



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
CURSO DE HISTÓRIA**



WANDERSON PEREIRA TIBÚRCIO

**A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO:
UMA LEITURA DE *BESOURO*, DE JOÃO DANIEL TIKHOMIROFF (2009)**

Aquidauana-MS, 2024



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
CURSO DE HISTÓRIA**



WANDERSON PEREIRA TIBÚRCIO

**A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO:
UMA LEITURA DE *BESOURO*, DE JOÃO DANIEL TIKHOMIROFF (2009)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de História do Campus de Aquidauana da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Miguel Rodrigues de Sousa Neto.

Aquidauana-MS, 2024

TIBÚRCIO, Wanderson Pereira. **A representação do negro no cinema brasileiro: uma leitura de *Besouro*, de João Daniel Tikhomirow (2009)**. Trabalho de Conclusão de Curso (História, Licenciatura). Curso de História, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Aquidauana. Aquidauana, 2024.

Resumo: O trabalho faz uma análise do filme brasileiro *Besouro*, lançado em 2009, dirigido por João Daniel Tikhomirow. A história é inspirada na vida de Manuel Henrique Pereira, o “Besouro”, um famoso capoeirista brasileiro do século XX. Ele viveu no Recôncavo Baiano, na década de 1920, Manuel Henrique deu origem ao herói valente da época *Besouro*, um praticante de capoeira que desafia a opressão e injustiça. O filme aborda temas como discriminação racial, resistência cultural afro-brasileira e preservação das tradições da capoeira, uma arte de origem africana proibida pelos escravistas brancos por ser considerada uma arte violenta. Além disso, a obra explora a espiritualidade e religiosidade de matriz africana, mostrando a conexão do protagonista com crenças e rituais afro-brasileiros. A narrativa retrata *Besouro* como um herói que luta tanto fisicamente quanto espiritualmente, usando sua fé e habilidades de capoeira para proteger sua comunidade e superar desafios. O filme destaca a importância da cultura afro-brasileira e das tradições religiosas africanas, enquanto critica as injustiças sociais e raciais da época. “*Besouro Mangangá*” celebra a cultura afro-brasileira, resistência e espiritualidade, oferecendo uma poderosa representação da história e tradições dos descendentes africanos no Brasil. A obra foi lida a partir das perspectivas teóricas de Stuart Hall (2012) e Marcos Napolitano (2008), especialmente no tocante ao conceito de representação e da utilização do objeto fílmico na produção do conhecimento histórico.

Palavras-chave: História e Cinema; *Besouro*; Capoeira; Cinema Brasileiro.

INTRODUÇÃO

A representatividade é uma questão fundamental no cinema brasileiro e um tema particularmente crucial tem sido o papel dos negros nessas produções. Ao longo de décadas, o cenário audiovisual brasileiro tem sido marcado por estereótipos nocivos especialmente para pessoas negras.

O objetivo deste trabalho é identificar como as tantas representações das pessoas negras no cinema têm sido elaboradas e postas a circular. Historicamente, os homens negros são retratados como figuras ameaçadoras ou relacionados a atividades criminosas, contribuindo para a perpetuação de preconceitos. Por sua vez, as mulheres negras são frequentemente representadas de maneira ainda mais preocupante, sendo objetificadas e exploradas por meio da sensualização, perpetuando a hipersexualização e a desumanização do corpo negro.

Os estudos de Donald Bogle identificam cinco *estereótipos* principais que sobreviveram: *pai Tomás* - os bons negros; mesmo que sejam sempre “perseguidos, assediados, caçados, açoitados, escravizados e insultados, eles mantem a fé, jamais se voltam contra os brancos e mantem-se saudáveis, submissos, estoicos, generosos, altruístas e, tão gentis”. Os *malandros (coons) – os pequenos (pikninnies)* de olhos arregalados, os animadores de pastelão, os criados de histórias mirabolantes, “os ‘pretos’ inúteis, aquelas criaturas subumanas, suspeitas, loucas, preguiçosa que não servem para nada se não comer melancia, roubar galinhas, atirar lixo, mascar língua inglesa”. A *mulata trágica* – a mulher de raça mista, que vive aprisionada em sua “herança racial dividida”, bonitas sexualmente sedutora e muitas vezes exótica, o protótipo da heroína ardente *sexy*, cujo sangue (parcialmente branco) faz dela “aceitáveis” e ate mesmo atraente para os homens branco, mas cuja “manchas” indelével de sangue negro a condena a um final trágico. As *mães preta* – protótipo da servente doméstica, geralmente grande, gorda, mandona e intratável, com o seu marido que não serve para nada (além de ficar em casa dormindo), e com sua absoluta devoção à casa dos brancos e sua subserviência inquestionável em seus locais de trabalho. Finalmente os *mal-encarados (badbuks)*-fisicamente grandes, fortes, imprestáveis, violentos, renegados, “agressivos e cheios de fúria negra”, “persexuados e selvagens, violentos e frenéticos, pois desejam a carne branca”. Existem muitos vestígio disso nas imagens contemporânea de jovens negros, por exemplo, o “ladrão”, o “barão da droga”, o “yardie” (negro vindo do bairro de Tentchtown, Jamaica), o cantor de *gangsta-rap*, os grupos de “negros com atitude” e, de

forma mais generalizada, “agressiva” juventude urbana e negra.

