas e no vídeo identificamos imagens do objeto correspondente. São mencionados chapéu, sapato, rádio e ele finaliza: *“E por aí vai”*. Volta para o cigano da família Dariovich. Ele fala algo incompreensível para a câmera. Corta para o “cigano egípcio” explicando: *“Os turco não compreende nossa linguagem. E nós também não compreende a deles. Eles fala mais enrolado que nós” [sic]*. Corta para a senhora que aparece no início do filme. Cabelo de tranças, vestido típico. Ela fala em dialeto próprio. Em *off* ouvimos a voz do cigano egípcio: *“Nós os cigano daqueles do Egito, nós (termo incompreensível) qualquer um cigano. O cigano turco pega muita palavra nossa.”* Ele fala uma sequência de palavras em seu idioma e seus respectivos significados. São imagens de pessoas fumando, inclusive uma criança. Mulheres ciganas com crianças no colo, uma mulher bonita cheia de anéis e com uma flor no cabelo, homem, armas, cartas, dinheiro, homem comendo, dentes de ouro, orelha, cabelo.

Corta para o cigano Dariovich. Ele menciona várias palavras repetidas anteriormente pelo cigano egípcio, com correspondência em “turco”: cabelo, dente, nariz, menino, homem, mulher, pessoa bonita, feio. Corta para locução em *off* na voz do cigano egípcio e para uma alternância de cenas que ilustram o significado das palavras: mulher solteira, casada, bonita, feia. Volta para o cigano turco onde é feita uma alternância de imagens para palavras semelhantes. O trecho é finalizado com uma sequência de imagens com som incompreensível. Cenas da convivência familiar do cigano egípcio e a “cigana velha” (quiromante que aparece nas sequências anteriores). Este conjunto de cenas destaca a existência de um dialeto próprio, presente nos grupos de ciganos “egípcios” e “tucos”. Ao contrário dos demais pontos levantados no filme até então, que propunham uma perspectiva social para compreensão mais apurada e crítica por parte do espectador, a questão da língua é exposta apenas a título de curiosidade. Não são feitas considerações sobre a funcionalidade sociocultural e a aplicabilidade prática do uso do dialeto entre os ciganos, como seria de se esperar, muito provavelmente pelos produtores não compreenderem que possa haver uma

⁴³ Não são relatadas as demais palavras nos idiomas ciganos que aparecem durante a sequência por inabilidade de transcrevê-las e dificuldade de compreensão do som proferido. Vale à pena ressaltar que nos mais variados grupamentos ciganos o dialeto próprio é uma tradição passada oralmente, não havendo registro escrito.

função. No mundo civilizado, para que serviria a manutenção de um dialeto desconhecido? O registro serve apenas para atestar o déficit civilizatório dos ciganos e celebra o exotismo da cultura, colaborando assim para marcar a diferença entre ciganos e não-ciganos. A maneira como é abordada a questão do dialeto nos dois grupos contribui para a compreensão de cigano enquanto entidade coletiva e abstrata à qual se atribuem características estereotipadas, generalizantes e que não reconhecem as particularidades de cada comunidade a que refere Teixeira (2008).

Os ciganos do filme relatam que há diferenças entre as línguas dos dois grupos, entretanto, o espectador, por ausência de um recurso fílmico que colabore para a compreensão das distinções entre estes dois universos, não apreende o fato, pelo contrário, reconhece mais semelhanças que desconformidades. O mecanismo utilizado promove no espectador a sensação de ter percebido algo além da compreensão das “vozes da experiência” ali representadas. A “voz do documentário” cumpre com o papel de “voz do saber”, e diz dos entrevistados algo que eles não sabem a seu próprio respeito: que são muito mais parecidos do que realmente pensam ser, afinal uma das principais características das “vozes da experiência” no método sociológico é a incapacidade de pensar, concluir e interpretar a realidade.

A construção da narrativa colabora, assim, para uma percepção de ordem hierárquica entre culturas. *Ciganos do Nordeste* está desta forma, impregnado da visão eurocêntrica de mundo, por nivelar e homogeneizar as singularidades culturais dos dois grupos, não as reconhecendo como importantes ou dignas de real destaque por serem culturas inferiorizadas, selvagens e incivilizadas.

3.3.5.7 Casamento

O documentário prossegue tratando do assunto casamento. É uma extensa sequência com dez minutos de duração, que, como na anterior, dá destaque às perspectivas dos ciganos “egípcios” permeados de apontamentos da mesma situação sob a ótica dos ciganos “turcos”. Close no rosto da “cigana velha” fumando um cigarro. Corta para imagem de um casamento no momento da bênção. Cena de um casal assinando papéis em um casamento civil, sem trajes tradicionais de casamento. Não parecem ciganos. Corta para plano em *contra-plongé* da fachada de uma igreja. Abre para uma aglomeração de pessoas na porta do templo. Corta para imagem de uma cigana que põe a mão no chão, se benze e entra em uma casa. Locução em *off* na voz do “cigano egípcio”: “*Nós num casamo no civile. Nosso casamento é na igreja. Nós somo*

católico. Foi aquela religião que Deus deixou. Hoje tá existindo o casamento no civil, ai que são aquele casamento advindo da riqueza. E que nós num queremos. Tudo que nós temo é da família. Se um dia eu tiver uma propriedade como eu tenho, se eu morrer é de meus filhos, da minha mulher. O que é meu num é de Véia, é meu. Se até morrer fica para mim, depois de morrer fica para meus filhos [sic].

Plano geral de um acampamento. Corta para plano aberto de um terreno enfeitado com bandeirolas. Ao longe vemos uma pessoa encaminhando uma noiva. Corta para um plano mais aproximado da noiva e uma mulher que a acompanha de costas. Plano médio de uma menina loira de olhos claros. Plano aberto de uma moça cigana de vestido rosa, em meio a tendas verdes. Em off o “cigano egípcio” prossegue com a explicação: “Cê num vê cigana prostituta, por que o cigano não pode misturá. Cê nunca vê cigano de cabelo ruim, cê nunca vê cigano nêgo com o perdão da palavra. Senhor pode procurar. É só uma famia boa com uma famia boa. Por que, o cigano não casa com brasileiro por que uma cigana não aceita um marido tê duas, três, quatro mulher como brasileiro tem [sic]. Plano detalhe no rosto do cigano de cabelos longos e bigode que aparece anteriormente. Ele fala sem olhar para a câmera: “Sou filho de brasileiro, nordestino também. Trabiava em roça, meu pai era lavrador. (trecho incompreensível) Casei com ela” [sic].

Corta para plano médio em *contra-plongé* de uma mulher cigana jovem que está ao fundo. Um homem de chapéu e bigode fala à câmera. Ao fundo um acampamento cigano: “Em alguns tempo pra trás, casado num casava. Hoje, tão se casando”. Plano fechado de uma mulher circundada por tendas verdes com uma vassoura na mão, próximo a ela uma criança de barriga saliente e camisa aberta. Corta para mulheres ajustando o vestido de noiva em uma jovem cigana. Voz do “cigano egípcio” em off: “Mas somo diferente da Turquia. Daquele que pertence à Turquia”. Corta para um dos membros da família Dariovich. Ele veste camisa azul estampada: “Sobre casamento da família turco, é o pai que pede o filho pra filha. O filho, o filho. A filha para o filho sabe como é? Combina a roupa, trata com o pai da moça e faz o casamento. Agora tem festa. Três dia. Agora tem que vê, eles gostava de comprá moça. Dava num sei quanto numa noiva lá na Azerbajão, num sei o quê jáo [sic].”

Corta para plano aberto de uma noiva sentada no chão ao lado do noivo. Várias pessoas ao redor. Panorâmica do aglomerado de pessoas que envolve os noivos. Em off o “cigano egípcio” explica: “Os turco num pega um padre. O casamento deles eles mesmo é quem faz”. Transição para imagem da senhora cigana que usa tranças,

sentada em uma varanda. Close no cachorro que dorme na barra de sua saia. Ela se benze. Fala em português, mas não é possível compreender o que diz.

