

Entre passagens e paisagens: Ciganos e o Nordeste do Brasil no documentário de Olney São Paulo

Francisco Gabriel Rêgo* & Geovana Paim**

Resumo: O artigo propõe uma análise do documentário *Cigano do Nordeste* (1976), dirigido pelo cineasta brasileiro Olney São Paulo, com o objetivo de compreender como o filme representa tanto a Figura do Cigano quanto o Nordeste brasileiro. A pesquisa foca na análise da mise-en-scène, investigando as particularidades do processo de realização do documentário, especialmente por meio dos comentários do narrador em voice-over dos depoimentos dos sujeitos filmados. Dessa forma, busca-se interpretar a metáfora construída pelo diretor sobre o Cigano, conectando essa representação com uma proposta representativa e temática que Olney São Paulo desenvolve em sua filmografia, ao documentar a cidade de Santana, o interior da Bahia e suas características culturais e sociais.

Palavras-chave: Documentário Brasileiro; Ciganos; Nordeste do Brasil.

Resumen: El artículo propone un análisis del documental *Cigano do Nordeste* (1976), dirigido por el cineasta brasileño Olney São Paulo, con el objetivo de comprender cómo la película representa tanto la figura del gitano como el Nordeste brasileño. La investigación se centra en el análisis de la puesta en escena, investigando las particularidades del proceso de realización del documental, especialmente a través de los comentarios del narrador en voice-over y los testimonios de los sujetos filmados. De esta manera, se busca interpretar la metáfora construida por el director sobre el gitano, conectando esta representación con una propuesta representativa y temática que Olney São Paulo desarrolla en su filmografía, al documentar la ciudad de Santana, el interior de Bahía y sus características culturales y sociales.

Palabras clave: Documental brasileño; Gitanos; Nordeste de Brasil.

* Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA). 56304-917, Petrolina, Brasil. E-mail: francisco1gabriel@gmail.com

** Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Programa de Pós-graduação em Geografia (Pós-Geo/UFBA). 44036-900, Novo Horizonte-BA, Brasil. E-mail: geovanapaim@gmail.com

Abstract: This article proposes an analysis of the documentary *Cigano do Nordeste* (1976), directed by Brazilian filmmaker Olney São Paulo, aiming to understand how the film represents both the Figure of the Gypsy and the Brazilian Northeast. The research focuses on the analysis of *mise en scène*, exploring the specificities of the documentary's production process, especially through the narrator's voice-over commentary and the testimonies of the filmed subjects. The study seeks to interpret the metaphor crafted by the director about the Gypsy, linking this representation with a thematic and representative approach that Olney São Paulo develops in his filmography, as he documents the town of Santana, located in the Bahian interior, along with its cultural and social characteristics.

Keywords: Brazilian Documentary; Gypsies; BrazilianNortheast

Résumé : L'article propose une analyse du documentaire *Cigano do Nordeste* (1976), réalisé par le cinéaste brésilien Olney São Paulo, dans le but de comprendre comment le film présente à la fois la Figure du Tsigane et le Nordeste brésilien. La recherche se concentre sur l'analyse de la mise en scène, en explorant les particularités du processus de réalisation du documentaire, notamment à travers les commentaires du narrateur en *voice-over* et les témoignages des sujets filmés. Ainsi, l'étude cherche à interpréter la métaphore construite par le réalisateur autour du Tsigane, en reliant cette représentation à une approche thématique et représentative qu'Olney São Paulo développe dans sa filmographie, en documentant la ville de Santana, à l'intérieur de Bahia, ainsi que ses caractéristiques culturelles et sociales. Mots-clés : Documentaire brésilien ;Tsiganes ; Nord-Est du Brésil