O filme que introduziu estes “tipos” negros no cinema foi um dos mais influentes de todos os tempos, *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffiths, baseado em um romance popular, *The Clansman [O homem de clã]*, de Thomas Dixon, que já havia posto em circulação algumas dessas imagens racializadas. Griffiths, um dos “fundadores” do cinema, introduziu muitas inovações temáticas e cinematográficas e construiu praticamente sozinho a “gramática” de recursos do cinema mundo. Até então, os filmes norte-americanos tinham duas ou três bobinas de 10 ou 15 minutos, filmados casualmente e de forma grosseira.

O repertório de figuras estereotipadas extraídas dos “tempos da escravidão”, entretanto, nunca desapareceram por completo. Por um tempo, cineastas como Oscar Micheaux produziram um cinema “segregado” – filmes de negros exclusivamente para o público negro. Na década de 1930, os atores negros aparecem em filmes populares principalmente nos papéis de subordinados de “bobos da corte”, simplórios, servos fiéis e empregados. Robson fielmente serviu à estrela infantil Shirley Temple e dançou para ela. Louise Beavers cozinhou firme e alegre em 100 cozinhas de famílias brancas, e enquanto Hattie McDaniel (gorda) e Butterfly McQueen (magra) fizeram o papel da Mammy para cada truque e infidelidade de O’Hara em *E o vento levou* – um filme inteiramente sobre “raça”, mas que não consegue mencionar o assunto. Stepin Fetchit nasceu para rolar os olhos, espalhar seu sorriso bobo, embaralhar seus enormes pés e balbuciar confusamente seus vinte e seis filmes – o arquétipo de malandro; e quando ele se aposentou, muitos seguiram seus passos (Hall, 2013). Essas representações, além de serem socialmente injustas, também têm um impacto profundo na autoestima e no senso de identidade das comunidades negras.

A falta da diversidade de papéis mais significativos em que os negros não sejam relacionados a personagens que representem a classe trabalhadora e os menos favorecidos, idiotizados, animalizados, foi característica de grande parte da cinematografia estadunidense. A presença constante desses estereótipos na mídia afetam a forma como os negros são percebidos pela sociedade em geral.

A comum presença desses papéis na mídia influencia diretamente na percepção que a sociedade tem dos negros. A televisão tem o poder de confundir o real com o imaginário, e os personagens e papéis atribuídos às pessoas negras, têm um grande poder

de persuasão sobre os telespectadores. O que é visto nas telas acaba ganhando espaço nas mentes das pessoas, e muitas das vezes, é reproduzido na vida real.

A TV e o cinema como uma linguagem de fácil acesso, tem poder de construir representações sobre a realidade de várias formas diferentes, e sempre será usado para falar apenas aquilo que um grupo deseja relatar, de uma certa forma com o poder de manipular pensamentos e atitudes dos telespectadores. “Do ponto de vista mais amplo de uma “sociologia do cinema”, Pierri Sorlin propõe algumas perguntas sociológicas básicas para análise do filme produzido: como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras que aparece as organização social, as hierarquias e as instituições sociais; como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos de lugares encenados? E o que se pede ao telespectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, co-ação” (Marcos Napolitano p. 246).

Nesse contexto, é fundamental tentar entender como essas representações foram construídas e como contribuem para a perpetuação de desigualdades sociais profundamente enraizadas. É necessário romper com esses estereótipos e proporcionar uma diversidade de papéis que reflitam a realidade e a pluralidade da sociedade brasileira.

A abolição da escravatura no Brasil, em 1888, foi resultado de uma série de fatores. No século XIX com a Declaração Universal dos Direitos do Homem, e diversos grupos e associações abolicionistas criados internamente no Brasil. A economia brasileira estava passando por transformações significativas, com o declínio do sistema escravista e o crescimento do trabalho assalariado, especialmente nas áreas urbanas e industriais. A escravidão estava se tornando economicamente inviável em muitas regiões. Juntamente com o interesse comercial da Inglaterra, que já temia a associação dos seus produtos produzidos por mão de obra escrava na colônia brasileira, que vinha tendo um visão negativa por ser um produto de força escrava.

Nas primeiras décadas do século XIX , o movimento contra a escravidão (que conduzia á abolição da escravatura britânica em 1834) colocou em circulação imagens alternativas entre negros e brancos, e isso foi retomado pelos abolicionistas dos Estados Unidos no período que antecedeu a Guerra Civil. Hall (2013).

Os abolicionistas adotaram um *slogan* diferente sobre o negro - ‘Você não é um homem e um irmão? Você não é uma mulher e irmã?’ Enfatizando não a diferença, e sim a humanidade. Os negros ainda eram vistos como criança, simples, e dependente, mas

agora (depois de um aprendizado paternalista) são considerados como capazes de obter, ou no caminho para alcançar, algo como a igualdade como os brancos.