Muda para plano médio da mulher que aparece anteriormente de cócoras, vestido preto de flores brancas e flor vermelha no cabelo. Ela continua na mesma posição e explica: *“A mulher de cigano (som de uma criança gritando abafa o que ela diz) cigano. Depois que o marido morre e a mulher fica viúva, é que a mulher (palavra incompreensível). Se tivé com quem qui casá, um home, um cunhado, se ela quisé outro homi, se ela quisé arrumá um homi, ai vai. Eles só num deixa casá. Eles só num deixa casá. Aí tem muitas que fogi. Entendeu? Tem muitas que os cigano mata[sic].”*

Vemos então o “cigano egípcio” em plano médio. Ele veste camisa branca, chapéu preto, bigode e tem a barba por fazer. Plano detalhe em uma de suas mãos adornada com um grande anel de ouro. Ele fala de forma decidida: *“Fica sabendo que uma cigana era (pausa) Vai morá com alguns ladrões, (trecho incompreensível) vão se avisá no mundo, por que não existe cigana protistuta na rua. Tá entendendo? A cigana pode se largada que nós deixa casá, mas a cigana não pode se ajuntá. Se um cigano chegá assim (gesto de quem agarra alguém pelo cabelo), pegá o, de uma cigana (trecho incompreensível) tirá ela de casa. Num casa. Vai se inseri uma morte. Tá entendendo? Vai inserir uma morte. Antonsse, cigano é o virge. Cigano não namora! [sic].”*

Corta para plano médio da “cigana velha” sentada na área externa. Ela fuma cigarro, tem uma criança no colo e diz: *“faz uma batata boa, lava forro (incompreensível). Sabe o que tem que fazê, né?”*. Uma mesma cena em que esta cigana aparece anteriormente se repete: ela está sentada no sofá. Close num porta-retrato com a foto de uma mulher e uma rosa ao lado. Em voz over o entrevistador diz: *“Sim, ele qué sabê do esteio que o pai da moça dá pra fia. Se tem alguma herança, num tem. O que ele dá” [sic]*. A cigana responde em off: *“Não, num dá nada. Num dá herança nenhuma. O que tem de dá, dá logo. Quer dizer, se não é um (incompreensível), é um par de vaca, duas, três sandália. É assim. Couro pra novilho, leitão, dois, três animal”*. Enquanto ela fala, vemos o perfil em close de uma jovem morena, sobrancelhas pretas e grossas. Corta para uma moça loira, olhos claros e enfeite no cabelo. Transição para a jovem morena sendo preparada para o casamento por uma mulher mais velha. Cena de um rapaz bem jovem sendo auxiliado por um senhor mais velho que aparece anteriormente a se vestir.



Figura 4 – Edgar Moura e Olney São Paulo filmando o casamento.

A voz do “cigano egípcio” em *off* interfere e os sons se misturam. Não é possível perceber o que falam a partir daí. Continua a alternância de cenas da arrumação da noiva e do noivo. A noiva é admirada por outras crianças e mulheres mais jovens. Contra-plano do senhor que prepara o noivo. Jovem de cabelo na altura dos ombros partido ao meio, óculos, terno preto e gravata. A partir deste momento é possível compreender a fala em *off*: *“Tem uma coisa, se casá ou se a mulher for honesta, fica. Se não fô, entrega pros pais. Quer dizer, no outro dia tem que botá à prova para apuração suficiente. Todo mundo vai. Todo mundo vê. Se aquilo, se fô uma prova alegá, põe uma coroa na cabeça aí a festa aí droba! Quer dizê. Olha o que a prova falô. Da capacidade de uma moça de bem pra todo mundo vê [sic]”*

Plano médio do “cigano egípcio”. Ele fala à câmera com a voz um pouco alterada: *“Mas eu quero dizê, quero dizê pros ceis que não é todos brasileiro que conhece o que é uma moça. Por que uma moça namora um ano, dois, três. (incompreensível). Às vez o rapaz vai casá num vai dizê que ela é moça. Num sabe se ela é moça. Com cigano não, com cigano é diferente. Cigano casa hoje, quando é amanhã, dois, três dias, tem que mostrar a virgindade. (a câmera enquadra a mão*

dedicada enfatizando a prova). *Pega um pedacinho de pano. Se fô moça, todo mundo vê. Aquelas véia, (plano detalhe nos seus olhos arregalados) aquelas cigana do Egito legítima conhece! [sic]*”. Corta para o membro da família Dariovich que fala no começo desta sequência plano médio: *“As mulhé vão pro quarto olhá, compreendeu? A virgindade daquela que tá lá.”*

Cena do casal jovem vestido para o casamento. Em seguida, a realização de uma cerimônia de casamento na igreja, poucas pessoas. Vemos o padre em contraplano, à sua frente o casal. Ele diz: *“Na saúde e na doença”*. Corta para cenas da festa de casamento. Em off a voz da “cigana velha”: *“E aí os ciganos que faz o casamento no primeiro dia num entrega a moça ao rapaz”[sic]*. Novamente o “cigano egípcio” em quadro: *“Ele só vai dormir com a moça quando tivé idade. E a muié só vai quando completá idade. Cigano casô com uma ciganinha, casô com dez ano. Morreu com quantos ano? Morreu com dezoito ano e esse cara num viu a mulhé. Morreu virge ainda. Morreu” [sic]*.

Em seguida, são mostradas cenas do dia-a-dia do acampamento, crianças peladas brincando com cachorros. Corta para um casal deitado no chão juntos (mulher da flor vermelha no cabelo). Em off uma voz feminina incompreensível. Cena de uma cerimônia de casamento de um casal diferente. A câmera enquadra o padre. Ele lê os seguintes dizeres com sotaque estrangeiro: *“Este casamento foi realizado conforme o rito católico, sem efeitos civis. Por que esta família de ciganos procura a igreja e son indivíduos corretos e quando unidos pelo sacramento do matrimônio, eles continuam por toda a vida unidos e non mais (incompreensível)” [sic]*. Volta para o membro da família Dariovich: *“Logo que se casa uma cigana turca, por exemplo, se ela for virgi, no outro dia a festa continua” [sic]*. Plano detalhe nos rosto do “cigano egípcio”: *“E aí, se a festa é hoje, droba festa!” [sic]*



Figura 5 – Casal de noivos ciganos.

Cena de uma jovem e a noiva dançando sozinhas em uma área no centro do acampamento, algumas pessoas olham a cena. Parece ensaiado. Som de forró em *off*. Close nos pés da noiva. Plano detalhe de uma vitrola. Corta para uma roda de homens jogando baralho. O “cigano egípcio” está entre eles, usando camisa laranja, colete de couro e chapéu. Mesmo BG. Cena dos noivos dançando de maneira desconcertada. Em *off* o locutor: *“Se o casamento entre os ciganos com pessoas não ciganas já ocorre com frequência, até mesmo entre os grupos mais conservadores, o seu ritual, no entanto, obedece ainda a costumes mais remotos cujo objetivo único é fazer testemunhar a sagrada virgindade da noiva. Este testemunho, comemorado três dias e noites consecutivas, exige a participação das famílias e toda aquela comunidade”*. O “cigano egípcio” novamente vestindo camisa branca diz: *“E ali para (palavra incompreensível) maior branco. Mostra pro pai, mostra para tudo, pra família toda. Cigano não tem vergonha de pegar, colocar na cabeça e dar banho de cerveja não.”*

Cena de uma festa bastante cheia, a câmera em *contra-plongé* destaca uma cigana dançando forró animadamente e sozinha. Vestido típico vermelho. Várias pessoas ao redor. Músicos. O excesso de luminosidade do spot de luz incomoda as pessoas.

3.3.5.8 A “voz do documentário” e o “cigano egípcio” se encontram

A longa sequência, muito mais que atestar o caráter curioso da concepção de casamento para os grupos ciganos, ressalta a incivilidade dos mesmos em contraste com a sociedade majoritária. Se compreendermos civilidade pela perspectiva de Buarque de Holanda (1936; 1995) onde a definição desta palavra é proporcional à ética, modernidade, renovação e educação, verificaremos que a “voz do documentário” leva o espectador a constatar o déficit civilizatório das comunidades ciganas, expressado através da conduta relativa aos casamentos e à virgindade feminina. O ponto de vista da “voz do documentário” fica bem claro na informação trazida pelo locutor: *“o seu ritual, no entanto, obedece ainda a costumes mais remotos. Cujo objetivo único é fazer testemunhar a sagrada virgindade da noiva”*. Os fatos apresentados antes da locução foram concatenados de forma a atestar a veracidade da constatação da “voz do saber” acerca desta temática.

Assim, os ciganos são representados e personificados quase que exclusivamente na figura do “cigano egípcio”, como indivíduos que cultivam visões ultrapassadas sobre casamento e sexualidade e se resvalam do casamento civil, pois este regularia a divisão de bens entre o casal de uma forma que não interessa ao homem cigano. Ao colocar o “cigano egípcio” como porta voz dos ciganos, o espectador é levado a crer que todos os ciganos desta linhagem também têm a mesma percepção acerca de casamento e propriedade, o que pode ser uma crença individual ou do grupo, mas da forma como foi exposta é reduzida toda a complexidade desta forma de vida ao parecer de um único indivíduo para gerar coincidência com o raciocínio da “voz do saber”.