1. Introdução

A produção documental de Olney São Paulo é uma referência importante para compreensão da trajetória autoral do cineasta baiano, se estabelecendo também como uma filmografia relevante para entendimento desse gênero. Ao longo da história do cinema baiano e brasileiro, os estudos sobre Olney São Paulo têm, grosso modo, se concentrado em seu caráter regionalista e modernista, relacionando aspectos inerente ao chamado Cinema Novo e às transformações estilísticas, políticas e representativas vividas pelo cinema nacional a partir dos anos 1970. Para além dessa abordagem analítica já estabelecida acerca dessa filmografia, destacamos também uma perspectiva teórica, que julgamos significativa para um debate acerca do gênero documental. É uma abordagem estilística e criativa, capaz de promover uma reflexão autoral significativa sobre o papel desse gênero na construção de um discurso sobre o Brasil, o Nordeste e Feira de Santana-BA.

Nesse contexto, a filmografia documental de Olney pode ser compreendida como uma expressão singular da visão cinematográfica desse cineasta, revelando um estilo que incorpora aspectos subjetivos, carregando as características essenciais que tornam o gênero documental um objeto rico para uma abordagem da complexidade da realização audiovisual na segunda metade do século XX. É nesse contexto, que Laércio Ricardo de Aquino Rodrigues (2014) identificou a modernidade no documentário brasileiro, caracterizada pela integração de princípios éticos, técnicos e estéticos que colocaram esse gênero na vanguarda dos debates políticos e representativos, responsável por examinar as contradições sociais e políticas do Brasil, a partir dos anos de 1960. De maneira geral, o chamado documentário mo-

dero, teria como aspecto central o questionamento do papel do documentarista, seu poder de representação e sua capacidade de dar voz aos diversos aspectos do mundo histórico, às pessoas e às comunidades.

É dentro desse contexto complexo, compreendido pela indagação do papel do documentário em representar a realidade, que podemos situar algumas das principais realizações documentais desse cineasta. Diante das limitações de uma visão estabelecida sobre o Brasil, Olney e outros documentaristas – como Eduardo Coutinho, Leon Hirszman e Glauber Rocha – são capazes de ampliar estilisticamente, tematicamente e representativamente novas abordagens para as complexidades do país. É assim que podemos, por exemplo, também analisar e aproximar o documentarista Olney São Paulo, com a filmografia de Léon Hirszman, ao passo que podemos reiterar uma diversidade estilística e temática que o documentário dos anos 1970 assume, através do estabelecimento de novos caminhos representativos para o país.

É dentro desse contexto que *Ciganos do Nordeste* (1976) se destaca como um ponto significativo para análise filmográfica de Olney São Paulo. Tematicamente, o documentário representa o primeiro esforço em construir uma representação dos ciganos, estabelecendo uma tensão com aspectos significativos da cultura brasileira, suas identidades e sua história. Nessa perspectiva, o documentário emerge como um recurso expressivo para o debate sobre o papel das comunidades ciganas no Brasil, uma população que, segundo estimativas mais recentes do IBGE, corresponde a 800 mil pessoas autodeclaradas.¹

Conforme observado por Lourival Andrade Júnior (2013), a história dos ciganos no Brasil remonta aos primeiros anos da colonização, desempenhando um papel fundamental nas mudanças históricas, culturais e sociais que moldaram a nação brasileira. Dessa forma, ao longo de nossa história, essas comunidades ciganas estão inseridas em uma narrativa que busca reconciliar sua identidade deslocada com as características que definem uma ideia de unidade nacional, tanto em termos linguísticos, sociais e culturais distintos, quanto em relação às normas morais e éticas que fizeram dos ciganos comunidades minoritárias dentro do processo de construção da cultura nacional.

Essa construção discursiva e estigmatizante dos ciganos no Brasil se relaciona a uma visão geral acerca dessas comunidades em todo o mundo. Como justificativa geral, enfatiza-se uma suposta falta de adesão à ideia de unidade nacional, pois o estilo de vida nômade, com hábitos distintos e uma língua própria, é percebido como uma ameaça aos princípios de coesão que definem as bases de uma ideia de nação. Essa perspectiva ganha relevância quando consideramos que as principais migrações dos ciganos para o Brasil foram influenciadas por desdobramentos políticos dos últimos séculos, como as duas guerras mundiais.