Eram representados como suplicantes por liberdade ou cheios de gratidão por terem sido libertados e, conseqüentemente, ainda eram mostrados ajoelhando-se perante seus benfeitores branco. Será que o velho e estereótipo regime de representação que tinha ajudado a construir a representação dos negros no imaginário dos brancos desapareceu gradualmente? (Hall, 2013)

Assim, em 1888, os escravos se viram livres, sem direção, perdidos e desamparados por qualquer lei ou qualquer plano de socialização. Essas pessoas começaram a se agrupar nos arredores das cidades, formando pequenas vilas conhecidas como quilombos. Nessas comunidades, grupos se organizavam em torno de um líder escolhido pelo os moradores locais, estabelecendo regras que dentre eles deviam ser cumpridas, e o modo de vida de toda comunidade, ali tinham seus próprios comércios entre barracas de feiras e pequenos estabelecimentos e comercializam o básico para sua sobrevivência. Eles praticavam suas religiões, culturas e costumes, embora não de maneira completamente livre.

Nos quilombos, a presença constante de capitães e jagunços restringia a autonomia dessas comunidades. A interferência dessas autoridades muitas vezes resultava na proibição e recriminação de práticas culturais e religiosas. Apesar da liberdade formal, os ex-escravos enfrentavam desafios significativos para construir uma vida autônoma e preservar suas identidades culturais. O cenário pós-abolição revelou a complexidade da transição do sistema escravagista para o capitalismo, destacando as lacunas deixadas pela emancipação formal.

Os quilombos tornaram-se não apenas refúgios, mas também espaços de resistência, onde as comunidades lutavam para preservar sua herança cultural e buscar uma existência digna em meio às adversidades. Este período marcante na história brasileira sinalizou o início de uma jornada desafiadora em busca de igualdade e justiça social para os ex-escravos e descendentes de escravizados.

A representação fílmica de Manuel Henrique Pereira, o “Besouro”, ganhou as telas do cinema brasileiro em 2009, dirigido por João Daniel Tikhomiroff. O filme conta a história de um jovem garoto nascido no século XX no Recôncavo Baiano, que era discipulado por então mestre Alípio, um homem que foi escolhido como líder da comunidade onde Manuel Henrique cresceu.

O filme nos mostra que na época já era tradição desde os primórdios da capoeira, que a prática do uso de apelidos nas rodas de capoeira sempre esteve presente entre os grupos, assim como ainda hoje essa tradição é mantida nos grupos de capoeira por todo Brasil.

Henrique Pereira ganha o apelido de Besouro por um determinado dia de ensinamento com mestre Alípio, o jovem garoto se depara com um “Besouro Mangangá” e se encanta com a aparência daquele inseto, que ele achava imponente vendo-o pousada em uma folha. E se dá no momento em que mestre Alípio pede para o jovem deixar o besouro em paz e o jovem admirado com o inseto já se levanta como o novo nome como a tradição manda, e o nome escolhido pelo jovem menino é Besouro.

O tempo passa e mestre Alípio percebe algo de diferente naquele rapaz e passa a se dedicar mais a passar os seus conhecimentos da arte da capoeira para o jovem. Anos mais tarde mestre Alípio é assassinado por jagunço do então coronel que se achava dono daquele território e de toda comunidade, deixando assim a comunidade sem um líder em quem se apoiar até Besouro seu melhor discípulo ser visto como um sucessivo de sua luta contra a desigualdade e preconceito racial.

Para este trabalho selecionei cinco cenas representativas das questões negras no filme. O decorrer das cenas referencia o filme **Besouro**, dirigido por João Daniel Tikhomiroff, com duração de 147 minutos, podendo ser assistido em diversas plataformas de TV por assinatura e também no YouTube.

Na Primeira Cena: Mestre Alípio caminha pela feira e é assassinado no mercado enquanto almoçava.

Logo, na Segunda Cena: Besouro se dá em pensamento no passado com seu amigo Quero-Quero, em um treino de capoeira com Mestre Alípio.

Em seguida, na Terceira Cena: Zulmira, na feira, enxerga Exú na barraca de peixe de Chico, onde só ela, Chico e Besouro conseguem enxergar.

Depois disso, na Quarta Cena: Besouro treina incansavelmente já com a ajuda dos orixás, de quem ele aceita a bênção.

E por fim na Quinta Cena: Quero-Quero chega no boteco e Moca, um capanga do coronel, consegue a informação que precisavam para matar Besouro. Ademais, poderão ser vistas de forma mais complexas e detalhadas a seguir.

A morte de Mestre Alípio



Figura 1: Quadro A morte de Mestre Alípio, *Besouro*, 2009.

No início do filme, Mestre Alípio é retratado caminhando pelas ruas da comunidade, exibindo um semblante alegre e descontraído. As pessoas da comunidade o cumprimentam com o devido respeito que todos têm por ele. Em segundo plano, Besouro participa de uma roda de capoeira, demonstrando suas habilidades e conhecimentos adquiridos com muito treino e dedicação de seu mestre, Alípio.

