

Representações dos Ciganos de Carneiros-AL no cinema: relação do real com o imaginado e autorreconhecimento identitário¹

Edluza Maria Soares de Oliveira (GPMIT/UFAL - SEDUC/AL)²

Josefa Felix do Nascimento (Doutora pela UFSC)³

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo principal analisar as experiências de formação, as simbologias que marcam a identidade cigana e as representações do grupo cigano na cidade de Carneiros - AL, a partir do olhar da diretora Julia Zakia. Tal análise é realizada por meio da exploração de sua produção cinematográfica, que resultou no curta-metragem documental Tarabatara (Alagoas, 2007). Nesse contexto, o artigo propõe examinar aspectos do filme que evidenciam características relacionadas ao gênero documentário e a seus subgêneros audiovisuais, fundamentando reflexões sobre a maneira como a produção cinematográfica lida com a intersecção entre o real e o imaginado, conforme discutido por Bill Nichols (2005). Além disso, o estudo busca construir uma síntese acerca da forma pela qual as imagens apresentadas no filme impactam o processo de autorreconhecimento identitário dos ciganos de Carneiros - AL. Esse aspecto revela-se particularmente relevante, uma vez que o cinema documental possui potencial para influenciar tanto a percepção pública quanto a autoconcepção de grupos culturais minoritários.

Palavras-chave: Calon; Cinema documentário; Representação.

Representations of the Gypsies of Carneiros-AL in cinema: relation of the real with the imagined and identity self-recognition

ABSTRACT

The main objective of this article is to analyze the experiences of formation, the symbologies that mark the gypsy identity and the representations of the gypsy group in the city of Carneiros - AL, from the perspective of director Julia Zakia. Such analysis is carried out through the exploitation of his cinematographic production, which resulted in the documentary short film Tarabatara (Alagoas, 2007). In this context, the article proposes to examine aspects of the film that highlight characteristics related to the documentary genre and its audiovisual subgenres, underpinning reflections on the way cinematographic production deals with the intersection between the real and the imagined, as discussed by Bill Nichols (2005). In addition, the study seeks to construct a synthesis about the way in which the images presented in the film impact the process

¹ "Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026)".

² <http://lattes.cnpq.br/2831980380944490>

³ <http://lattes.cnpq.br/7697761206299498>

of identity self-recognition of Carneiros Gypsies - AL. This is particularly relevant, as documentary film has the potential to influence both public perception and self-conception of minority cultural groups.

Keywords: Calon; Documentary cinema; Representation.

1 INTRODUÇÃO

Em 2022, o grupo de estudos on-line “Círculos de Estudios Gitanos” reuniu pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento dedicados à investigação de questões relacionadas aos povos ciganos em âmbito nacional e internacional. Durante os encontros mensais virtuais, coordenados pela Dra. Patricia Cecilia Galletti e pelo Mestre Rafael Buhigas Jiménez, o grupo promoveu reflexões e debates acerca de filmes documentais e ficcionais provenientes de diferentes contextos, como América Latina, Espanha, além do mundo anglo-saxônico e nórdico. O principal objetivo dessas discussões consistiu em analisar estereótipos, imaginários, representações e autorrepresentações dos ciganos no cinema.

Como desdobramento desses debates, surgiu a proposta do evento *Jornadas del Círculo de Estudios Gitanos 2023: Representaciones y autorrepresentaciones de los gitanos en el cine*, programado para setembro de 2023, em formato virtual. Um dos coordenadores do grupo e do evento propôs que os participantes elaborassem artigos analíticos sobre filmes discutidos ao longo de 2022. Nesse contexto, estabelecemos parceria com uma pesquisadora da área da Linguística para desenvolver uma análise crítica do documentário *Tarabatara* (Alagoas, 2007), dirigido por Júlia Zakia. Contudo, a proposta inicial não se concretizou. Dessa forma, após quase três anos, decidimos retomar o desenvolvimento do artigo e submetê-lo a um novo evento acadêmico.