O mesmo ocorre nos depoimentos seguintes feitos pelo “cigano egípcio” em nome dos demais ciganos. Através de sua fala concluímos que todos os ciganos são preconceituosos, pois eles não se misturariam em nome de uma pureza étnica: *“Cê nunca vê cigano de cabelo ruim, cê nunca vê cigano nêgo com o perdão da palavra, senhor pode procurar. É só uma famia boa com uma famia boa”*. Também se entende que os ciganos em geral controlam com violência a sexualidade feminina, a fim de assegurar esta mesma pureza moral e étnica. Por fim, todos os ciganos seriam selvagens, irracionais e infantis, pois estimulam celebrações da virgindade feminina onde ninguém teria vergonha de pegar um lençol sujo de sangue *“colocar na cabeça e dar banho de cerveja”* na frente de todo mundo.

Apesar de o “cigano turco” também expressar algumas opiniões, o “cigano egípcio” fala por todos. Ao contrário de outros momentos onde os pontos de vista dos dois grupos foram apresentados de forma mais ou menos equivalente, aqui os julgamentos do “cigano egípcio” respondem pela entidade coletiva a que designamos genericamente de ciganos, e, por consequência, todos os estereótipos negativos que estas falas suscitam são transferidos imediatamente a todo conjunto de pessoas que se encaixam nesta categoria.

A “voz do documentário” enxerga o traço cultural exposto como um costume remoto e enfatiza sua crença através dos closes e planos próximos de gestos e olhares do “cigano egípcio” nos momentos em que relata estas questões com maior veemência. O que era para ser um documentário antropológico termina por colocar as especificidades culturais dos ciganos em oposição aos não-ciganos. Trata-se de uma representação incapaz de provocar um olhar de alteridade para com a cultura do outro, estimulando o etnocentrismo e a visão eurocêntrica.

3.3.5.9 Virgindade feminina e o casamento cigano

Na análise do curta-metragem *Diana e Djavan* já discorremos com detalhes sobre o significado cultural da valorização da virgindade feminina, do casamento endogâmico e o significado do ritual propriamente dito para as comunidades ciganas. Entretanto, reafirmamos que aqui também são notadas nas falas dos entrevistados a observação de Lopes (2008, p.66), de que “a valorização da virgindade e da fidelidade femininas asseguraria um conteúdo positivo à imagem que os ciganos têm de si próprios e, ao mesmo tempo, rebaixaria os outros, os não-ciganos, alimentando um desejo de demarcação”. O casamento entre famílias de procedência cigana e a valorização da virgindade feminina neste caso igualmente funcionam como mecanismo de definição e preservação da identidade grupal.

Após as tomadas da festa de casamento, vemos a cigana que anteriormente aparece com flores vermelhas no cabelo entoando uma cantiga com um grupo de crianças ao redor de uma fogueira. “*Cabelo loiro vai lá em casa passear/ Vai, vai cabelo loiro/ Vai cabar de me matar*”. Corta para closes nos diversos rostos que rodeiam a fogueira, a cantiga prossegue como BG. Em *off*, o locutor explana: “*Considerados por muitos estudiosos um povo em processo de extinção, os ciganos existentes no nordeste do Brasil não obstante constituídos por pequenos comerciantes da zona rural ou por simples camponeses, continuam ainda, por força de*

um comportamento herdado de seus antepassados, a serem identificados e consequentemente discriminados como gente de raça cigana.”

Corta para cena de uma cigana bonita, vestido bufante, sentada em uma poltrona. Transição para imagens das feições de algumas crianças, outras deitadas no colo das mulheres, ambiente com pouca luz. Em off, a voz do “cigano egípcio”: *“O cigano é um bicho criado no tempo, dormindo no sereno, cobra passando por cima. (trecho incompreensível) comendo qualquer comida. Hoje não, por que hoje a maior parte dos cigano tá civilizado. Hoje cigano sabe o que é um sofá, cigano sabe o que é um livro, cigano sabe o que é uma morá numa casa. Antigamente cigano não sabia [sic].”* Ele faz uma pergunta cujo áudio é incompreensível e a mulher responde. Corta para imagens externas durante o dia de uma árvore frondosa, duas crianças de cócoras ao pé da árvore. Voz off do “cigano egípcio”: *“Sabe como é? Antigamente cigano só andava muntado ni animal. Cigano não tinha paradeiro. Num existia carro. O transporte, qual era o transporte que nós tinha? Era animal. Hoje não. Hoje a maior parte dos cigano são civilizado” [sic].*

Corta para plano médio de um dos ciganos filmados anteriormente, mostrando seus documentos a um policial. Zoom out, plano americano. Uma criança aparece de costas em quadro. O “cigano egípcio” continua explicando em off: *“Um cigano chega hoje dentro de uma cidade, apresenta documento. Cigano não anda sem documento. Tem todos os documentos. Antigamente cigano não tinha nada” [sic].*

Plano detalhe de mãos bordando um tecido. Zoom out e plano aberto de uma moça cigana sentada no chão fazendo um bordado. A câmera está do seu lado esquerdo. A câmera muda de perspectiva e passa enquadrar a moça apoiada no chão, de frente para ela. Corta para imagem de três crianças brincando com pneus e rodas velhas. O “cigano egípcio” prossegue: *“Antigamente a gente não sabia. Cigano não sabia nem fazê uma cumida. Hoje o cigano tá vestindo igual mesmo que o brasileiro. Antigamente, quando saia um bloco de cigano naqueles interior, sabe como é? O povo dizia ‘Lá em vem cigano!’. Todo mundo corria. O senhor dizia ‘Ô mulher, vem vê! Pega lá o (palavra incompreensível) senão os ciganos vão levá!’. Corria e num ficava, tinha aquele medo.”*

Corta para plano médio da mulher que sofreu uma tentativa de assalto pela cigana que lhe pediu para ler a sorte. Ela diz: *“Dá medo! Medo sei lá por quê! Por que antigamente cigano robava menino” [sic].* Plano médio de outra mulher de cabelos curtos e mais velha. Echarpe azul amarrada no pescoço. Parece estar sentada enquanto

discorre: *“Antigamente tinha pavor, não chegava nem na porta. E até hoje eu tenho assim, essa impressão assim, que quando eles chegam na porta eu não gosto de conversa, já tentaram várias vezes lê minha mão. Nunca deixei. Num sabe?!” [sic]*

Corta para um plano conjunto com o “cigano egípcio”. Ao seu lado esquerdo a mulher que ele chama “cigana velha”, do direito um menino e ao fundo outra mulher com criança no colo. Ele fala em direção à câmera: *“Antigamente quando cigano andava na caatinga, eu gritava ‘Ô ai irmão, levá a galinha irmão!’ (trecho incompreensível) num fica feição, mi”*. A “cigana velha” ri da história e diz palavras incompreensíveis, provavelmente em dialeto próprio.

Em seguida, corta para um plano médio de um morador de Feira de Santana, homem de cabelos longos, testa grande, costeletas, camisa estampada. Ele fala sem encarar a câmera, desvia os olhos: *“Se eu fosse o governador do estado eu faria uma coisa muito grande dentro da capital. Eu faria uma campanha para que acabasse todos os ciganos por que eles só vêm pegá o que é das pessoa, robá...”*. Corta para imagem das pernas de ciganas sentadas no chão, cobertas pelas saias, manipulando colares de miçanga. Elas fazem artesanato. Em off a voz do morador: *“...às veis até tem morte. Cê entendeu? Uma coisa deste nível acho que não é válido dentro de uma cidade”*. Plano detalhe de uma pulseira de artesanato amarrada no pulso de uma pessoa. A câmera vai até o rosto do locutor e vemos o rosto do morador de Feira de Santana. Ele finaliza sua fala dizendo: *“Ainda mais eles que são pessoas afoitas, que dão golpe baixo, baixos. Cê tá entendendo? Eu não aturo cigano não, sou contra!” [sic]*

Volta para o plano conjunto do “cigano egípcio” e as mulheres com as crianças: *“Não diga nada não, viu? Agora os cigano são humilde, viu moço? (Trecho incompreensível). Se matá um porco aqui, se matá um boi (ele é interrompido por uma mulher que não estava em quadro. A câmera a mostra, mas não entendemos o que ela fala. O som está distante do microfone) se tivé, se matá um boi, naquele bairro cigano, divedi para cada um um pedaço”*. A mulher de cabelo curto e echarpe azul amarrada no pescoço aparece novamente em quadro. Zoom in nos seus lábios: *“Acho muito interessante assim a parte deles armarem as redes, daquelas panelas assim muito bem ariada, né? Aqueles dente. Aquela parte de animação, de tudo.”*

Corta para plano médio de outra mulher de cabelo curto, mais jovem de fala sorridente: *“Acho muito bom, muito legal as roupas deles, um colorido espetacular que eles têm, aquelas joias que eles usam. Tem assim, uma coisa que fica legal assim de vê, acho, acho muito boa a roupa deles”*. Temos novamente a imagem da mulher de

écharpe azul, ela profere algo inaudível. Corta para plano médio de um policial. Ele diz: “*Não gosto de cigano*”. Plano médio de homem negro, cabelo estilo *Black power*, óculos escuros vermelhos, cavanhaque e bigode. Não é possível compreender com clareza o que ele fala: “*O que eu acho de cigano? Sei lá. Acho que eles são bonitos, sabe? (trecho incompreensível). Claro que o cara que é feio, roba todo mundo*” [sic].