A câmera então se concentra em Chico, amigo de infância de Besouro e discípulo de Mestre Alípio, que interrompe a roda de capoeira para questionar se Besouro não deveria estar cuidando de Mestre Alípio.

A cena se volta novamente para Mestre Alípio, que agora caminha entre as barracas da feira em direção ao mercado. A câmera então se desloca para Moca, jagunço do coronel da região, antes de retornar a Chico repreendendo Besouro por sua suposta irresponsabilidade.

Chico deixa o local e a câmera continua focada em Besouro, que, após ouvir as palavras de Chico, pede para que o berimbau não pare e continue seu jogo de capoeira. A câmera se concentra novamente em Mestre Alípio, que se dirige à feira local, enquanto dois jagunços do coronel o observam, aguardando uma oportunidade. A cena volta a Mestre Alípio entre as barracas, prestes a chegar à vendinha local, com os dois homens seguindo-o a poucos metros de distância, sem que ele perceba.

A narrativa retorna ao jogo de capoeira, onde Besouro agora joga com uma amiga de infância, Dinorá, exibindo-se para as meninas presentes. Mestre Alípio é novamente focado no mercadinho da comunidade, fazendo uma refeição, enquanto ao fundo aparece um capanga do coronel. Mestre Alípio percebe algo ruim prestes a acontecer, e a câmera volta a focar Besouro na roda de capoeira, jogando com um colega. A atenção da câmera é direcionada ao jagunço preparando um fumo, e em seguida, Mestre Alípio, com olhar desconfiado, vira-se para continuar sua refeição.

A roda de capoeira é novamente destacada, com Besouro sendo aplaudido e exaltado pelas meninas presentes. Mestre Alípio percebe o jagunço caminhando em direção à porta e espera pelo pior. A cena volta ao Besouro na roda de capoeira e foca rapidamente em Chico correndo até Besouro, informando que Mestre Alípio não está em casa. Nesse momento, a câmera foca Mestre Alípio sendo atacado pelo jagunço no mercadinho e se ouvem três disparos, onde Mestre Alípio é atingido. Besouro chega à venda e desarma o jagunço com golpes de capoeira. Ele deixa o agressor desacordado no chão e seus amigos chegam logo depois e cercam Mestre Alípio, caído e ferido no chão. A câmera foca Mestre Alípio pedindo para Besouro levá-lo para a antiga senzala, ordenando que apenas ele o acompanhe.

A cena destaca as relações entre os personagens principais, como Besouro, Mestre Alípio, Chico e outros. Mostra a conexão entre Besouro e Mestre Alípio, bem como a preocupação de Chico com o bem-estar do mestre. A introdução dos jagunços do coronel e a subsequente agressão a Mestre Alípio criam um elemento de conflito e tensão na trama. Essa reviravolta dramática pode ter implicações significativas para o enredo geral do filme.

A cena destaca as habilidades de capoeira de Besouro, não apenas como uma forma de entretenimento na roda de capoeira, mas também como uma ferramenta para proteger Mestre Alípio quando confrontado pelos jagunços. A descrição das ruas da comunidade, da feira local e do mercadinho contribui para estabelecer o ambiente em que a história se desenrola. Isso ajuda os espectadores a se conectarem emocionalmente com o cenário do filme. O ataque a Mestre Alípio e a reação de Besouro têm o potencial de desencadear eventos futuros na narrativa. Isso pode influenciar as escolhas e a jornada do protagonista ao longo do filme.

Do ponto de vista mais amplo de uma “sociologia do cinema”, Pierre Solin propõe

algumas perguntas sociológicas básicas para a análise sócio-histórica do filme: como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais escritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais; como se dá a seleção de fatos, eventos e tipos e lugares sociais encenados? Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico social ou bibliográfico? O que é, e o que se pede ao espectador: identificação, emoção, rejeição, reflexão, co-ação.¹

O contexto apresentado destaca a abordagem sociológica na análise do filme, conforme proposto por Pierre Solin. Ao considerar a “sociologia do cinema”, é possível observar como o filme retrata os papéis sociais, hierarquias e lugares na sociedade representada. A cena em questão destaca as relações entre os personagens principais, fornecendo percepção sobre as dinâmicas sociais presentes. A relação entre os protagonistas, assim como a preocupação de um personagem com o bem-estar do outro, pode ser interpretada à luz das perguntas propostas. Como o filme representa essas relações e os papéis sociais dos personagens? A conexão entre os personagens é demonstrada não apenas emocionalmente, mas também através das habilidades específicas de um deles, que funcionam como uma ferramenta para proteger o outro diante da ameaça de antagonistas.

A introdução desses antagonistas e a subsequente agressão adicionam um elemento de conflito social à trama, refletindo os tipos de conflitos sociais escritos no roteiro. Essa reviravolta dramática, como apontado, pode ter implicações significativas para o enredo geral do filme, influenciando as escolhas e a jornada do protagonista. A descrição do ambiente, incluindo as ruas da comunidade, a feira local e o mercadinho, contribui para a análise da organização social, hierarquias e instituições sociais presentes no filme. Isso estabelece o contexto em que a história se desenrola, permitindo que os espectadores se conectem emocionalmente com o cenário do filme. A maneira como o filme concebe o tempo, seja como histórico social ou bibliográfico, pode ser explorada considerando como os eventos se desdobram e influenciam as relações entre os personagens.