Nosso objetivo neste empreendimento científico consiste em analisar as experiências de formação, as simbologias que marcam a identidade cigana e as representações do grupo cigano da cidade de Carneiros, conforme captadas pelo olhar da diretora Julia Zakia, por meio de sua produção cinematográfica que resultou no referido curta-metragem documental *Tarabatara*. Além disso, buscamos explorar aspectos do filme que evidenciam características relacionadas ao gênero documentário e a seus subgêneros audiovisuais, fundamentando-nos nas reflexões de Bill Nichols (2005) acerca das relações entre o real e o imaginado. Por fim, pretendemos elaborar

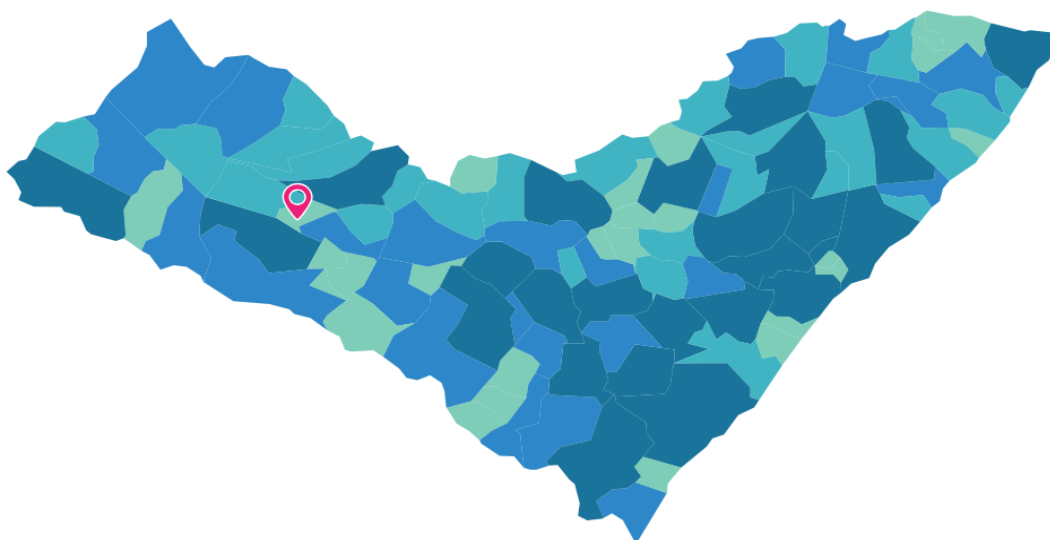
uma síntese sobre a maneira como as imagens presentes no filme interferem no processo de autorreconhecimento identitário do grupo retratado.

Tarabatara, filmado no sertão alagoano, na cidade de Carneiros, em 2007, contou com a produção da Gato do Parque Cinematográfica e da Superfilmes, de São Paulo, sendo financiado pelo Prêmio Estímulo de Curta-Metragem – 2006, concedido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo à cineasta Julia Zakia. A escolha desse curta-metragem justifica-se pelo interesse em apresentar o cotidiano de um grupo cigano da etnia Calon em Alagoas, bem como proporcionar aos leitores uma compreensão mais aprofundada do contexto em que essas vivências foram registradas a partir da presença da cineasta e de sua câmera.

Alguns Aspectos da Cidade de Carneiros - AL

Situada no sertão alagoano (ver Figura 1), a cidade de Carneiros apresenta, de acordo com dados do censo demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), uma população estimada, em 2025, de 9.206 habitantes e um Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) de 0,526, com base nos dados de 2010. Sua história remonta ao ano de 1923, período em que foram registrados os primeiros sinais de povoamento da localidade. Inicialmente vinculada ao município de Santana do Ipanema, constituiu-se como distrito em 1960. Posteriormente, em 1962, Carneiros conquistou sua emancipação política, tornando-se município independente.

Figura 1 - Mapa de Alagoas: localização da cidade de Carneiros



Fonte: IBGE (2026)⁴

Figura 2 - Entrada da cidade de Carneiros-AL



Fonte: Alagoas 24 Horas (2026)⁵.

A Cidade está localizada na porção centro-oeste do estado, cuja representação, em forma de paisagens, podemos visualizar nas Figuras 2 e 3. Carneiros é um município relativamente novo, pois possui atualmente, apenas, 64 anos de existência independente, e, no momento da produção do filme documental, tinha 45 anos de independência. Informações que nos ajudam a entender o contexto histórico mais amplo em que se insere a referida produção filmica.

⁴ Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/al/carneiros/panorama>. Acesso em: 03 fev. 2026.

⁵ Disponível em: <https://www.alagoas24horas.com.br/1718638/dpu-e-dpe-al-recomendam-construcao-de-moradias-para-co-munidade-cigana-calon-em-carneiros/>. Acesso em: 13 mar. 2026.

Figura 3 - Paisagens da cidade de Carneiros - AL



Fonte: Site do IFAL Campus Santana do Ipanema (2026)⁶.