3.3.5.10 O estigma em *Ciganos do Nordeste*



Figura 5 – Cena de *Ciganos do Nordeste*.

Verificamos que a perspectiva adotada pela “voz do documentário” é de expor a realidade, demonstrando o quanto os ciganos são discriminados e sofrem preconceitos, entretanto, ao colocar a “voz do saber” para destacar que se trata de um povo em processo de extinção, a “voz do documentário” deixa transparecer que esta reação da sociedade encontra justificativa no antagonismo de valores entre ciganos e sociedade majoritária, ilustrado pela oposição entre atraso e civilização a que estes dois universos representam na obra. Uma oposição binária como esta aqui explicitada tem grande valor na captura da diversidade de mundos a que estes dois extremos representam, mas também atua como uma forma bastante reducionista de estabelecer

sentido. “Há sempre uma relação de poder entre os pólos de uma oposição binária” (DERRIDA, *apud*. HALL, 1997, p.235).

Somada à sequência anterior, que discorria sobre os casamentos, podemos afirmar que a “voz do documentário” estigmatiza os ciganos que representa demonstrando, desta forma, que carrega em si várias crenças e preconceitos fundamentados em estereótipos negativos que fazem parte do nó figurativo da representação social dos ciganos no Brasil. Segundo Goffman (1986, p.15), as características do ser social percebidas como estranhas e que destoam da sociedade majoritária geram uma rápida associação com inferioridade, e terminam por estigmatizar este indivíduo. “Acreditamos que alguém com um estigma não seja humano e com base nisso fazemos vários tipos de discriminações [...] Tendemos a inferir uma série de imperfeições a partir da imperfeição original”.

A associação do modo de vida cigano à incivilidade e a desqualificação dos mesmos enquanto indivíduos, vinculando-os ao selvagem, permitem perceber que a “voz do documentário” não só tem convicção da inaplicabilidade do modo de vida cigano no contexto das últimas décadas do século vinte, como não compreende a cultura como válida e, portanto a percebe como inferior. Esse retraimento em face da cultura alheia atuaria quase que como um desejo de restabelecer o sentimento de ordem, trazendo o estado normal das coisas.

As imagens e depoimentos do “cigano egípcio” que surgem a seguir colaboram para a constatação da veracidade da fala da “voz do saber” no que diz respeito ao comportamento cigano. Ele associa os hábitos de vida nômade dos ciganos a uma conduta animalesca, que foi se revertendo na medida em que assimilaram costumes da sociedade hegemônica e passaram a viver em casas, usar utensílios domésticos e meios de transporte modernos. O cigano faz este relato sem se dar conta de que o movimento de sedentarização nas regiões urbanas que vivenciam naquele momento e que permitiu maior acomodação na sociedade, bem como o acesso aos benefícios que lista, é experimentado por grande parte da sociedade brasileira advindo do crescimento da indústria nacional a partir da década de 1930, que ocasiona progressivo aumento das ofertas de trabalho nas regiões urbanas, acarretando intenso êxodo rural e dispersão espacial de áreas citadinas em todo país. Este movimento ocorre com maior amplitude nas décadas de 1960 e 1970. Neste contexto, os ciganos espelham uma condição de incômodo com o subdesenvolvimento experimentado por toda a sociedade brasileira, que gera desconforto especialmente na classe média. Segundo Bernadet (1976), esta

temática aparece como plano de fundo de grande parte dos filmes do período cujos diretores se identificam com o movimento do *Cinema Novo*. São intelectuais que, por fazerem parte desta classe média, incorporam a responsabilidade de modificar o cenário cultural brasileiro, com a intenção de auxiliar a sociedade a elaborar uma cultura que não seja folclórica.

O discurso do “cigano egípcio” também revela uma relação ambivalente com o estigma carregado pelos ciganos. Neste contexto, Goffman (1986) identifica que o estigmatizado tende a reagir ao estigma de três diferentes formas: buscando a correção do defeito, dedicando-se a áreas antes fechadas a ele como mecanismo de compensação ou ele incorpora o estigma para usufruir dos ganhos secundários desta posição. Notamos que, ao mesmo tempo em que o “cigano egípcio” tenta corrigir o estigma de que os ciganos são uma raça de pessoas selvagens e alheias à civilização mencionando a “modernização” dos ciganos, o porte de documentos e maior incorporação na sociedade, ele assume uma postura de “auto-exaltação frente à estigmatização” (GOFFMAN, 1986, p.41) ao enfatizar que os ciganos são todos humildes quando dividem seus bens e gêneros alimentícios por viverem em comunidade. O mesmo pode ser verificado no momento em que ele discorre sobre a superioridade das mulheres ciganas frente às brasileiras pelo fato de elas não namorarem, se casarem virgens e, portanto serem puras e etc. Esse senso de solidariedade intragrupal e vida em comunidade também se configura aqui como um marcador de identificação e de diferenciação face ao não-cigano. Segundo Mendes (2005, p.131), este e outros elementos identitários, tais como as práticas matrimoniais, linguísticas e demais comportamentos, permitem que o indivíduo cigano “se auto e hetero defina numa situação de interação e, por outro, que aja enquanto ator social. É, pois, na relação com o outro que o *self* se elabora.”

Os depoimentos dos moradores de Feira de Santana ainda revelam a mais frequente e significativa imagem associada aos ciganos na história, literatura e senso comum: o cigano ladrão. Os moradores não relatam nenhum caso específico de furto, mas se remetem à ideia de que antigamente o cigano roubava crianças, de que “*eles só vêm pegá o que é das pessoa, robá*” e, por isso, mantém a distância desta categoria de pessoas que oferecem perigo em potencial, justificando a intolerância da permanência dos mesmos no contexto da vida urbana. O próprio “cigano egípcio” constata esta reação que segundo ele ocorria apenas no passado, antes de “se civilizarem”. Teixeira (2008, p.57) observa que a temática do roubo aparece como um temido traço do caráter cigano desde os primeiros relatos da presença deles na Europa. Segundo o historiador,

alguns ciganólogos consideram que os primeiros ciganos que chegaram ao continente europeu traziam consigo o hábito da pilhagem, comum em certas regiões da Ásia. “Ao contrário do que entendiam os direitos consuetudinários dos países europeus, nestas regiões asiáticas, a pilhagem não era considerada um delito, principalmente quando feita por viajantes”. O pesquisador verifica que, no século XIX, em análise de documentos históricos do estado de Minas Gerais, esta má fama desencadeava o seguinte ciclo:

[...] à medida que apareciam boatos de que um bando de ciganos estava chegando a uma determinada região, muitos ladrões não-ciganos passavam a aumentar suas atividades, na certeza de que estariam impunes e a culpa seria atribuída por toda população aos ciganos (TEIXEIRA, 2008, p.57).

Tal constatação não invalida a possibilidade de que existissem indivíduos ciganos de má índole, mas este comportamento não poderia ser tolerado, pois se a acusação de um indivíduo recaísse sobre todo grupo do qual fazia parte, relações comerciais futuras seriam comprometidas. O acirramento das relações hostis entre ciganos e não-ciganos teria ocasionado a incorporação do uso de artimanhas para ludibriar o não-cigano em dados momentos, especialmente nas negociações, como recurso de afirmação frente ao grupo, demonstrando ser mais esperto que o negociante mineiro.

[...] o roubo é na realidade o resultado de uma armadilha; de um engano. Este ponto é fundamental, pois não se trata de violência, mas de tapear, mentir, engrupir, algo que no fundo parece tocar moralmente (e não só economicamente) aquele que se vê envolvido na situação. Nesse sentido, há algo de lúdico na maneira como o cigano aparece tal qual ladrão aos olhos da sociedade que o recebe (FERRARI, 2002, p.100-101).