¹ *Fontes Audiovisuais: História Depois do Papel*, Marcos Napolitano Fichamento extraído de NAPOLITANO, *Os Historiadores e as Fontes Áudios Visuais*, Fontes Históricas. 2.ed.- São Paulo. Editora Contexto, 2008 de **Marcos Napolitano** p. 246

Memórias da infância



Figura 2: Quadro Memórias de Besouro, *Besouro*, 2009.

Após o acontecido com Mestre Alípio, Besouro se dá em pensamento na mata quando era um jovem garoto em treinamento com seu mestre e dois amigos de infância, Quero-Quero e Dinorá. Mestre Alípio está ensinando aos meninos a arte da capoeira, ao gingar com os garotos ao mesmo tempo, ditando os nomes dos golpes: aú, armada, martelo, meia-lua de compasso! Com a câmera focada nos três e em Dinorá, que se encontra sentada ao pé de uma árvore observando.

Mestre Alípio faz um elogio a Quero-Quero, onde Dinorá, com um sorriso no rosto, pede a Mestre Alípio para participar do treino, mas Quero-Quero não gosta, murmurando a presença dela no treino. O treino se inicia entre Quero-Quero e Besouro, onde Quero-Quero derruba Besouro e apoia seu pé sobre o peito de Besouro e Mestre Alípio chama a atenção de Quero-Quero, e ensina-os que um pode ser forte e valente, dois podem ser mais fortes, três podem ser mais fortes ainda e todos juntos são muito mais fortes, e pede para que eles não deixem nada os separar.²

Nesse contexto de treinamento, a importância recai não apenas na técnica da capoeira, mas também na participação emocional entre os personagens, proporcionando

² A imagem é, para o historiador, ao mesmo tempo transmissora a mensagem enunciadas claramente, que visa seduzir e convence, e tradutora, a despeito da mesma, de convenções partilhada que permitem que ela seja compreendida, recebida, e decifrável. (*Fontes Audiovisuais: História Depois do Papel, Marcos Napolitano Fichamento extraído de NAPOLITANO, Os Historiadores e as Fontes Áudios Visuais, Fontes Históricas. 2.ed.- São Paulo. Editora Contexto, 2008 de Marcos Napolitano p. 239*)

uma perspectiva mais profunda das relações interpessoais. A relevância da cena vai além ao abordar temas de empoderamento e respeito mútuo, especialmente com a presença feminina representada por Dinorá.

Ao permitir que Dinorá participe do treino com os meninos, Mestre Alípio destaca a importância da união e da força coletiva, independentemente do sexo de cada indivíduo. Essa abordagem não só enriquece a compreensão do papel de cada personagem no filme, mas também faz-se refletir sobre temas mais amplos de trabalho em conjunto, respeito e superação de desafios, promovendo uma narrativa inclusiva e livre de preconceitos de gênero.

Essa rica caracterização e a conexão entre passado e presente contribuem para a construção de uma fala sobre a capoeira, que é mais do que uma luta; é uma manifestação cultural de resistência e identidade.

Exu se mostra



Figura 3: Quadro Besouro encontra Exu na feira, *Besouro*, 2009.

A cena se inicia com Dinorá se aproximando da barraca de Zulmira, a mãe de santo da comunidade. A câmera foca em Dinorá, que cumprimenta Zulmira pedindo sua bênção e chamando-a de mãe. Em seguida, Dinorá beija a mão de Zulmira e pede uma pimenta bem forte. A câmera muda o foco para uma pessoa que caminha tranquilamente pela feira, a caminho da barraca de Chico.

Ao voltar o foco para Zulmira e Dinorá, a câmera dá ênfase no olhar de Zulmira, que dá a entender a Dinorá que está com um olhar fixo no nada, em direção à barraca de Chico. Ela percebe a presença de Exu, figura religiosa à qual Zulmira, mãe de santo, presta reverência.

A câmera é focada em Dinorá, que ao olhar para trás, em direção ao olhar de Zulmira, não vê nada de anormal e pergunta a Zulmira o que está acontecendo. Zulmira, em silêncio e com um gesto de negação com a cabeça, ainda assustada, não diz nada e continua a atender Dinorá.

A câmera foca em Chico e na figura mística de Exu, que ao chegar à barraca de Chico o saúda com um “bom dia”. Voltando o foco a Dinorá, ainda meio intrigada com tudo isso, ela olha mais uma vez para a barraca de Chico e o vê sozinho.