O Filme "Tarabatara" e a Diretora Julia Zakia

A situação que motivou a referência ao título do filme está relacionada a um diálogo vivenciado pela diretora Júlia Zakia com o então líder cigano Seu Francisco

⁶Disponível em: <https://www2.ifal.edu.br/campus/santana/noticias/carneiros-e-o-terceiro-destino-da-serie-dois-dedos-de-historias>. Acesso em: 13 mar. 2026.

Ferraz. Conforme relatado pela cineasta, ele prontamente tratou de demarcar fronteiras e limites, enfatizando que:

‘Cigano é cigano, e quem não é cigano, nunca vai ser cigano, não adianta o que faça. Isso desde o tempo de *Tarabatara*, antes do mundo ser mundo’. E completou: ‘Se quiser ficar aqui essa noite, pode botar a barraca de vocês ali, na outra margem da estrada’⁷.

Dessa forma, ficaram demarcadas as fronteiras e os termos que orientaram essa relação inicial. Contudo, ao observar o desenvolvimento da relação amistosa e do processo filmográfico, bem como os resultados evidenciados na apreciação do filme, percebe-se que Júlia Zakia e sua equipe apresentam diferentes momentos do cotidiano dos Calon de Carneiros, sinalizando, entretanto, um recorte de gênero. As mulheres ganham destaque em diversas cenas, assumindo posições de protagonismo e atuando como narradoras de suas próprias experiências cotidianas.

Contexto da produção do filme.

Assim, a referida produção fílmica teve como cenário o rancho dos Ferraz e seus moradores, localizado nos arredores do centro da cidade de Carneiros, no sertão alagoano. As filmagens e a produção do documentário ocorreram no ano de 2007. A cineasta Júlia Zakia contou com apoio financeiro da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, por meio do Prêmio Estímulo ao Curta-Metragem – 2006, no qual foi contemplada com seu projeto de curta-metragem.

Segundo dados do Portal Informações do Brasil⁸, em 2007 o município de Carneiros, localizado no sertão alagoano, apresentava características típicas de cidades de pequeno porte, com economia sustentada principalmente por serviços públicos e pela agricultura de subsistência. A população vivia com baixa renda per capita e enfrentava limitações em infraestrutura urbana, embora já se observassem avanços significativos na educação e na universalização do acesso à energia elétrica.

Esse cenário refletia a realidade de grande parte dos municípios do interior de Alagoas: uma economia pouco diversificada, marcada pela forte dependência de transferências governamentais, por indicadores sociais modestos e por um Índice de

⁷Caravana

<https://mostrar caravanacigana.jurubebaproducoes.com.br/textos/de-tarabatara-a-rio-cigano/>. Acesso em: 14 maio 2023.

⁸ Disponível em: <https://informacoesdobrasil.com.br/dados/alagoas/carneiros/sintese/>. Acesso em: 23 abr. 2026.

Desenvolvimento Humano considerado baixo. Nesse contexto, a vida comunitária organizava-se em torno de uma dinâmica modesta, atravessada pela divisão entre os espaços urbano e rural. As manifestações culturais concentravam-se, sobretudo, em festas religiosas e eventos comunitários, enquanto escolas e igrejas desempenhavam papel fundamental como espaços de sociabilidade e preservação das tradições locais.

É nesse contexto que chega à cidade um grupo de ciganos e ciganas, realizando um pouso temporário em seu processo de circulação. Instalados em comunidade no rancho, passam a estabelecer relações e interações com os moradores locais de Carneiros.

Biografia e aspecto filmográfico da diretora Julia Zakia

Julia Zakia Orlandi, nascida em 1982, na cidade de Campinas, graduou-se em Audiovisual pela Universidade de São Paulo (USP), com ênfase em direção e direção de fotografia. Sua trajetória profissional inclui atuação como professora em oficinas de cinematografia e preparação de elenco, além de uma carreira consolidada na direção de filmes e na direção de fotografia.

Entre suas produções, destaca-se o curta-metragem *Tarabatara*, reconhecido em diversos festivais e premiado com o Prêmio Aquisição, da **Bref Magazine** (2009); Menção Honrosa no **Festival de Vitória**, Melhor Fotografia, no **Festival de Cinema de Triunfo**, e Menção Honrosa, na **Mostra do Filme Etnográfico** (2008). Em 2022, Zakia concluiu o mestrado em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), ampliando sua contribuição acadêmica e artística para o campo do audiovisual.