Florência Ferrari (2002) identifica que o imaginário do cigano ladrão tem longa trajetória, aparecendo na literatura ocidental com grande veemência, desde o texto de Cervantes (1613). No conjunto das obras analisadas pela autora, o roubo se mostra como um conhecimento específico dos ciganos, ao qual o ocidental não tem acesso. Fazendo parte do conjunto de atividades misteriosas que o cigano domina e o não-cigano desconhece, gerando uma atmosfera de constante desconfiança para com esses grupos que estão eternamente de passagem. É conveniente ressaltar que estamos falando de um estigma com uma trajetória de quase quatro séculos e hoje, trinta e cinco anos após a edição deste documentário, os ciganos ainda são associados à imagem do ladrão. Assim, podemos verificar a “historicidade das representações sociais” (VILLAS BÔAS, 2010). Enquanto uma “modalidade de conhecimento particular que tem por função a

elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos” (MOSCOVICI, 1978), as representações sociais são alimentadas tanto por conhecimentos oriundos da experiência cotidiana, como pela reciclagem de significados historicamente consolidados. Desta forma, a imagem que se tem dos ciganos em nossa sociedade hoje é resultado tanto da reapropriação de conteúdos advindos de períodos cronológicos distintos como os citados acima, quanto daqueles gerados por novos contextos como, por exemplo, a convivência mais próxima de determinada sociedade com grupamentos ciganos, a exposição a filmes, novelas e demais produtos midiáticos que auxiliem na construção de imagens positivas ou negativas acerca da etnia e etc.

A obra analisada não se ocupa em apresentar relatos de moradores e ciganos que revertam as acusações de roubo, transmitindo, desta forma, o ponto-de-vista do diretor Olney São Paulo a respeito do assunto. José (1999) relata que na cópia original do filme há uma cena onde um cigano é preso acusado de furto, o que destaca a ênfase dada pela “voz do documentário” à temática e o quanto esta imagem é forte no contexto de vida do cineasta. Se por um lado os ciganos na história sempre despertaram medo, por outro continuamente motivaram o fascínio do não-cigano pelo seu estilo de vida livre, mistério, exotismo e beleza de suas mulheres. O mesmo ocorre em *Ciganos do Nordeste*. Ao lado da repulsa e do medo ocasionados pelo imaginário do cigano ladrão, temos depoimentos dos mesmos moradores admirando a forma como as barracas são armadas, o brilho de suas panelas, os dentes de ouro, a animação das festas, o colorido das vestimentas tradicionais das mulheres e a beleza do povo. A ausência de cenas que ilustrem a observação positiva dos moradores acerca do universo cigano reafirma a intenção do diretor de romper com a imagem romantizada e idealizada dos ciganos que o cinema hollywoodiano apresenta em suas obras ficcionais, focalizando apenas nos aspectos da “realidade” da vida cigana traduzidos pelas imagens de pobreza, sujeira, cansaço e atraso. Este recorte da realidade, muito mais que uma escolha individual, revela também uma dificuldade de verificar no estilo de vida cigano qualquer aspecto positivo que mereça uma relação de alteridade para com a cultura em questão.

3.3.5.11 Nomadismo e trabalho

O filme neste ponto caminha para os minutos finais. Plano aberto do cigano de cabelos longos que anteriormente aparece de camisa cor de rosa, gravata, chapéu e bigode. Ao fundo intensa movimentação de carros, como em uma rodovia ou avenida de intenso fluxo. Ele está em sua barraca, uma mulher ao fundo e uma criança pequena

sem camiseta e short vermelho corre ao redor. Ele diz: *“Eu sei. Eu acho que o problema que eu digo, o povo nem todo mundo vive. Mas agora em diante eu tô de viaje embora. Não sei que dia que eu vou sair. Se é segunda-feira ou se é nesse domingo que vem agora” [sic]*. Corta para plano aberto deste cigano caminhando ao longe acompanhado de dois outros homens. Eles andam em direção à câmera. Num dado momento desta caminhada a lente da câmera faz zoom out e visualizamos o acampamento atrás deles. A voz do cigano prossegue em off: *“Vou pra Conquista. Nós vive de viaje, eu vou viajar, sabe? Lá em Itambé. Tu sabe onde é Itambé, num sabe? Eu vou pra Itambé. Vou lá. O seguinte, que essa bagagem que tem aqui de cigano eu vou largar essa bagagem aqui pra ir pra outro bando de cigano. Eu vou pra onde o Opério, que é lá em Conquista. De Conquista agora tô seguindo para Montes Claros até Belo Horizonte [sic].”*

Corta para imagens de algumas mulheres ciganas andando em uma feira livre pedindo esmolas e lendo mãos. BG instrumental melancólico. O depoimento continua em off: *“Cigano não tem o que fazer, não tem uma profissão. Ele não pega na enxada, ele não tem arte nenhuma, ele não tem leitura. Ele veve, ele veve como um animal. Agora, se ele passa aqui em Feira de Santana, por exemplo, dez dias ou quinze. Ele faz três, quatro, cinco, seis negócio. Arranja o de cumê, se agasta. Ele não pode entrar prum serviço, senão ele fica pobre. Ele vai ficar pobre, vai perder a (palavra incompreensível) dele? [sic].”* Em plano médio temos a imagem de outro policial. Ele afirma: *“Eu não gosto de cigano por que eles são um povo que vive sem trabalhar. Um povo não pode vivê sem trabalhar. Cigano são quase uns marginais, por que um homem que vive na marginalidade não pode ser uma pessoa de bem” [sic]*.

Plano fechado do cigano de cabelos longos que faz os depoimentos iniciais desta sequência. Ele fala com olhar triste à câmera: *“A vida da gente é uma vida cansada. Num veve. Num vai morrê por que quando Deus num qué que morre, num morre. Sabe como é que é?” [sic]*. Corta para imagem de cigana com lenço amarrado na cabeça. Cena de uma criança magra de costelas à mostra, sem camisa, suja e descabelada caminhando. Câmera posicionada em *plongé* se movimenta da direita para esquerda filmando o interior de uma barraca com as pessoas sentadas no chão. Close no rosto de uma mulher jovem, bonita e séria. Zoom out. Ela está de cócoras. A voz do cigano de cabelos longos segue em off: *“A vivência do cigano. Bom, a vivência do cigano é um trem muito jogado. Num tem mistério a vida. Por que o recurso, o dinheiro*

de trabalhá também é pouco. Antonce, o seguinte, o orgulho cigano é dado por um mistério de Jesus.” [sic]

Plano médio do “cigano egípcio”. Ele aparece novamente vestindo camisa branca, chapéu, bigode e acompanhado da esposa. Em quadro também há uma cigana em pé, próxima ao casal e uma criança. Ele fala em direção ao canto direito do vídeo, mas o som é muito baixo, não sendo possível compreender o que diz. O volume aumenta e conseguimos distinguir: *“Cigano não faz nada, num lida com animal, num (incompreensível). (zoom in no rosto do cigano). Agora se não tem aquele esforço difícil para ter uma prosperidade (zoom out, vemos uma mulher com criança no colo que entrega algo à esposa do “cigano egípcio”), não entra na unidade de cumê, pra cumê um animal, tem gente que passa fome. Diz que come, diz que num come. Sai viajando, pede pra arrancar um, arrancar outro. Tem vez que viaja até altas hora da noite. (incompreensível). Aqueles pobrezinho tem veis que até é chamado de ladrão [sic].”* Corta para plano detalhe no rosto do policial. Ele diz: *“Eu prendi uns cigano (palavra incompreensível) bebê pinga. (trecho incompreensível). Eles tava lá roubando e fazendo absurdo até identificar a diligência que já identificamos. (trecho incompreensível)”* [sic]. Close no cigano de cabelos longos. BG instrumental e melancólico: *“Eu vou intregá (pausa) a chefia de cigano pra outro tomá. Agora eu vou cuidá, não que eu tema sê julgado pro meio dos ciganos, tomando conta cum eles, tomando conta da bagagem, sendo chefe deles. Só que eu pensei melhor minha idéia, eu não posso deixar meu tempo à toa. Eu tenho minha renda. Lavoura. Trabalho em lavoura [sic].”*

Muda para close no rosto do “cigano egípcio” enquanto discorre: *“Já vendi muito animal, troquei muito animal, já muntei, já, já (incompreensível) já de porco. Já (pausa). Tudo quanto é trabalho eu tenho. Mas deixei a vendê por que não tava dando mais. (incompreensível). Pra agenciar, só muito dinheiro. Eu tô na Feira de Santana aqui pra mode de dez anos. Senhor sabe que meu estabelecimento aqui em Feira de Santana, de frente a São Gomes, de frente à Serrinha, quilometro três, posto de barreira, de frente ao Sanfona, eu tinha uma boate de mulherio. E tô levando a vida pra vivê. Com dificuldade, isso aqui e tal. Mas é o jeito, pra não pegá no que é alheio. Falá um negócio pro cê, num quero mais viajar! Antoce, por que eu quero educar meus filhos. (incompreensível) Eu me estabeleci mais a véia e deu resultado aqui. Num quero essa vida de cigano mais! [sic].* Imagem do porta retrato com flor novamente. Zoom out e vemos a “cigana velha” sentada de perfil. Ela olha para a câmera. Em off, a voz do

“cigano egípcio”: *“Tem dezoito anos que eu deixei o bando de cigano, num viajo mais.”* Corta para plano detalhe da mão do interlocutor. *Zoom out* do “cigano egípcio” vestindo camisa salmão, que fala com naturalidade em direção à câmera: *“Tenho minha residência aqui, meus filhos estudando e pretendo meus filhos estudarem. Não quero mais saírem, essa vida muito à toa, passando necessidade, variação, um dia comia, outro dia num comia. E hoje eu vivo trabalhando e vivo minha vida mais sofrida” [sic]*. Corta para imagem da moça cigana que aparece anteriormente com lenço na cabeça. Close no rosto do “cigano egípcio”. Ele está de perfil para a câmera dizendo: *“E agora nós não tem (incompreensível) na cidade. Não tenho não. Adepois nós (incompreensível) muito ruim, sabe?” [sic]*. Ele sorri após a fala. Plano fechado de dois jovens sentados ao pé de uma árvore frondosa, outras pessoas em 2º e 3º plano. Eles entoam uma cantiga *“Morena eu vou embora...”*. Corta para imagem de uma tropa cigana ao longe em uma rodovia. *Zoom in* no grupo de costas para a câmera. Corta para ciganos desaparecendo ao longe. Sobe letreiro com os dizeres “FIM”.