Olhando mais amplamente, a câmera dá um foco em Besouro, que está em uma barraca onde Dinorá o vê. Voltando o foco para Dinorá e Zulmira, Dinorá, surpresa e com um semblante alegre, diz a Zulmira que Besouro havia voltado. Com um breve foco em Besouro, a câmera se direciona para a barraca de Chico, onde a figura de Exu está com um peixe na mão, perguntando a Chico quando ele havia pescado o peixe. Chico responde que foi na manhã do mesmo dia, e que estava fresquinho, fresquinho. Com um sorriso de deboche no rosto, Exu se abaixa, debruçando-se com as mãos sobre a bancada da barraca de Chico, e pergunta se ele também está fresquinho. Chico responde com uma pergunta, se ele estava naquela hora da manhã procurando confusão na barraca dos outros.

A câmera dá foco em Besouro, que na barraca onde está, olha para a barraca de Chico. Besouro pergunta para uma mulher quem era o cara que estava na barraca de Chico. A mulher, como Dinorá, vê, mas não enxerga a figura de Exu na barraca de Chico, e diz que não havia pessoa alguma na barraca junto a Chico. Em seguida, com foco na barraca de Chico, a figura de Exu pega um peixe de Chico, cheira-o e cospe no chão, onde Chico fica indignado com a atitude dele e o manda soltar o peixe. Exu responde a Chico dizendo que ele é quem mandava e joga o peixe para o lado.

A câmera foca rapidamente nas pessoas ao redor de Chico e mostra, sob a visão de todos, exceto de Besouro e Zulmira, que Chico estava ficando doido por não conseguirem ver a figura de Exu, e Chico, se esbravejando, pergunta se estava ficando louco. Chico parte para cima de Exu dizendo que ia matá-lo, apontando uma faca para ele. Exu responde a Chico: “Como matar o que não morre?”. Com golpes de faca “no

nada”, Chico se altera e, gritando e xingando por não ver mais a figura de Exu, todos se espantam, achando que Chico estava surtado. A câmera foca em Besouro e outros que vão de encontro com Chico, o tranquilizam e o levam embora.

Besouro, por sua vez, se aproxima da figura de Exu e pergunta quem ele era. Com uma voz anormal, Exu responde a Besouro, tirando o gorro que tinha sobre a cabeça, que ele era Exu: bom para quem era bom para ele, e mal para quem não sabia reverenciá-lo. Ele diz que reinava na cabeça do mestre de Besouro, e Besouro responde que o mestre dele era uma pessoa do bem. Exu o questiona: “E existe o bem sem o mal? Ou a morte sem a vida?”

Aproximando-se mais de Besouro, Exu fala que o mestre Alípio sabia disso, e dá as costas para Besouro. Besouro pergunta o que Exu queria com ele, e Exu responde que queria ser reverenciado por Besouro, que desejava que Besouro se ajoelhasse perante ele e o reverenciasse. Besouro responde dizendo que não faria isso porque ele não era escravo de Exu e de ninguém, para que se ajoelhasse perante Exu, e o ataca com golpes de capoeira. Sem sucesso, Besouro não consegue atingi-lo e se cansa quando Exu sobe ao telhado e começa a culpar Besouro pelo acontecido com o mestre Alípio, perguntando onde ele estava e chamando-o de vaidoso e orgulhoso, acusando Besouro de ter deixado mestre Alípio morrer. Besouro, com sentimento de culpa, pensa no que Exu havia dito para ele. Virando-se, Besouro cai de joelhos como Exu desejava e o reverencia, tornando-se assim um protegido não só de Exu, mas também de várias outras figuras religiosas afrodescendentes.

O combate ao racismo só é possível a partir da construção de uma visão a partir da população negra, do reconhecimento das inúmeras contribuições africanas e afro-brasileiras na formação social, política, econômica e cultural do país. Da compreensão das violências indiretas que assolavam e ainda assolam a vida dos negros no Brasil e da luta coletiva em prol da correção da desigualdade. Para desmontar a estrutura racial e desconstruir preconceitos, é necessário conhecimento, e a escola é um espaço potente nessa tarefa.³

³ Neste sentido, destacamos a necessidade de formação crítica de alunos que sejam capazes de “interferir e promover modificações que conduza um clima de verdadeira cidadania e democracia” (LOPES, 2005, p.187), pois o exercício da cidadania passa pelo reconhecimento das diferenças e comprometimento com a equidade, assim como alerta SANTO (2003, p.53); . *Descolonizar é Preciso; Pensando a Escola e o Currículo para a Superação do Racismo* de; **DHEYSA Paulo Parentes; SHEILA de Sousa; FRANCISCO Régis Vieira Alves.** (p 908).

Numa sociedade marcada por desigualdades e preconceitos, o combate ao racismo se revela uma batalha necessária e urgente. A compreensão da importância da cultura afro-brasileira na formação social, política, econômica e cultural do país é fundamental para a desconstrução de estereótipos e para a promoção da igualdade.

Dheysa Paulo Parentes destaca a necessidade de uma formação crítica que capacite os estudantes a interferir e promover modificações na sociedade, conduzindo a um verdadeiro clima de cidadania e democracia. Nesse contexto, a escola emerge como um espaço potente para essa transformação. O conhecimento é apontado como a ferramenta indispensável para desmontar a estrutura racial e desconstruir preconceitos.