Com um estilo *mise en scène* documental, no qual a organização visual e narrativa das cenas dá forma ao real e contribui para a construção de nuances visuais e sonoras, *Tarabatara* aproxima o espectador do cotidiano e das vivências dos ciganos de Carneiros. Nesse sentido, Bill Nichols (2005, p. 27) enfatiza que “[...] o documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social”, e destaca que: “[...] a ideia de representação é fundamental para o documentário” (p. 30). Tais reflexões, a nosso ver, intensificam a dimensão cotidiana apresentada em cena e enquadram aspectos sociais que o filme busca problematizar.

Razões para a escolha do filme como objeto de análise

Em um primeiro momento, o curta-metragem *Tarabatara* foi escolhido como objeto de análise por apresentar um recorte da vivência de um grupo cigano. Em segundo plano, a escolha também se justifica pelo fato de a narrativa se desenvolver em um contexto nordestino, alagoano e sertanejo, elementos incorporados à cena documental. Ademais, interessa-nos destacar o Nordeste, reafirmando, para a sociedade em geral, que essa região brasileira concentra uma das maiores populações de ciganos da etnia Calon.

De acordo com dados do Cadastro Único para Programas Sociais (CadÚnico), vinculado ao Ministério do Desenvolvimento e Assistência Social, Família e Combate à Fome (MDS), conforme apresentado no Quadro 1, é possível observar, em um recorte temporal referente aos anos de 2023 e 2026, o quantitativo de famílias ciganas cadastradas por região do país. Todavia, esses dados não representam a totalidade da população cigana brasileira, considerando a existência de famílias não cadastradas no sistema. Ainda assim, os números evidenciam uma representação expressiva de famílias ciganas registradas na região Nordeste, o que permite inferir a presença de um contingente significativo de ciganos nesta região.

Quadro 1 - Cadastro Único - Grupo Populacional Tradicional Específico - 2023/2026

Regiões Brasileiras	Grupos Familiares	Famílias Cadastradas/Ago.2023	Famílias Cadastradas/Fev.2026
Nordeste	Ciganos	10.071	10.018
Sudeste		4.857	5.255
Centro Oeste		1.805	1.875
Sul		923	1.051
Norte		206	303
Total de Famílias Cadastradas - Brasil		17.862	18.502

Fonte: Elaboração das autoras, adaptado do MDS (2026).

Além disso, salientamos que nossas pesquisas vêm sendo desenvolvidas junto à população de ciganos e ciganas Calon da região Nordeste, espaço no qual também estamos inseridas. Dessa maneira, o estudo constitui uma possibilidade de ampliar o conhecimento da sociedade acerca de nuances culturais e sociais de grupos étnicos,

como os Calon. Ao mesmo tempo, a proximidade regional tem favorecido nosso acesso às comunidades pesquisadas e às suas experiências socioculturais.

Análise do Filme

Os procedimentos adotados para a realização da análise envolveram múltiplas etapas: assistir ao filme diversas vezes, realizar anotações sistemáticas, efetuar leituras pertinentes no campo da antropologia e da antropologia fílmica, além de observar minuciosamente os detalhes presentes em cena. Posteriormente, procedeu-se à descrição das sequências consideradas mais significativas, em formato semelhante ao de um diário de campo. Por fim, foram selecionados frames que contribuíram para a composição da análise e das discussões. Segundo Manuela Penafria (2009, p. 1), “O objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação”. Portanto, passemos a ela.

O filme se passa no rancho dos Ferraz, nas proximidades da cidade alagoana de Carneiros, e apresenta também parte da cidade, mostrando os ciganos na feira livre. Na ocasião das filmagens, o rancho tinha como líder o Sr. Francisco Ferraz (ver Figura 4), que faleceu em 2016, aos 95 anos, conforme informou a pesquisadora Leila Samira Portela de Moraes:

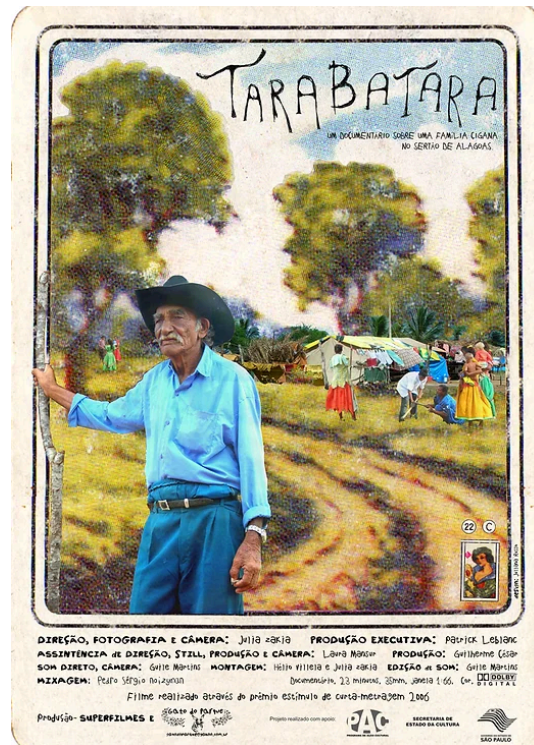
Os Calon encontram-se arranchados há 9 anos, no município de Carneiros. Chefiado por Francisco Ferraz, o homem mais velho do rancho (95 anos) que veio à falecer essa semana, residem na comunidade cerca de 200 pessoas, em grande parte vindas da Bahia. Na comunidade existe em torno de 60 crianças. Devido às condições financeiras e ao preconceito que ainda é forte e, também, por diversas características culturais, vivem de pequenos negócios como trocas, venda de patuás e amuletos, leitura da sorte em feiras, além de bolsa família e doações (Moraes, 2016, s. p.).

Figura 4 - Sr. Francisco e membros da família Ferraz



Fonte: Blog do Luiz Sávio de Almeida (2016)⁹.

Figura 5 - Cartaz¹⁰ do documentário *Tarabatara* (Júlia Zakia, 2007).



Fonte: Acervo de Júlia Zakia na internet (2023).

Figura 6 - Frame 1 do filme *Tarabatara*



Fonte: Youtube (1'26'')¹¹ (2026).

⁹ Disponível em: <https://luizsaviodealmeida.blogspot.com/>. Acesso em: 15 mar. 2026.

¹⁰ Disponível em: https://static.wixstatic.com/media/830652_98dda9874ea545308fe55a5d38f84eac~mv2.jpeg/v1/fill/w_523_h_731/al_c.q_85.usm_0.66_1.00_0.01_enc_auto/830652_98dda9874ea545308fe55a5d38f84eac~mv2.jpeg. Acesso em: 09 mai. 2023.

¹¹ Disponível em: <https://youtu.be/HO5IxWePRAI?si=vJzU0lCqd5l2HtJN>. Acesso em: 21 abr. 2026

Nas primeiras cenas do filme paira no ar uma ideia de liberdade e fantasia, marcada pela presença do céu azul, dos pássaros em voo, de uma criança correndo e de uma estrada de barro vazia que se estende no horizonte. Essas imagens refletem, ou trazem à luz, o imaginário da cineasta que, com a câmera na mão, escolheu esse prisma para dar início ao filme. Jean Rosenfeld (2000) chama atenção para o sentido de “alerta”, uma vez que a realização da observação fílmica modifica o comportamento habitual daqueles que estão sendo filmados, exigindo uma atenção especial para essa característica da cena em relação ao documentário pretendido.

O autor destaca que o cineasta, ao filmar, precisa considerar que sua presença altera o contexto e que a câmera tende a amplificar o extraordinário. Dessa forma, torna-se necessário compreender as nuances entre observação fílmica e observação direta, o que leva o autor a propor a ideia de “reconversão do olhar”. Tal reflexão remete a duas formas de apreensão da realidade: uma realizada por meio da observação direta e outra mediada pelas lentes da câmera, pelos ângulos e pelos planos escolhidos. Trata-se, portanto, de uma apreensão que molda a percepção de um recorte específico da realidade filmada.

Trata-se também de pensar a antropologia fílmica que, segundo Claudine de France (2000, p. 17), tem como objeto “[...] o homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente”. Nesse sentido, ainda que o ponto de partida seja a realidade vista e filmada, ela é reorganizada em cena fílmica, uma vez que o olhar deixa de ser o da observação direta e passa a ser reconvertido pela câmera, que observa e retém o dito, o não dito e o interdito por meio de ângulos, sequências, voz-over, pontos de vista, entre outros recursos. É o que France (2000, p. 18) denomina de “[...] o homem e a imagem do homem”.

Nessa perspectiva, *Tarabatara* (ver cartaz do filme na figura 5 e frame inicial na Figura 6) é um filme sobre ciganos de uma cidade do interior de Alagoas; contudo, apresenta também um recorte de gênero, pois, a partir da narrativa da trajetória de vida do líder do rancho, faz emergir as vozes e a dinâmica cotidiana de algumas mulheres ciganas. O filme apresenta diferentes momentos de seu cotidiano, nos quais as ciganas, além de falarem sobre sonhos, planos e queixas, aparecem em movimento pela cidade e pelo rancho, realizando afazeres domésticos (ver Figura 7).

Figura - 7 Frame 2 e 3 do filme *Tarabatara*



Fonte: Youtube (14':36'') e (15':49'') respectivamente (2026).

As cenas são encadeadas em um fluxo que vai do acampamento/rancho até a cidade, com ângulos intimistas e rostos postos em *close*. Há, constantemente, pouca luz ou o uso de luz natural. A sonoplastia (trilha sonora) mistura-se aos sons do cotidiano, de modo que toda a dinâmica cotidiana, sonora e imagética, é posta em cena. A natureza e o ambiente são mostrados em minúcias. Dessa forma, pessoas, animais, ambiente, objetos, atitudes e espaços, por vezes acompanhados pela trilha sonora, tornam-se personagens da cena (ver Figura 8).

Figura - 8 Frame 4 e 5 do filme *Tarabatara*



Fonte: Youtube (3':08'') e (6':08'') respectivamente (2026).

O documentário explora o universo feminino por meio de imagens do cotidiano e também de momentos em que as ciganas respondem a perguntas que não aparecem explicitamente nas cenas, nem são registradas na montagem do documentário. As imagens do filme compõem o conjunto das ideias; não se tratam de produtos de mera ilustração. Elas verbalizam, juntamente com o dito e o não dito, ou ainda testemunham aquilo que está sendo exposto (ver Figura 9).

Figura 9 - Frame 6 e 7 do filme *Tarabatara*



Fonte: Youtube (19':51") e (22':09") respectivamente (2026).

Outrossim, o filme e as cenas fílmicas expostas conseguem mostrar um cenário que representa, com respeito à intimidade e ao tempo dos personagens, o cotidiano, trazendo o corriqueiro e as paisagens como elementos poéticos e, ao mesmo tempo, performáticos, segundo a classificação de Bill Nichols (2005). Conforme Nichols (2005), o filme é um documentário, uma vez que, de alguma maneira, por meio dele, expressam-se a cultura e o universo visual de seus participantes. O autor argumenta, ainda, que há duas formas de filme: aquela “de satisfação de desejos”, denominada de “ficção”, e a de “representação social”, caracterizada como “não-ficção”, ambas expressando histórias com narrativas diferenciadas.

As representações culturais e identitárias

O filme traz várias cenas em que se alternam os afazeres domésticos, protagonizados por mulheres, e momentos de descontração protagonizados por homens e adolescentes. Contudo, há uma única cena em que se vislumbra uma atuação em comum. A imagem em questão refere-se à construção da ampliação de uma barraca no acampamento, em que se observa uma atuação coletiva.

Tarabatara é uma obra singular, ambientada no sertão de Alagoas, que transcende a observação etnográfica trazendo à cena um período de pausa de uma família tradicional cigana em seu nomadismo/itinerância. Nesse sentido, para a compreensão das representações presentes no filme, é importante considerar o que diz Judith Butler em sua obra *Quadros de Guerra*, a qual oferece um olhar crítico para repensarmos vidas visíveis e vidas invisíveis ou invisibilizadas. Desse modo, o filme e a obra de Butler relacionam-se a partir da problematização de quais vidas são vistas, socialmente, como importantes e quais são ignoradas ou desumanizadas.

No filme, as experiências e o cotidiano dos ciganos revelam como eles são, pelos não ciganos, invisibilizados ou tratados como menos dignos de cuidado e reconhecimento, aspecto que dialoga diretamente com o conceito de “quadros”, de Judith Butler (2015), entendido como as estruturas sociais e culturais que moldam nossa percepção sobre quem merece viver com dignidade.

Assim, a partir da leitura do filme e da obra de Butler (2015), torna-se possível refletir sobre como vidas marginalizadas são frequentemente enquadradas fora do campo do reconhecimento pleno, reforçando a crítica da autora às formas de poder que naturalizam a exclusão e a violência contra povos minoritários, como os ciganos. Ao mesmo tempo, o filme convida o espectador a repensar essas hierarquias e ampliar sua sensibilidade ética diante de vidas frequentemente estereotipadas, negativas, negligenciadas e desumanizadas.

Nesse constructo, e considerando que, segundo Stuart Hall, a identidade cultural de um povo é uma produção contínua, em formação e negociada nos discursos representacionais, é salutar compreender que a identidade cigana não é monolítica, mas constantemente reconstruída. Nesse sentido, o cinema funciona como agente de desconstrução de estereótipos, pois o filme, enquanto meio de representação, desafia narrativas hegemônicas e evoca a discussão sobre a ética do olhar do outro, que, na antropologia, configura-se como o ato de o cineasta mergulhar no universo dos sujeitos filmados. No caso de *Tarabatara*, evidencia-se o protagonismo feminino na constituição familiar por meio das atividades cotidianas, da transmissão de saberes e da manutenção das tradições.

Para além disso, o filme apresenta também a infância e a memória como elo entre passado, presente e futuro das identidades construídas pelos ciganos, por meio da comunicação oralizada do ancião. Ainda, na narrativa cinematográfica que deu origem a este texto, a vulnerabilização dos povos ciganos, segundo a concepção de Judith Butler (2015), configura-se também como uma forma de resistência, pois desafia a invisibilidade e promove a desconstrução de estigmas e estereótipos.

O filme destaca a afeição de uma cigana pela maneira de viver em circulação e apresenta, em um plano intimista, a cena em que ela argumenta sobre as agruras da vida caminhando, em contraposição ao viver parado, morando. Por outro lado, as imagens que vão se encadeando dão maior destaque à vivência das mulheres no rancho, e as cenas, contrariando a narrativa da cigana mencionada, trazem uma movimentação feminina que se equipara à forma de trabalho duro vivenciada quando estavam

caminhando. Em sua narrativa, a cigana também destaca o fato de que o caminhar lhes permitia conhecer muitas coisas.

Dessa forma, nossa interpretação, ao refletir sobre esse momento do filme, conduz-nos à conjectura de que a cineasta permite que as cenas do trabalho doméstico permaneçam efetivamente presentes e representativas do processo patriarcal ao qual as ciganas estão expostas, seja na vivência nômade, seja no momento de morada.

Na apresentação de sua memória da vida em caminhada, tem-se a impressão de uma vida em liberdade; entretanto, as cenas, por meio do olhar da cineasta, de alguma maneira desmistificam essa ideia. Sobre esse aspecto, Jean-Louis Comolli (2008 *apud* Mombelli; Tomaim, 2014, p. 6) afirma: “É nesse sentido que o autor fala do documentário enquanto um cinema engajado no mundo, que nunca será domado, pois se constrói no constante atrito das relações do cinema com o real”.

Portanto, em *Tarabatara*, as imagens não são secundárias; elas são sequenciadas de maneira a provocar reflexão de forma poética e performática, constituindo, em seu conjunto, “a voz do documentário” (Nichols, 2005). Ainda assim, destacamos que a recuperação da memória do “tempo de atrás” (Goldfarb, 2013), em contraposição ao tempo de morada, ainda que em ranchos/acampamentos, apresenta-se como um “lugar de memória” (Nora, 1993), no sentido de evitar o apagamento da existência dos povos ciganos, de suas histórias e cosmologias.

O papel do cinema na preservação e promoção de culturas minoritárias

O cinema tem um papel relevante na preservação e na promoção de culturas minoritárias, como a cultura cigana, pois funciona como um meio de registro de diferentes formas de vida que nem sempre são perceptíveis nos meios de comunicação oralizados. Assim, o cinematográfico exerce a função de salvaguardar práticas, costumes, linguagens, formas de organização social, festas, músicas, relações familiares e modos de trabalho dos povos tradicionais, para que nada se perca no tempo e para que os não ciganos possam conhecer e respeitar os costumes de cada comunidade cigana, que enfrenta desafios como o preconceito e a exclusão social, advindos da falta de reconhecimento e da invisibilização cultural.

Ainda, considerando que a representação cigana se dá, na maioria das vezes, de forma estereotipada, o cinema pode atuar como uma ferramenta de valorização cultural, mostrando que essas comunidades possuem uma história rica e organizada por meio de

valores e tradições que constituem sua identidade sociocultural e linguística, presente em cada discurso realizado em sua língua materna e em cada forma singular de compreender o mundo.

Assim, quando o cinema registra o cotidiano de uma comunidade minoritária, desde gestos simples, como o da criança mostrando o dinheiro no início do filme, registra também a memória cultural e a forma como, mesmo em um sistema de deslocamento, essas pessoas conseguem encontrar felicidade nas simplicidades da vida. Registros como esse tornam visíveis o cotidiano e os momentos de alegria da comunidade, ajudando a sociedade a construir uma imagem mais humana e mais real desses sujeitos que, ainda na atualidade, permanecem invisibilizados.

À guisa do exposto, é importante que aquele que é responsável pelo cinema tenha compromisso com cada registro, tarefa complexa, uma vez que existe o risco do reforço de estereótipos, algo recorrente em inúmeros filmes que apresentam os ciganos como seres exóticos, ligados apenas à música, à dança, à leitura de mãos ou à vida nômade, criando uma imagem estereotipada que não representa a diversidade existente dentro da cultura cigana.

Por isso, quando o cinema se propõe a representar culturas minoritárias, é importante que essa representação seja realizada de forma respeitosa, levando em consideração que todas as expressões culturais mudam, adaptam-se e transformam-se. No caso do filme *Tarabatara*, é possível perceber que o cinema é utilizado como uma forma de mostrar o cotidiano de uma comunidade cigana, suas relações sociais, sua organização interna, a divisão de tarefas, o trabalho coletivo e a vida no acampamento.

Considerações Finais

Ao assistirmos reiteradas vezes ao documentário *Tarabatara*, foi possível compreender a complexidade das relações estabelecidas entre a cineasta Júlia Zakia e os sujeitos filmados, especialmente no que se refere à construção de uma narrativa que perpassa o registro do cotidiano e a elaboração estética. Diante da aproximação sensível da diretora com os ciganos, constituem-se elementos cruciais para a compreensão das dinâmicas socioculturais e identitárias dos povos ciganos aqui mencionados.

Nesse sentido, o filme apresenta planos-sequência que buscam retratar as experiências cotidianas dos sujeitos, sobretudo das mulheres ciganas, sua oralidade e suas memórias do passado em circulação, as quais impactaram suas identidades e o

autorreconhecimento de um destino marcado pelo constante deslocamento. Ao mesmo tempo, evidencia-se como a vida na atualidade os direciona para um momento de parada, em que os sonhos já não se fazem tão presentes.

A escolha estética, portanto, confere protagonismo a sujeitos historicamente invisibilizados e tensiona estruturas patriarcais ao evidenciar o papel feminino na organização do cotidiano dos ciganos e na transmissão de saberes. No filme, destaca-se ainda a perspicácia do velho líder, que recorda e rememora sua busca por pertencimento ao meio em que vivia outrora e, no presente, narra suas façanhas no campo da cartomancia e da leitura de mãos, aspecto que, ao que nos parece, contribuiu para que se estabelecesse como líder do grupo.

As cenas também apresentam a linguagem peculiar do grupo, elemento que os torna singulares dentro de um cenário hostil. Além disso, o filme apresenta um panorama em que a participação dos atores sociais, em maior tempo de cena, refere-se à nostalgia de um passado glorioso rememorado no presente. Em linhas conclusivas, as mulheres aparecem em fila, levando sobre a cabeça seus feixes de lenha, ao fundo de uma trilha sonora que remete ao sagrado. Tal composição nos leva a interpretar esse momento como uma espécie de romaria que, implícita e poeticamente, remete aos dizeres de muitos ciganos de que sua tradição é a de andar.

Dessa forma, *Tarabatara* reafirma a função sociopolítica do cinema documental ao servir como um dispositivo de preservação da memória e de resistência cultural. Além disso, ao conferir visibilidade ética aos ciganos Calon de Carneiros, a obra desconstrói estereótipos limitantes e convida o espectador a enxergar a complexidade humana desses sujeitos, que se equilibram entre o peso da realidade atual e a dignidade de suas histórias ancestrais.

Por fim, o olhar de Júlia Zakia não apenas registra uma cultura, mas a celebra em suas nuances mais sutis, sem julgamentos, transformando o silêncio e o tempo lento em ferramentas de afirmação identitária. Assim, por meio da sensibilidade cinematográfica, o filme eterniza a ideia de que, mesmo na permanência forçada do rancho, a alma dos ciganos permanece em movimento, sustentada pela força de suas mulheres e pela vivacidade de suas memórias, que continuam a caminhar no tempo.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Frames of War: When Is Life Grievable?** Verso Books, 2015.

FRANCE, Claudine de. Antropologia fílmica - Uma gênese difícil, mas promissora. *In*: Claudine de France (org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000, p. 17-42.

GOLDFARB, Maria Patrícia Lopes. **Memória e etnicidade entre os Ciganos Calon em Sousa-PB**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora, 2006.

MOMBELLI, Neli Fabiane. TOMAIM, Cássio dos Santos. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Lumina**. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF, v. 8, n. 2, dez. 2014, p. 1-17.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. PUC, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). *In*: **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009.

ROSENFELD, J. Marc. Filmar, uma reconversão do olhar. *In*: Claudine de France (Org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000, p. 43-54.

ZAKIA, Julia. **Vulnerabilidade e resistência**: encontros com produções artísticas femininas. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2023.