Esta última sequência faz novamente uma analogia entre nomadismo e marginalidade. O cigano de cabelos longos relata sua trajetória prevista após deixar aquela localidade, mencionando quatro cidades distintas e assim como o “cigano egípcio”, assevera que *“cigano não tem o que fazer, não tem uma profissão”*. Esta imagem é complementada pelos dizeres do policial, que neste caso atua como porta-voz da sociedade majoritária, uma vez que não são apresentados outros não-ciganos emitindo suas opiniões. Ele afirma não gostar de cigano por que trata-se um povo que vive sem trabalhar e que *“um homem que vive na marginalidade não pode ser uma pessoa de bem”*. O raciocínio se completa quando o mesmo policial narra que prendeu alguns ciganos por estarem bêbados e causarem transtorno em função disso. Não há dúvidas de que a “voz do documentário” compartilha deste raciocínio. Todas as cenas são cuidadosamente colocadas para não gerar suspeita ou questionamento da associação entre nomadismo e marginalidade.

Conforme observam Ferrari (2002) e Rodrigues (2009), verificamos neste caso que a representação negativa e discriminatória dos ciganos por parte dos não-ciganos se sustenta no embate entre duas concepções divergentes de trabalho. A incompreensão do modo de vida nômade e o não-reconhecimento das atividades empregadas pelos ciganos para sua subsistência como ofícios, geram uma vinculação deste estilo de vida à ociosidade e vagabundagem, que por consequência acarretam na propensão ao vício. Temos um indicativo da percepção cigana de trabalho a partir das

seguintes falas: *“Ele não pode entrar prum serviço, senão ele fica pobre. Ele vai ficar pobre, vai perder a (palavra incompreensível) dele?”*, proferida pelo cigano de cabelos longos que irá abandonar o grupo e *“E hoje eu vivo trabalhando e vivo minha vida mais sofrida”* dita pelo “cigano egípcio” que se encontra sedentarizado. Num exercício de interpretação, encontramos nelas a associação de perda de liberdade à execução de um trabalho formal, regido por regras, horários e a figura do patrão. A perda desta liberdade, benefício que justificaria todas as agruras de uma *“vida cansada”* como a cigana, é equivalente à pobreza e sofrimento.

Observamos assim o choque entre visões de mundo. Enquanto o olhar eurocêntrico é fortemente influenciado pelo pensamento cristão entendendo que “Deus colocou o homem no jardim do Éden para cuidar dele e cultivá-lo” (GÊNESE, cap.2. v.15) e que, portanto de forma muito simplificada, a ausência voluntária de trabalho é considerada como algo fora da ordem natural das coisas; o ponto de vista cigano entende o trabalho como uma necessidade de sobrevivência, muito mais que um fim em si mesmo.

O trabalho não é um valor ou um aspecto da vida em que se pode obter realização pessoal, mas uma condição indispensável à sobrevivência cotidiana [...] A não subordinação (autonomia) no exercício da atividade econômica é um dos elementos que marcam a identidade constitutiva do grupo étnico cigano (MENDES, 2005, p.123).

Maria Manuela Mendes (2005), nas entrevistas que compõe o estudo de duas comunidades ciganas de bairros marginais da cidade do Porto (Portugal), nota algo que de forma equivalente identificamos nesta situação: as atividades econômicas nas comunidades ciganas são exercidas na medida em que possibilitem o livre uso do próprio tempo e independência dos indivíduos. Trata-se de uma percepção subjetiva face ao trabalho. Na discussão sobre trabalho presente no filme, também localizamos outro ponto presente da pesquisa de Mendes (2005), o conceito de trabalho é socialmente construído pelo grupo cigano e é fortemente determinado pelas características da sua própria organização social fundada na família extensa e a vida em comunidade. O mesmo está explicitado na afirmação do “cigano egípcio”: *“Agora se não tem aquele esforço difícil para ter uma prosperidade, não entra na unidade de cumê, pra cumê um animal”*, ficando claro que se espera que o membro do grupo se esforce para *“ter uma prosperidade”*, no sentido de buscar continuamente colaborar com a sobrevivência do grupo, caso contrário não *“entra na unidade de cumê”*, ou seja,

não partilhará do resultado do trabalho da comunidade, sendo obrigado a deixá-la. As comunidades desta forma constituir-se-iam como unidades de cooperação.

O filme é encadeado de forma que o espectador entenda que a solução deste conflito de compreensão do que vem a ser trabalho está no abandono da vida cigana, sedentarização e incorporação de hábitos “civilizados”. As “vozes da experiência” são concatenadas para levar a este raciocínio. O cigano de cabelos longos informa que entregará a chefia do grupo para outra pessoa, pois concluiu que não podia deixar seu tempo “à toa” e deveria resgatar seu ofício de lavrador. Logo em seguida, o “cigano egípcio” noticia os motivos que o fizeram deixar a vida cigana (nômade), destacando que não quer mais viajar, pois deseja educar seus filhos. Ainda conta que desde que se estabeleceu em Feira de Santana “*deu resultado*”, ou seja, alcançou prosperidade com seu negócio (boate de mulherio) e possui uma residência no local. Ele igualmente usa a expressão de que a vida de cigano é “*muito à toa*” e instável (variação).

A associação entre sedentarização e melhoria nos padrões de vida aparece também no início do filme (2’44” – 3’29”) quando um dos ciganos da família Dariovich afirma: “*Larguei de viajar, comecei a estudar. Estudei quatro anos e me formei em contabilidade. Fiz o curso madureza dentro de um ano e em três anos me formei em contabilidade*”. O mesmo menciona que sua família possui propriedades em Feira de Santana. Ao conduzir a este raciocínio, a perspectiva do diretor assemelha-se às disposições violentas dos soberanos de Espanha e Portugal entre os séculos XV e XIX (CHINA, 1936), que faziam uso de dispositivos legais para reprimir o nomadismo cigano, exigindo o abandono de hábitos, modificação de vestimentas, proibição do uso da língua cigana, exigindo a sedentarização forçada ou submetendo os ciganos a expulsões constantes. Lembrando que estes mecanismos não obtêm sucesso e ainda culminam no degredo dos ciganos para o Brasil colônia como punição à insubordinação cigana por mais de dois séculos.

Mendes (2005, p.125) analisa o movimento dos ciganos à sedentarização pela perspectiva socioeconômica, e atesta o dinamismo que caracteriza o exercício das atividades econômicas. Durante séculos de vida nômade, os ofícios tradicionais de troca e venda de animais, ferreiro e trabalhos manuais constituíam produtos e serviços que tinham valor de troca em uma sociedade eminentemente rural. A crescente industrialização iniciada nas décadas de 40 e 50 assim como o desenvolvimento da sociedade de consumo “determinaram sua sedentarização e a sua ‘readaptação profissional’, uma vez que eram (e são) escassas as oportunidades de inserção em outros

contextos profissionais”. Contudo, as atividades econômicas dos ciganos continuam a ter um caráter periférico frente ao mercado e à economia formal.

A “voz do documentário” incorpora o raciocínio eurocêntrico e expõe toda sua intolerância para com a diferença demonstrando um padrão opressivo de preconceito. O aparato cinematográfico é utilizado como instrumento para manutenção do *status quo* que, de forma análoga à violência infligida no passado, almeja a imposição de uma única forma de vida considerada como válida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerrar esta pesquisa e colocar ponto final num longo processo de estudo, investigação e análise não é tarefa fácil. Na verdade é um grande desafio, pois a caminhada tornou possível perceber um universo ainda maior de possibilidades para aprofundamento e reflexão no âmbito das inter-relações entre cinema, representação social e culturas ciganas. Muito mais que tecer conclusões, trago minha visão acerca das representações dos ciganos no cinema documentário brasileiro, fruto de uma inquietação pessoal por compreender o audiovisual como instância criadora de significados, valores e por que não, conhecimento. Aliado a isso, o desejo de investigar a trajetória e dinâmica cultural de diversas comunidades ciganas no Brasil e dar-lhes visibilidade dentro da academia.