A proposta de descolonizar usando o âmbito escolar para a superação do racismo dialoga muito bem com essa parte da discussão, pelo fato de que, uma vez que a escola permite que os estudantes saibam do passado dos negros no Brasil, possam conscientizar gerações futuras a respeito da comunidade negra, para que possam ter liberdade em todos os aspectos relacionados aos afrodescendentes do Brasil. Fazer-se saber que o que fizeram com os negros no passado ainda tem consequências muito fortes na comunidade afro-brasileira.

A narrativa apresentada na cena descrita, por sua vez, oferece uma representação simbólica das tensões e complexidades que permeiam as relações raciais. Os elementos religiosos e místicos presentes na cena destacam a riqueza da cultura afrodescendente. Chico, protagonista do conflito, representa um indivíduo que, mesmo diante da presença simbólica de Exu e das oferendas que representam a cultura afro-brasileira, segue sua trajetória sem dar importância ao que está à sua volta. Essa atitude pode ser interpretada como uma metáfora para a falta de reconhecimento e valorização da contribuição afrodescendente na sociedade.

Besouro, ao questionar Exu e atacá-lo, reflete a resistência à aceitação do diferente e do sagrado, o que também pode ser interpretado como uma manifestação de preconceito. No entanto, a transformação de Besouro ao se render e reverenciá-lo indica uma mudança significativa na narrativa. Essa transformação pode ser lida como um convite à reflexão sobre a necessidade de reconhecimento e respeito às tradições e símbolos afrodescendentes.

Ao conectar as duas narrativas, percebemos que a construção da visão destacada por Dheysa Paulo Parentes implica não apenas no reconhecimento intelectual das

contribuições africanas, mas também na aceitação e respeito às manifestações culturais afro-brasileiras, representadas simbolicamente pela presença de Exu na cena. A transformação de Besouro na cena pode ser interpretada como um convite à transformação individual e social, destacando a importância da reflexão e do respeito mútuo na construção de uma sociedade verdadeiramente justa e igualitária.

Besouro segue para a luta



Figura 4: Quadro Besouro pronto para lutar, *Besouro*, 2009.

Besouro se dedica ao máximo em treinar golpes da arte da capoeira, correndo em meias pedras e obstáculos naturais que encontrava pelo caminho. Nos longos dias de treinamento, Besouro absorve não apenas os movimentos eficientes da capoeira, mas também os valores que ela representa: liberdade, resistência, cultura de um povo e educação.

À medida que Besouro aprimora suas habilidades, torna-se evidente que ele não está apenas aprendendo uma forma de defesa pessoal, mas sim se preparando para um papel maior em sua comunidade.

Besouro internaliza cada lição, transformando-se não apenas em um exímio praticante da capoeira, mas em um guardião das tradições que ela carrega consigo e de um povo qual ele luta pelos ideais, como seu mestre Alípio fazia.

As lendas sobre Besouro se espalham, e sua reputação como um mestre da capoeira alcança até mesmo os confins mais remotos da região.

A comunidade, outrora cética, começa a reconhecer o poder transformador da capoeira, não apenas como uma forma de luta, mas como uma expressão artística e cultural que pode unir pessoas e fortalecer laços não só na cultura negra afrodescendente, mas para todos que desejam conhecer um pouco mais dos costumes culturais e saber reconhecer toda contribuição que os negros trouxeram para a formação do Brasil.

A lei nº 10.639/03, que completou 20 anos no ano 2023, é imposta para que todos os órgãos de ensino público e privado façam saber a importância da participação da cultura negra afrodescendente no Brasil.⁴

A traição de Quero-Quero



Figura 5: Quadro Quero-Quero conta os segredos de Besouro, *Besouro*, 2009.

⁴ A Lei de nº 10.639/03 estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’ (Brasil 2003). Essa lei modificou a LBD/96 que teve acrescida a sua redação original os artigos 26-A e 79-B. O primeiro trata a obrigatoriedade do estudo da história africana, afro-brasileira e indígena na formação do Brasil destacando suas contribuições no campo social, político e econômico, que devem ser estudadas nas etapas de ensino fundamental e médio da rede pública e privada sendo ministrada em todo currículo escolar, em especial nas áreas de educação artísticas, culturais literatura e história brasileira. O segundo estabelece o dia 20 de novembro como o “Dia Nacional da Consciência Negra” no calendário escolar (Brasil, 1996). *Descolonizar é Preciso; Pensando a Escola e o Currículo para a Superação do Racismo* de; **DHEYSA Paulo Parentes; SHEILA de Sousa; FRANCISCO Régis Vieira Alves.** (p. 907)

A cena se dá com Quero-Quero adentrando no bar, onde Moca juntamente com os capangas do coronel já estão no recinto. Quero-Quero entra em passos pequenos e tristes. À medida que Quero-Quero vai entrando, o silêncio vai tomando conta do lugar.

Quero-Quero então se encosta no balcão e pede para o balconista uma pinga, que reluta em servi-lo. Nervoso, Quero-Quero pergunta se o atendente está surdo até que ele o serve. Quero-Quero vira aquele copo e pede ao atendente outra pinga. Moca se levanta da cadeira e diz para o atendente que iria servi-lo.