Nesse sentido, uma compreensão da história das comunidades ciganas no Brasil nos permite observar como as características inerentes à Identidade Brasileira en-

1. Até o último censo de 2022, os ciganos não foram incluídos como grupos sociais do IBGE. No entanto, o referido instituto estima por meio de dados secundários.

volvem de forma contundente a assimilação de traços comuns a essas comunidades. Isso ocorre em um movimento de aproximação e diferenciação que torna o processo de construção da nossa identidade nacional fragmentada, tensionado e fissurado, caracterizado por deslocamentos e reposicionamentos constantes, em um movimento de aproximação e diferenciação dos atributos culturais de comunidades e coletividades que não se encontram no centro representativo. Esse movimento estaria presente também em outras representações de grupos étnicos que foram fundamentais para a construção dos atributos e características da nossa ideia de nação, tais como, indígena, negros, caiçaras etc.

Este artigo teve por objetivo destacar o pioneirismo de *Ciganos do Nordeste*, em um período cuja compreensão dos aspectos inerentes a nossa nacionalidade, não compreendia uma evidência das características históricas e culturais de comunidades e grupos periféricos, como os ciganos. Não obstante, o documentário buscou evidenciar, visibilizar e problematizar as características dessas comunidades no território brasileiro, especialmente na região nordeste, em uma proposta metodológica voltada para estabelecer as características gerais dos principais grupos ciganos na região de Feira de Santana – Bahia, enfatizando as vozes próprias dos ciganos, apresentando suas especificidades, diferenças e contradições; mas contrastando esses relatos com as opiniões de pessoas externas às comunidades ciganas envolvidas. Em outras palavras, por meio dessa abordagem, o documentário busca compor um mosaico de vozes, opiniões e descrições sobre os ciganos, ao passo que, de forma metafórica, reflete também sobre a identidade de todos nós, brasileiros, nordestinos e feirenses.

2. Sujeitos e a *mise-en-scène* no documentário

À primeira vista, o espaço não parece ser o aspecto principal em *Ciganos do Nordeste*, ocupando por assim dizer um domínio discursivo periférico, restringindo-se em sua maioria aos comentários enunciados pelos sujeitos filmados e pelo narrador extradiegético. Entretanto, a representação espacial ganha contornos centrais para o documentário, ocupando um domínio significativo através das vozes desses sujeitos e do *voice over* do narrador. Esses comentários buscam enquadrar os ciganos representados em termos dos seus aspectos culturais, sociais, nacionais e identitários, mas também se relacionando a aspectos representativos da cidade de Feira de Santana, como os caminhos, a mobilidade e vocação comercial (Figura. 01). Em especial, no tocante ao narrador, podemos ressaltar para a ideia de construção de um discurso de conhecimento, que se relaciona com um domínio substancial do documentário, diante daquilo que Bill Nichols (2001) chamou de *espietefilia*, uma tendência do documentário em se estabelecer como um discurso voltado para o conhecimento.

Figura 1 - Imagens dos ciganos se deslocando por Feira de Santana.



Essa vocação ao conhecimento se coaduna, grosso modo, com a centralidade que o *voice over* do narrador adquire no filme, como um traço bastante comum da proposta estilística presente também em outros documentários do realizador. Essa perspectiva estaria presente, por sua vez, em uma tendência de estruturação do documentário tendo como base o discurso do narrador, a estabelecer a ordenação narrativa, ocupando um espaço de poder e conhecimento, centrado na voz, ressaltando também para aquilo que Michel de Chion (1993) chamou de *vococentrismo*, a ênfase da voz como um elemento a conduzir a decupagem e as escolhas estilísticas e éticas presentes no registro.