Com base na compreensão de que a representação da diferença não é mero recorte no mundo histórico, carrega diversos significados culturais implícitos que dizem muito a respeito do ponto de vista de quem produz e seleciona as imagens, a análise dos documentários *Escuta, gajon*; *Diana e Djavan: casamento cigano*, *Tarabatara* e *Ciganos do Nordeste* surpreende ao clarificar o quanto a relação entre culturas distintas está impregnada da visão eurocêntrica de mundo e como este discurso está incorporado à nossa cultura. Vemos nas obras a utilização de práticas representacionais ancestrais, com raízes em nosso processo de colonização para marcar a diferença. Nestas obras destaco a construção de imagens que colocam a sociedade hegemônica como sinônimo de pureza e civilização; e ciganos como significando impureza e selvageria; a associação das diferenças culturais identificadas como atributo próprio da natureza cigana, portanto impositivo inquestionável aos quais os ciganos são reféns, justificando sua inferioridade e marginalidade; e o uso da estereotipia como mecanismo que impede qualquer flexibilização do olhar não-cigano sobre o cigano.

São filmes que reduzem toda a possibilidade de diversidade cultural das comunidades ciganas aos estereótipos mais conhecidos da etnia: nomadismo, o ofício de negociante, a submissão feminina e suas funções domésticas, o casamento exótico e a valorização da virgindade, as festas longas e animadas; e o alheamento à civilização. Neles verificamos o estereótipo enquanto ferramenta de representação complexa, resistente à mudança social e que impede qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão das culturas ciganas em questão, tornando impossível o estabelecimento de uma relação de alteridade do expectador para com eles. São representações que atuam

em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder justificando comportamentos hostis cultivados ao longo do tempo. Ao utilizarem apenas destes recursos para comunicar, os documentários em questão restringem toda a variedade de atributos destas comunidades a alguns predicados essenciais, encorajando um conhecimento intuitivo sobre o outro e colaborando para demarcar fronteiras simbólicas entre ciganos e não-ciganos.

O cigano construído nestas representações é um indivíduo selvagem e irracional que se encontra à parte da sociedade brasileira, cultivando hábitos e costumes injustificáveis no processo de desenvolvimento e fortalecimento do país enquanto potência econômica e cultural de relevância mundial. Quando estas representações são contrastadas com a análise das imagens tecidas a respeito dos ciganos ao longo do seu histórico de permanência no Brasil, verifico que na verdade o “nó figurativo” da representação dos ciganos não variou muito ao longo dos séculos. Uma série de temas emblemáticos aparece de forma repetitiva nas obras fílmicas e históricas analisadas abarcando um período de aproximadamente quatrocentos anos onde o cigano é sempre “o outro” desqualificado, inferior, exótico e estrangeiro. São representações que também presumem identidades fixas, unificadas e essencialistas.

Da forma como são representados, temos os ciganos como pessoas incapazes de pensarem acerca de sua cultura e infantilizados. Esta maneira de pensar e retratar o cigano engrandece a importância destes filmes, pois faz com que alcancem a posição benemérita e caritativa de outorgar voz àqueles que são invisibilizados socialmente e que, sobretudo não têm condições de fazê-lo sem o auxílio do cineasta. Nas quatro obras estudadas, o ponto-de-vista que conduz a compreensão do universo cigano é constituído por cineastas de classe média que sob o pretexto de “dar voz”, revelam preconceito e autoritarismo na representação de uma cultura “esdrúxula” e com valores incongruentes com os vigentes na sociedade hegemônica. São diretores de cinema que colocam o “outro” no lugar de marginal e exploram a imagem para se autopromoverem. Elegem ciganos aparentemente pobres, que vivem de forma inóspita e dão ênfase a estes aspectos apenas para justificar o talento na utilização do aparato cinematográfico e suposta sensibilidade de seus olhares, sem considerar que pobreza e riqueza também são valores relativos para esta cultura.

Escuta, gajon nasce com a proposta de ser um exercício de autorreflexão para a comunidade cigana de Mambaí, na qual teriam a oportunidade de pensar sobre sua cultura, valores e traduzir em narrativa audiovisual. Nele assistimos a uma representação que aciona os estereótipos da etnia para se fazer compreendido e garantir acesso ao espectador, reforçando a imagem “engessada” que o senso comum tem a respeito deste universo. Trata-se de uma sucessão de imagens já conhecidas ou esperadas acerca do tema, enquanto outras que desestabilizariam o modelo sociológico empregado na construção fílmica são deixadas de lado, como a polêmica temática do luto para os ciganos que aparece de forma breve e rasa na obra, não abrindo possibilidades de reflexão, surpresa e conhecimento.

Diana e Djavan: casamento cigano nos permite perceber o alheamento da cineasta para com a cultura que registra. No documentário entramos em contato o rito do casamento daquela comunidade por meio um olhar folclorizado, que celebra a diferença entre ciganos e não-ciganos e estabelece uma relação hierarquizada entre culturas. A obra não assume os riscos de um diálogo real onde o desafio não é só como representar o outro, mas como colaborar com ele para alcance de sua visibilidade social a fim de legitimar-se enquanto cultura digna de relevância. Em função desta abordagem, demonstra um pensamento orientado pela lógica eurocêntrica, portanto pluralista liberal.

Em *Tarabatara* revela a complexidade do exercício de representação ao percebermos a ambigüidade na edificação das imagens apresentadas, onde hora recorre aos estereótipos para promover sentido, em outros momentos tenta questioná-los. É um filme que não tem a pretensão de dizer quem são os ciganos. Em raríssimos momentos da obra a palavra cigano, enquanto categoria genérica, é proferida. O documentário traz em si a intenção de revelar um olhar poético acerca de um modo de vida distinto, nem melhor ou pior que qualquer outro, apenas diferente. Esta intenção não é materializada na integralidade do produto final, mas ecoa em cada plano.

Com *Ciganos do Nordeste* foi possível constatar como o conjunto da representação dialoga com o contexto histórico e político do qual faz parte. Coerente com a ideologia do Cinema Novo, o filme retrata um grupo historicamente marginalizado, ambientado no sertão baiano, falando das suas dificuldades e modo de vida. Este retrato em alguns momentos responsabiliza o momento político-econômico do país pela situação de pobreza e penúria em que estes ciganos se encontram. Em

outros, culpa a natureza cigana da carência social e moral que vivenciam apontando como único recurso o abandono desse modo de vida. No fim, além de opor ciganos e não-ciganos, observamos que se trata de um documentário extremamente preconceituoso e prepotente disfarçado de discurso politizado, crítico e reacionário bem próprio do cineasta culto e de classe média da década de 1960.

Ressalto que ao apontar vestígios da postura pluralista liberal nestas produções busco colaborar para o debate acerca de como seria possível descolonizar estas representações através do viés multiculturalista, exigindo mudanças no tocante às imagens dos ciganos no cinema brasileiro. Com esta reflexão, proponho a redução da distância e desconhecimento mútuo que envolve a relação entre ciganos e não-ciganos, manifestada na formação de figuras totalizantes e estereotipadas e desta forma, melhorar as relações e diminuir o preconceito.

Apesar das particularidades de cada filme, a identificação de marcas do eurocentrismo em suas representações, visão de mundo e lugar social de fala dos diretores diferente do objeto representado, os documentários têm em comum o interesse por desvendar ou revelar as comunidades ciganas que em alguma instância promovem fascínio e curiosidade nestes cineastas.

Como no passado, através destes documentários nos aproximamos dos ciganos de forma indireta, onde a informação nos é dada por intermédio de um ponto de vista opositor e estrangeiro. Seja por uma condição de proteção da identidade étnica, como reação a uma sociedade hegemônica que não consegue conviver de forma harmônica com as diferenças ou dificuldade de mobilização para alcançar estratégias comunicativas, os ciganos aqui também não falam por si só.

Em termos de alcance, não posso desconsiderar o limitado potencial destes filmes. São três curtas-metragem com distribuição reduzida à participação em pequenos festivais e mostras de cinema alternativas. Exceto *Tarabatara*, os demais curtas são amadores, o que diminui ainda mais a distância entre os filmes e o público. *Ciganos do Nordeste* é uma obra histórica com áudio não sincronizado em diversos momentos, exibido oficialmente apenas três vezes há três décadas e atualmente encontra-se no acervo do Centro Técnico Audiovisual do Ministério da Cultura, na cidade do Rio de Janeiro, sendo assim de difícil acesso. Ou seja, os filmes são tão marginais quanto o próprio objeto a que representam e em termos de exposição, pouco

contribuem para colocar em pauta a discussão da questão dos ciganos no Brasil. É impossível não fazer um paralelo entre cultura e política neste caso: analisando o contexto geral das produções cinematográficas brasileiras que tratam da cultura cigana (quatro documentários e cinco ficções identificadas), o assunto soa como desinteressante, as produções são inexpressivas e a visibilidade é mínima na mesma proporção em que as políticas públicas começam a ensaiar tímidos passos quatro séculos após os primeiros relatos da presença dos ciganos no país.