Enquanto Moca serve a pinga a Quero-Quero, Moca diz que iria servir o “corpo fechado”, referindo-se a Quero-Quero, que rebate dizendo que ele não teria o corpo fechado, mas que sabia de quem tinha. Em um instante de silêncio, Moca pensa em uma estratégia para saber como ferir um corpo fechado e simplesmente comenta que em corpo fechado não entra nada.

Quero-Quero fica em silêncio por alguns segundos e diz “ticum”. Ao repetir “faca de ticum”, um dos capangas do grupo de Moca diz que conhece a madeira e sabia onde tinha. Moca, por sua vez, começa a zombar de Quero-Quero, dizendo que dando a carniça certa o urubu abre o bico, que preto quando não faz “merda” na entrada, na saída é certeza, “frase que ainda hoje ainda escutamos não muito raramente”, dentre várias outras coisas ditas por Moca até que Quero-Quero decide não mais tomar a pinga e sai do recinto, enquanto todos no bar se acabam na risada.

Quero-Quero então fica esperando Moca do lado de fora do bar até que Moca uma hora sai para “mijar”. Quero-Quero diz que está esperando para falar com ele. Mais uma vez, Moca com sua arrogância de se achar superior diz a Quero-Quero que só fala com preto para dar ordens e sai andando, onde Quero-Quero o segura. Moca, com uma garrafa que tinha na mão, a quebra na parede e tenta atacar Quero-Quero, que se defende e com um golpe de capoeira acerta Moca, que cai e bate com a cabeça no chão, vindo a falecer.

O conjunto de cenas aborda temas como rivalidade, preconceito racial e superstição, além de demonstrar a dinâmica de poder e orgulho que podem levar a situações trágicas. A cena culmina em um confronto fatal entre os personagens, destacando as tensões sociais e culturais presentes no ambiente descrito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise detalhada do filme **Besouro**, de João Daniel Tikhomiroff, e da representação do negro no cinema brasileiro, este trabalho de conclusão de curso evidencia a complexa interação entre arte, cultura e história.

Através das cenas selecionadas, foi possível identificar não apenas os estereótipos perpetuados ao longo do tempo, mas também a resistência cultural e a espiritualidade presentes na narrativa de **Besouro**. O filme se mostra uma poderosa ferramenta de crítica social, destacando as lutas e conquistas da comunidade afro-brasileira.

As cenas descritas revelam um profundo respeito pelas tradições e valores da capoeira, e demonstram como essa arte marcial se tornou um símbolo de resistência e identidade para os descendentes de africanos no Brasil. A luta de **Besouro** não é apenas física, mas também espiritual e cultural, refletindo a realidade enfrentada pela população negra.

Ao longo do trabalho, fica claro que a representação do negro no cinema deve ser vista não apenas como uma questão de visibilidade, mas como uma necessidade urgente de justiça social e histórica.

A análise das cenas e dos personagens de **Besouro** oferece uma visão crítica sobre a perpetuação de estereótipos e a importância de uma representação autêntica e digna das culturas afro-brasileiras.

Conclui-se que a desconstrução desses estereótipos e a promoção de uma narrativa mais inclusiva e diversificada são essenciais para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. O cinema, como meio de comunicação de massa, tem um papel fundamental nesse processo, podendo tanto reforçar preconceitos quanto promover a empatia e a compreensão.

Portanto, este trabalho enfatiza a importância de se valorizar e promover produções cinematográficas que retratem a diversidade cultural do Brasil de forma respeitosa e autêntica. **Besouro** serve como um exemplo poderoso de como o cinema pode ser usado para contar histórias que educam, inspiram e fomentam a luta contra a discriminação e a opressão. A continuidade desse tipo de análise crítica é essencial para a transfirmção do cinema brasileiro e para o fortalecimento da identidade cultural afro-brasileira.

REFERÊNCIAS

BESOURO (2009) - CANAL DO CAPOEIRA. João Daniel Tikhomiroff. [S.l.]: Canal do Capoeira, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vg9qJq3OZ0M>. Acesso em: 7 nov. 2024.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Cap. 3: A encenação da diferença racial. São Paulo: PUC, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel.** (in): PINSKY, Carla Bassanezi.(org). Fontes Históricas. 2.ed.- São Paulo.Editora Contexto, 2008.

MACHADO, Tatiane Trindade; SANTOS, Karine dos Anjos; ALVES, Thaise Melo de Almeida; FELDENS, Dinamara Garcia. **Capoeira, corpo e cinema: uma análise do filme Besouro.** Revista Livre de Cinema, v. 10, n. 2, p. 92-111, jan.-mar. 2023.

PARENTE, Dheysa Paulo; TEODOSIO, Sheila de Sousa; ALVES, Francisco Régis Vieira. **Decolonizar é preciso: pensando a escola e o currículo para a superação do racismo.** Revista Educar Mais, v. 5, n. 4, p. 901-916, 2021