Essa perspectiva envolve, por assim dizer, uma tendência imposta pelos recursos tecnológicos e uma adequação inerente à execução do filme, delineando uma tendência estabelecida em uma dialética comum ao domínio da técnica e o desenvolvimento de um estilo capaz de equacionar à complexidade do processo de feitura e registro do filme. Tomando como referência o que disse David Bordwell (2008), essa dialética, é apresentada, como um recurso metodológico para análise daquilo que ele chamou de encenação, um domínio estabelecido pelo cinema ao longo de sua história, e que envolveria aquilo que convencionalmente passou a ser chamado de *mise-en-scène*.

No tocante ao gênero documental, podemos destacar que, a *mise-en-scène* envolveria, por sua vez, aspectos específicos, envolvendo características inerentes a uma experiência decorrente do processo de registro, filmagem e construção do documentário. Nessa perspectiva, aquilo pelo qual estamos chamando de *mise-en-scène* documental, se estabelece pela forma específica como esse gênero relaciona

os aspectos técnicos – registro do som, fotografia, movimento de câmera, roteiro, etc. – em um formato capaz de criar um estilo, a ser compreendido por um público como um documentário.

Na ideia de *mise-en-scène* no documentário, podemos encontrar o sujeito como elemento importante para a construção do documentário e para o seu desenvolvimento como um recurso expressivo, discursivo e representativo. Nessa perspectiva, podemos reiterar aquilo que Jean Louis Comolli (2008) apontou como um traço fundamental do documentário, diante de uma ideia de intersubjetividade, como um dado relevante para compreensão do processo de construção e de experimentação desse gênero, em um produto autoral constituído por uma experiência própria específica calcada, por assim dizer, na intersubjetividade.

Dessa forma, para além da busca de verdades e da realidade – pressupostos reiteradamente vinculada ao documentário – teríamos como aspecto significativo do gênero, uma experiência assentada na intersubjetividade, em uma referência aos sujeitos que perpassam o processo de construção do documentário (Figuras 02 e 03). Não obstante, aquilo que estamos apresentando como um caráter intersubjetivo para o documentário envolveria por sua vez, um domínio importante de análise e compreensão do fenômeno audiovisual, capaz de nos possibilitar um entendimento de questões concernentes à prática de realização, a sua relação com os sujeitos na representação documental e da maneira como o documentário aborda o espaço, seu tempo, suas ideias e os valores de sua época.

Figura 02 - Sujeitos filmados:
comentários sobre a cultura e tradição dos ciganos



Figura 03 - Sujeitos filmados: não-ciganos e os discursos estereotipados



Ao analisarmos o filme, podemos explorar as diferentes maneiras pelas quais os sujeitos estão presentes no documentário, contrastando e relacionando duas perspectivas de compreensão sobre a realização do filme e as interações e relações presentes na *mise-en-scène*, como um domínio relevante para o documentário, englobando os diferentes sujeitos que fazem parte do processo de registro documental. Aqui, observamos uma apropriação dos recursos de registro, as escolhas feitas pelo diretor e equipe em relação às estratégias de abordagem do espaço e dos sujeitos na cena. No domínio dos sujeitos filmados, destacam-se aqueles que se colocam diante da câmera, desenvolvendo formas de encenação que se justificam pela relação estabelecida durante o processo de filmagem. A *mise-en-scène* é uma dimensão fundamental para o documentário, essencial para o entendimento do caráter encenativo dos comportamentos humanos, suas relações e a maneira única de o documentário representar o outro, em uma forma de invenção de si e do mundo em um diálogo eminentemente intersubjetivo.

2.1 Vozes, representações e tradições

Podemos ressaltar que em Ciganos do Nordeste existe uma tendência para evidenciar os sujeitos filmados, em um formato que situa esse documentário dentro de uma tradição clássica para esse gênero. A evidenciar os sujeitos filmados busca centralizar as vozes nos comentários do narrador e dos autocomentários dos sujeitos filmados, em uma estruturação narrativa que busca constituir generalização discursivas dos ciganos na cidade de Feira de Santana, levando em conta uma perspectiva histórica e sociológica para essas comunidades, uma contextualização dos próprios ciganos e um olhar dos feirenses acerca dessa comunidade. É assim que podemos situar duas opções discursivas desenvolvidas ao longo do filme: 1) uma caracterizada pelo *voice over* do narrador; e 2) uma outra assentada na predominância das vozes dos sujeitos filmados, registrada de forma síncrona à imagem.