Creio que esta pesquisa alcançou seus objetivos de analisar como são representados os ciganos no cinema documentário brasileiro, onde foi possível identificar como e através de quais mecanismos estas imagens foram construídas, destacando a importância do exercício de compreender o ponto de vista da “voz do documentário” que elenca o que é importante e merece destaque e, desta forma, entrevimos os valores culturais de seleção e construção da realidade a que se propõem os documentários elegidos em diálogo com um contexto político, social e histórico próprio do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismo”. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. (org.) *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES-MAZZOTTI, Alda. *Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à Educação*. Em Aberto, Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994. <http://www.rbep.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/912/818>

AUMONT, Jaques. MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BLANES, Ruy Llera. “Contacto, conhecimento e conflito: Dinâmicas culturais e sociais num movimento evangélico cigano na Península Ibérica”. In: *Etnográfica*, Maio 2007, vol.11, no. 1, p.29-54. ISSN 0873-6561

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (1936)

CASA-NOVA, Maria José. “Etnicidade e educação familiar: o caso dos ciganos”. In: *Revista Teoria e Prática da Educação*, v.8, n.2, p.199-207, maio/ago 2005.

CASTRO, Alexandra Isabel A.B.L. “Dos contextos locais à invisibilização política: discussão em torno dos ciclos de exclusão habitacional dos ciganos em Portugal”. In: *Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Porto Seguro, Bahia, Brasil. 2008.

CHINA, J.B. d'Oliveira. *Os Ciganos do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1936.

CORTESÃO, Luiza. PINTO, Fátima (org.). *O povo cigano: cidadãos da sombra – processos explícitos e ocultos de exclusão*. Porto: Edições Apontamento, 1995.

DORNAS FILHO, João. *Os Ciganos em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Movimento Editorial Panorama, 1948.

ELIAS, Norbert. SCOTSON, John. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FERRARI, Florência. 2002. *Um olhar oblíquo – contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano*. São Paulo. Dissertação de doutorado, Depto. Antropologia Social, FFLCH- USP.

FREIRE, Alice L. S. *Escuta, gajon: Cinema documentário, dinâmica cultural e tradição seletiva numa pesquisa audiovisual com os ciganos calon de Mambai, Goiás*. Brasília. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação. Universidade de Brasília – PPG-FaC / UnB. Brasília, 2009.

FLECHA, Ramón (org.). *Conocimiento e Identidad – voces de grupos culturales em la investigación social*. Barcelona: El Roure, 2004.

FLECHA, Ramón. “Investigar desde la iguald de las diferencias”. In: TOURAINE, Alain. WIEVIORKA, Michel. FLECHA, Ramón (org.). *Conocimiento e Identidad – voces de grupos culturales em la investigación social*. Barcelona: El Roure, 2004.

FREIRE FILHO, João. *Mídia, estereótipo e representação das minorias*. Rio de Janeiro: ECO-PÓS, 2004.

FREIRE FILHO, João. VAZ, Paulo. *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre alteridade*. Rio de Janeiro: Mauaad, 2006.

GARDIES, René. *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

GLUCKMAN, Max (org.). *Essays on the ritual of social relations*. Manchester University Press, 1962.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications, 1997.

JODELET, Denise (org). *As representações sociais*. Rio de Janeiro : Ed. da UERJ, 2001.

JOSÉ, Angela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEACH, Edmund. “*Ritualization in man in relation to conceptual and social development*”. In: LESSA, Willian. VOGT, Evon. *Reader in comparative religion: an anthropological approach*. New York: Harper e Row Publishers, 1972.

LIECHOCKI, Sally E. *Ciganos: a realidade*. Niterói: Heresis, 1999.

LIMA, Nísia T. HOCHMAN, Gilberto. “Condicionado pela Raça, Absolvido pela Medicina: o Brasil Descoberto pelo Movimento Sanitarista da Primeira República” in: MAIO, Marcos Chor. SANTOS, Ricardo V. (org.). *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/CCBB, 1996.

LOPES, Daniel Seabra. “Mercados encobertos: os ciganos de Lisboa e a venda ambulante”. In: *Etnográfica*, Maio 2007, vol.11, no.1, p. 319-335. ISSN 0873-6561

LOPES, Daniel Seabra. *Deriva cigana: um estudo etnográfico sobre os ciganos de Lisboa*. Lisboa: ICS, 2008.

MARINHO, Manuela. AMARO, Maria Inês. “La política social e su impacto em las mujeres gitanas el caso de Portugal” in: TOURAINE, Alain. WIEVIORKA, Michel.

MARINHO, Manuela. AMARO, Maria Inês. “La política social e su impacto em las mujeres gitanas el caso de Portugal” in: TOURAINE, Alain. WIEVIORKA, Michel. FLECHA, Ramón (org.). *Conocimiento e Identidad – voces de grupos culturales em la investigación social*. Barcelona: El Roure, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e espaço de hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MELLO, Marco Antônio. VEIGA, Felipe Berocan. “Os Ciganos e as Políticas de Reconhecimento: Desafios Contemporâneos” in: ABA, 2010. Disponível em: www.abant.org.br/conteudo/000NOTICIAS/.../ciganos.pdf

MENDES, Maria Manuela Ferreira. *Nós, os Ciganos e os Outros - Etnicidade e Exclusão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

MOONEN, Franz. *Anticiganismo: os Ciganos na Europa e no Brasil*. Juiz de Fora: Centro de Cultura Cigana, 2008.

MOONEN, Franz. *Os Estudos Ciganos no Brasil*. Recife: Núcleo de Estudos Ciganos, 2008.

MOSCOVICI, Serge. “Os ciganos entre perseguição e emancipação”. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 3, p. 653-678, set./dez. 2009

NAVARRO, Raúl Fuentes. “El multiculturalismo y los riesgos de reduccionismo em comunicación”, In: PERUZZO, Cicília Maria K. PINHO, José Benedito. *Comunicação e multiculturalismo*. São Paulo: INTERCOM, Manaus: Universidade do Amazonas, 2001.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Dennis. “Culturas de grupos subalternizados: espaço para construção de novas subjetividades políticas”. In: MENDONÇA, Maria Luisa (org.). *Mídia e diversidade cultural: experiências e reflexões*. Brasília: Casa das Musas, 2009.

PAIVA, Raquel. “Mídia e política de minorias”, in: PAIVA, Raquel. BARBALHO, Alexandre (org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RANZ, Melanie. “Mujeres gitanas y metodologia comunicativa”. In: TOURAINE, Alain. WIEVIORKA, Michel. FLECHA, Ramón (org.). *Conocimiento e Identidad – voces de grupos culturales em la investigación social*. Barcelona: El Roure, 2004.

RODRIGUES, Cintya Maria Costa. “Reconhecimento, alteridade e identidade: os ciganos e a política cultural brasileira”. 2009.

ROMANI STUDIES 5, Vol. 18, No. 2 (2008), ISSN 1528-0748. Cambridge: Liverpool University Press, 2008.

SÁNCHEZ, Montse. “El feminismo gitano”. In: TOURAINE, Alain. WIEVIORKA, Michel. FLECHA, Ramón (org.). *Conocimiento e Identidad – voces de grupos culturales em la investigación social*. Barcelona: El Roure, 2004.

SANT’ANA, Maria de Lourdes B. *Os ciganos: aspectos da organização social de um grupo cigano em Campinas*. São Paulo: FFLCH/USP, 1983.

SHOBAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SILVA, Dalcivan. FREIRE, Alice L. . “Escuta, gajon e a oficina de vídeo entre os ciganos calon de Mambái”, In: *Deseducando o Olhar - Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual*. FEPA: 2009. Disponível em: <http://www.fepabrasil.org.br/content/artigos-e-publica%C3%A7%C3%B5es>

SODRÉ, Muniz. “Por um conceito de minoria”, in: PAIVA, Raquel. BARBALHO, Alexandre (org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2008.

TEIXEIRA, Rodrigo C. *História dos Ciganos no Brasil*. Recife: Núcleo de Estudos Ciganos, 2008.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

WILLIAMS, Patrick. “On the road: the European odyssey of the Gypsies” In: *The UNESCO Courier*. Paris: 1994.

WILLIAMS, Patrick. *Gypsy world: the silence of the living and the voices of the dead*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento - Cinema Novo, Tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.