Essa distinção carrega diferenças representativas importantes e são responsáveis por construir um mosaico de vozes que carrega diferenças significativas acerca da maneira como os ciganos se observam e como uma alteridade não cigana

historicamente construiu essa representação. Nessa lógica, assim como em outros documentários de Olney São Paulo, as vozes se apresentam como um recurso estilístico relevante como forma de compressão das complexidades e contradições expressivas decorrente do processo de registro documental.

Essa diversidade e complexidade se utiliza do recurso sonoro, dando conta das dificuldades do registro do som à época, desenvolvendo possibilidades estilísticas capazes de questionar o papel das verdades que o documentário tradicionalmente carrega, impondo a essa possibilidade discursiva, um olhar para as questões retóricas que envolve o documentário, ao nos permitir questionar a unicidade do narrador, como sujeito dotado de conhecimento, em prol de uma maior fragmentação discursiva do documentário.

Se para o diretor, o documentário se estabelece como um meio importante de registro das especificidades culturais, sociais e históricas, a presença dos comentários dos sujeitos filmados, ciganos e não ciganos, buscam estabelecer uma compreensão dos ciganos no Brasil. Essa possibilidade fica evidente, em um questionamento das convenções estabelecidas acerca dessas comunidades, sendo importante por apresentar asserções que buscam instruir, por parte dos próprios ciganos, outras perspectivas, concernentes a suas práticas tradicionais e seu modo de vida, como ao seu trabalho, o casamento e as constantes viagens.

Por meio dos comentários dos sujeitos filmados, podemos observar uma inclinação por uma redefinição do próprio sentido de identidade acerca dos ciganos, nos apresentando essas comunidades para além da tendência historicamente estabelecidas (Figura 04). Para tanto, esses comentários buscam enquadrar os indivíduos ciganos, baseada em uma redefinição de suas tradições. Essa perspectiva, busca reforçar, por assim dizer, para uma ideia de tradição, reinterpretada e estabelecida na dinamicidade operada pelos sujeitos. Em outras palavras, o documentário nos permite compreender que, o estatuto da tradição, como um macro discurso, se estabelece, por assim dizer, como algo em constante transformação.

Figura 4 – Apresentação ampla da diversidade das comunidades ciganas em Feira de Santana.



Por outro lado, o *voice over* do narrador, busca se assentar inicialmente na ideia central de conhecimento que o documentário tradicionalmente busca circunscrever. Contudo, por meio dos sucessivos comentários, podemos atribuir a essa instância uma tendência que transpõe a mera ideia do sujeito do conhecimento, socialmente vinculada ao documentário clássico. Se utilizando de uma abordagem eminente clássica para o documentário, o caráter polifônico busca, dessa forma, acentuar as contradições presentes na construção dos discursos hegemônicos historicamente estabelecidos sobre os ciganos; mas também acerca do próprio documentário, conferindo um sentido de modernidade a esse gênero.

Essa dupla tendência de questionamento, parece envolver uma perspectiva estilística importante do diretor, baseado na ideia de uma busca por um sentido para o documentário e para o cinema, que pudesse transpor ao que é estabelecido e convencional, em prol de uma estilística que explora os limites políticos, representativos e discursos para esse gênero. Dessa forma, na relação entre os comentários do narrador e dos sujeitos filmados se desenvolve um questionamento relevante acerca do próprio sentido do documentário, em uma proposta que busca definir os limites representativos desse gênero e do cinema.

Esse questionamento amplia, por assim dizer, a perspectiva tradicional do documentário como uma voz de conhecimento, assentado diante dos pressupostos do chamado documentário clássico. Essa tendência, do ponto de vista da filmografia nacional, coloca *Cigano do Nordeste* e a filmografia de Olney São Paulo, em uma posição privilegiada de questionamentos impulsionadas pelas transformações estéticas e representativas desenvolvida pelos movimentos que buscaram representar o fazer cinematográfico a partir dos anos 1960 e 1970, tais quais o Cinema Verdade e o Cinema Direto.

Nessa perspectiva, optando por uma maior fragmentação da voz de conhecimento do narrador, o documentário busca se posicionar por uma diferença relevante para a tradição do documentário brasileiro, impulsionado pelo constante questionamento do próprio conhecimento do realizador como sujeito de conhecimento. Ao que parece, a ambiguidade e percepção dos limites do documentarista em constituir verdades sinaliza para uma tendência que estará presente na filmografia documental brasileira, compreendida na percepção dos limites representativos do documentário, em uma tendência já sinalizada por Fernão Pessoa Ramos (2008).

Optando por um questionamento e reposicionamento das vozes dos sujeitos filmados, ciganos e não ciganos, o documentário carrega em sua lógica uma importante ambiguidade como proposta estilística, constituindo uma tendência para um registro sonoro e imagético, em sua maioria, que tende à estabilidade da câmera. Essa perspectiva pode ser compreendida no documentário em uma predominância de recursos cinematográficos que buscam posicionar os sujeitos filmados quase sempre estáveis por meio de uma delimitação do campo filmado, em sua maioria os locais de residência desses sujeitos.

Podemos aqui destacar que, essa possibilidade busca reiterar o significado dos espaços para os ciganos, em uma relação comumente utilizada pelo documentário, compreendido nos comentários acerca da mobilidade como um aspecto crucial para

essas comunidades. Se para muitos dos ciganos a mobilidade se estabelece como um pressuposto a reafirmar aspetos identitários, a estabilidade reafirmada se apresenta como um traço de readaptação e reposicionamento dessa tradição frente às transformações vividas por essas comunidades.

Nesse sentido, podemos situar outras perspectivas tradicionais para os ciganos, inscritas diante da ideia de reposicionamento e reinterpretação, tal como o casamento e o papel da mulher. Nesses exemplos, muito embora, o peso da tradição possa ser compreendido como um traço a reafirmar as identidades coletivas ciganas, as mudanças vividas pela sociedade, parecem sublinhar as tensões decorrentes da adaptação dessas categorias a novos contextos. Aqui, essas duas tendências parecem sinalizar para uma perspectiva metafórica do documentário, materializado pela relação que as vozes dos sujeitos e do narrador constroem ao longo do filme.

2.2. Encenando caminhos e recriando paisagens

Entre vozes, dissonância e caminhos, desenha-se uma perspectiva autoral do documentarista Olney São Paulo, compreendida em uma proposta representativa que objetiva tanto os sujeitos quanto o documentário. Como característica autoral presente nesse ponto de vista, podemos destacar aspectos presentes em outros documentários do cineasta. Essa premissa poderia ser observada em uma tendência de o realizador transitar em uma linha tênue entre aspectos políticos, etnográficos e autorais, desenvolvendo um estilo que busca, por meio da apropriação desses pressupostos representativos comuns a nossa cultura, construir um olhar que tematiza e reposiciona paradigmas, verdades e estereótipos.

Apesar da subversão das formas e dos padrões não estarem presentes, de uma maneira imediata, na proposta documental de Olney São Paulo, podemos situar na sua proposta autoral, uma tendência em reconstituir novas observações e olhares para as representações tradicionalmente presentes em nossa cultura e sociedade. Essa tendência estaria evidenciada em uma maior problematização das generalizações comuns acerca do nordestino, do cigano e da mulher, constituindo, por assim dizer, uma ideia de aprofundamento das representações em nossa sociedade, ao constituírem camadas acerca desses sujeitos e coletividades, que passam a ganhar características e atributos que nos possibilita identificar aspectos universais desses sujeitos.

Se uma proposta objetiva não seja um aspecto central para o documentarista, essas camadas constroem para os sujeitos filmados uma

constituição fragmentar, pela conjugação de partes que buscam configurar uma representação generalista comumente presente nos nossos olhares acerca dos ciganos. Esse fragmentário poético assenta-se no próprio sentido para o documentário e para o documentarista, como sujeito estabelecido na sociedade, perpassado por contradições que o aproximam e o diferenciam dos sujeitos filmados. Essa perspectiva cria, por sua vez, uma tendência fortemente metafórica para o documentário, de modo a nos permitir a constituição de leituras que fazem da representação documental o elo entre o próprio realizador, os sujeitos filmados e a sua realidade.

Em *Ciganos do Nordeste*, a paisagem também ganha contornos subjetivos que transpõe a simples objetividade do documentário clássico, delineando, uma perspectiva metafórica importante, para a compreensão do documentário e da obra de Olney São Paulo. Centrado nos sujeitos filmados a paisagem se estabelece como um delimitador universal das condições históricas e geográficas dos ciganos no Brasil e no mundo. Utilizando a obra filmica como recurso de linguagem, a paisagem retratada é como lembra Anne Cauquelin (2007) um enunciado cultural, constituído dentro daquilo que a mesma autora chamou de Paisagem Cultural. Dessa forma, a paisagem construída no filme se estabelece como um paralelo entre as especificidades de um modo de vida feirense e a tradição do mover-se da vida cigana.

Nesse sentido, o espaço é sublinhado pelos autocomentários dos sujeitos filmados, buscando nos conduzir a uma representação que possa evidenciar uma ideia universalista para os ciganos, a semelhança de uma descrição sociológica para essas comunidades. É assim que as poucas referências espaciais para o espaço filmado, busca sublinhar a condição de mobilidade que os ciganos estabelecem em sua organização social. Essa perspectiva, nos possibilita compreender uma tensão que perpassa todo o documentário, evidenciado em uma ideia de generalização da representação e de uma especificidade dessas comunidades resultante de sua integração crescente à vida brasileira e nordestina.

Essa perspectiva, pode ser observada nos relatos dos sujeitos, que buscam alocar suas histórias e tradições às transformações presentes na sociedade nordestina dos anos 1970. Como aspecto central dessa definição, podemos evidenciar outra perspectiva, em uma relação que estará presente também nos comentários dos sujeitos filmados e, de certa forma, na maneira como a paisagem é representado no documentário. É entre a mobilidade e a estabilidade que podemos encontrar uma

lógica que busca enquadrar um dilema cultural vivido pelas comunidades ciganas representadas. Entre continuar e a se deslocar e se estabilizar, a tradição cigana é apresentada pela dicotomia de manutenção e reafirmação das bases identitárias e culturais.

Por sua vez, podemos evidenciar uma dimensão metafórica, e que relaciona a própria Figura do Cigano com a cidade de Feira de Santana, em especial, pelos aspectos formativos da cidade, sua gente e suas práticas. Uma cidade constituída basicamente pelo comércio, a cidade se configura como uma local de convergência, de comércio e de aproximação (Figura. 05). É assim que podemos observar as estradas, em que o chamado “cigano de burro” (de origem afro-asiática), chegam pelas principais estradas que cortam essa cidade. Em detrimento a essa denominação popular, se apresenta os chamados “ciganos de tachos” ou “turco” (de origem europeia), são aqueles cuja estabilidade se relaciona diretamente a uma mudança nas tradições em adaptação às necessidades econômicas, sociais e culturais dos novos tempos.

Figura 5 – Imagens dos ciganos montados em burros: metáfora de Feira de Santana e de sua gente.



É diante do contexto de mobilidade e adaptação que o documentário, busca situar a cidade de Feira de Santana, como uma paisagem erigida nas contradições, que fazem dos seus sujeitos, portadores das mesmas características comuns aos ciganos. Em outras palavras, o documentário parece remontar as bases culturais que alocou nessa cidade aspectos também presente nos ciganos: comércio, mobilidade, modificação e invisibilidade. Como uma metáfora, do próprio feirense, os ciganos do nordeste são também sujeitos marcados pela mesma invisibilidade que torna a todos os nordestinos inventores das suas condições de visibilidade, nos possibilitando entender que é diante do olhar do outro, que podemos nos identificar e nos inventar enquanto indivíduos e coletividade.

3. Considerações Finais

As representações cinematográficas dos ciganos no documentário *Ciganos do Nordeste* (1976), de Olney São Paulo, vão além da simples captação de imagens de um grupo social historicamente marginalizado. O filme não apenas evidencia as contradições e tensões inerentes à relação dos ciganos com o espaço nordestino, mas também propõe uma reflexão sobre a natureza do documentário enquanto dispositivo de mediação cultural e política. A mobilidade, aspecto central da identidade cigana, é retratado no filme como um elemento de construção da paisagem e como metáfora da própria condição social dos grupos ciganos no Brasil.

Ao enfatizar a centralidade da voz dos sujeitos filmados, o documentário se afasta de uma abordagem tradicional que impõe sobre os ciganos uma perspectiva externa e muitas vezes estereotipada. Em vez disso, Olney São Paulo estrutura seu filme de maneira a criar uma polifonia discursiva, na qual as falas dos ciganos e dos não ciganos se entrecruzam, revelando as tensões e disputas de sentidos que atravessam a identidade cigana no Brasil. Esse recurso estilístico permite que o documentário construa uma representação mais complexa, na qual os ciganos não são apenas objetos de análise, mas agentes de sua própria narrativa. As cenas que mostram os deslocamentos dos ciganos pelas estradas do sertão baiano ressaltam a dialética entre estabilidade e movimento, entre pertencimento e exclusão, que define a experiência cigana no contexto brasileiro.

A noção de paisagem, nesse contexto, adquire um significado duplo: por um lado, ela representa o cenário físico no qual os ciganos transitam e estabelecem suas relações sociais; por outro, funciona como um símbolo da condição marginal desses grupos, que constantemente precisam negociar seu espaço dentro de uma sociedade que lhes impõe fronteiras e limites. A Feira de Santana, cidade que serve de pano de fundo para o documentário, emerge como um microcosmo das contradições que atravessam a vida cigana no Brasil. O comércio, a mobilidade e a invisibilidade, características tanto dos ciganos quanto dos feirenses, se entrelaçam na construção de uma identidade que é, ao mesmo tempo, fragmentada e relacional.

Por fim, ao situar os ciganos dentro de um contexto mais amplo de transformações sociais e culturais no Brasil dos anos 1970, o documentário nos convida a refletir sobre os limites e possibilidades do cinema documental como ferramenta de construção de memória e identidade. Se, por um lado, o filme de Olney São Paulo consegue dar voz aos ciganos e revelar as especificidades de sua cultura, por outro, também expõe as dificuldades inerentes ao ato de representar um grupo que historicamente resistiu às tentativas de uma categorização estereotipada para esse grupo. O documentário, portanto, se configura como um espaço de tensão entre o registro da realidade e a impossibilidade de capturá-la de uma maneira total. Esse dilema, longe de ser uma limitação, é o que confere ao filme sua potência política e estética, permitindo que continue sendo um objeto de reflexão sobre a relação entre cinema, identidade e representação.

Referências bibliográficas

- Andrade Júnior, L. (2013). Os ciganos e os processos de exclusão. In Revista Brasileira de História, vol. 33, nº6, pp. 95–112.
- Aquino Rodrigues, L. R. (2014). Notas sobre o documentário brasileiro moderno. In REBECA-Revista Brasileira de Estudo do Cinema e Audiovisual, vol. 3, nº 2, 24pág.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus.
- Cauquelin, A. & Marcionilo, M. (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentários*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Ibge – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2022). *Censo Brasileiro de 2022*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Nichols, B. (2001). *Introdução ao Documentário*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ramos, F P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP.