

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Regina Maria Gomes de Proença

**A REPRESENTAÇÃO DA ESTRUTURA NARRATIVA MÍTICA NA
VIDA REAL E REPRESENTAÇÃO FÍLMICA: CAFUNDÓ**

Sorocaba/SP

2014

Regina Maria Gomes de Proença

**A REPRESENTAÇÃO DA ESTRUTURA NARRATIVA MÍTICA NA
VIDA REAL E REPRESENTAÇÃO FÍLMICA: CAFUNDÓ**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Mônica Martinez – Doutora em Ciências da Comunicação

Sorocaba/SP

2014

Ficha Catalográfica

Proença, Regina Maria Gomes de

P957r

A representação da estrutura narrativa mítica na vida real e representação fílmica :
Cafundó / Regina Maria Gomes de Proença.
-- 2014.
97 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Monica Martinez
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba,
Sorocaba, SP, 2014.

1. Carmargo, João de (1858-1942). 2. Cafundó (Salto de Pirapora, SP). 3. Cinema brasileiro. 4.
Comunicação e cultura. I. Martinez, Monica, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título

Dedico esta dissertação a todos os meus professores, de hoje, ontem e sempre, que eles continuem em seu ofício de me inspirar a ser cada dia melhor, uma eterna aprendiz. Seus exemplos de dedicação e estudos abriram meu coração para a vida e me fizeram trilhar novos caminhos, ouvindo o canto das sereias que se oculta na essência da filosofia, dos mitos e sonhos.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a meus pais Vilma e Ary Proença, pelo amor e carinho que me deram e por terem apoiado meus estudos desde sempre. Minha mãe em especial teve um papel importante, foi ela que me levou pela primeira vez ao cinema e também me introduziu aos livros de arte e filosofia que eram presença constante em suas mãos. Seu exemplo e motivação inspirou muitas das minhas escolhas na vida. Sua influência foi muito importante e ela foi a responsável por me introduzir o mundo da cultura e das artes.

Agradeço também Heloisa Nardi, minha mãe de coração, que despertou minha alma para a espiritualidade e generosidade, iluminou meu coração e minha vida, tornando-se uma mestra constante, oferecendo o amor, aconchego e os melhores conselhos nos momentos mais difíceis.

Mirela Proença, minha filha amada, companheira de jornada que sempre está ao meu lado me ensinando como ser mãe, irmã e amiga, é minha professora de amor. Demis Lima pelas muitas conversas mitológicas e filosóficas ao longo de anos de amizade. Nathália Grespan, que pacientemente leu, editou e me auxiliou com a formatação de meu trabalho. Amo muito vocês.

Agradeço a proteção e inspiração de João de Camargo e de todos meus mestres espirituais, que sempre me levam pelo caminho da luz.

Não haverá um real progresso em nossa compreensão de como funcionam os mitos enquanto não entendermos e permitirmos que os símbolos se dirijam, em seu modo inalterável, aos níveis interiores de nossa consciência. A contínua confusão sobre a natureza da metáfora é um dos principais obstáculos – frequentemente colocado em nosso caminho por religiões organizadas que se concentram debilmente em tempos e lugares concretos – à nossa capacidade de experimentar o mistério.

Joseph Campbell

RESUMO

O filme *Cafundó* (2005), dos diretores Paulo Betti e Clóvis Bueno, trata da vida do ex-escravo paulista João de Camargo (1858-1942). Considerado milagreiro, ele criou a Igreja do Bom Jesus do Bonfim da Água Vermelha no início do século XX na cidade de Sorocaba, localizada na região sudeste do Estado de São Paulo. Este trabalho visa identificar, a partir da análise da representação fílmica da vida deste líder espiritual popular, elementos que podem estar relacionados à estrutura narrativa mítica denominada monomito pelo mitólogo estadunidense Joseph Campbell (1904-1987). Num primeiro momento, este estudo conceitua teoricamente as definições de monomito ou, como também é conhecida, a Jornada do Herói, por meio da revisão de literatura das obras de Joseph Campbell, do analista de roteiros estadunidense Christopher Vogler, do pesquisador brasileiro Edvaldo Pereira Lima, que introduziu o estudo da estrutura na área de Comunicação do país, inicialmente na Universidade de São Paulo, e da pesquisadora Monica Martinez, que defendeu na mesma universidade em 2002 a tese de doutorado pioneira sobre o assunto. Ainda nesta fase de *status* da arte, este trabalho busca mapear o conceito de arquétipo, conforme proposta do psiquiatra suíço fundador da psicologia analítica, Carl Gustav Jung (1875-1961). Estes aportes da área da Mitologia e da Psicologia dialogam, na área de Comunicação, com a teoria do pensamento complexo do filósofo francês Edgar Morin e a visão dialógica de narrativa de Cremilda Medina. A partir desta fundamentação teórica, procede-se à análise da estrutura narrativa do filme a partir da proposta de Martinez, a investigação de uma relação entre as etapas da estrutura narrativa mítica e o processo de mitologização de João de Camargo e a incorporação de sua vida no imaginário da comunidade nascida sob sua liderança, que prossegue ainda hoje por meio de cultos religiosos e curas tidas como milagrosas.

Palavras-chave: Comunicação. Estrutura Narrativa Mítica. Cinema Brasileiro. Cafundó. João de Camargo (1858-1942).

ABSTRACT

The film *Cafundó*, directed by Paulo Betti and Clóvis Bueno, is about the life of the exslave João de Camargo (1858-1942). Considered a miracle maker, he is the founder of the church Bom Jesus do Bonfim da Água Vermelha in the beginning of the century in the city of Sorocaba, located in the southeast of São Paulo State. This work aims to identify, from the filmic representation of the life of this popular spiritual leader, elements that can be related to the structure of mythical narrative presented by the American Mythologist Joseph Campbell (1904-1987) denominated as monomyth. In the first moment, this study conceptualize the theoretical definitions of monomyth or, as also known, the Hero's Journey, through the literature review of the works of Joseph Campbell, the American script analyst Christopher Vogler, the Brazilian researcher Edvaldo Pereira Lima, who introduced the study of this structure in the Field of Communication in the country, initially at the University of São Paulo, and the researcher Monica Martinez, who defended at the same university in 2002 the Pioneer Doctoral Thesis about the subject. Still in the phase status of art, this work aims to map the concept of archetype, according to the proposal of the swiss psychiatrist founder of analytical psychology, Carl Gustav Jung (1875-1961). This dissertation is related to the Field of Mythology, Psychology and Communication, with the theory of complex thinking developed by the french philosopher Edgar Morin and the dialogical vision of Cremilda Medina's narratives. From this theoretical fundament, the analysis of the film narrative structure will take place, from the proposal of Martinez, an investigation of a relationship between the mythical narrative structure stages and the mythologizing process of João de Camargo and incorporation of his life to the imaginary in the community born under his leadership, which remains active until present day by the religious cults and healings considered as miraculous.

Key words: Communication. Mythical Narrative Structure. Brazilian Cinema. *Cafundó*. João de Camargo (1858-1942).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - A Jornada do Herói.....	29
Imagem 1 - Igreja do Bom Jesus do Bonfim da Água Vermelha.....	94
Imagem 2 - João de Camargo	95
Imagem 3 - Interior da capela em dia de homenagem a João de Camargo	95

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DA MITOLOGIA À FILOSOFIA	12
2.1 E no começo era o mito... ..	12
2.2 A aurora do pensamento filosófico na antiga Grécia	16
2.3 Qual é a função do mito?	18
2.4 O mito do herói	21
2.5 O mito como metáfora.....	22
2.6 A adaptação da jornada do herói.....	23
2.7 Arquétipos e inconsciente coletivo	26
2.8 A estrutura da jornada	28
2.9 As etapas da aventura do herói de acordo com Campbell.....	30
2.9.1 O Chamado	30
2.9.2 Recusa ao chamado	32
2.9.3 Ajuda sobrenatural.....	33
2.9.4 Travessia do limiar	33
2.9.5 Na barriga da baleia.....	34
2.9.6 O Caminho das provas.....	35
2.9.7 O encontro com a deusa	36
2.9.8 A mulher como tentação.....	36
2.9.9 A união com o pai.....	38
2.9.10 Apoteose	39
2.9.11 A recompensa suprema.....	41
2.9.12 Roubo do elixir	41
3 A ESTRUTURA NARRATIVA MÍTICA NO CINEMA	42
3.1 A Jornada do Herói no cinema.....	42
3.2 A Transposição da Estrutura Narrativa Mítica para o Cinema	49

4 O CINEMA PAULISTA: CINEASTAS E FILMES.....	51
4.1 A Trajetória do Cinema Paulistano.....	51
4.2 O Cinema Novo.....	55
4.3 Cinema Da Retomada – 1995-2005.....	58
5 O FILME CAFUNDÓ – A HISTÓRIA DO FILME E ENTREVISTA COM PAULO BETTI.....	66
5.1 Reflexões sobre o filme e suas origens.....	66
5.2 Breve sinopse do filme.....	69
5.3 Análise da Jornada do Herói no roteiro do filme Cafundó.....	70
5.3.1 O chamado.....	70
5.3.2 O encontro com a deusa.....	71
5.3.3 A Travessia.....	71
5.3.4 Cafundó – O fundo do Mundo.....	71
5.3.5 Iniciação.....	71
5.3.6 Rituais de Passagem – Provas.....	72
5.3.7 O retorno.....	72
5.4 Entrevista concedida por Paulo Betti em Julho de 2014.....	74
6 JOÃO DE CAMARGO BARROS – O PERSONAGEM.....	78
6.1 Dados biográficos.....	78
6.2 Rituais e Cultos.....	80
6.3 Os poderes sobrenaturais e as curas milagrosas.....	86
6.4 Um exemplo de ação iluminada.....	88
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96

1 INTRODUÇÃO

O filme *Cafundó* é uma versão cinematográfica romanceada inspirada na vida real do líder religioso negro João de Camargo Barros. Na trajetória de sua vida foram encontrados elementos que se relacionam à estrutura narrativa mítica denominada por Joseph Campbell como monomito, caracterizados por uma série de eventos que envolvem provas, iniciações e experiências que transformam vida individual e coletiva, tendo sido encontrados desde o início dos tempos em lendas e tradições do mundo todo.

A partir da análise da estrutura que é conhecida como a “Jornada do Herói”, e as relações encontradas com os padrões e arquétipos, tenho o intuito de elucidar os pontos da jornada e revelar a complexidade da trama no cinema. A estrutura narrativa do filme e a construção de personagens mostram os acontecimentos mais importantes na trajetória de João de Camargo, a vida da sociedade da época bem como da comunidade que foi criada sob sua liderança, seus cultos religiosos e curas milagrosas. O objetivo geral deste estudo é analisar o mito inspirador e destacar os arquétipos presentes no filme, além de definir as etapas descritas na jornada do herói e adaptadas para a criação do filme através do estudo das obras de Joseph Campbell, Mircea Eliade, Heinrich Zimmer, Christopher Vogler, Monica Martinez e Edvaldo Pereira Lima.

Assim sendo, a história contada no filme sobre a vida de João de Camargo documenta o imaginário, seus rituais e constitui uma parte importante no momento histórico de Sorocaba, região que vivia o processo de integração dos negros recém-libertados do jugo da escravidão. Este processo abrange os cultos religiosos, procissões e homenagens realizadas ao longo de muitos anos por devotos e admiradores deste que é considerado, na cultura local, um homem santo e atrai até hoje novos seguidores, que relatam verdadeiros testemunhos de fé e milagres acontecidos por intervenção de João de Camargo, tornando-se uma das personalidades mais populares na região desde o início do século passado.

A metodologia deste trabalho se baseou numa pesquisa exploratória, leitura de textos, artigos, entrevistas e no levantamento bibliográfico referente ao tema, além de visitas à igreja do Bom Jesus do Bonfim, entrevista com o diretor do filme Paulo Betti, para, em seguida, realizar a análise do filme.

2 DA MITOLOGIA À FILOSOFIA

Farei uma breve explanação sobre a transição de uma sociedade que acreditava que os mitos revelavam como a sociedade deveria se organizar e os principais deuses, que foram atuantes nas decisões tomadas em grupo para um mundo analítico e científico que nos remete aos dias de hoje. Há um percurso que deve ser apontado.

2.1 E no começo era o mito...

Para compreendermos um pouco mais sobre nossa história precisamos voltar nossa atenção para uma época onde os deuses habitavam a terra e o sentimento do sagrado e do divino povoavam a nossa alma.

Encontramos no dicionário HOUAISS (2001) a definição que a palavra Mitologia vem do grego *μυθολογία*: “mito”, do grego antigo *μυθος* (narrativa, relato), e “logia” (estudo), *λογία*, ou seja, o estudo de narrativas. Mitos são histórias que apresentam fatos naturais, históricos ou filosóficos com forte simbologia, passados de geração a geração por meio de diálogo e/ou manifestações artísticas, baseadas em tradições e lendas criadas para explicar o universo, a criação do mundo, fenômenos naturais e toda e qualquer outra coisa às quais explicações convencionais não são atribuíveis.

Em outras palavras, o mito foi uma primeira tentativa do ser humano para explicar a realidade e o encontro do logos com o pensamento mítico e nos forneceu os conceitos filosóficos que formaram a base da cultura ocidental desde a antiga Grécia.

Nos séculos XV e XVI, imergimos num processo de interiorização por meio da *absorção* do divino: as qualidades de Deus, dos anjos e dos demônios passaram a ser nossas. Esse processo chama-se individualização e seu movimento histórico, individualismo.

Ao se dispersarem, os gregos que viviam na bacia mediterrânea formaram colônias desde Marselha até o Egito, Mar Negro, Ásia Menor e Sul da Itália. Herdeiros da civilização cretense, assimilaram os benefícios, os dialetos e as culturas de suas

colônias e civilizações vizinhas, mistura de diversidades que gerou rivalidades e guerra, mas que manteve forte o sentimento de nação.

Os gregos foram os criadores da *polis*, a cidade-estado, que era regida pelos cidadãos e não por um déspota. Criaram suas leis e tinham na base de sua religião o culto aos deuses. Cultivaram inicialmente um gênero de vida que fomentava a liberdade e buscavam desenvolver harmoniosamente a individualidade, o aprimoramento do espírito e um senso de beleza nobre que pode ser encontrado em sua cerâmica, poesia, dança, teatro, esculturas, arquitetura e pintura. Além disso, responsáveis ainda pela criação da ciência e da filosofia.

O pensamento filosófico começou a florescer na antiga Grécia por volta do século VI a.C. ao início do século IV a.C; alguns dos principais pensadores são denominados como pré-socráticos, embora alguns tenham vivido na mesma época de Sócrates.

Na verdade são considerados pré-socráticos devido aos temas por eles abordados, sendo sua maior preocupação o estudo da *phýsis*, que no sentido grego seria o estudo da cosmologia ou da física.

Contudo, não podemos considerar os pré-socráticos como os ‘primeiros filósofos’ pois temos que lembrar a existência de outras civilizações e a contribuição do pensamento ‘oriental’ (Egito, Ásia Menor, Fenícia, Mesopotâmia). Há também, além destas, outras manifestações filosóficas que podemos considerar como as origens da filosofia (China, Índia).

Apesar disso, os gregos são considerados como os principais formadores do “pensamento ocidental”, pois deram início a um período de mudança na mentalidade que passa a substituir o mito e a religião como principal referência na sociedade pelo logos, ou seja, a reflexão intelectual baseada em investigações científicas.

O interesse pela mentalidade arcaica veio, por sua vez, mostrar que o principal aspecto da questão da origem histórica da filosofia reside na compreensão de como se processa a passagem entre a mentalidade mitopoética (“fazedora de mitos”) e a mentalidade teorizante. (SOUZA, 1978, p. VI).

Na antiga Grécia, por volta do século IX a.C, a tradição mítica era transmitida por meio da oralidade. Mais tarde, ela passou a ser registrada através da escrita por Homero, autor provável dos poemas épicos: *Ilíada* e *Odisséia*.

Encontramos relatos sobre a guerra de Tróia na *Ilíada* e, na *Odisseia*, as aventuras e percalços enfrentados por Ulisses em seu retorno a Ítaca após a guerra de Tróia. Hesíodo nos descreve em sua *Teogonia* a origem do mundo e o nascimento dos deuses e, no poema didático *Os Trabalhos e os Dias*, nos instrui sobre a agricultura e a navegação, além de tratar sobre a moral, justiça e sobre as raças primitivas que habitaram o mundo.

Nestas obras, observa-se a presença constante dos deuses gregos que intervinham em favor de seu povo para auxiliar nos momentos cruciais das guerras e na resolução dos conflitos que surgiam nas batalhas.

Vários heróis da mitologia grega influenciaram estudos e inspiraram muitas criações artísticas desde então. Entremeando ocorrências históricas e lendas, estes heróis se tornaram conhecidos no mundo ocidental principalmente pelos poetas e aedos (declamadores ambulantes) que cantavam principalmente a sequência de episódios das principais guerras, a de Tebas e a de Tróia.

Dentre eles estão Hércules, Teseu, Perseu, Prometeu e Édipo. Este último teve grande importância nos estudos de Freud, que em torno deste mito, elaborou algumas de suas principais teorias psicológicas.

Além de informar como a sociedade arcaica organizava a *polis*, estes relatos possibilitaram uma documentação da visão mito-poética dos gregos e de como os deuses e heróis interagiam na sociedade em suas atividades cotidianas ou extraordinárias.

Mesmo quando estes deuses representam as forças da natureza, eles são revestidos pela forma humana. Este antropomorfismo lhes confere um aspecto familiar e traz certa acessibilidade aos humanos, que podem assim pedir por sua ajuda e intervenção nos assuntos de seus interesses.

Essa característica racionalizada do divino permanecerá como uma das linhas fundamentais da religião grega, pois atribui a eles sentimentos e paixões humanas. Isto

os aproxima da nossa condição humana, tão vulnerável aos comportamentos contraditórios e irracionais.

É por oposição aos homens que os deuses homéricos se definem: ao contrário dos humanos, seres terrenos, os deuses são princípios celestes; à diferença dos mortais, escapam à velhice e a morte. Escapam à morte, mas não são eternos nem estão fora do tempo: em princípio pode-se saber de quem cada divindade é filho ou filha. A imortalidade, esta sim, está indissoluvelmente ligada aos deuses que, por oposição aos humanos mortais, são frequentemente designados de “os imortais” e constituem, na sua organização e em seu comportamento, uma sociedade imortal de nobres celestes. (SOUZA, 1978, p. XII).

A religião na antiga Grécia era praticada em cerimônias públicas, sendo que os gregos construía santuários para consultar os oráculos destes deuses. A religião em si não possuía doutrinas, dogmas e livros sagrados, mas baseava-se na noção de virtude conhecida como *arete*, que designava não apenas uma excelência humana, mas também atributos de superioridade moral e espiritual. Era também associada às qualidades de honra, força e destreza dos guerreiros, bem como a sua virtude e valor pessoal.

Este sentido mais tarde foi encontrado no pensamento ético e pedagógico de Platão e Aristóteles, reconhecido não por sua herança *aristocrática de sangue* e sim baseado na “aristocracia do espírito” e no cultivo da investigação científica e filosófica.

Humanizando os deuses e afastando o temor dos mortos, as epopéias homéricas descrevem um mundo luminoso no qual os valores da vida presente são exaltados. Se isso corresponde aos ideais aristocráticos da época, representa também o avanço de um processo de laicização da cultura, que conduzirá à visão filosófica e científica de um universo governado pela razão: séculos mais tarde, o filósofo Heráclito de Éfeso fará de Zeus um dos nomes do Logos, a razão universal.” (SOUZA, 1978, p. XIII).

Encontramos na cultura grega os elementos que provocaram a racionalização do mundo, buscando explicações e teorias cada vez mais científicas, bem como recursos argumentativos que nos remetem a novos paradigmas e modelos de compreensão que estão presentes até o dia de hoje.

2.2 A aurora do pensamento filosófico na antiga Grécia

A ruptura do pensamento grego em relação à mitologia e religião tem início por volta do século VI a.C e configura-se até o período do século III a.C. e se estende de Tales a Aristóteles, sendo inicialmente conhecido como “Pré-Socráticos” os filósofos que contribuíram para a criação desta nova mentalidade.

Muitos dos escritos originais foram perdidos. Os pequenos textos remanescentes deste período são de realização de Platão, discípulo de Sócrates, de seu discípulo Aristóteles e outros filósofos pós-socráticos.

Os filósofos que mais se destacam neste período são Tales, Pitágoras, Heráclito, Parmênides, Zenão, Anaxímenes, Anaximandro, os sofistas Górgias de Leôncio e Protágoras de Abdera.

Platão teceu muitas críticas aos pensadores da escola sofista. Ele os acusava de serem interesseiros, pois queriam na verdade o dinheiro dos jovens ricos que procuravam os mestres sofistas para terem seu aprendizado e criaram um método de ensinar e se comunicar chamado retórica. Ele classificava de “discursos vazios”, sem significados verdadeiros, voltados para seus próprios interesses e que, apesar de utilizarem belas palavras, não possuíam nenhuma profundidade.

Neste período, Sócrates inova o modo de filosofar, concentrando sua atenção no ser humano. Ele buscava, por meio de questionamentos e diálogos, conduzir os discípulos à descoberta das verdades. Sócrates se considerava um “parteiro de idéias” e sua forma de ensinar tão peculiar tornou-se conhecida como *maieutica*. Gostava de fingir-se de ignorante e de ironicamente interrogar os pretensos sábios da época, revelando assim a verdadeira ignorância dos mesmos. Isso, claro, irritou muita gente e o levou a ser condenado à morte por ser considerado um corruptor dos jovens, portanto um perigo para a sociedade. Em suas reflexões, ele afirmava ser o mundo obra da inteligência e que a verdadeira felicidade está na perfeição da alma. Sua filosofia, portanto, se fundamenta na moral e nas virtudes.

Sócrates teve a visão de que nem a religião e nem a ciência de seu tempo estavam orientando o homem à virtude, termo dotado de um sentido específico, associado ao poder da mente em relação às partes inconscientes

da estrutura humana. Para Sócrates, a virtude, nesse sentido, consistia no objetivo da vida humana. O termo “autodomínio” não possui mais esta tonalidade precisa de significado, isto é, que o único objetivo digno de um ser humano é a criação de um canal de responsabilidade e relacionamento entre verdade, idéias e mente, de um lado, e as estruturas inconscientes da natureza humana, de outro – o que poderíamos denominar de aspecto emocional e instintivo do organismo humano. (NEEDLEMAN, 1991, p. 29).

Sócrates teve discípulos notáveis, entre eles Xenofonte e Platão, que relataram o que conhecemos sobre sua filosofia e seu proceder. Possui diversos escritos no campo da metafísica, nos quais descreve a criação do mundo, em sua teoria do “mundo das idéias” e do Logos.

Sócrates jamais escreveu as suas idéias. O que sabemos a seu respeito nos chegou por intermédio de Platão. Além de alguns outros relatos de terceiros, dentre eles os de maior relevância conhecidos como “diálogos platônicos”, também encontramos referências a seu respeito nas memórias de Xenofonte e observações e comentários do comediógrafo Aristófanes.

Platão nasceu em Atenas em 427 a.C. e viveu oitenta anos. Fundou um centro de estudos que durou cerca de dez séculos, a Academia. Seu método de ensino manteve-se a certo modo o mesmo de seu mestre. As suas investigações baseavam-se no diálogo e eram exclusivamente de ordem intelectual, sendo conhecidas pelo nome de *dialética*, fiadas principalmente na razão e na definição dos conceitos.

Não encontraremos um conjunto de idéias mais vultuoso ou mais abrangente do que os escritos de Platão e a influência de seu sistema filosófico por intermédio da Academia platônica, que perdurou por centenas de anos após sua morte, dando origem a sistemas inteiros de pensamento, a partir do qual os maiores intelectos do mundo ocidental se organizaram ao longo de dois mil anos até os dias atuais. Quando a força do cristianismo começou a se articular como religião no mundo, isso se deu, em grande parte, por meio da forma e da linguagem dos conceitos platônicos. (NEEDLEMAN, 1991, p. 34).

O filósofo Aristóteles foi discípulo de Platão e desenvolveu uma reflexão de grande importância. Ao contrário de Platão, que desprezava os dados dos sentidos, para Aristóteles não havia nada no intelecto que não houvesse passado antes pelos sentidos. Criou métodos de investigação racional da natureza e publicou diversas obras no campo

da biologia, física, lógica, metafísica e outras áreas de ciências e filosofia. Nasceu em Estagira em 384 a.C., era filho de um médico do rei da Macedônia, Nicômaco.

Entre suas principais reflexões estão os escritos nos campos da lógica, física, metafísica, ética, política, psicologia e poética. Escreveu sobre diversos assuntos, porém a maior parte de seus escritos foram perdidos, restando apenas os que foram utilizadas no Liceu, escola por ele fundada em 335 a.C. em Atenas.

Com o surgimento de novas abordagens para a compreensão do mundo e das coisas, o uso da razão passou a ser privilegiado em detrimento do mito e da religião da antiga Grécia. Quando os deuses deixaram de ser a explicação para os fenômenos naturais, surgiram as ciências e a filosofia para explicação dos fenômenos.

2.3 Qual é a função do mito?

Para compreendermos a presença do mito na formação de nossa estrutura psíquica, social e espiritual, devemos analisar sua função. Para isso busco apoio em especialistas relevantes para este estudo, na tentativa de criar um panorama de suas principais funções e simbologia.

A primeira função de uma mitologia é reconciliar a consciência desperta ao *mysterium tremendum et fascinans* desde universo *como ele é*; a segunda é oferecer uma imagem interpretativa total do semelhante, conhecida a consciência contemporânea. É a revelação à consciência que está despertando os poderes de sua própria fonte de sustentação. [...] A terceira função é, no entanto, o fortalecimento de uma ordem moral: a formação do indivíduo e as condições geográficas e o condicionamento histórico de seu grupo social. (CAMPBELL, 1991, p. 5).

A primeira função do mito é a mística, ela abre sua mente para uma dimensão do mistério, para uma expansão de consciência e a vivência do espanto diante do universo e sua própria existência.

A segunda função é a cosmológica, da qual a ciência se ocupa. Buscamos as respostas para a origem e o funcionamento de todas as coisas e nos deparamos mais uma vez com o mistério e nossa incapacidade de encontrar as repostas finais.

A terceira função é a sociológica – que apóia e reafirma a ordem social. Encontramos os mais diferentes mitos que validam a posição social em determinado local, podendo variar muito de lugar para lugar.

A quarta função do mito e a mais vital é a de criar um centro e revelar ao indivíduo com integridade sua relação de participação; dele próprio (microcosmo), em sua cultura (mesocosmo), seu lugar no universo (macrocosmo), bem como e fundamentalmente este espantoso e último mistério que está simultaneamente fora e dentro dele e de todas as coisas.

Trata-se da dimensão do divino e do transcendente. Nada sabemos e nada pode ser dito sobre a Divindade. Tentar definir o Absoluto é uma impossibilidade da razão. Tudo o que conseguimos dizer sobre esta dimensão de que participamos é uma redução ao “tamanho” do discurso possível, e sempre terá a medida do homem que o pensa. No entanto, a vida é um convite para a contemplação do mundo e de toda beleza que dele transborda. Para tanto buscamos nas metáforas dos mitos uma possibilidade de plenitude possível, antes que as emoções corrosivas do ceticismo tomem conta de tudo.

Mitos são histórias sem tempo e sem espaço que narram *nossa* própria história. Cada indivíduo, segundo suas necessidades e inclinações, pode agregar-lhes o tempo e o espaço que for conveniente para se reconhecer nelas. Encontramos no cânone mitológico uma organização de símbolos, inefáveis em sua importância, pelo qual as energias inspiradoras são evocadas e concentradas em direção a um foco. É importante buscarmos nessas antigas fontes a relevância das experiências e iniciações que envolvem não só a manutenção social, mas também categorizam a evolução espiritual de cada indivíduo, revelando assim sua missão no mundo e seu lugar na sociedade, onde seus dons e habilidades podem ser benéficos a si próprio e a sua comunidade.

É óbvio que os conceitos metafísicos do mundo arcaico nem sempre eram formulados em linguagem teórica; mas o símbolo, mito e o ritual expressam, em planos diversos, e com os meios que lhes são apropriados, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade final das coisas, um sistema que pode ser visto como aquele que constitui a metafísica. No entanto é essencial que compreendamos o profundo significado de todos esses símbolos, mitos e rituais, para podermos traduzi-los para a nossa linguagem habitual. (ELIADE, 1992, p. 17).

Faz-se necessária uma abertura de nossa mente em direção ao desconhecido, a uma dimensão interior que, apesar de tão imediata a nós mesmos, precisamos de recursos metafóricos e simbólicos para alcançar seu significado profundo e realizarmos a missão de nos conhecermos plenamente e sacralizar nossa existência.

Renovando-se o ato da própria experiência, restauramos a existência da qualidade da aventura, imediatamente despedaçamos e reintegramos o fixo, o já conhecido, no sacrifício do fogo criativo da formação de algo, algo que nada é além da própria vida, não como *ela será* ou como *ela deve ser*, como *ela foi* ou como *ela nunca será*, mas como *ela é*, em sua profundidade, em processo, *aqui e agora*, dentro e fora. (CAMPBELL, 1991, p. 7).

Platão nos diz no *Timeu* que a Alma do Mundo não foi suficiente para cobrir todas as coisas que existem com o “manto” da racionalidade. Há domínios incompletos, espaços para zonas de turbilhamento, vórtices, que nos levam a buscar uma explicação para a presença do irracional no mundo através das metáforas da linguagem.

De acordo com Mircea Eliade, nos mitos temos um eterno retorno, repetimos o momento sacramental de nosso início primordial da criação. O mito é um relato dos fatos eternos e se repete por ser cíclico. A confluência do “evento/eterno” o leva a participar do eterno, do divino.

Se nos dermos ao trabalho de penetrar no autêntico significado de um mito ou símbolo arcaico, não poderemos deixar de observar que esse significado demonstra um reconhecimento de uma determinada situação no Cosmo, e que, conseqüentemente, implica uma posição metafísica. [...] Mas ainda que não exista a palavra, a coisa está presente; só que ela será “dita” – isto é, revelada de forma coerente – por meio de símbolos e mitos.” (ELIADE, 1992, p. 17).

A força e vitalidade dos mitos dependem do vigor metafórico dos símbolos encontrados em determinadas sociedades.

2.4 O mito do herói

O herói é um dos mitos mais recorrentes em toda história da humanidade. Ele é encontrado desde a mitologia clássica grega até os dias de hoje nas histórias de super-heróis que povoam o imaginário contemporâneo. E é sobre ele que voltamos nosso interesse.

Podemos considerar a mitologia como um sistema de imagens que dota a mente e os sentimentos de um sentido de participação num campo de significado profundo. As diferentes mitologias definem os possíveis significados da experiência de uma pessoa em termos do conhecimento do período histórico, bem como o impacto psicológico deste conhecimento difundido através das estruturas sociológicas, sobre o sistema complexo e psicossomático conhecido como ser humano.

Joseph Campbell (1904-1987) é considerado um dos maiores especialistas em mitos do mundo. Seus mais de 20 livros publicados influenciaram gerações. Foi alguém muito respeitado entre estudiosos de diferentes áreas e leitores no mundo todo, servindo de inspiração e objeto de estudo de acadêmicos, artistas, cineastas, poetas, escritores e são considerados clássicos, como *O Herói de Mil Faces*, uma de suas obras mais conhecidas e que o fez famoso na década de 1940.

São de inestimável valor os estudos desenvolvidos por ele nos quatro volumes que exploram em profundidade as histórias e tradições da mitologia primitiva, oriental, ocidental e criativa em *As Máscaras de Deus*. Quando faleceu em 1987 estava trabalhando na criação de um atlas histórico da mitologia mundial, no qual unificava os mitos com seu conhecimento espiritual e intelectual.

De acordo com Campbell há dois tipos de proezas heroicas. Uma delas é a física, onde o herói realiza um ato de coragem, escolhe empreender a jornada, se prepara responsabilmente e intencionalmente para realizá-la. Trata-se de alguém que se sacrifica por um bem coletivo, com o intuito de salvar uma pessoa, uma aldeia ou o planeta. Não importa a magnitude do ato e sim como ele se comporta perante os desafios e os supera.

Outro tipo é a proeza espiritual. Aqui ele aprende a entrar em contato com um nível superior da vida espiritual e retorna com uma mensagem. Suas ações podem se

transformar em uma missão de vida que ultrapassa o usual. É importante perceber qual é a aspiração do herói, para melhor compreender como serão as etapas seguintes de sua jornada. “No contexto da mitologia tradicional, os símbolos são apresentados em rituais socialmente mantidos, nos quais o indivíduo é convidado a experienciar, ou tem a pretensão de experienciar, certos insights, sentimentos, e comprometimentos.” (CAMPBELL, 1991, p. 4).

Acreditamos que a mitologia pode nos fornecer um guia seguro e nortear nosso conhecimento a respeito de experiências de significado profundo, e que revelam uma importante metodologia de interpretação de experiências de autoconhecimento. Podemos fazer paralelos com a narrativa mítica e as etapas de nosso próprio amadurecimento.

2.5 O mito como metáfora

Muitas vezes a incapacidade para compreender a natureza metafórica do mito levou diversas tradições a buscar uma interpretação literal dos relatos como fatos históricos, podendo por vezes isolar seguidores religiosos, levando-os a se tornarem fundamentalistas e impedindo-os de descobrir a profundidade e relevância de ensinamentos espirituais.

Não podemos interpretar as metáforas como fatos históricos. A metáfora é um termo derivado do grego *metaphorien*; *meta* significa passagem ou transição para outro lugar e *phorein* significa mover ou carregar. As metáforas nos permitem atravessar fronteiras que de outra forma estariam fechadas para nós. As verdades espirituais só podem ser representadas por veículos metafóricos cujos significados estão fora do alcance do racional, discursivo e linear. Este é o constante desafio para o crescimento espiritual: devemos buscar um tipo de compreensão que nos transforme em veículos espirituais, porém esta busca não pode ser feita através de intermediários, só pode ser empreendida por nós mesmos.

Encontramos no mito grego de *Teseu e o Minotauro* uma representação que simboliza o caminho que sempre se divide à nossa frente: o labirinto. Construído para esconder o fruto de um amor monstruoso, obriga-nos a escolher uma das passagens, após a qual nos sentimos desorientados e perdidos. Consequência da tomada de decisão

para as quais não estávamos preparados. “Nosso” Minotauro simboliza o fruto de amores não refletidos, de nossos desejos e apegos. A mitologia nos apresenta o Minotauro como um devorador de jovens (símbolo de seu poder de destruir sonhos), não havendo nada mais triste que um cemitério repleto de ideais não concretizados e condenados à morte.

Nossas escolhas exigem muito de nosso caráter e solicitam a todo o momento que cada um faça uma jornada de herói até os extremos da vida, por meio dos meandros e caminhos desconhecidos de nosso labirinto.

A jornada do herói é fundamentalmente uma experiência espiritual e exige uma reflexão profunda, pois é preciso estar disposto a morrer para o ego. Isso se quisermos alcançar aquela visão que revela que compartilhamos a mesma natureza com todas as outras pessoas.

Não haverá um real progresso em nossa compreensão de como funcionam os mitos enquanto não entendermos e permitirmos que os símbolos se dirijam, em seu modo inalterável, aos níveis interiores de nossa consciência. A contínua confusão sobre a natureza da metáfora é um dos principais obstáculos – frequentemente colocado em nosso caminho por religiões organizadas que se concentram debilmente em tempos e lugares concretos – à nossa capacidade de experimentar o mistério. (CAMPBELL, 2003, p. 32).

O símbolo, energizado pela metáfora, transmite não só uma ideia do infinito, mas a percepção dele e não uma argumentação sobre como o mundo deveria ser ou qualquer descrição deste tipo. O mito revela o universo real do mundo espiritual da vida interior.

2.6 A adaptação da jornada do herói

Podemos verificar que os elementos da Jornada estão presentes em muitos roteiros cinematográficos. Há, tanto na vida quanto no cinema, a presença da narrativa mítica e ela nos desperta para os desafios internos e externos que temos que enfrentar no processo de individuação e realização da jornada mítica pessoal. Para elucidar esta hipótese, buscamos apoio na estrutura da narrativa e classificamos os acontecimentos,

assim buscando perceber a relevância desta perspectiva que nos acompanha e guia como um fio condutor desde o início dos tempos.

Existe um tipo de mito que pode ser chamado de busca visionária, partir em busca de algo relevante, uma visão, que tem a mesma forma em todas as mitologias. É o que eu tentei mostrar no primeiro livro que escrevi, *O herói de mil faces*. Todas essas diferentes mitologias apresentam o mesmo esforço essencial. Você deixa o mundo onde está e se encaminha na direção de algo mais profundo, mais distante ou mais alto. Então atinge aquilo que faltava à sua consciência, no mundo anteriormente habitado. Aí surge o problema: permanecer ali, deixando o mundo ruir, ou retornar com a dádiva, tentando manter-se fiel a ela, ao mesmo tempo em que reingressa no seu mundo social. (CAMPBELL, 1990, p. 137).

Os mitos nos levam de encontro aos perenes oráculos da vida. Estes precisam ser interrogados e consultados novamente em diferentes épocas, pois cada indivíduo se aproxima da experiência mítica com uma mescla única de ignorância e compreensão, uma gama de problemas e questões. As respostas que já foram dadas a outros não servem para nós. As fontes precisam ser consultadas diretamente e nossa tarefa é fazer dessa experiência um despertar renovado e inspirador que possa integrar nossa vida em todos os âmbitos da existência. “E um gole de água fresca da vida sorvido na palma da mão, é mais doce que um reservatório inteiro de dogmas encanados e garantidos.” (ZIMMER, 1988, p. 12).

Esse processo ocorre de forma inconsciente e intuitiva, é como se houvesse uma sede em nossa alma que pudesse ser aplacada somente com o comprometimento de uma missão pessoal e pelas etapas encontradas na jornada de cada um. Segundo o mitólogo Mircea Eliade é de grande importância redescobrir a mitologia, incorporá-la na vida do homem contemporâneo;

Vai depender de cada um se ele vai ou não conseguir voltar à fonte e redescobrir o profundo significado de todas estas imagens desbotadas e mitos danificados. [...] Tal separação entre as “coisas sérias da vida” e “sonhos” não correspondem à realidade. O homem moderno é livre para desprezar mitologias e teologias, mas isto não irá impedi-lo de continuar a se alimentar de mitos decaídos e imagens degeneradas. (ELIADE, 1991, p. 19).

Como se revela o herói? Para despertá-lo é necessário que um evento ou causa leve-o a passar por uma transformação, uma crise ou provação que irá desintegrá-lo, reintegrando-o depois em bases mais amplas.

No processo da auto realização, os eventos dependem totalmente das escolhas. No entanto, observa-se que a aventura enfrentada pelo herói está sempre de acordo com seu preparo e habilidades. A aventura culmina na realização do bem maior; a liberdade de ser você mesmo. Liberdade que pode ser alcançada após a realização de todas as etapas do crescimento, amadurecimento, envelhecimento e após fazermos as pazes com a morte. Só há a possibilidade de expressar esta experiência simbolicamente. Existe assim uma sugestão do que ocorreu, porém os símbolos não traduzem a experiência, somente quem a teve pode saber do que se trata.

A diferença entre um sacerdote e um xamã é que o primeiro é um funcionário e o segundo é alguém que teve uma experiência. Na nossa tradição é o monge que procura a experiência, enquanto o sacerdote é aquele que estudou para servir a humanidade. (CAMPBELL, 1990, p. 62-63).

No caso do herói espiritual, há algumas distinções a serem feitas, pois sua busca e suas ações o levam para uma dimensão interna primordialmente e também podem estar presentes em atividades comunitárias e de cunho religioso. Por isso faremos uma explanação sobre a diferença entre um sacerdote e um xamã, sendo que os poderes do xamã estão simbolizados nos seus ancestrais, deidades que o protegem e sua conexão com as forças da Natureza. Sua autoridade decorre de sua experiência pessoal e espiritual e não de uma ordem social. Em praticamente todas as culturas encontramos estes indivíduos que se prepararam para servir sua comunidade, valendo-se de suas habilidades especiais, magias e visões. Integrando em suas ações as características do sistema simbólico de onde vive bem como a época e organização social que ele participa.

O mito nos oferece pistas de como alcançar aquilo que nossa alma almeja. É o acesso ao nosso mundo interior, de nossas energias, nossa estrutura e suas possibilidades, sempre em contato com o mundo exterior, nosso campo de ação, o campo de nossa encarnação, em constante movimento entre as realidades no campo material e espiritual transcendente.

“Transcendente” é um termo técnico, filosófico, traduzido de dois modos diferentes. Na teologia Cristã, refere-se a Deus como um ser além ou fora do campo da natureza. É uma forma materialista de falar do transcendente, porque leva a pensar em Deus como um fato espiritual, existente em algum lugar. Mas “transcendente” significa propriamente aquilo que está além de todos os conceitos. Kant nos ensina que todas as nossas experiências estão limitadas por tempo e espaço. Mas a coisa suprema (que não é uma coisa) com a qual estamos tentando entrar em contato não é limitada deste modo. “Nós a limitamos à medida que pensamos nela”. (CAMPBELL, 1990, p. 65).

Um exemplo de herói espiritual pode ser reconhecido na figura do Bodhisattva, um ser que já atingiu a iluminação e a consciência de sua imortalidade e mesmo assim participa de maneira voluntária no sofrimento do mundo. Sua vida é baseada na compaixão que nutre por todos os seres e isto lhe dá a possibilidade de continuar sua missão de cura e divinização. Mahatma Gandhi, Madre Tereza de Calcutá, São Francisco de Assis entre outros podem ser considerados exemplos deste tipo. “Acho que minha vida espiritual desenvolveu-se sem que eu tivesse consciência disso, tal como não temos consciência do crescimento de nosso cabelo.” (GANDHI, Collectedworks, 1972).

2.7 Arquétipos e inconsciente coletivo

É essencial que se coloque aqui a importância do papel dos arquétipos para compreensão dos mitos. Encontramos os fundamentos para este estudo no pensamento do psicólogo suíço Carl Gustav Jung, que nos apresenta a apreciação do significado e importância dos arquétipos e do inconsciente coletivo.

De acordo com Jung, o arquétipo é aquilo que está instalado desde o começo, é a matriz, ele nos faz transcender o aspecto temporal, existe sempre e a priori. Os mitos resgatam imagens primordiais, a possibilidade de voltarmos a ser como nós fomos. São nossa ligação com o inconsciente. A concretização dos arquétipos é realizada através dos mitos, ritos e artes.

Arquétipos são ideias elementares. A diferença entre os arquétipos jungianos do inconsciente e os complexos de Freud é que aqueles são manifestações dos órgãos do corpo e seus poderes. Os arquétipos têm base biológica,

enquanto que o inconsciente freudiano é uma acumulação de experiências traumáticas reprimidas no curso de uma vida individual. O inconsciente freudiano é um inconsciente pessoal, biográfico. Os arquétipos do inconsciente de Jung são biológicos. Os aspectos biográficos são secundários neste caso. (CAMPBELL, 1990, p. 69).

De certa forma, é como se o ser humano já tivesse predisposição para a criação de símbolos e esta característica que ele carrega consigo desde o nascimento, independente dos valores ou experiências que ele venha a adquirir ao longo da vida. Ainda na doutrina de Jung, os arquétipos correspondem às imagens ancestrais e simbólicas materializadas nas lendas e mitos da humanidade e constituem o inconsciente coletivo que se revela ao indivíduo através dos sonhos, delírios e algumas manifestações de arte. Jung, e em seguida Joseph Campbell, sugeriram que o inconsciente coletivo é semelhante ao inconsciente pessoal, e que os mitos e os contos de fadas em geral seriam “sonhos” de uma cultura inteira.

Enquanto o inconsciente pessoal é feito essencialmente de conteúdos que uma vez foram conscientes, mas que tenham desaparecido da consciência ou por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram conscientes, portanto nunca foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência exclusivamente à hereditariedade. Sendo assim, o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte em *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é feito essencialmente de *arquétipos*. (JUNG, 1976, p. 60).

Quando recorremos ao mito estamos buscando uma porta de entrada para este arcabouço coletivo de sabedoria e identidade espiritual. Os mitos de uma sociedade revelam como entram em contato com suas divindades, para buscar auxílio ou consolo. Encontramos no inconsciente a compreensão de nós mesmos e chegamos até ele através da interpretação de sonhos, visões, experiências místicas, ritos e cultos que estão presentes na maioria das tradições.

Há motivos históricos para esta resistência à ideia de que existe uma parte desconhecida na psique humana. A consciência é uma aquisição muito recente da natureza e ainda está num estágio “experimental”. É frágil, sujeita a ameaças de perigos específicos e facilmente danificável. Como já observaram os antropólogos, um dos acidentes mentais mais comuns entre povos primitivos é o que eles chamam “a perda da alma” – que significa uma

ruptura (ou, mais tecnicamente, uma dissociação) da consciência. (JUNG, 1964, p. 24).

Esta “participação mística” nos rituais desperta em nós a essência interior que nos foi afastada pelas ações em nosso mundo objetivo. Apesar disso, a força desta experiência permanece acessível para quem se dispuser a iniciar uma jornada interior.

Para o benefício do equilíbrio mental e mesmo da saúde fisiológica, o consciente e o inconsciente devem estar completamente interligados, a fim de que possam se mover em linhas paralelas. Se se separam um do outro ou se “dissociam”, ocorrem distúrbios psicológicos. Neste particular, os símbolos oníricos são os mensageiros indispensáveis da parte instintiva da mente humana para sua parte racional, e a sua interpretação enriquece a pobreza da nossa consciência fazendo-a compreender, novamente, a linguagem dos instintos. (JUNG, 1964, p. 52).

Como afirmamos acima, depende do indivíduo o “despertar” para os inestimáveis tesouros que os mitos e símbolos encerram, e despertá-las significa contemplá-las em sua pureza original e assimilar sua mensagem.

2.8 A estrutura da jornada

Encontramos a estrutura da jornada representada por um círculo, com a partida e retorno. O sentido espiritual dessa aventura pode ser detectado em eventos ocorridos na puberdade ou em rituais de iniciação, sendo um dos principais meios encontrados pelas sociedades primitivas, como ressalta Campbell, por meio dos quais:

[...] uma criança é compelida a desistir da sua infância e a se tornar um adulto – para morrer, dir-se-ia, para sua personalidade e psique infantis e retornar como adulto responsável. Essa é uma transformação psicológica fundamental pela qual todo indivíduo deve passar. (...) Este é motivo básico do périplo universal do herói – ele abandona determinada condição e encontra a fonte da vida, que o conduz a uma condição mais rica e madura. (CAMPBELL, 1990, p. 132).

Figura 1 - A Jornada do Herói



Fonte: Proença, 2014

A ilustração acima é uma das possíveis representações da ordem dos eventos encontrados a partir do momento que o herói embarca na jornada, mas não necessariamente todos as etapas se manifestam, este é apenas um esquema didático que ilustra as possibilidades da jornada, porém não se trata de um modelo rígido. Elas foram observadas em grande parte dos mitos encontrados em diferentes culturas, mas podem apresentar variações.

O uso de histórias tem sido o método mais encontrado entre os povos antigos que usavam a oralidade para transmitir ensinamentos. Esta estrutura de narrativa foi adaptada à literatura, arte, poesia, jornalismo e ao cinema, podendo ser observado em muitas produções contemporâneas e antigas.

A questão das histórias humanas como “altamente preciosas”, sagradas no sentido de serem profundas e dignas de respeito, “exemplares e significativas”, nos conduz ao que o mitólogo norte-americano Joseph Campbell define como a função pedagógica do mito. Por extensão, permite ao leitor que imerge na história de vida de um indivíduo relacioná-la à própria trajetória, tirando ensinamentos que pode utilizar em sua própria existência.

Neste cenário, propostas como a Jornada do Herói facilitam a compreensão dos estágios da vida, como a passagem da infância para a maturidade, da vida de solteiro para a de casado, enfim, da mudança dos diversos papéis que levam o indivíduo a assumir novas funções sociais, fornecendo exemplos práticos para que o leitor tire conclusões que o ajudem a refletir sobre sua própria vida. (MARTINEZ, 2008, p. 39).

Estes elementos oferecem um guia, um roteiro que não simboliza uma estrutura rígida e fechada, mas um campo que se abre para muitas direções, sem dúvida podem revelar a trajetória e suas diversas possibilidades. No campo cinematográfico as etapas podem não ter a mesma sequência da imagem acima, porém quando se trata da jornada do herói a estrutura permanece aberta e adaptável.

É preciso perceber que este mapa não é autoexplicativo, nem possui um ponto de começo nem fim. Antes é uma somatória de conjunções, um *continuum* de possibilidades formada por muitas interrogações e inúmeras exclamações. Até porque ele não tem a pretensão de mapear o complexo caminho da existência humana, mas apenas servir de lanterna para iluminar algumas paragens desta bela e tortuosa trilha pelo qual caminha a humanidade”. (MARTINEZ, 2008, p. 51).

2.9 As etapas da aventura do herói de acordo com Campbell

2.9.1 O Chamado

Este é o evento que irá mudar a vida do herói da narrativa. A postura do herói é o que determina o tipo de jornada que ele enfrentará; como veremos a seguir existem uma série de etapas e personagens relacionados com cada momento específico da aventura. O momento crucial para o início da aventura, conhecido como “o chamado” é ilustrado por esta passagem do livro *Finnegans Wake* de James Joyce:

Eu não servirei aquilo que não mais acredito, mesmo que se chame meu lar, minha pátria, ou minha igreja... E não estou com medo de errar, mesmo que seja um grande erro, um erro do tamanho de minha vida, e talvez tão longo quanto a eternidade. (JOYCE, 1999, p. 23).

A partida ou chamado consiste numa transferência radical de uma situação social e o foco da vida do indivíduo se torna seu mundo interno. Ele vai do macro para o

micro, retira-se do desespero do mundo exterior para um reino de paz duradoura no mundo interior. Trata-se do mesmo reino que entramos quando dormimos como sabemos através da psicanálise, o reino do inconsciente.

Como observado por Allan Watts, filósofo inglês, contemporâneo de Joseph Campbell, quando se refere ao inconsciente com um reino “superconsciente”, um reino que abarca todas as experiências da humanidade, é o manancial de nossa memória coletiva espiritual e psicológica. Devido à sua dimensão e importância ele acreditava que a palavra “inconsciente” sugeria uma forma de diminuirmos ou tornarmos esta dimensão inferior ou “desconhecida e inatingível”. Porém por motivos de nomenclatura específica manteremos o termo como acalentado por Jung, o que não nos impede de refletir sobre a questão.

O reino dos sonhos é o mesmo dos mitos, e da mesma forma que não podemos prever o que sonharemos esta noite, não há como determinar previamente como a aventura irá ocorrer. Apesar disso, encontramos uma sequência que se repete com algumas variações em diferentes culturas.

Nestas aventuras há uma atmosfera de fascinação irresistível as figuras que aparecem de repente como guias, marcando um novo período, um novo estágio, na biografia. Aquilo que deve ser enfrentado, e é de alguma forma profundamente familiar ao inconsciente – embora desconhecido, surpreendente, e mesmo aterrorizante a personalidade consciente – se torna conhecido; e o que era primeiramente significativo pode se tornar estranhamente vazio de valor. (CAMPBELL, 1973, p. 55).

Encontramos facilmente em nossas vidas, frequentemente na juventude, momentos em que somos convidados (ou forçados) a escolher o caminho que iremos seguir; relacionamentos, estudos, viagens, trabalho ou doenças nos levam a refletir sobre o que a vida está tentando nos mostrar. Quando somos espertos o suficiente abraçamos a aventura, o que pode nos salvar de futuros problemas e crises existenciais e aumentam muito nossas chances de encontrar um sentido mais amplo para nossa vida.

O primeiro estágio da jornada mitológica – o qual designamos o “chamado para a aventura” – significa que o destino levou o herói e transferiu o centro de gravidade espiritual de dentro de sua pálida sociedade para uma zona desconhecida. Nesta região destinada se encontram tesouros e perigos e podem estar representados de formas diferentes: uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, embaixo das ondas, acima do céu, uma ilha

secreta, o alto de uma montanha, ou um profundo estado de sonho; mas é sempre um lugar de estranha fluidez e seres de formas diversas, tormentos inimagináveis, ações super-humanas, e deleite impossível. (CAMPBELL, 1973, p. 58).

2.9.2 Recusa ao chamado

Há também a possibilidade de recusa do chamado, neste caso o herói decide ficar onde está por considerar mais “seguro”. Esta atitude pode levá-lo à sua própria destruição, perdendo o sentido de sua vida e muitas vezes se tornando mais uma vítima a ser resgatada. Aquilo que não escolhemos vivenciar de uma forma positiva, viveremos de forma dolorosa. Porém se o chamado for respondido, então auxiliares e protetores aparecerão para ajudar. Esta aventura deve surgir do interior e não pode ser comparada a nada que já tenha ocorrido antes ou com outras pessoas.

Trata-se de um processo individual e em uma sociedade onde buscamos ser “como” os outros, com as mesmas ambições, desejos e modelos de relacionamentos, não é raro que não nos tornemos mais um na multidão de solitários, acometidos pela “normose”, cada vez mais recorrendo aos medicamentos ou drogas que nos entorpecem e/ou excitam por não encontrar algo significativo para fazer com nosso tempo, adoecendo e nos entediando, acreditando que a felicidade ou sucesso das pessoas só pode ser medido pelo número de coisas que elas podem adquirir, deixando de lado o “ser” para o “ter”. É a antiga maldição de Midas, que após ter seu desejo de transformar tudo o que tocasse em ouro, não consegue mais se alimentar e nem matar sua sede, transformado até sua filha amada em uma estátua do puro metal.

Frequentemente na vida atual, e não raro nos mitos e contos populares, encontramos o obscuro caso do chamado não atendido; pois é sempre possível voltar nossos ouvidos para outros interesses. A recusa do chamado transforma a aventura em sua negativa. (CAMPBELL, 1973, p. 59).

Algumas vítimas podem permanecer assim para sempre, encantadas e aprisionadas por seus medos, dúvidas e isolamento, mas outras estão destinadas a serem salvas. Quando o mundo parece estar ruindo sob seus pés, a regra é segurar-se em sua bem-aventurança, esta é a vida que sobrevive, nos aconselha Campbell.

2.9.3 Ajuda sobrenatural

Para aqueles que não recusam o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói é com uma figura protetora, um mentor ou guia. O arquétipo do mentor pode ser encontrado como o “velho sábio”. Ele oferece um amuleto, uma espada ou poção mágica que irá auxiliar o herói na aventura. O mentor pode ser um herói de uma jornada anterior que, no passado, falhou na sua jornada, mas adquiriu determinada experiência que pode ser útil ao novo herói que ele está guiando. Portanto, ele é uma projeção do que o herói se tornará ao fim de sua aventura. “Ele lhe dá não só um instrumento físico, mas também um compromisso psicológico, um centro psicológico. O compromisso ultrapassa o mero sistema de intenções. Você e o acontecimento se tornam uma coisa só.” (CAMPBELL, 1990, p. 155).

Esta figura representa um poder benéfico, a promessa de reconquistar o “paraíso perdido”, restaurar a paz conhecida no útero de nossa mãe. Ele apoia e se apresenta sempre que o herói estiver em perigo na travessia do limiar. Está sempre presente no santuário do coração, para onde devemos dirigir nossas preces nos momentos de aflição. Precisamos apenas confiar e ter a certeza de que não estaremos desamparados quando em contato com as forças destrutivas do mundo. Esta figura aparece tipicamente àquele que respondeu o chamado. “O chamado, de fato, foi o primeiro anúncio da aproximação do sacerdote iniciatório. Mesmo aqueles que aparentemente endureceram seus corações o guardião sobrenatural pode aparecer; pois, como temos visto: “Bem capaz é Alá de nos salvar”. (CAMPBELL, 1990, p. 74).

2.9.4 Travessia do limiar

Se colocarmos as ações do herói no nível da intenção, este é o momento de verificar se ele está realmente à altura da aventura, surgem os questionamentos e dúvidas se ele conseguirá ultrapassar o limiar. Representado psicologicamente pela viagem do reino consciente, racional e cotidiano para a zona do inconsciente, onde se encontra a fonte de energia que estamos tentando entrar em contato.

A aventura é sempre e em todo lugar uma passagem além do véu do conhecido para o desconhecido; os poderes que guardam a fronteira são perigosos; lidar com eles é arriscado, porém para qualquer um com competência e coragem o perigo desaparece. (CAMPBELL, 1973, p. 82).

Quanto mais nos direcionamos para este centro, mais ajuda obtemos. Entretanto, as provas vão ficando mais difíceis à medida que nos entregamos à aventura. Este é o campo do inconsciente, onde as regras do mundo conhecido não funcionam e devemos aprender o mais rápido possível como lidar com os problemas que surgem. “Quanto mais profundo se vai, mais somos exigidos a mudar nosso nível de consciência. As regiões do desconhecido (deserto, selva, mar profundo, terra estranha etc.) são campos livres para a projeção do conteúdo do inconsciente.” (CAMPBELL, 1973, p. 79).

2.9.5 Na barriga da baleia

A passagem pelo limiar é uma forma de auto aniquilação. O herói passa a habitar um mundo desconhecido que o confina a um mundo além do visível. O templo interior, a barriga da baleia, o céu e o mundo inferior são os mesmos. É por isso que a entrada dos templos e os locais sagrados são protegidos por estas entidades que permanecem alertas e quase sempre são representados por ogros, gárgulas, matadores de demônios, leões, dragões etc. Eles estão ali para manter afastados os “desmancha prazeres”, os defensores da lógica Aristotélica, para quem A jamais pode ser B.

A ideia de que a passagem do limiar mágico é um transito para uma esfera de renascimento é simbolizada mundialmente como a imagem da barriga da baleia. O herói, ao invés de conquistar ou conciliar os poderes do limiar, é engolido pelo desconhecido, e parece ter morrido. (CAMPBELL, 1973, p. 90).

A barriga da baleia é um lugar escuro onde as novas possibilidades de vida estão sendo geradas. Psicologicamente representa o poder da vida contido no inconsciente, a energia criadora que só pode ser liberada após o reconhecimento e assimilação de sua energia. Se um indivíduo ignorar, não der ouvido ao seu coração ou não for capaz de reconhecer esta energia ele poderá ter uma crise esquizofrênica.

Infelizmente o mundo está cheio de pessoas que deixaram de ouvir sua voz interior, e encontram-se perdidos, vagando entre os escombros de vidas mal vividas.

O par de opostos (ser e não-ser, vida e morte, beleza e feiura, bem e mal, e todas as outras polaridades que se encerram nas faculdades da esperança e medo, e ligam os órgãos da ação aos feitos de defesa e aquisição) são as rochas que se batem (Symplegades) e esmagam o viajante, mas entre as quais o herói sempre passa. Este tema conhecido é encontrado em todo mundo. (CAMPBELL, 1973, p. 89).

Este momento ilustra a metamorfose que ocorre quando o herói entra nesta dimensão. Uma vez lá dentro podemos dizer que ele morre para sua identidade e seu tempo e retorna para o “Ventre do Mundo”, “Centro da Terra”, ou “Paraíso Terreno”. A partir deste ponto, inicia-se nova fase, chamada de iniciação.

2.9.6 O Caminho das provas

Este é o momento onde o herói será levado a testar todos os seus propósitos no campo da ação, suas forças, poderes adquiridos e talentos desconhecidos até então poderão ser de extrema importância. A cada nova etapa um novo desafio se apresentará, num crescente de dificuldade e superação. Apenas após a conquista destes desafios ele poderá ser acolhido e reconhecido como merecedor de suas dádivas. Seu ego sofrerá duros golpes, podendo levá-lo até mesmo à morte. Como no caso de Jesus Cristo, que foi sacrificado e crucificado para depois ressurgir ressuscitado e triunfante perante todos.

Assim que o herói tiver atravessado o limiar, o herói se encontrará em uma terra de sonho de uma curiosidade fluida, de formas ambíguas, onde ele deve sobreviver a uma sucessão de provas. Esta é a fase favorita da aventura do mito. Ela produziu na literatura mundial testes miraculosos e provações. O herói é ajudado constantemente através de conselhos, amuletos, e agentes secretos sobrenaturais que ele encontrou antes de sua entrada nesta região. Ou pode ser que ele descubra lá pela primeira vez que há um poder benigno em todo lugar apoiando sua passagem superhumana. (CAMPBELL, 1973, p. 97).

2.9.7 O encontro com a deusa

Chegamos ao momento da pergunta fundamental, que representa o aprofundamento do primeiro limiar: “Podemos matar o nosso ego?” Após superar todas as resistências, o herói chega à experiência final, a descoberta do que estava faltando em seu mundo, o elixir da vida. Momento de assimilação dos atributos do sexo oposto. Isso pode se acontecer de duas formas; uma é o *Casamento Sagrado*, o encontro com o amor que nasce de nossa própria vida espiritual.

A mulher, na linguagem de imagens mitológicas, representa a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que vem para conhecer. Assim que ele progride na vagarosa iniciação que é a vida, a forma da deusa vai se configurando em uma série de transfigurações: ela nunca pode ser maior que ele mesmo, embora ela sempre possa prometer mais do que ele é capaz de compreender. Ela seduz, guia, ordena que ele exploda seus grilhões. E se ele puder equipara-se ao seu porte, os dois, o conhecedor e o conhecido, serão libertados de toda limitação. A mulher é a guia ao sublime apogeu da aventura sensual. (CAMPBELL, 1973, p. 116).

Ela simboliza a mãe, irmã, amante, noiva. Tudo que prometa alegria, perfeição, nutrição e bondade estão relacionadas à sua presença. Mas devemos lembrar que sua imagem não é somente benigna. Há os aspectos negativos relacionados como uma mãe que pode ser ausente, inatingível, agressiva e castradora.

2.9.8 A mulher como tentação

O herói deve buscar o equilíbrio entre as energias carnis e a sublimação. Ela une o “bom” e o “mal”, não apenas num caráter pessoal, mas primordialmente em sua dimensão universal.

A figura mitológica da Mãe Universal impõe ao cosmos atributos femininos da primeira, presença nutridora e protetora. (...) Mas também há, em inúmeras religiões tradicionais, a utilização controlada e pedagógica arquetípica com o propósito de purgar, equilibrar e iniciar a mente na natureza do mundo visível. (CAMPBELL, 1973, p. 113).

Espera-se que seja contemplada pelo herói ou devoto com sua ambiguidade e seja assimilada de forma equânime.

Somente gênios capazes das mais altas realizações podem suportar a completa sublime revelação desta deusa. Para homens menores ela reduz seu brilho e permite-se aparecer em forma adequada com seus poderes não desenvolvidos. Contemplá-la seria um terrível acidente para qualquer pessoa não preparada espiritualmente. (CAMPBELL, 1973, p. 115).

O encontro com a deusa é o teste final; neste momento reúnem-se todas as energias complacentes e é possibilitada a suprema união divina. Representa não só mitologicamente, mas para cada indivíduo em todas as épocas e locais, trata-se do maior desafio da jornada da vida.

O Encontro com a deusa (que está encarnada em toda mulher) é o teste final de talento do herói para ganhar o benefício do amor (Caridade: *amor fati*), que é a própria vida apreciada como receptáculo da eternidade. E quando o aventureiro, neste contexto, não é um jovem, mas uma donzela, ela é quem, por suas qualidades, sua beleza ou seu desejo, está pronta para se tornar a consorte de um imortal. (CAMPBELL, 1973, p. 118-119).

Podemos observar no contexto de nossas vidas o quanto este encontro é importante, pois a falha em desenvolver relacionamentos profundos e equilibrados é o que lota os consultórios dos psicólogos e terapeutas, permanecendo desde sempre uma das maiores e mais invejadas conquistas do homem ou mulher. “O herói que pode tomá-la como ela é, sem comoção excessiva, mas com a gentileza e segurança que ela requer, é potencialmente o rei, o deus encarnado, de seu mundo criado”. (CAMPBELL, 1973, p.116).

Basta observar o que acontece quando vemos um casal que está junto por muitos anos que quando atravessam a rua de mãos dadas ou simplesmente namorando no jardim, atraem todos os olhares e evocam os sentimentos mais profundos, inspiram outras pessoas a continuar a busca por um amor e/ou celebrar o amor já conquistado.

2.9.9 A união com o pai

O reconhecimento de sua origem divina, mostrando que antes estava isolado e vivendo de forma não apropriada devido à sua herança real. O filho representa o aspecto temporal e o pai o aspecto eterno do mesmo ser. A ordem natural do qual o filho havia se apartado. Esta união traz à luz sua origem e desperta seu caráter, entrando em sintonia com sua verdadeira natureza.

A ideia tradicional de iniciação combina uma introdução do candidato a técnicas, deveres, e prerrogativas de sua vocação com um reajuste radical de suas relações emocionais com a figura paterna. [...] Ele nasceu duas vezes: tornando-se ele mesmo o pai. E ele é competente, conseqüentemente, agora age no papel do iniciador, o guia, a porta do sol, através da qual ele pode passar das ilusões infantis de “bem” e “mal” para a experiência de majestade das leis cósmicas, livre de esperança e medo, e em paz com a compreensão a revelação de seu ser. (CAMPBELL, 1973, p. 136-137).

Encontramos também a figura de pai ogro, que representa aspectos pouco desenvolvidos da personalidade do herói ou limitações que precisam ser superadas antes de seu amadurecimento completo. Estes tipos de figura paterna são comumente encontrados em rituais primitivos de iniciação, que envolvem castrações, circuncisões, canibalismo e rituais de guerra. Dramatizando a necessidade de expressão dos impulsos destruidores que renovam as estruturas sociais e a afirmação de poder das novas gerações.

O paradoxo da criação, as formas do tempo advindos da eternidade, é o cerne do segredo do pai”. Isto nunca poderá ser bem explicado. Portanto, em todo sistema teológico há um ponto umbilical, um tendão de Aquiles que foi tocado pela mãe vida, e onde a possibilidade do conhecimento perfeito foi prejudicada.

O problema do herói é penetrar (e junto com seu mundo).

Precisamente neste ponto; desatar e aniquilar o nó principal de sua existência limitada.

O problema do herói que vai de encontro a seu pai é abrir sua alma para além do terror a tal grau que ele estará maduro para compreender como as tragédias doentias e insanas deste vasto cosmo impiedoso são completamente validadas na majestade do Ser. O herói transcende a vida e seu peculiar ponto cego e por um momento eleva-se para um vislumbre da fonte. Contempla a face do pai, compreendendo-o – e os dois se unem. (CAMPBELL, 1973, p. 147).

2.9.10 Apoteose

A percepção de que somos todos feitos da mesma matéria. O herói sendo ele mesmo pode vitalizar não apenas a sua comunidade, mas servir de exemplo para que outros busquem a mesma percepção. Neste estado divino o herói atinge o ápice de sua experiência e vai além do terror da ignorância para um estado de união e compreensão de sua origem.

Após esta experiência ele se liberta de seu ego limitado e pode se auto realizar completamente. Liberando seu potencial, seu mundo torna-se iluminado; as dúvidas e dores não mais o alcançam. Ele se torna pleno. Como podemos observar esta experiência descrita nos Upanisad:

Assim como um homem completamente abraçado por sua amada esposa não conhece absolutamente nada, nem externo nem interno, assim também este homem (*purusa*[a mônada vital individual]), completamente abraçado pelo Eu espiritual (*prajnatman*) de supremo conhecimento, não conhece absolutamente nada, nem externo nem interno. Esta é sua forma destituída de pesares, na qual todos os desejos estão satisfeitos; na qual seu único desejo é o Eu [que agora alcançou], onde carece de desejo. Neste estado, um pai não é pai, uma mãe não é mãe, os mundos não são mundos, nem os deuses são deuses (...), um ladrão não é ladrão, um asceta não é asceta. Sem companhias das boas e más obras, ele cruzou até a outra margem, além dos sofrimentos do coração.” (ZIMMER, 1943, p. 268).

Há no poema épico do Bhagavad Gita referências a este estado de equilíbrio e plenitude que pode ilustrar muito bem este momento profundo de realização.

O estágio da perfeição é chamado Samadhi, nele a mente se retrai das ações materiais pela prática da yoga. Ele se caracteriza pela possibilidade da contemplação do Eu através da mente pura e no Eu se deleitar. Nessa condição feliz, que é percebida através dos sentidos depurados, a pessoa se situa no prazer transcendental ilimitado e sem fim. Quem alcançou esse estágio não se afasta da Verdade pois nela vê o bem maior e por isso não se abala mesmo na maior tormenta. É somente desse modo que alguém pode se livrar das misérias deste mundo. (BHAGAVAD GITA, 1998, 20-23).

Esta passagem descreve um homem que domina a si próprio, não vacila perante os desafios, permanece incólume ante as exigências da vida e não é destruído pelas ondas do mundo em que vive.

Porém encontramos também exemplos de cultos agressivamente missionários, tribais, raciais, totêmicos que representam apenas parte da solução do problema em subjugar o ego e caracterizam apenas uma iniciação parcial, pois ainda há o grande desafio de transmutar o ódio em amor.

O ego não é aniquilado nelas, ao contrário, é aumentado; ao invés de pensar somente nele, o indivíduo se torna dedicado inteiramente a *sua* sociedade. O restante da humanidade enquanto isso é deixada de fora da esfera de sua simpatia e proteção de seu deus. E aqui acontece, então, aquele dramático divórcio dos dois princípios do amor e ódio que as páginas da história ilustram tão abundantemente. (CAMPBELL, 1943, p. 156).

Esta é uma reflexão necessária e determina o tipo de amadurecimento espiritual em que o indivíduo se encontra, muitas guerras e conflitos foram causados por divergências religiosas e em nome de Deus. A humanidade já sofreu (e sofre) de verdadeiras abominações. Embora seja comum a muitas sociedades este tipo de indivíduo que pretende “salvar” os seus e deixa de lado todos os que não comungam das mesmas ideologias e religião, nem tudo está perdido. O verdadeiro iluminado transcende todas as barreiras culturais, étnicas e filosóficas, ele exala amor e inclui todos os seres vivos em sua missão de misericórdia.

Uma vez que nos livrarmos dos preconceitos da limitação de nossa própria província eclesiástica, tribal, ou rendição nacional dos arquétipos do mundo, torna-se possível compreender que a iniciação suprema não é aquela do local da matriz paterna, que então projeta a agressão aos seus vizinhos para sua própria defesa. A boa nova, que o Redentor do Mundo traz e a qual tantos tiveram a alegria de ouvir, zelosamente prega, porém relutante, aparentemente, demonstra, é que Deus é amor, que Ele pode ser, e é para ser, amado, e que todos sem exceção são seus filhos. (CAMPBELL, 1943, p. 158).

Compreender tudo que estas implicações sugerem, nos leva a nos tornar mais humildes e receptivos a todas as religiões que comungam para o bem comum e têm a paz como caminho válido para toda a humanidade.

2.9.11 A recompensa suprema

Aqui há o reconhecimento de que o herói é um homem superior, enfrentou todos os obstáculos e simboliza a perpétua conquista de seus poderes e energia. Pode ser representado pela cornucópia do banquete dos deuses, que é sempre abundante em suas dádivas e nunca se extingue. Ele pode se apresentar como um semideus ou senhor dos dois mundos, sua vida e ações refletem o poder conquistado pelo empenho e esforço pessoal e pode lhe conferir uma aura sagrada.

Podemos observar que a estrutura campbelliana é extremamente rica, partindo de questões sutis, como a imaginação e os auxiliares sobrenaturais – tanto internos quanto externos – para relatar a evolução que passa o herói durante sua jornada em direção a patamares ampliados e consciência. Outro aporte é que este ganho, que ode até ser iniciado por inquietações pessoais, ultrapassa a dimensão pessoal, refletindo-se no nível comunitário. (MARTINEZ, 2008, p. 56).

2.9.12 Roubo do elixir

Corresponde ao voo da transformação; o herói encontra o que buscava e parte em direção ao retorno de forma abrupta, muitas vezes violenta, então ele volta carregado de poderes para o mundo da luz, e isto deve ocorrer rapidamente, antes que se arrisque a ficar aprisionado para sempre nesta outra dimensão. Traz consigo simbolicamente a cura para todos os males, a luz necessária para clarear a visão turva e limitada da sociedade.

Este é o momento onde o herói retorna ao ponto inicial de sua jornada, porém transformado por suas experiências e possuidor de novos talentos e certo de seu autocontrole e capacidade para cuidar de si e de sua comunidade. Atinge após suas experiências um estado de iluminação e sintonia com o universo, promovendo assim sua auto realização. Tornando-se um exemplo a ser seguido e fonte de inspiração para outros aventureiros.

No capítulo seguinte veremos como esta estrutura foi adaptada para o cinema e também no estudo de histórias de vida, jornalismo literário e outras produções artísticas.

3 A ESTRUTURA NARRATIVA MÍTICA NO CINEMA

3.1 A Jornada do Herói no cinema

Na *Jornada do Herói*, podemos reconhecer certos elementos que também estão presentes na vida de João de Camargo, e representados no filme *Cafundó*. A partir deles é que pretendemos relacionar sua experiência de transcendência e, para tanto, nos apoiaremos na estrutura da narrativa para esclarecer os acontecimentos advindos do contato com seu mito pessoal.

No caso de João de Camargo, esta conexão espiritual se manifestou na forma de visões e chamados que o levaram a desenvolver suas habilidades de curandeiro e líder espiritual. Muitas vezes questionado por seus seguidores sobre seus poderes sobrenaturais e de onde viriam suas intuições, ele nunca atribuiu a si, mas sim a seus mentores e guias espirituais, e primordialmente a Deus.

A maior parte das estórias antigas ou modernas são apresentadas não apenas como entretenimento, possuem uma característica didática; os homens sempre buscaram adquirir um certo tipo de conhecimento e uma possível aplicação do mesmo em suas situações cotidianas. Apesar de nossa existência ser única, somos unidos por padrões de comportamento universais e a repetição dos padrões nos dá alguma segurança na forma de agirmos ou justificarmos nossas escolhas.

Como qualquer verdadeira obra de arte, eles precisam, ao mesmo tempo, de universalidade e originalidade. Ninguém quer ver um filme ou ler uma história sobre qualidades abstratas em forma humana. Queremos histórias sobre gente de verdade. Um personagem real, como uma pessoa real, não é apenas um traço, mas uma combinação única de muitas qualidades e impulsos, alguns deles conflitantes. E quanto mais conflitantes, melhor. (VOGLER, 2006, p. 53).

Buscamos nas ficções muitas vezes uma superação das falhas de nossa personalidade; no embate entre vilões e heróis projetamos nossas qualidades e desejos na expectativa que eles conquistem aquilo que não está ao nosso alcance. Para alguns, viver é bem mais difícil que sonhar, mas não podemos abrir mão das fantasias, pois é inegável a utilidade delas na evolução do indivíduo. “O ponto central de muitas

histórias é a aprendizagem que ocorre entre um Herói e um mentor, ou um Herói e um amante, e até mesmo entre um Herói e um vilão. Todos somos mestres uns dos outros.” (VOGLER, 2006, p. 54).

Estamos constantemente nos encontrando com mestres e auxiliares em nossa jornada, os vilões, e nossa sombra também é projetada nas pessoas que estão a nossa volta. O enredo pode mudar, entretanto a sensação de constante aprendizado e reavaliação de nossas atitudes permeia as aventuras e contratempos encontrados quando estamos determinados a conquistar algo de bom na nossa vida.

Na maioria das histórias modernas, é a personalidade do herói que está sendo recriada ou restaurada, para voltar a ser integral. A peça que falta pode ser um elemento crítico da personalidade, como a capacidade de amar ou confiar. Os Heróis podem ter que vencer problemas, como a falta de paciência ou a indecisão. (VOGLER, 2006, p. 56).

Sendo assim, estes elementos oferecem um guia, que pode facilitar a criação de roteiros de filmes, peças e outras obras literárias, mas sempre mantendo-se flexível e moldável ao talento e intenção do autor.

É preciso perceber que este mapa não é auto-explicativo, nem possui um ponto de começo nem fim. Antes é uma somatória de conjunções, um *continuum* de possibilidades formada por muitas interrogações e inúmeras exclamações. Até porque ele não tem a pretensão de mapear o complexo caminho da existência humana, mas apenas servir de lanterna para iluminar algumas paragens desta bela e tortuosa trilha pelo qual caminha a humanidade. (MARTINEZ, 2008, p. 51).

Na vida contemporânea somos assolados por muitas dúvidas quando somos confrontados com escolhas que nos levam para uma direção oposta ou desconhecida em nossa jornada, sendo assim a recusa ou hesitação em empreender as mudanças no rumo são muito comuns, e foram descritas no texto de Martinez;

1. *Temor de passar necessidade ou de não conseguir agregar recursos suficientes para empreender a jornada.* É comum ser preciso captar recursos financeiros além do ordinariamente necessário para entrar uma aventura.

2. *Receio quanto à manutenção de bens materiais.* A segurança do patrimônio adquirido pode ser questionada.
3. *Apego aos laços afetivos.* Os vínculos emocionais podem prender o protagonista ao cotidiano. Relacionamentos familiares, bem como os novos podem deixar o indivíduo inseguro se suportarão as crises e/ou separações.
4. *Perda de status adquirido.* Quando precisamos abrir mão de algo podemos não estar certos de reencontrar o que deixamos para trás quando saímos...
5. *Dúvidas sobre as capacidades.* As habilidades físicas, intelectuais ou espirituais podem se transformar tanto num fator limitante quanto de perigo, se nos subestimamos podemos perder a oportunidade, se nos arriscamos o perigo pode nos levar a cometer erros.
6. *A questão do medo.* Sentimento comum a todos mas que pode nos paralisar se formos dominados por ele.
7. *A pressão social.* Se atribuírmos muita importância aos deveres sociais podemos nos bloquear e assim não saímos de nossa zona de conforto.

O fato é que o Chamado pode ser protelado por algum tempo, mas cedo ou tarde ele terá que ser declinado ou aceito. No primeiro caso figura o perfil de muitas pessoas que, amedrontadas, não pagaram pra ver. São heróis trágicos, não raros indivíduos amargos ou pessimistas que vivem mergulhados no passado (“aqueles eram os bons tempos...”) ou acham que receberam um quinhão menor do que deviam da existência. A estagnação se deve, eventualmente, à sua falta de coragem de deixar o ambiente confortável e conhecido. (MARTINEZ, 2008, p. 79).

No estudo de Edvaldo Pereira Lima é sugerida uma terminologia mais apropriada do que as utilizadas na tradução brasileira de Vogler. Trocaram-se as palavras de Bufão para Pícaro e de Vira-casaca para Camaleão, facilitando a identificação das forças que representam na trama. O Arauto é introduzido e integra o grupo dos Aliados. O arquétipo da Sombra – que representa a parte inconsciente do personagem - passa a ser dividido em classes de co-atores; os Inimigos e Adversários.

Sugere a psicologia humanista que no processo evolutivo do indivíduo – e podemos dizer, da coletividade humana – há um momento em que o ego tem que ceder espaço a uma outra instância psíquica mais refinada, chamada de Self ou Eu superior. Quando a Jornada do Herói atinge a plenitude, revela, em paralelo às aventuras externas dos personagens principais, essa aventura

interior de ampliação de consciência, que sobe para um novo nível até então desconhecido, exigindo o aprendizado de modo inusitado de interação com a realidade. Só que para isso o ego descobre-se insuficiente, diante dos desafios complexos que não compreende e com os quais não consegue lidar com eficácia. No desespero, sabendo ou não disso, o indivíduo precisa descobrir em si próprio o Self, a instância psíquica superior, cujo caminho de acesso é a fé. Ao chegar ao nível do Self, descobre que reside dentro de si uma porção divina, que ao mesmo tempo é sua e é de um Todo amplo que envolve (manifestadamente ou oculto) tudo que existe.” (LIMA, 2004).

Há também uma contraparte em relação à missão da heroína, a missão da mulher como descoberta do potencial feminino e sua jornada pessoal de crescimento. Espera-se que as mulheres que se destacam sejam uma versão do sexo masculino mas de saias. Acabamos por cobrar qualidades e atitudes que sejam masculinas e competitivas. A analista junguiana norte-americana Maureen Murdock defende que esta contraparte é a Jornada da Heroína, suas características são a busca da cura interior e sua natureza feminina, diferenciando-se da estrutura de referencial masculino. Estes estágios que podem diferenciar as aventuras ainda estão sendo classificados, porém não há até o momento um consenso de que as diferenciações no esquema da estrutura estejam definidas. Para este estudo adotaremos as abordagens já apresentadas pelos principais autores da área, na tentativa de manter o foco da pesquisa e por tratar-se de um personagem masculino.

A questão das histórias humanas como “altamente preciosas”, sagradas no sentido de serem profundas e dignas de respeito, “exemplares e significativas”, nos conduz ao que o mitólogo norte-americano Joseph Campbell define como a função pedagógica do mito. Por extensão, permite ao leitor que imerge na história de vida de um indivíduo relacioná-la à própria trajetória, tirando ensinamentos que pode utilizar em sua própria existência. Neste cenário, propostas como a Jornada do Herói facilitam a compreensão dos estágios da vida, como a passagem da infância para a maturidade, da vida de solteiro para a de casado, enfim, da mudança dos diversos papéis que levam o indivíduo a assumir novas funções sociais, fornecendo exemplos práticos para que o leitor tire conclusões que o ajudem a refletir sobre sua própria vida. (MARTINEZ, 2008, p. 39).

Devido às evidências que foram surgindo, despertou-se o interesse em pesquisar mais a fundo e redefinir esta estrutura ou pelo menos sugerir adaptações, como salienta Martinez (2008, p. 114):

[...] Por três anos, eu trabalhei a Jornada do Herói com alunos de graduação, que realizavam histórias de homens e mulheres por meio do método. Contudo, aos poucos foram surgindo evidências de que um estudo sobre a Jornada da Heroína se fazia necessário. O próprio olhar da imprensa feminina no tocante à construção de perfis de mulheres me parecia digno de investigação.

Este modelo foi adaptado e é utilizado no jornalismo literário e estudo de histórias de vida, mesmo não havendo um consenso quanto à abordagem sobre a compreensão do funcionamento mais relevante no indivíduo, se é a biologia ou a cultura. Entretanto algumas diferenças são notáveis, porém não menos importantes. Anatomicamente somos diferentes, a maior força física no homem possibilitou o desempenho de tarefas que não são possíveis às mulheres. O corpo feminino é capaz de gestar, e isto implica em diferenças comportamentais que nos levam a diferentes atitudes no decorrer da vida. Atualmente, após as revoluções e conquistas femininas, os papéis sociais tornam-se mais complexos quando levamos as diferenças em consideração, portanto me parece muito razoável que uma interpretação diferenciada entre as jornadas do herói e da heroína seja realizada em minúcia e quem sabe isso não complemente os estudos da alma feminina e seja mais uma fonte de autoconhecimento para os que buscam compreender e utilizar esse conhecimento na vida diária.

Pelas perspectivas biológica e psicológica, a função social masculina estaria voltada ao domínio público, ao papel de provedor. A feminina estaria dedicada aos cuidados da família ou da comunidade. Até este ponto fica claro que a aplicação do método da Jornada do Herói à construção de histórias de vida de sexos diferentes demandaria questionamentos específicos. Contudo, a questão é ainda mais desafiante nas complexas sociedades contemporâneas. (MARTINEZ, 2008, p. 118).

A predominância de sociedades patriarcais e os estudos não privilegiaram um olhar feminino da história e isso desencadeou interpretações equivocadas que reforçaram a imagem na história das mulheres como seres que não tinham identidade ou que serviam apenas como complemento do homem. Sem dúvida somos frutos de uma cultura patriarcal judaico-cristã, mas alguns aspectos desta cultura já apontam para mudanças e isso certamente desencadeará transformações na forma como compreendemos a cultura à qual pertencemos.

Gosto muito da definição de Humberto Maturana (1990, p. 13), onde ele salienta que:

Uma cultura é uma rede de coordenações de emoções e ações na linguagem, que configura o modo particular de entrelaçamento do agir e do emocionar das pessoas que a vivenciam. E uma cultura se transforma em outra quando muda a rede de conversações que a constitui e define.

À medida que as mulheres forem em busca do resgate da força feminina na formação da história seremos obrigados a rever nossas opiniões e postura diante de nossa rede de convivência e transformar nosso sistema de valores que atualmente está baseado em competição e lutas pelos valores de solidariedade, harmonia e cooperação.

O estudo da Jornada da Heroína abre uma porta, e a chave para refazermos este trajeto deverá ser pautado na exploração mais detalhada e profunda de como se constitui a alma feminina. Porém já podemos ver através da fresta um potencial de mudança e a legitimação desta abordagem. Como mencionamos, ainda acreditamos na importância deste estudo e as diferenças na jornada feminina poderão ser objeto de estudo, quem sabe no futuro...

O mito tanto na vida quanto no filme norteia esta experiência e nos oferece pistas de como realizar aquilo que nossa alma almeja, encontramos assim uma razão espiritual para viver. Na medida em que o filme se passa podemos perceber a mudança nas ações do herói espiritual, nas quais os valores elevados tomam conta de suas ações e sua missão espiritual o leva a um grande prestígio na comunidade. Como no caso de Mahatma Gandhi, que iniciou sua carreira de advogado despreziosamente na África do Sul e acabou por tornar-se um influente líder espiritual e político, sendo um dos responsáveis pela independência da Índia. “Acho que minha vida espiritual desenvolveu-se sem que eu tivesse consciência disso, tal como não temos consciência do crescimento de nosso cabelo.” (GANDHI, *Collectedworks*, 1972).

O herói espiritual é um tipo específico de herói e isso significa que algumas das experiências vividas por ele revelam eventos, incidentes, visões e culminam com a formação de comunidade em torno dele.

O mito universal do herói, por exemplo, refere-se sempre a um homem ou a um deus poderoso e possante que vence o mal, apresentado na forma de dragões, serpentes, monstros, demônios, etc. e que sempre livra seu povo da destruição e da morte. A narração ou recitação ritual de cerimônias e de textos sagrados e o culto da figura do herói, compreendendo danças, música, hinos, orações e sacrifícios, prendem a audiência num clima de emoções

numinosas (como se fosse um encantamento mágico), exaltando o indivíduo até sua identificação com o herói. (JUNG, 1964, p. 79).

No esquema apresentado pela pesquisadora e jornalista Monica Martinez, a Jornada do herói apresenta-se em 12 etapas, como descritas abaixo:

Partida

1. Cotidiano
2. Chamado à aventura
3. Recusa
4. Travessia do primeiro limiar

Iniciação

5. Teste, aliados, inimigos / Ajuda Sobrenatural
6. Caverna Profunda
7. Provação Suprema
8. Encontro com a Deusa
9. Recompensa

Retorno

10. Caminho de volta
11. Ressurreição
12. Retorno com elixir

Ao relacionarmos as etapas, acrescentaremos a este esquema a etapa *Ajuda Sobrenatural* como descrita por Campbell, pois neste caso trata-se de herói espiritual e a trama revela em vários momentos estes acontecimentos. Esta figura representa um poder benéfico e apoia o herói quando estiver em perigo na travessia do limiar. Isso fornece a confiança e a força da fé do herói que nunca fica desamparado quando em contato com as forças destrutivas do mundo.

3.2 A Transposição da Estrutura Narrativa Mítica para o Cinema

A jornada do herói foi adaptada para a linguagem cinematográfica bem como para o jornalismo literário avançado e psicologia. Encontramos exemplos desta junção multidisciplinar cada vez mais frequentes e pretendemos salientar alguns dos principais diretores e pensadores que adotaram esta estrutura em seus filmes e estudos.

A aplicação da estrutura a partir das obras de Christopher Vogler e Monica Martinez são a base deste trabalho e elucidam a relevância desta narrativa na análise do filme “Cafundó”.

Os personagens representados e o local que ocupam na trama, bem como as etapas e características dos personagens foram representados de acordo com Christopher Vogler (2006) da seguinte maneira:

O mentor

O arquétipo do mentor é quem lhe dá conselhos e ensina valiosas lições ao herói, que farão com que ele cresça no decorrer da história.

Travessia do Limiar - O guardião

Os desafios que o herói enfrenta no decorrer da sua jornada são manifestados por meio dos guardiões do limiar, cujo objetivo é criar obstáculos a fim de impedir que o herói continue sua trilha. Eles representam uma versão menor do perigo real que ainda está por vir: o arquétipo sombra, que veremos mais adiante.

O arauto

O arauto é a personagem que representa o chamado à mudança, levando o herói a se lançar na aventura. Como diz Vogler (2006), o arauto ilustra o desafio ao herói, é aquele que o avisa de que algo está errado e precisa ser consertado. Esse arquétipo comunica ao herói a aproximação de algo diferente do cotidiano, normalmente em forma de ameaça, e então ele precisa tomar a decisão de ignorar a mensagem ou tomar algum tipo de atitude.

O camaleão

A principal característica deste arquétipo é a mudança, como o próprio nome sugere. É representado por uma personagem que, aos olhos do herói e do espectador, apresenta mudança física ou psicológica, de forma que não seja possível prever suas ações (VOGLER, 2006).

O arquétipo do camaleão muda seu comportamento para se adequar a determinada situação, o que muitas vezes pode ser perigoso para o herói, que, por não conhecer sua verdadeira natureza, nunca saberá se ele é realmente confiável. (VOGLER, 2006).

O pícaro

Este arquétipo é representado por qualquer personagem cômico. Sua função primária é fazer rir. Muitas vezes o pícaro tem um modo ingênuo de enxergar as coisas a fim de trazer alívio após um momento tenso da história. Ele ajuda o herói a acordar para a realidade, denunciando o lado ridículo das situações apresentadas (VOGLER, 2006).

A sombra

O arquétipo da sombra é representado pelo antagonista ou inimigo do herói, e seu objetivo é, geralmente, a morte ou destruição definitiva da sua contraparte. A função principal da sombra é impor desafios ao herói, de modo que ele tenha que se fortalecer para vencê-los (VOGLER, 2006).

“Sombra” tem relação com o escuro, com o lado negro. A escuridão é uma representação simbólica do mal, da desgraça, da perdição e da morte no mundo ocidental.

Em seguida abordaremos um pouco da história do cinema paulista, onde se insere a obra analisada neste estudo.

4 O CINEMA PAULISTA: CINEASTAS E FILMES

4.1 A Trajetória do Cinema Paulistano

A origem da produção cinematográfica no Brasil, de acordo com Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Historiografia Clássica do Cinema brasileiro*, no capítulo *O cinema brasileiro e suas origens* se deu a partir de 19 de Junho de 1898, quando foi realizada uma filmagem a bordo do Paquete “Brésil” ao entrar na baía de Guanabara no Rio de Janeiro. O passageiro era Alfonso Segreto, cujo irmão era o bem sucedido dono do salão “Paris no Rio” e com sua recém importada da Europa, máquina-de-tomada-de-vistas ele filmou as fortalezas e os navios de guerra ancorados na baía.

O historiador Vicente de Paula Araújo afirma ser esta uma espécie de Certidão de Nascimento do cinema brasileiro. Bem como Paulo Emílio Sales Gomes em sua obra *Introdução ao Cinema Brasileiro* de 1959 onde escreve que “neste dia nasceu o cinema no Brasil”. “A ideia de nascimento não é exclusiva de historiadores brasileiros, seu início é contemporâneo à expansão do capital internacional e a aparição do que chamaremos mais tarde de multinacionais.” (BERNARDET, 2004, p. 20).

Assim, o marco inaugural do cinema brasileiro é uma filmagem e não uma exibição pública de um filme, como no caso dos irmãos Lumière no dia 28 de Dezembro de 1895 em sua famosa sessão no Grand Salon Indien no Café em Paris. Ao adotar este critério acabamos por considerar essencialmente o cinema como a realização de um filme e não sua projeção pública.

Após esta filmagem inaugural, os Segretos continuaram a produzir regularmente, porém apenas após 1907 a produção se encorpou. Filmes de ficção e documentários foram realizados, alguns com centenas de exibições e notável sucesso. O período entre 1907 e 1911 é conhecido como a Bela Época do cinema brasileiro. Porém em 1911 cai a produção bruscamente, sendo que, em 1912, apenas um filme de ficção foi produzido.

Neste momento a produção de filmes no Brasil enfrentou inúmeras dificuldades. Ela era praticamente artesanal, desde a captação de verba até encontrar locais para sua exibição, que constituía-se em um drama à parte. Os americanos

dominavam a técnica e investiam milhões em seus filmes, enquanto aqui os filmes geravam prejuízo, pois além da baixa qualidade, não atraíam o público. Encontramos algumas justificativas para tanto no depoimento de Júlio Lorente:

A explicação para a falta de distribuição destes filmes também está na sua má qualidade, e não na ausência de canais de distribuição: se fossem bons, o público iria vê-los, a exibição daria lucro, e evidentemente eles seriam normalmente distribuídos. (GALVÃO, 1975, p. 51).

Entre as escolas de cinema que surgiram, principalmente a Azzurri teve um importante papel no desenvolvimento do cinema paulistano. Ela atraiu investidores que se interessavam por cinema, o que garantia um mínimo de recursos para a produção de filmes. A estratégia das escolas era fazer a *cavação*, onde os atores que estavam desenvolvendo seus talentos também ajudavam a financiar a produção dos filmes que iam atuar. Esta foi a base de sustentação do cinema paulista.

É importante lembrar que a única tentativa séria de escapar ao sistema da década de 20 foi o caso da Visual Filmes, que foi quase uma Vera-Cruz, exatamente como seria a Companhia Sul-Americana de Filmes na década de 30. Porém esta solução não durou, pois ela não conseguiu quebrar todas as barreiras que se antepunham ao cinema brasileiro.

Falar sobre estes filmes é sempre falar sem conhecimento de causa. Velhos recortes de jornal. Velhos recortes de jornal e a descrição os seus autores nos dão alguma ideia dos seus enredos: um ou outro comentário crítico nos tiram as ilusões quanto à sua qualidade. São raros, porém, os comentários críticos que se publicam em São Paulo sobre um filme específico. (GALVÃO, 1975, p. 56).

Nos anos 30 se iniciou a era do cinema falado. Durante esta época se destacaram o mineiro Humberto Mauro, autor de *Ganga Bruta* (1933), filme que apresentou uma evolução na sofisticação da linguagem cinematográfica. Há também a produção das *chanchadas*, comédias musicais que reuniam cantores populares do rádio e atrizes do teatro de revista do estúdio Cinédia. Filmes como *Alô, Alô Brasil* (1935) e *Alô, Alô Carnaval* (1936) caíram no gosto do público e revelaram um mito do cinema brasileiro: Carmem Miranda.

Como afirma Benedito J. Duarte em seu livro *Cinema em São Paulo*: o cinema brasileiro pode ser dividido historicamente em três períodos distintos: a fase do cinema mudo, o do esplendor, o do advento do som, ou da decadência, e o do renascimento ou a era do cinema paulista, delimitada pela fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial e da ditadura do Estado Novo, em 1945, São Paulo viveu um momento de efervescência cultural. Revistas de divulgação artística, conferências, seminários e exposições agitavam a vida paulista.

No ano de 1949 surgiu a Companhia Cinematográfica Vera Cruz através da iniciativa de Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo. São Paulo nessa época tinha uma posição consolidada de destaque no florescimento cultural no país.

Esse renascimento paulistano surgia como consequência natural do grande crescimento econômico de São Paulo no pós-guerra. A cidade multiplicava-se, expandia-se sem controle, e proclamava-se orgulhosamente a 'cidade que mais cresce no mundo'. (MARTINELLI, 2005, p. 164).

A companhia era parte de outros empreendimentos culturais do mesmo grupo liderado por Ciccillo como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e o Museu de Arte Moderna. Com a promulgação da lei federal que isentava de impostos a aquisição de equipamentos cinematográficos, o Laboratório Rex propõe a Franco Zampari uma associação técnica entre o laboratório e o TBC com o intuito da criação de uma companhia cinematográfica.

As produções do cinema nacional até este momento eram de baixo orçamento e com elevado apelo para a chanchada. Elas também copiavam e adaptavam temáticas de sucesso e exportação do cinema de Hollywood, principalmente o estilo Western. Os filmes eram considerados fracos sob o ponto de vista técnico. Mesmo assim conseguiam um bom retorno de público.

A ideia da Vera Cruz era produzir filmes de melhor qualidade e, devido à escassez de técnicos e de mão de obra qualificada, optaram por trazer os melhores profissionais do mercado internacional. Trouxeram vários técnicos da Europa, Itália, Inglaterra e entre eles estavam diretores renomados que haviam inclusive trabalhado em filmes de John Ford.

Durante a sua existência - até 1954 – a Vera Cruz produziu 18 filmes, entre eles *Tico-Tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952), *Uma Pulga na balança* (Luciano Salce, 1953), *A Família Lero-Lero* (Alberto Pieralisi, 1953), *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1952) e os primeiros filmes com Mazzaropi: *Sai da Frente* (Abílio Pereira de Almeida, 1952), *Nadando em Dinheiro* (Abílio Pereira de Almeida, 1952) *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1954). A premiação veio já com o primeiro filme, *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950): melhor filme brasileiro no Festival de Punta del Leste (1951); e principalmente com *O Cangaceiro*: melhor filme de aventuras no festival de CANNES (1953) e melhor filme no Festival de Edimburgo (1953).

Apesar da considerável aceitação dos filmes junto ao público, o mesmo não se refletia nos lucros. Devido ao alto custo de produção, o retorno financeiro a Vera Cruz não era satisfatório. Entre os motivos de sua decadência está a ausência de um sistema próprio de distribuição. Os distribuidores e os exibidores ficavam com mais de 60% da arrecadação. Havia ainda a dificuldade de colocar o filme brasileiro no competitivo mercado internacional. Os gastos da companhia não eram cobertos (ao contrário do que ocorria com o TBC sob o sistema de mecenato), e as dificuldades foram aumentando ao ponto de o Banco do Estado de São Paulo, financiador da Vera Cruz, tomar uma medida drástica de intervir na diretoria da companhia com o objetivo de torná-la saudável financeiramente.

Entre os talentos que se revelaram no país neste período está Amacio Mazzaropi, filho de um imigrante italiano e uma portuguesa. Estreou no teatro com a peça chamada *A herança do Padre João*. Em 1935, convenceu seus pais a seguir turnê com sua companhia *Troupe Mazzaropi* e a atuarem como atores. Até 1945 percorreu muitos municípios do interior de São Paulo, mas não havia dinheiro para melhorar a estrutura da companhia.

Seu primeiro filme intitulado *Sai da Frente* foi rodado pela Vera Cruz no ano de 1952, que ainda produziu mais dois outros filmes com ele. Fez mais cinco filmes com outras produtoras até que no ano de 1958 vendeu sua casa e criou a PAM Filmes (Produções Amacio Mazzaropi) e além de produzir passa a distribuir os filmes em todo Brasil. O primeiro filme de sua produtora foi *Chofer de Praça*.

Em 1959, foi convidado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, mais conhecido como Boni, na época da TV Excelsior de São Paulo, a fazer um programa de variedades que fica no ar até 1962, assim ganhou notoriedade em território nacional.

Neste mesmo ano (1959) começa a produzir um de seus filmes mais famosos, *Jeca Tatu*, que estreou nos cinemas no ano seguinte. Em 1961, Mazaropi adquire uma fazenda onde inicia a construção de seu primeiro estúdio de gravação, que produziria seu primeiro filme em cores, *Tristeza do Jeca*, que foi também o primeiro filme veiculado na televisão pela Excelsior, ganhando os prêmios de melhor ator coadjuvante, Genésio Arruda, e melhor canção. Cinco anos mais tarde, lança o filme *O Corintiano*, recorde de bilheteria do cinema nacional. Em 1972 é recebido pelo então presidente da República, o general Emílio Garrastazu Médici, ao qual pede mais apoio ao cinema brasileiro. Em 1973, produz *Portugal, minha saudade*, com cenas gravadas no Brasil e em Portugal. No ano seguinte, começa a construir em Taubaté um grande estúdio cinematográfico, uma oficina de cenografia e um hotel para os atores e técnicos. (Fonte: wikipedia).

Ele produziu e distribuiu filmes até 1979, quando depois de 26 dias de internação morreu vítima de um câncer na medula óssea aos 69 anos de idade. Seu 33º filme, *Maria Tomba Homem*, nunca seria terminado.

Foi um dos mais consagrados nomes do cinema e teatro da televisão nacional, e imprimiu de forma indelével no imaginário do brasileiro a imagem do Jeca Tatu, personagem muito marcante de sua carreira retratando a esperteza e simplicidade do caipira.

4.2 O Cinema Novo

Em meados de 1950 houve a falência da Vera Cruz, devido ao esgotamento das tentativas industriais. No ensaio de Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* escrito em 1973, ele faz um balanço do cinema brasileiro na história e aponta para o subdesenvolvimento técnico e econômico em que se encontrava a produção nacional. Em outro artigo de 1973 ele destaca o Cinema Novo e o Cinema Marginal como importante alternativa encontrada para a realização de filmes de baixo orçamento e conexão com o mercado. Também verifica que a chanchada de 40 e 50 também soube lidar com as condições adversas de produção.

No início dos anos 60, Glauber Rocha podia ser polêmico-revolucionário e não soar delirante, pois estava efetivamente a encarnar a força produtora de uma nova era no cinema brasileiro; em 1973, é o tom antiépico da reflexão do crítico em nome da continuidade da cinematografia que alcança, como nenhum outro texto do início dos anos 70, um enorme impacto na cultura. (XAVIER, 2001, p. 11).

De acordo com Ismail Xavier o processo que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal foi muito peculiar e constituiu-se no período esteticamente e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro, devido à renovação da linguagem, oposição ao clássico e produzido de forma mais industrial. Realizando críticas e instaurando no cinema um espaço de reflexão da sociedade.

A partir de 1974 o cinema brasileiro recebe o apoio econômico do Estado. Apesar das crises e dificuldades, a produção se manteve ativa até o rompimento nos anos 80. Foi a partir de 1994 que nos recuperamos dos efeitos deixados pelos anos anteriores, e desde então passamos a contar com o apoio de subsídios diretos e indiretos e passamos a encarar o mercado com novas produções. Entre as principais obras e autores estão filmes notáveis como *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Sarraceni, 1963), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro, 1965), *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969). Desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha observou-se a incidência de temas sobre a identidade nacional, retratando a forma de consciência do oprimido. Em parte ele se inspirou na obra de Euclides da Cunha *Os Sertões* (1902), onde o autor retrata a Guerra de Canudos (1897), o massacre dos camponeses que se reuniam em torno de Antônio Conselheiro, um líder religioso do local.

Glauber Rocha, em 1963, voltou àquela experiência para trabalhar a relação entre fome, religião e violência, e para legitimar a resposta do oprimido, evidenciando a presença no Brasil, de uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial de índole pacífica do povo. (XAVIER, 2001, p. 20).

As discussões geradas por filmes como *Terra em Transe* e *Macunaíma* tornou o Cinema Novo uma combinação de estilos. Inseriu-se a reflexão sobre as questões de identidade na América Latina, na qual predominou a visão da construção de identidade

econômico-política a partir da realidade prática, e outra apontada por Otávio Paz: onde há o estudo do caráter nacional, em termos um culturalismo misturado à psicanálise e um relativismo histórico que recusa o evolucionismo do século XIX quanto o marxismo, mergulhando no campo das relações simbólicas, articulando uma dimensão política e social.

Definiu, de certa forma, os traços de um suposto *caráter nacional*. Estas questões levaram o Cinema Novo a tratar de forma ambígua as festas populares, o futebol e a religião, pois por um lado eram considerados formas de alienação e por outro tratavam com zelo estas práticas que eram fruto da vivência cultural da sociedade.

O horizonte da liberação nacional foi o pressuposto maior do Cinema Novo no início dos anos 60, bem como de outros movimentos culturais no Brasil e na América Latina, dentro de uma conjuntura internacional – política, cultural – que ensejava uma afirmação mais incisiva do conceito de nação como referência. (XAVIER, 2001, p. 23).

No Cinema Novo, em particular no Cinema Marginal valorizou-se mais a expressão de um *cinema poesia*, colocando no centro do debate as determinações subjetivas, a *performance* do autor. Isso se ajustou à concepção de um cinema-arte, que se consolidou com tradição estética a partir da ascensão da burguesia. As representações simbólicas do cinema, as práticas sociais e culturais ampliaram o foco e enriqueceram as abordagens, revelando o cotidiano, na cidade e no campo de forma ampliada, possibilitando uma forma de reconhecimento da subjetividade e um espelho para as práticas coletivas.

Porém, no mercado interno os filmes não obtiveram um bom diálogo com o público, a plateia não se sentia atraída, apenas os estudantes que se identificavam com os intelectuais da esquerda acompanhavam os filmes. O povo, principal objetivo das produções, não era alcançado, assim o objetivo de desalienação através das produções não foi concretizado.

[...] pois um filme não é tão-somente o trabalho do autor e sua equipe: é também aquilo que dele vai assimilar o público, e como vai assimilar. Para que um filme exista como obra, é tão importante a participação do público como a do autor. Sem a colaboração do público a obra fica aleijada. (BERNARDET, 2007, p. 33).

Assim, o Cinema Novo viveu como um estrangeiro em sua própria terra e seus filmes em sua maioria ficaram restritos aos círculos de cineclubes, não acessíveis ao grande público. Foi somente uma década e meia depois do caso da Vera Cruz é que o governo criou a EMBRAFILME no intuito de promover o cinema nacional tanto na produção quanto na distribuição de filmes. Com isso, durante a década de 80 os filmes nacionais tiveram uma maior presença percentual em bilheterias do país.

Nesta época foram produzidos os maiores sucessos de público e crítica do cinema nacional, filmes como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto e *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco. Após o fim do regime militar e da censura em 1985, aumentou a liberdade de expressão, o que levou o cinema brasileiro a trilhar por novos caminhos. Em 1990 a produção nacional entrou em colapso, devido ao fim da Embrafilme; devido à dependência dos produtores, pouquíssimos longas-metragens foram realizados e exibidos nos anos seguintes.

4.3 Cinema Da Retomada – 1995-2005

O cinema brasileiro atual (1995-2005) foi denominado de “cinema de retomada”, devido à sua fase anterior de estagnação, mas isso não é um consenso entre os teóricos, que argumentam que a paralisação do cinema brasileiro se restringiu apenas à produção de longa-metragens. Passou por uma fase de decadência durante as décadas de 70 e 80, motivada pela extinção da Embrafilme no governo de Fernando Collor de Mello. Apenas em 1993, quando foi criada a Lei do Audiovisual, pudemos sentir que as coisas melhoravam devido aos novos investimentos por parte do governo federal. Dois anos depois, apareceram as primeiras produções nacionais de peso, como o filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, de Carla Camurati, considerado um marco da "retomada do cinema brasileiro".

Em um Catálogo da Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura (1998), onde há um balanço do cinema nacional de 1994-1998, também é ressaltado que a idéia de “retomada” não pode ser estendida à produção de curtas-metragens, pois esta manteve sua atividade mesmo nos períodos de crise do cinema brasileiro, lembrando que *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, representou o ápice de uma tendência hegemônica durante toda a década de 90.

O Cinema da Retomada possui traços próprios que o caracterizam, seja pela inovação técnica seja pela apropriação de estilos ou escolas anteriores. Assim, Cléber Eduardo (2003) afirma que houve “uma limpeza de imagem e de pudor em matérias de erotismo e sensualidade”, com uma busca por um “padrão internacional e a aceitação moral das elites”. Ressaltamos também que os filmes da retomada estão relacionados ao real e o ficcional, mostrando um retrato da sociedade brasileira.

No Cinema de Retomada, o termo “filmes de autor”, segundo Melo (2003), era um conceito que apontava para um público específico, produzindo com a finalidade de valorizar o “autor” e voltados para a criação de “filmes de arte” que não visavam apenas o circuito convencional, mas também os festivais.

Outra característica apontada por Xavier e Saraiva (2006) foi a busca por “formas mais humanistas” por parte do cinema ficcional, com duas correntes para essa vertente humanista: a dos filmes de redenção, que visam a “possibilidade de superação das mazelas por uma conversão moral da percepção sobre o próximo” e cita como exemplos os filmes de Walter Salles e *Carandiru*, de Héctor Babenco.

A segunda corrente seria a das comédias românticas, que se apoiam em uma representação mais leve, irônica e reflexiva. Como salienta Máximo Barro, editor de filmes e professor de cinema da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP),

A retomada implicou uma mudança de formatação do filme. Antes, usava-se negativos vindos do exterior, o que deixava as produções muito caras. O cineasta tinha um orçamento, mas a maior parte dele era apenas para a compra da película. Isso significava que, se em outros países era possível repetir a mesma tomada até seis, sete vezes, no Brasil os atores ensaiavam e gravavam apenas uma vez. Com a digitalização que passou a ser usada na década de 90, foi possível melhorar a qualidade das produções.

Para muitos cineastas deste período, o “renascimento” do cinema significou a redescoberta da Pátria. Evidenciando em suas produções um olhar de interesse antropológico às classes pobres e a cultura popular, em especial aos movimentos religiosos.

Essa maior produção se deveu ao fato de as empresas passarem a ter um percentual maior na dedução dos impostos, o que injetou mais dinheiro na produção cinematográfica brasileira.

Abaixo uma lista dos filmes mais expressivos desse período. Os filmes selecionados apenas apontam a numerosa produção de filmes nacionais de qualidade e também seu reconhecimento através das suas premiações tanto no Brasil quanto em festivais de cinema internacional. (Fonte: Observatório do cinema e audiovisual – OCA)

Carlota Joaquina, a princesa do Brasil – 1995

O filme de Carla Camurati é considerado a primeira grande produção da fase de retomada do cinema brasileiro. O longa-metragem levou 1,2 milhão de espectadores para as salas de exibição, um marco para a história cinematográfica nacional - já que, desde *Leila Diniz*, de 1987, só produções infantis ultrapassavam a marca de um milhão de ingressos. Os dados são da Agência Nacional de Cinema (ANCINE). O sucesso se deve à história leve, uma sátira sobre a vida da família real portuguesa, que contava com um elenco de atores conhecidos da TV.

O Que é Isso, Companheiro? – 1997

Baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, o filme ganhou destaque por retratar o período da ditadura brasileira. É a adaptação da história real do sequestro do embaixador americano Alan Arkin por militantes. Foi visto por 270 mil brasileiros e distribuído no exterior pela Miramax. A obra dirigida por Bruno Barreto foi indicada ao Oscar de Melhor Filme de Língua Estrangeira naquele ano, mas perdeu para o holandês *Character*.

Central do Brasil - 1998

Feito em parceria com a França e dirigido por Walter Salles, o filme foi o grande sucesso dos primeiros anos de retomada. O enredo é a história de uma mulher que ajuda um garoto órfão a reencontrar a família. O longa-metragem ganhou o Urso de Ouro de Melhor Filme, o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro e foi candidato ao Oscar de Melhor Filme de Língua Estrangeira.

Bicho de Sete Cabeças - 2001

A partir dos anos 2000, os filmes nacionais começaram a fazer carreira em festivais de cinema. Em 2001, o filme de Laís Bodanzky teve uma estreia tímida, mas ganhou destaque depois de chamada a atenção nos festivais de Brasília e de Recife. Exibido no exterior, foi vencedor do Festival de Locarno. O drama conta a história de um estudante de classe média (vivido por Rodrigo Santoro) que é internado em um manicômio depois que seus pais descobrem que ele fuma maconha. A película também foi importante por ser o primeiro longa-metragem de sucesso da retomada com uma temática urbana e atual, que aborda os problemas da família, da escola e da juventude contemporâneas.

Abril Despedaçado - 2001

O primeiro longa-metragem de Walter Salles depois de *Central do Brasil* foi esperado com grande expectativa. Chegou a ser exibido somente em uma sala de Salvador, apenas para poder ser candidato ao Oscar. Não recebeu a indicação, mas foi muito bem recebido pelo público. A história do homem que busca vingar a morte do irmão é baseada no livro do albanês Ismail Kadaré. Venceu o prêmio de Melhor Filme Estrangeiro no Globo de Ouro, na British Academy of Films and Arts e o Leoncino de Ouro do Festival de Veneza.

Cidade de Deus - 2002

O filme de Fernando Meirelles foi um estrondo no Brasil. A trama se passa na comunidade de Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, e mostra a trajetória de jovens que se envolvem com o crime. Apesar de criticado por enfatizar a violência, também é considerado por muitos como o melhor longa-metragem da retomada do cinema nacional. O público recorde foi de 3,2 milhões de espectadores. *Cidade de Deus*, ou *City of God*, também foi sucesso no exterior. Recebeu quatro indicações ao Oscar: melhor direção, melhor roteiro adaptado, melhor fotografia e melhor edição.

Ônibus 174 - 2002

José Padilha fez sua estreia em longa-metragens com um documentário que chocou o Brasil e repercutiu no exterior. O filme foi montado a partir de entrevistas e de imagens captadas por emissora de TV de um drama real: o sequestro de um ônibus no Rio de

Janeiro por um dos sobreviventes da chacina da Candelária. É um dos expoentes do documentário brasileiro, gênero que ganhou força com a retomada.

Carandiru - 2003

A produção de Hector Babenco, baseada no livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, se tornou o campeão de bilheteria desde a retomada do cinema brasileiro, com 4,7 milhões de espectadores. O longa-metragem, que retrata o massacre na Casa de Detenção de São Paulo, no bairro do Carandiru, em São Paulo, foi também exibido no exterior com o mérito de mostrar as condições sub-humanas dos presídios brasileiros. Ganhou prêmios no festival de Havana e Cartagena.

Dois Filhos de Francisco - 2005

Dois anos depois, o recorde de *Carandiru* foi batido por *Dois Filhos de Francisco*, que levou ao cinema 5,3 milhões de espectadores, desbancando até mesmo a bilheteria de produções de Hollywood. O filme de Breno Silveira contava a história da dupla de cantores Zezé di Camargo e Luciano.

Cafundó – 2005

O filme *Cafundó* dos diretores Paulo Betti e Clóvis Bueno, relata a vida do ex-escravo paulista João de Camargo, considerado um milagreiro e líder popular que viveu na cidade de Sorocaba, interior paulista entre os anos 1858 – 1942. O filme conta como ele criou a Igreja do Bom Jesus do Bonfim da Água Vermelha no início do século XX e os rituais que envolviam sua figura e a comunidade que o acompanhava.

Tropa de Elite - 2007

Este longa-metragem foi o primeiro trabalho de ficção de José Padilha e foi cercado de polêmicas mesmo antes do lançamento. Antes da estreia, uma cópia vazou, com isso, DVDs piratas invadiram as ruas do país e o filme virou febre. A estimativa é de que 11 milhões de pessoas assistiram a *Tropa de Elite*. Dessas, 2,4 milhões foram aos cinemas. Apesar de aclamado pelo público por retratar a violência urbana no país, o papel do consumidor no tráfico de drogas e a falência do sistema policial, o filme foi criticado

por incitar o abuso policial e a tortura. Foi muito bem recebido no exterior e ganhou o Urso de Ouro de Berlim.

Por três vezes, filmes brasileiros concorreram ao Oscar de melhor filme estrangeiro: *O Quatrilho* de Fábio Barreto, indicado em 1996. *O que é isso, companheiro?* de Bruno Barreto, indicado em 1998. E *Central do Brasil*, indicado em 1999.

Jean-Claude Bernardet afirma que no cinema dos anos 60 havia “uma ligação e preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento; esta proposta está absolutamente ausente nos dias de hoje”.

Alguns dados complementares da pesquisa desta listagem é o boletim de Filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores entre 1970-2012. Foi o boletim nº 6 da Divisão de Estatísticas da Embrafilme, datado de 07 de abril de 1987, que possui dados consolidados de todas as estreias nacionais entre janeiro de 1970 e dezembro de 1986. As informações foram complementadas pelo Relatório de Atividades do Concine de 1988 (1º e 2º semestres) e 1989 (1º semestre). Para os anos de 1987 (dados oficiais aparentemente extraviados) e 1990 a 1992, foi realizado um levantamento específico sobre as estreias. As informações foram apuradas junto a distribuidores e diretores dos filmes que, mesmo como fontes não oficiais, puderam contribuir com dados valiosos. Os dados sobre os filmes lançados no Brasil entre os períodos de 1995 a 2013 estão disponíveis no site da Agência Nacional de Cinema; <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102.pdf>

No capítulo 3 estão listados os filmes nacionais que tiveram em comum as seguintes características: trataram da vida de alguém considerado como um herói ou líder espiritual que viveu no Brasil e teve sua importância reconhecida pela comunidade da época. Produções que enfatizaram a devoção e as manifestações populares e religiosas como cultos, procissões, visões e curas consideradas como milagrosas. Desde a produção de *Cafundó*, encontramos no site da ANCINE alguns outros filmes que poderiam ser adicionados nesta lista.

Sagrado Segredo (2012)

Busca da compreensão da mensagem de Jesus Cristo, tendo o cineasta que realiza o documentário como personagem central. O filme apresenta uma temática universal – o encontro da arte com a fé – pelo retrato da Via Sacra de Planaltina, manifestação popular de Brasília. Direção André Luiz Oliveira.

Antonio Conselheiro – O Taumaturgo dos Sertões (2012)

Encontro de Antônio Conselheiro, ressurgindo nos sertões da Bahia, com seu próprio mito no imaginário popular. O filme se desenvolve seguindo duas linhas: a do sagrado e a da campanha militar. A confluência dessa narrativa se dá no reencontro dos mitos do Cel. Moreira Cezar e de Antônio Conselheiro, o primeiro como Anticristo e o segundo como Iluminado. Dirigido por José Walter Lima

O Contestado (2012) - Documentário

Com o testemunho de trinta médiuns em transe, articulado ao memorial sobrevivente e à polêmica com especialistas, “O Contestado – Restos Mortais”, é o resgate mítico da chamada Guerra do Contestado (1912-1916). Envolvendo milhares de civis e militares, o sangrento episódio conflou Paraná e Santa Catarina por questões de fronteira e disputa de terras, mesclando à eclosão de um surto messiânico de grandes proporções. Direção de Sylvio Back.

Mulheres Africanas – A rede Invisível (2013) - Documentário

Apresenta a trajetória de lutas e conquistas históricas da mulher africana em diferentes países do continente africano. São retratadas não apenas as grandes líderes reconhecidas que têm se destacado em diferentes áreas, mas também as mulheres comuns, igualmente corajosas e vitoriosas em suas lutas do dia-a-dia. Direção de Carlos Nascimbeni.

Eu Maior (2013) – Documentário

O filme faz uma reflexão contemporânea sobre autoconhecimento e busca da felicidade e por meio de entrevistas com líderes religiosos, intelectuais e artistas aborda temas relacionados. Direção de Fernando Schultz e Paulo Schultz.

A história do homem Henry Sobel (2014) - Documentário

O filme conta a trajetória de um dos mais intrigantes líderes religiosos do Brasil, desde sua chegada ao país até os dias atuais. Direção de André Bushatsky.

Uma análise mais profunda dos filmes mais recentes não está presente neste trabalho mas poderá servir como continuidade em estudos futuros; no momento manteremos apenas a título de referência.

5 O FILME CAFUNDÓ – A HISTÓRIA DO FILME E ENTREVISTA COM PAULO BETTI

5.1 Reflexões sobre o filme e suas origens

O filme *Cafundó* foi baseado principalmente na trajetória descrita pelo historiador Florestan Fernandes e no livro escrito por José Carlos de Campos Sobrinho, além de cordéis e histórias contadas por antigos devotos. Retrata uma narrativa biográfica que apresenta os eventos buscando não fazer alterações muito significativas na história, mantendo assim uma cronologia dos fatos. Inspirado em fatos reais, o ex-escravo João de Camargo, ao chegar no fundo do poço existencial, se inspira na visão profética onde se mistura a magia de suas raízes africanas e a força dos santos adorados na tradição cristã, para então criar uma religião na qual se misturavam o espiritismo, candomblé e catolicismo, e seus cultos reuniam devotos da comunidade às margens do riacho da Água Vermelha, onde ele construiu sua igreja. Em seu caminho de liderança religiosa bem como no campo social, João de Camargo foi amparado pela presença mítica do orixá Omulu, que o protege contra as doenças, e pelos santos do catolicismo.

A presença dos orixás no filme resgata a cultura afro-brasileira e a aproximação entre divindades e homens, atribuindo ao caráter do protagonista nos moldes da narrativa mítica, o arquétipo do herói espiritual. Concedendo-lhe poderes sobre-humanos e tornando-o fonte de inspiração e alívio das dores, características divinas de cura e sabedoria.

Em sua obra *Mito e Realidade*, publicada em 1964, Mircea Eliade resgatou o sentido do mito, sem desvinculá-lo das relações que mantém com a tradição, o rito e o sentido da existência. Ele vê a importância desse conhecimento não só para entender um grupo social específico, mas também para a compreensão das estruturas míticas na sociedade contemporânea. No campo do ritual, os mitos se atualizam, e a repetição ritualística cumpre a função de tornar presente o conhecimento ancestral e unir a comunidade em torno de ideais mais elevados, além de equilibrar a relação entre os homens e a natureza.

No filme, após sua profetização, Nhô João – como João de Camargo era mais conhecido – assume sua missão de curar os enfermos e cuidar da capela. Por conta desta ação, foi preso 17 vezes, acusado de curandeirismo. Em uma cena inicial do filme, o

personagem se encontra em desespero nas pedras e tem a visão de Omulu. Para entendermos quais são as forças que regem este orixá, segue abaixo a história que relaciona este orixá com a cura dos enfermos e de que modo ele é cultuado na tradição africana. Ele mesmo apresenta uma jornada heroica de transformação, passando da marginalidade e da vida nos bosques até a adoração e culto dos devotos.

Omulu cura todos da peste e é chamado Obaluaê
 Quando Omulu era um menino de uns doze anos,
 saiu de casa e foi para o mundo para fazer a vida.
 De cidade em cidade, de vila em vila,
 ele ia oferecendo seus serviços,
 procurando emprego,
 Mas Omulu não conseguia nada.
 Ninguém lhe dava o que fazer, ninguém dava nada,
 E ele teve que pedir esmola,
 mas ao menino ninguém dava nada,
 nem do que comer, nem do que beber.
 Tinha um cachorro que o acompanha e só.
 Omulu e seu cachorro retiraram-se no mato
 e foram viver com as cobras.
 Omulu comia o que a mata dava:
 Frutas, folhas, raízes.
 Mas os espinhos da floresta feriam o menino.
 As picada de mosquito cobriam-lhe o corpo.
 Omulu ficou coberto de chagas.
 Só cachorro confortava Omulu,
 lambendo-lhe as feridas.
 Um dia, quando dormia, Omulu escutou uma voz:
 “Estás pronto. Levanta e vai cuidar do povo”.
 Omulu viu que todas as feridas estavam cicatrizadas.
 Não tinha dores nem febre.
 Obaluaê juntou as cabacinhas, os *atós*,
 onde guardava água e remédios
 que aprendera a usar com a floresta,
 agradeceu a Olorum e partiu.
 Naquele tempo uma peste infestava a Terra.
 Por todo lado estava morrendo gente.
 Todas as aldeias enterravam os seus mortos.
 Os pais de Omulu foram ao babalaô
 e ele disse que Omulu estava vivo
 e que ele traria a cura para a peste.
 Todo lugar aonde chegava, a fama precedia Omulu.
 Todos esperavam-no com festa, pois ele curava.
 Os que antes lhe negaram até mesmo água de beber
 agora imploravam por sua cura.
 Ele curava todos, afastava a peste.
 Então dizia que se protegessem,
 levando na mão uma folha de dracena, o *peregum*,
 e pintando a cabeça com *efum*, *ossime uági*,
 os pós branco, vermelho e azul usados nos rituais e encantamentos.
 Curava os doentes e com o *xaxará* varria a peste para fora da casa,
 para que a praga não pegasse outras pessoas da família.
 Limpava casas e aldeias com a mágica vassoura de fibras de coqueiro,
 seu instrumento de cura, seu símbolo, seu cetro, o *xaxará*. (PRANDI, 2001,
 p. 206).

A ligação com o divino no filme é representada através da visão e afirmação da presença da cultura afrodescendente no desenvolver do enredo. Mais sociológica do que espiritual, outra trama apresentada pelo filme é a da degradação social dos negros recém libertados, excluídos do mundo produtivo no momento em que as senzalas foram abertas. O desemprego ou subemprego, o alcoolismo e as decepções pessoais foram aspectos enfrentados pela maioria dos negros.

O processo de construção e decoração do templo fez parte do fortalecimento da figura de Nhô João como líder religioso que, com o passar dos anos, foi evoluindo e aumentando o número de fiéis. Seguindo a orientação composta principalmente pelo Menino Alfredinho, Monsenhor João Soares e Nossa Senhora, por fim outros elementos sacros foram acrescentados ao seu culto.

João de Camargo integrou em sua igreja os elementos da cultura africana e costumes de cultos católicos. Na cena a que ele se encontra na prisão e é criticado por outro negro que o considera um traidor que cultua os santos dos brancos, ele responde veementemente: “Nós não estamos mais na África, aqui temos que juntar tudo!”

Camargo foi um profeta *multimídia* para seu tempo. Sempre fiel às inspirações que recebia – afinal, tratava-se de um ex-escravo analfabeto - compôs dobrados para a banda de sopros, modelou imagens e enunciou falas proféticas (convertidas em textos por seus ajudantes), que misturavam o português com o pseudo-latim e que evocam ensaios contemporâneos de escrita automática. Este tipo de manifestação é muito frequente nos rituais do espiritismo, mensagens, orações, livros e tratamentos espirituais são revelados desta forma.

Em sua igreja ele reunia pessoas de diversas etnias e diferentes classes sociais, tendo sido muito estimado por seus seguidores. Sua humildade era sempre enaltecida. Deixou-se ser fotografado e em diversas ocasiões estes *santinhos* e fotos dos eventos e ampliação das construções foram documentados e divulgados para todos. Sua história chegou a ser contada em forma de fotonovela, mostrando sua queda e ascensão em sua vida profética e espiritual.

Cafundó refere-se ao título de um arraial negro do interior paulista, não muito distante de Sorocaba. Cafundó, o arraial, passou a ser o símbolo da persistência ou a resistência cultural dos ex-escravos nas terras paulistas. O *Cafundó* do filme é a

comunidade onde mora Nhá Chica, a mãe do protagonista, que nas biografias aparece como a benzedeira de quem o filho herdou o núcleo original de seus saberes religiosos.

Nas cenas onde aparecem as suas conversas com Exu, a aparição gloriosa de Xangô, a visão da Nossa Senhora e em seus rituais privados, o filme dá voz à ambiguidade e ao sincretismo de suas práticas, da identidade africana e a presença de entidades como a Pomba Gira bem como de santos católicos. O ecumenismo deste universo religioso precedeu anos ante a criação do espiritismo à brasileira, ele é um dos primeiros e sem dúvida um dos mais originais.

A igreja e o panteão formado por ele são, sem dúvida, inter-raciais. E isso ocasionou um empoderamento da comunidade na época ao invés de ser assimilado com a estratégia de enfraquecimento e invisibilização dos negros. Este ecumenismo deu um impulso importante no reconhecimento e na afirmação da integração cultural que ocorreu em torno de sua figura.

5.2 Breve sinopse do filme

O filme nos mostra a vida de dois ex-escravos: João (protagonista) e Cirino no fim do século XIX. Eles vivem uma vida miserável, de trabalho árduo. São enviados à guerra, mas não precisaram lutar por não haver necessidade. João passa a maior parte do tempo com seus amigos Cirino, Levinda e Teodoro, que estão sempre se metendo em confusão e realizando pequenas trapaças para tentar sobreviver, representando bem a realidade vivida pelos negros naquela época no Brasil.

A presença de símbolos religiosos, rituais, festas e danças é uma constante nas cenas. Numa destas festas, João conhece Rosário, mulher cheia de mistérios. Eles se casam e passam a viver uma vida de trabalho árduo na roça e isso leva a sua esposa a ficar insatisfeita com a vida dura longe da cidade.

Eles vão até a cidade para tentar vender a colheita e se deparam com um cenário assolado pela febre amarela, uma realidade daquele momento. Então Rosário é amaldiçoada por uma vidente e João, preocupado com sua mãe, decide ir vê-la para saber de sua saúde. Ele encontra sua mãe no fim da vida, o que o deixa profundamente triste e desolado.

Ele manda Rosário voltar para casa, porém enquanto ele visita a mãe, ela se enrosca pelo caminho com outro homem. Fato que mais tarde causaria um grande desgosto a João, que a pega em flagrante quando retorna.

A partir deste momento, as cenas indicam que há outro propósito para sua vida. Durante uma das cenas, ele cai bêbado no chão e tem um de seus vários encontros espirituais. Sua vida passa por uma mudança drástica e ele recebe destas entidades uma missão espiritual de auxiliar e curar os enfermos. Este rumo o leva a se tornar um líder carismático, cercado de mistérios. O filme retrata a sua vida como líder da Igreja da Água Vermelha e as situações vividas no local. Há aumento do fluxo de pessoas que pediam por seu auxílio e curas milagrosas são promovidas por ele. Seja pela fé ou por intermédio de entidades espirituais, o fato é que mesmo depois de mais de setenta anos de sua morte os devotos continuam a frequentar sua igreja e a colocar bilhetes de oração e agradecimento nos altares que acumulam imagens de santos, orixás, caboclos, índios, pretos velhos e muitos outros.

5.3 Análise da Jornada do Herói no roteiro do filme Cafundó

As etapas identificadas no filme demonstram as etapas encontradas na jornada do Herói e as cenas selecionadas estão dispostas no roteiro na ordem abaixo:

5.3.1 O chamado

Antes de sua profetização, o ex-escravo João de Camargo alista-se no exército para garantir sua liberdade, este é o início da aventura. Este é o meio onde surge sua inquietação e a busca de uma aventura pessoal. Outra trama apresentada pelo filme, mais sociológica do que espiritual, é da degradação social dos negros recém libertados, excluídos do mundo produtivo no momento em que as senzalas foram abertas. O desemprego ou subemprego, o alcoolismo e desilusões pessoais foram aspectos enfrentados pela maioria dos negros.

5.3.2 O encontro com a deusa

A visão na cena da igreja remete à experiência do poder do feminino e apesar de no filme ele ser arrastado para uma dimensão mais física, a mesma se transformou em um profundo encontro de revelação espiritual.

5.3.3 A Travessia

Nesta cena o personagem se encontra em desespero nas pedras e tem a visão de Omulu. Ao cruzar a ponte ele ouve uma descrição do Cafundó: este é um lugar de desgraça, mas que pode trazer muita felicidade. É o início de uma aventura espiritual, onde seu ego e suas crenças serão testadas a todo momento.

5.3.4 Cafundó – O fundo do Mundo

Cafundó refere-se ao título de um arraial negro do interior paulista, não muito distante de Sorocaba. Cafundó, o arraial, passou a ser o símbolo da persistência ou da resistência cultural dos ex-escravos nas terras paulistas. O *Cafundó* do filme é a comunidade onde mora Nhá Chica, a mãe do protagonista, que nas biografias aparece como a benzedeira de quem o filho herdou o núcleo original de seus saberes religiosos. Sua ligação com o divino é retratada através da visão e afirmação da presença da cultura afrodescendente no desenvolver do enredo. Permissão dos guardiões do limiar para entrar: Exú, Oxalá e Oxóssi.

5.3.5 Iniciação

Nas cenas nas quais aparecem as suas conversas com Exu, a aparição gloriosa de Xangô, a visão de Nossa Senhora e em seus rituais privados o filme dá voz à ambiguidade e ao sincretismo de suas práticas, sua identidade africana e também a presença de entidades como a Pomba Gira e outros santos católicos. Neste momento ele descobre sua missão no mundo.

5.3.6 Rituais de Passagem – Provas

Casamento – Representa a dualidade e a união tanto sexual quanto espiritual com a Grande Mãe, retratadas nas figuras de Iemanjá e na Pomba gira. A presença de símbolos religiosos, rituais, festas e danças é uma constante nas cenas. Numa destas festas João conhece Rosário, mulher cheia de mistérios. Eles se casam e passam a viver uma vida de trabalho árduo na roça.

A Morte - Não é possível ignorar a presença da morte. Nesta cena ele e Rosário vão até a cidade para tentar vender a colheita e se deparam com um cenário assolado pela febre amarela, outra realidade daquele momento. Enquanto João caminha por entre os doentes e mortos que estão em toda parte, ele ouve um clamor que sugere uma mudança de tempo. “Está chegando o Dia, é o começo ou o fim da agonia. Feliz ano Novo!” (1900)

O encontro com o Mentor – Trata-se do encontro com monsenhor João Soares. Um dos principais guias espirituais da sua vida, este bondoso monsenhor se embrenhava entre os mais carentes para ajudar no tratamento e consolo dos que perderam seus entes queridos. Mais tarde veio a falecer devido à contaminação pela peste, passando a ter um papel puramente espiritual ao manter o contato através de vozes e visões que João recebia.

5.3.7 O retorno

A Recusa do retorno – Preocupado com sua mãe, João Camargo decide ir vê-la para saber de sua saúde. Ele encontra sua mãe no fim da vida, o que o deixa profundamente triste e desolado. Ele manda Rosário voltar para casa, porém enquanto ele visita a mãe, ela se envolve amorosamente com outro homem. Isso mais tarde causa um grande desgosto a João, que a pega em flagrante quando retorna. A partir deste momento, as cenas indicam que há outro propósito para sua vida. Durante uma das cenas ele cai bêbado no chão e tem um de seus vários encontros espirituais. Sua vida passa por uma mudança drástica e recebe destas entidades ou guias uma missão espiritual de auxiliar e curar os enfermos. Este rumo o leva a se tornar um líder carismático cercado de mistérios. Seu resgate é feito através da visão de Alfredinho e da subida da montanha de Xangô com a licença de Exu.

A Bênção Última

Este rumo o leva a se tornar um líder carismático cercado de mistérios. O filme retrata a visão de Nossa Senhora do Rosário. A partir deste momento mostra sua vida como líder da Igreja da Água Vermelha e as situações vividas no local, como o aumento do fluxo de pessoas que pediam por seu auxílio e as curas milagrosas promovidas por ele.

Senhor de Dois Mundos

Com a mentalidade ampliada e com todas as bênçãos ele se torna benéfico para a comunidade. Seja pela fé seja por intermédio de entidades espirituais, o fato é que mesmo depois de mais de setenta anos de sua morte muitos devotos continuam a manter as práticas e os cultos na Igreja fundada por ele.

A mensagem que perde o significado no mundo cotidiano

A banalização e comercialização de seus poderes espirituais por seus próprios seguidores. Apesar de todo seu rigor em manter-se fiel aos seus propósitos, os membros da comunidade tentam tirar vantagens financeiras de seus talentos de cura.

A conexão com a natureza e seus espíritos

A Visão na Cachoeira nos remete ao contato íntimo com as forças da natureza, que o acolhem, protegem e inspiram. Não há mais véus a serem levantados, os elementos da natureza, as dimensões físicas e espirituais se misturam com a realidade do cotidiano de Nhô João.

Ressurreição e transcendência

A continuidade de seu culto e testemunhos de fé mesmo mais de 70 anos após sua morte nos remetem a transcendência de sua influência. Seus inúmeros devotos continuam a frequentar sua igreja e seu túmulo, colocam bilhetes de oração e agradecimento nos altares que acumulam imagens de santos, orixás, caboclos, índios, pretos velhos e muitos outros.

Algumas Considerações

A classificação das etapas da Jornada do Herói apresentadas na película permitem afirmar que os principais elementos que representam a jornada no filme estão presentes. Ao se fazer um paralelo com a vida real e a representação fílmica, é possível afirmar

que em ambos se encontram os elementos da Jornada, o que torna o filme uma obra de grande profundidade e riqueza cultural, um excelente objeto de estudo para a pesquisa sobre narrativas míticas.

5.4 Entrevista concedida por Paulo Betti em Julho de 2014

1 - Como surgiu a idéia de realizar o filme *Cafundó*?

Paulo Betti - Desde menino conheci de maneira religiosa a Igreja do Bom Jesus da Água Vermelha. Meu avô, que se chamava João, imigrante italiano, era um meeiro e trabalhava nas terras do proprietário João Campolim, de apelido Quiló, que era um homem negro. Esse lugar é onde hoje está a Conveniência da Real, lugar chique de Sorocaba conhecido como Campolim. Eu ia visitar meu avô na roça e na ida e na volta tinha a Igreja e seus mistérios que me fascinavam, aquelas imagens, a história do menino Alfredinho, as fotografias nas paredes. E tinha também um livrinho que contava toda a história em cordel, acho que o autor se chamava Francisco Gaspar, li inúmeras vezes. Meu avô era devoto de João de Camargo, minha mãe também, eu sou devoto de João de Camargo. Sempre que me encontro numa dificuldade grande, é pra ele que rezo.

2 - Você se baseou na importância do personagem para sua cidade natal, Sorocaba, ou mantém algum tipo de ritual pessoal em relação ao João de Camargo? Em caso positivo, costuma orar, pedir por ajuda ou frequentar a Igreja de Nhô João?

P.B - Como disse acima, sou católico, mas a minha devoção maior é por João de Camargo. Ele é o primeiro que invoco quando me sinto em dificuldade. Não sou um religioso fanático, não rezo todo dia, mas quando o avião passa por uma turbulência, rezo e peço proteção a João de Camargo.

3 - Você conhece a estrutura narrativa mítica conforme proposta pelo mitólogo estadunidense Joseph Campbell (1904-1987)? Caso positivo, quando escolheu fazer o filme *Cafundó*, buscou utilizar a Jornada do Herói como método de criação do roteiro?

P.B - Já li e conheço razoavelmente a estrutura mítica do Campbell e também como ela foi utilizada no livro *Jornada do Herói*, acho que é esse o título de um autor, não me lembro direito o nome, acho que é Vogler. Mas o Clovis Bueno (roteirista) e eu nos

baseamos na história do João de Camargo, nos dados que tínhamos de sua infância, recolhidos em diversas fontes, como o livro de José Carlos de Campos Sobrinho, *João de Camargo, o milagreiro de Sorocaba* e também na tese de Florestan Fernandes, *Contribuição para o estudo de um líder Carismático*. Recomendo que veja a entrevista do Florestan que incluí como extra no DVD do filme. Cinquenta anos depois de escrever a tese ele lembrava de tudo. Baseamos o roteiro também em alguns livrinhos lindos de escritores mais simples, como o Gaspar e também como um outro cujo nome esqueço agora, que escreveu sobre o acidente do menino Alfredinho, fator fundamental na história da iluminação de João de Camargo. Esses livros estão citados na bibliografia que está no site do filme (www.cafundo.com.br). Desculpe não poder confirmar os autores, pois estou com minha casa em obras e meus livros encaixotados.

4 - Com relação à decisão sobre os eventos que estariam presentes na película, você buscou conhecer ou utilizou o modelo do americano Christopher Vogler ou se inspirou na obra de Joseph Campbell? Em caso negativo, quais foram suas bases para decidir as partes mais importantes para apresentar a vida e obra de João de Camargo?

P.B - Não pensei em nenhum dos dois, ficamos mesmo focados na vida de João. O fato de a mãe dele ter sido uma mulher religiosa, o costume de ele acender velas na cruz do Alfredinho quando ele era menino e a maneira como o acidente de Alfredinho aconteceu. A tentativa de ele se inserir no mercado de trabalho que havia na época, depois de abolida a escravatura. O fato de ter tido uma mulher, branca, é fato quase comprovado. O fato de ter sido alcoólatra, o abandono dele pela mulher. Tudo isso lemos em livros. Embora o culto procure esconder esses detalhes da vida íntima dele. Por razões econômicas e de tempo de duração do filme, deixamos de lado dois fatos importantes. O julgamento dele, onde foi absolvido por unanimidade, após mais de 20 prisões por curandeirismo. Desse julgamento eu tinha os autos, as fotos dele preso, o que poderia contribuir com um suspense no final do filme, não sei se foi uma boa decisão não incluir. Outra coisa que me arrependo um pouco foi o enterro dele, com uma multidão acompanhando e duas bandas de música... mas não deu... Um filme é uma coisa muito grande, muitas estratégias, o fator econômico pesa muito.

5 - Você notou algum diferencial na realização de uma película sobre um líder espiritual em relação às demais celebridades, como por exemplo o empresário do Império, Barão de Mauá?

P.B - Fiz como ator o Mauá e o Lamarca também. Me envolvi mais com o Lamarca do que com o Barão de Mauá, pois havia mais documentos, fotos e proximidade com o Lamarca, cheguei a emagrecer 15 quilos, aprendi a escrever com a letra parecida com a dele, li os livros que ele lia, como *Guerra e Paz* de Tolstoi, me apaixonei mais pelo Lamarca que pelo Mauá, independente do resultado do trabalho. Com João de Camargo eu era o diretor e o produtor, o argumentista, o filme era uma missão que eu me senti incumbido a cumprir, parece que desde quando ia com meu avô na igreja e ainda era um menino.

Foi como uma missão religiosa, algo que eu deveria cumprir, uma espécie de *dharma*. Levei quase 20 anos para fazer o filme, desde captação de recursos, pesquisas, foi uma travessia muito menor, me senti incompreendido, parecia que Sorocaba não queria ser identificada num projeto tão grande com a imagem da negritude, que sempre foi muito forte na minha vida, fui criado numa espécie de quilombo que era a Vila Leão, nos anos (19)50. Se quiser saber mais sobre as dificuldades de produção posso lhe enviar por e-mail o livro, uma espécie de biografia onde relato mais longamente as dificuldades de fazer o filme. *Na Carreira de um Sonhador*, é o nome do livro.

6 - Você gostaria de dirigir ou produzir algum filme sobre a vida de outro líder carismático ou personalidade de destaque?

P.B - Tenho mais uns cinco projetos de cinema. Um deles é sobre um índio no Piauí, que lutou contra os fazendeiros. Os outros não são sobre líderes carismáticos.

ANÁLISE DA ENTREVISTA

É indelével a presença da figura de João de Camargo na vida do diretor Paulo Betti, seus familiares que residiam e ainda permanecem em Sorocaba até os dias de hoje estiveram em contato direto com ele e com as estórias, milagres e devoção em sua capela.

A estória representada no filme não teve, de acordo com sua entrevista, uma estruturação formal baseada nas etapas da jornada do herói e os eventos ocorridos surgiram a partir de fatos da vida de João de Camargo. Estes eventos não obedecem a uma orientação cinematográfica mas estão presentes de forma inconsciente e pertencem à trajetória do herói espiritual, mantendo-se como um molde universal que se desdobra em muitas culturas onde este tipo de herói surge.

Achei interessante saber que apesar de Paulo Betti não se considerar uma pessoa religiosa, a proteção de Nhô João é sempre requisitada quando as turbulências no avião acontecem e isso demonstra uma confiança absoluta em seu poder, pois nestes momentos sentimos nossa vida em perigo e só alguém muito especial pode nos oferecer consolo ou proteção.

Em relação aos fatos que ele precisou deixar de fora da película, em especial o funeral acredito que teria sido importante retratar pois neste momento se revelou a multidão que acompanhava o cortejo e impedimento da realização da uma homenagem na igreja matriz da cidade. Infelizmente nem tudo o que desejamos é possível, os custos da produção, o tempo e outros fatores não permitiram a representação destas cenas.

O mais importante é que ele está presente na vida real e sua história pode ser resgatada através do estudo dos livros, documentos e fotos da época, como veremos a seguir.

6 JOÃO DE CAMARGO BARROS – O PERSONAGEM

6.1 Dados biográficos

João de Camargo Barros nasceu em Sarapuí no bairro de Cocais, em 5 de julho de 1858 e faleceu em Sorocaba em 28 de setembro de 1942. Seu sobrenome originou-se da família dos Camargo de Barros, de quem ele foi cativo. Foi batizado em julho de 1858 e teve por madrinha Nossa Senhora das Dores, de quem se manteve devoto por toda vida. Foi iniciado no catolicismo e permaneceu realizando trabalhos na casa da fazenda, bem como na lavoura, no período em que esteve cativo.

A história deste líder carismático e seu culto teve início no ano de 1906, quando se considera que ocorreu sua “profetização”. No entanto, há informações de que ele já praticava atos de cura e devoção junto à cruz havia muito tempo, em parte devido a sua mãe, que também era curandeira desde o tempo da escravidão. Estes atos de devoção aos mortos junto à cruz e as curas foram o início do que foi se constituindo seu culto. À medida em que seu culto se organizava, se expressava um original sincretismo religioso que agregava divindades africanas e santos católicos, além de erigir uma capela aos moldes de uma Igreja católica. Isto lhe confere um lugar de destaque entre os místicos da história dos vários núcleos de sincretismo religioso afro-brasileiros.

Depois da libertação, até 1893, quando fez parte do batalhão de voluntários paulistas, que formou ao lado do governo, em Itararé, trabalhou como doméstico em várias famílias. Casou-se, nesta época, com uma mulher branca, do Pilar, e continuou na mesma vida até 1905. Nesta data passou a trabalhar numa olaria como camarada num sítio no bairro do Cerrado. Em 1906, já “profetizado”, como diz o povo, construiu a pequena capela em frente à estrada da ‘Água Vermelha’”.

Daí em diante, dedicou-se exclusivamente à sua “missão”. Todavia, em contraste com a versão oficial, que circula entre os crentes, soube o seguinte por seu primo, o “nhô” Dito: “João de Camargo curava antes de ser “profetizado”, desde muito, mais só aqui e ali”. Isto confirma a hipótese da influência de sua mãe e de algum companheiro negro, cativo como ele. (FERNANDES, 1960, p. 218).

Morreu no ano de 1942 com mais de oitenta anos, um dia depois das comemorações de Cosme e Damião. Apesar de sua morte, a devoção não apenas na capela, mas também em seu túmulo, no cemitério da Saudade em Sorocaba, tiveram um

crescimento contínuo de seguidores. Seus devotos sempre o trataram com profundo respeito e fé, atraindo desde o início pessoas de diferentes credos e raças, revelando em sua capela um sincretismo religioso ímpar e harmonioso entre orixás africanos do Candomblé e da Umbanda e santos católicos, além de outras divindades.

João de Camargo foi uma dessas pessoas que, a seu tempo, se revelam seres especiais, dotados de poderes misteriosos e predestinados a cumprir certas missões em seu meio, após terem vivido experiências mitológicas, esotéricas, místicas ou religiosas. (CAMPOS, 1999, p. 15).

João de Camargo fez, com sua bondade, intensas transformações culturais no espaço em torno de sua capela, o que lhe acarretou uma fama que se estendeu para o resto de sua cidade, espalhou-se pela região e para além das fronteiras do estado e do país: um babalorixá, um curandeiro, um guru, enfim um sacerdote, que engendra e faz surgir uma devoção capaz de gerar peculiar sincretismo religioso, perpetuando-se em uma forma de culto que se expande desde seu início, e vai se diversificando em várias linhas, que permanecem até hoje ligadas entre si, em torno de sua presença espiritual.

Em 1859, Alfredo, um menino de 8 anos, filho de um comerciante português, chamado João Buava, foi levar ao pasto um cavalo, o qual servia para a entrega de encomendas, na padaria de seu pai. Amarrou a rédea em cinta e foi pela estrada afora, montando em pelo, no animal. No caminho começou a caçar com um bodoque. Ao fazer os movimentos para matar um pássaro, perdeu o equilíbrio e caiu do cavalo, espantando-o. Como estava preso pela cintura às rédeas, foi esfacelado contra o chão, na disparada do animal, o qual só parou perto do córrego o que restava do corpo do infeliz menino e ergueram uma cruz em sua memória. (FERNANDES, 1960, p. 219).

Certa noite, aos pés da cruz do menino Alfredinho na Água Vermelha, João teve uma visão que teria produzido uma profunda transformação em sua vida, resultando na construção de uma capela onde conduziu a comunidade em cultos religiosos e exerceu seus poderes de cura, cumprindo assim sua missão profetizada em sua experiência mística.

Todos os elementos em torno do Pai João e de seu culto compõem um quadro que permite chegar à conclusão de que se trata do “nascimento de uma religião”, conforme afirmou o sociólogo francês Roger Bastide, há quase

quatro décadas, fundamentado em trabalho de campo realizado pelo sociólogo brasileiro Florestan Fernandes em 1942 sobre o líder carismático e sua capela. (CAMPOS, 1999, p. 16).

Hoje, mesmo mais de setenta anos após a sua morte, podemos atestar a força de seu culto, que se constitui em cerimônias religiosas simples, comemorações de algumas festas do calendário religioso popular e peregrinações ao seu túmulo, que constitui uma réplica de sua capela no cemitério da Saudade na cidade de Sorocaba. É considerado por seus seguidores um homem iluminado, que realizou feitos notáveis com suas práticas de cura e em suas atividades humanas.

Dando cumprimento à inspiração recebida, João de Camargo mandou erigir, em 1907, uma capelinha no lugar indicado e no altar colocou a imagem de N. S. Bom Jesus do Bonfim, cujas mãos amarrou uma fita vermelha, a qual caía até o chão. A princípio, para “ouvir a voz oculta” (parte dos seus processos de cura), ajoelhava - se segurando a fita entre as mãos, assumindo um aspecto concentrado e imponente. O desenvolvimento do culto a partir de tão modesto começo. Foi rápido. João de Camargo achava que tinha fundado uma igreja, “apartada com água, pedra e verdade”. Tinha consciência de uma missão exclusivamente dedicada ao bem, e por isso criou adeptos. A sua igreja para ele, acabou sendo a igreja. Ao lado de suas práticas de curandeirismo, desenvolveu o culto católico às imagens dos santos, e, mesmo, organizou também traços da cultura africana, fundidos ao espiritismo. (FERNANDES, 1960, p. 220).

Devido à sua simplicidade, profunda devoção e poderes de cura, os seus seguidores rapidamente cresceram em número; sua fama se espalhou rapidamente, zelando por sua igreja e difundindo suas práticas entre os habitantes da cidade e região. Ele chamou a atenção de pessoas de diversas classes sociais, pessoas do povo e políticos, que o buscavam desde para auxiliar em casos de doenças até ajuda para encontrar bezerras, papagaios e cachorros fujões.

6.2 Rituais e Cultos

Os cultos aos santos católicos eram realizados sem a intervenção de padres ou qualquer outro sacerdote, ele também atribuía poderes sobrenaturais aos números, seus prediletos eram o 3 e o 5. Dizia que sua igreja tinha sido fundada em três coisas: água, pedra e verdade. Entretanto o número cinco era o “número” da sua igreja e da banda de

música. João de Camargo dizia: “as imagens são de barro, mas eu falo com elas e logo tem uma voz que me responde”.

Todas as igrejas têm grau dez. A que João de Camargo construiu tem grau quinze. São cinco graus mais forte que as outras. Acreditam, os seus crentes, que é a igreja mais “forte” do mundo. O próprio João de Camargo dizia que, por isso, a igreja era viva e que as estátuas eram de barro, mas tinham mais forças, porque também eram vivas. (FERNANDES, 1960, p. 222).

Outra coisa muito interessante e que remonta aos ritos africanos é a existência de um culto litolátrico, pois um dos fundamentos de sua igreja é a pedra. Ele se mostrava interessado em reunir certo número de pedras para a realização apropriada do “culto das pedras”.

Quando começou o culto das pedras, colocou-as no altar de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim; depois criou um altar ao lado direito do “trado”, onde as colocou. Posteriormente, dedicou o culto das pedras a S. Pedro, mas deixou-as no mesmo lugar. (FERNANDES, 1960, p. 222).

Há uma grande predominância de traços de espiritismo misturados aos cultos criados por João de Camargo. Isso se deu provavelmente devido ao grande número de centros existentes em Sorocaba e também porque muitos de seus adeptos eram espíritas. Outro traço que ele provavelmente herdou das tradições africanas é o “quarto dos milagres”, que era igual ao que se faz na Bahia, na Igreja de Nosso Senhor de Bonfim, na Igreja de Nosso Senhor de Bonfim, na capela dos ex-votos, e em Aparecida, no Estado de São Paulo, ele acumulou centenas de fotografias, algumas fundas, muletas, braços e mãos de cera, etc. Ele também se utilizou de guias, traços da cultura africana dos malés, ficando evidente que a fusão foi ampla incluindo elementos de culto católico, espírita e banto, predominantemente, das culturas africanas gegê-nagô.

Mesmo após a Abolição, e até as décadas iniciais do século XX, as práticas religiosas negras continuaram sendo discriminadas, dificultando assim a expressão das potencialidades culturais do inconsciente das pessoas negras e, conseqüentemente, comprometendo ainda mais suas possibilidades de equilíbrio no novo mercado de trabalho pós-escravagista, para o qual elas eram lançadas sem qualificação profissional, como sucata do regime escravista anterior. (CAMPOS, 1999, p. 21).

Além das rezas, missas, cultos em dias específicos para cada santo ou orixá, ele também utilizava a água para realizar suas curas e devido ao enorme fluxo deromeiros e fiéis, foi preciso aumentar a capela.

Da capelinha de 1906, passamos, lentamente, às atuais dependências da igreja. Depois da construção da capelinha, João de Camargo mandou construir uma casa pequena, para servir de cobertura a um poço, que fora aberto por sua ordem, no lugar. Deste poço tirava, a princípio, a “água milagrosa”, utilizada com finalidades curativas. (FERNANDES, 1960, p. 224).

A igreja está legalizada como Associação Espírita Capela Nosso Senhor do Bonfim, tendo como finalidade praticar o espiritismo sob o ponto de vista religioso, teórica e praticamente. Há muitos retratos e cartas de pessoas que se sentiam gratas por graças recebidas, entre eles estão Getúlio Vargas, João Pessoa, Afonso Pena, Carlos Gomes, Monsenhor João Soares, Papa Pio X, Cardeal Arcoverde etc.

A vida do iluminado João de Camargo pode muito bem ser considerada o resultado da ação de profundas forças inconscientes, enraizadas em sua identidade africana, em um jogo de combinações com restos mitológicos indígenas, dispersos em meio a um antigo universo interiorano paulista, e em um jogo de confronto histórico com forças sociais locais, políticas e religiosas, de identidade europeia, branca, católica e espírita; ambos os jogos, de combinação e confronto, influenciaram marcadamente sua vida e seu ministério religioso. Assim, seus arquétipos negros tiveram de se adaptar a essa realidade social para poderem se realizar. (CAMPOS, 1999, p. 23-24).

Senão todos, uma grande parte dos santos católicos encontram-se em sua igreja, em alguns dos altares há imagens de 15 a 20 santos. Santos pretos são inúmeros: São Bom Jesus dos Pretos, Santa Efigênia, São Elestão, N. S. Aparecida, São Benedito, etc. São Jorge e São Miguel também estão entre seus prediletos.

Segue abaixo alguns depoimentos que foram colhidos pelo jornalista Alcir Guedes e publicados no semanário "Jornal da Cidade", que circulou em Sorocaba no ano de 1984.

José Franco de Camargo, mais conhecido como Zé Franco, estabelecido no Mercado Municipal, foi um dos entrevistados de Guedes. Ele contou que, certa vez, dois

amigos foram à capelinha procurar por Nhô João, cada qual com um problema diferente de saúde. Encontraram-no como sempre, de terno branco, chinelos e pernas cruzadas. Contaram-lhe cada um de seus problemas. Nhô João pegou duas folhas iguais e deu uma para cada um deles, recomendando-lhes que fizessem chá e tomassem. Os homens foram embora e, no caminho, um virou-se para o outro e disse: "Nossas doenças são diferentes e nossas folhas são iguais. Eu não vou tomar chá nenhum", disse, jogando a folha fora. O outro fez o chá e bebeu, com fé e confiança. E ficou curado. O que havia jogado a folha fora, pelo contrário, só fazia piorar. Sem saída, voltou a Nhô João que lhe disse: "Cadê sua fé? Vai filho, ache a folhinha que você jogou no mato, perto de um barranco, e com ela faça aquele chá que eu recomendei faz quase um mês. Tome que mecê vai ficar completamente curado". O homem partiu. Zé Franco conta que ele encontrou a folha ainda intacta, fez o chá, ficou curado e passou a ser mais um dos que reencontraram a fé por intermédio de Nhô João.

"Remédio do Nhô João era folha de eucalipto e água", confirmou na época Isaura Oliveira Borges, que concedeu entrevista ao jornalista junto com seu esposo, Antônio Moreno e sua nora, Edwirges Florisbela Borges. Esta última conta que, a pedido de seu pai, o mestre Avelino Soares, era para ser afilhado de Nhô João. Mas o pedido foi recusado: ele não podia ser padrinho de ninguém, por causa de suas curas e benzimentos. Mas ela lembra que pelo menos um padre, chamado por ela de Chiquinho, ia algumas vezes à capela de Nhô João para tomar um café: "Meu pai algumas vezes tomou café junto", garantiu ela.

Os três entrevistados de Guedes garantiram: não adiantava mentir ou esconder coisas de Nhô João. A conferir em três breves relatos:

Primeiro: uma mulher, antes de se consultar com Nhô João, escondeu cem mil réis no campo, com medo de ter que deixar o dinheiro como esmola. Antes mesmo que ela falasse sobre sua doença, Nhô João se antecipou e disse: "Vá buscar os cem mil réis que você escondeu debaixo de um tijolo no campo e dê esse dinheiro a um pobre. Depois disso volte aqui. Eu não cobro de ninguém para curar". Ela fez o que lhe foi pedido e no dia seguinte estava curada, garantiu Isaura ao jornalista.

Segundo: uma mãe que estava com o filho doente foi até Nhô João. Este tirou uma rosa de uma vaso e entregou à mãe, dizendo-lhe que fizesse um chá com a flor e desse para o

menino. A mulher não acreditou e jogou a rosa fora. No dia seguinte, o menino piorou e a mãe, desesperada, voltou a procurá-lo na capelinha. Nhô João disse: "Vá pegar a flor no barranco e faça o chá para seu filho, mãe sem fé". Mais uma vez Isaura garantiu que a mãe voltou, encontrou a rosa e fez o chá para o menino, que ficou curado.

Terceiro, agora na versão de Antônio Moreno Borges, um sitiante rico relutava em levar sua filha doente à capelinha, afirmando que não iria procurar macumbeiro algum. No entanto, o agravamento da saúde da filha dobrou o ceticismo do sitiante, que foi procurar por Nhô João. Este o atendeu, mas disse: "Mecê é muito teimoso. E eu não sou macumbeiro como mecê falou ainda hoje de manhãzinha quando tomava uma xícara de café-com-leite e se aprontava para trazer sua filha". Depois disso, deu-lhe uma folha para fazer chá. Dias depois, o sitiante voltou com a filha já curada, para agradecer a Nhô João. Antônio garantiu: o sitiante não só nunca mais chamou Nhô João de macumbeiro, como fazia questão de divulgar para todo mundo a graça que tinha recebido das mãos do ex-escravo.

A história do terno do capitão

Isaura contou uma série de casos envolvendo Nhô João ao jornalista Alcir Guedes. Começamos com a história do terno do Capitão Grandino. Em um certo 1º de Janeiro, dia que a imagem de Nossa Senhora Aparecida deixa a igreja de Aparecidinha e segue nos ombros do povo até a Catedral de Sorocaba, Nhô João queria participar da festa. Mas, em dificuldades, não tinha uma roupa decente para acompanhar a imagem Santa. Ir com seus andrajos seria falta de respeito. De repente, uma rápida olhada no varal da casa do Capitão Grandino, para quem trabalhava, e o problema estava resolvido: balançando ao vento estava um bonito terno branco que lhe servia como se tivesse sido feito sob medida. Não teve dúvidas: apanhou o terno e, todo formoso e elegante, foi encontrar a Santa. Na volta, tirou o terno alheio, lavou, alisou bem e devolveu-o ao varal de onde o havia tirado. No dia seguinte, em vez de se enfezar, o Capitão Grandino, dono do terno, riu muito quando soube da história e deu a roupa de presente a Nhô João, dizendo que a usasse sempre que fosse participar da romaria.

Ela lembrou ainda que Nhô João também trabalhou para seu bisavô, Francisco Antônio Santos de Oliveira, que foi casado com uma índia "a quem deu o nome de Ana". Os laços que uniam a família de Isaura a Nhô João foram ainda mais estreitados com episódio envolvendo seu filho Armentino. Aos três anos de idade, o menino ainda não andava como as outras crianças, apenas se arrastava pelo chão ou engatinhava. Ela afirmou que cansou de levar Armentino a diversos médicos e a benzedeiras, até que seu marido, Antônio, levou o menino para Nhô João ver. "Daqui a três dias sua mulher venha conversar comigo", disse ele. No dia aprazado, Isaura lá esteve e ouviu estas palavras de Nhô João: "Mecê tem uma missão: fazer caridade. E mude de casa. Bem depressa". Depois de lhe dar algumas folhas para fazer banhos para Armentino, Nhô João disse: "E tem mais. Na festa de São João, em Votorantin, vista o menino de São João e, com ele, acompanhe a procissão. Mecê tem fé? Se tem, vai dar tudo certo".

Isaura fez tudo o que Nhô João determinou. E, segundo ela, a fé fez milagre: durante a procissão, Armentino, devidamente vestido como São João, começou a andar pela primeira vez em seus três anos de vida, sob as lágrimas da família. Ela disse que deixou uma foto do filho na igreja São João Batista, em Votorantin, para perpetuar a memória da cura.

O jornalista Alcir Guedes contou ainda o caso do músico Avelino Soares, que era mestre da Banda João de Camargo e trabalhava na Fábrica Fonseca, na rua Francisco Scarpa. Ele morava com a família na vila de Nhô João, na Água Vermelha, quando lhe saiu um furúnculo debaixo do braço, o que o impossibilitou de trabalhar por mais de quinze dias. A família começou a passar necessidades. Nhô João, percebendo o que ocorria, mandou entregar uma compra para seu mestre da banda. Valente, Avelino tentou cortar lenha naquela mesma tarde, sem conseguir, pois estava sem forças no braço afetado.

Nhô João, que tudo assistia de longe, mandou que alguém fosse ajudar Avelino. Chamando-o, disse: "Mestre Avelino, vou curar mecê com ajuda do Senhor. Vá até aquele campo e logo no começo do caminho, assim pelo lado direito, arranque uma touceira de capim Favorito". Confuso, Avelino explicou que não conhecia esse tipo de capim. Nhô João replicou: "Vá que mecê vai por a mão exatamente em cima dele. Leve para sua casa, ferva nuns dois litros de água e banhe o braço, no lugar do tumor. Faça isso hoje e amanhã volte para o serviço". No dia seguinte, Avelino estava curado:

o furúnculo vazara durante a noite e o braço readquirira sua força e movimentos normais.

O trabalho de Guedes faz referência ainda a um fotógrafo chamado Barbosa, que aos domingos e dias santos tirava retratos na porta da capelinha. Afinal, as pessoas que vinham visitar a capela, agradecer uma cura ou uma graça recebida, faziam questão de deixar uma fotografia em uma sala da igreja, fosse nos pés de alguma imagem de santo, fosse perto do retrato do Monsenhor João Soares.

Alcir Guedes redigiu desta forma o final do último parágrafo da segunda reportagem de uma série de quatro sobre Nhô João: "Barbosa ajeitava a pessoa, colocava o maquinão no ponto, avisava 'agora quieto', enfiava a cabeça no pano preto e disparava uma lâmpada que enchia de fumaça o ambiente: 'daqui a pouco entrego o retrato...'. Chegava o seguinte e repetia-se a cena por todo o dia, principalmente aos domingos e dias santos. Nos outros dias, o Barbosa tirava fotografias, com o mesmo processo, no Largo do mercado (...) Mais dois detalhes: Barbosa tinha um circo, cujos integrantes eram moradores do próprio bairro. O circo nunca saiu de Sorocaba. Barbosa também escreveu dois livros sobre João de Camargo, que se evaporaram nas mãos do povo". (Fonte: www.joaodecamargo.com.br)

6.3 Os poderes sobrenaturais e as curas milagrosas

Os tratamentos, benzeduras e rituais eram feitos com "água milagrosa" e com "óleo santo", nos quais ele mergulhava uma "guia". A água, ele utilizava a do poço dentro da igreja nova, mais tarde fez um encanamento para a água do rio São José, o qual chegava pelos fundos da igreja. Dizia ser uma água milagrosa e era utilizada com fins curativos. Também utilizava óleo, de qualquer tipo ou procedência, variando de acordo com os recursos dos crentes que o procuravam. Durante muito tempo, óleo foi vendido na rota da igreja mas devido a "explorações", João de Camargo acabou proibindo sua venda.

Utilizava também ervas e raízes, por meio de chás e combinações de diferentes ervas, que eram utilizadas isoladamente durante uma semana, porém este não era seu modo preferido de atuar.

As "guias", a princípio, consistiam num retângulo de papel onde João de Camargo escrevia "letras enigmáticas", no dizer do novelista Antônio Francisco Gaspar (8), que as viu nessa época. Depois passou dos "papéizinhos" para os "cartõezinhos"; costumava numerar as "guias" ou então a por nelas o nome do santo do dia. Este era o seu processo de cura predileto, pois chegou a mandar fazer carimbos com o nome dos santos; bastava-lhe carimbar o cartão e mergulhá-lo na "água milagrosa", ou no "óleo bento" (que ele próprio benzia). (FERNANDES, 1960, p. 228).

O "tratamento", como afirmava Nhô João era baseado na crença dos fiéis, ele sempre insistia que eles se curam através da fé deles mesmos. Nada cobrava pelos tratamentos ou remédios indicados. Abaixo uma lista das curas realizadas e registradas por Florestan Fernandes em sua pesquisa:

A título de exemplificação, registrei algumas versões de curas, feitas por João de Camargo, correntes no lugar:

1) "Havia uma preta limpa que trabalhava de lavadeira na casa de uma família rica. Tinha gente que queria fazer mal para ela. Convidaram ela para ir almoçar um dia na casa deles e ela foi. No dia seguinte, ela estava com dores de garganta, mas assim mesmo foi trabalhar. Na hora do almoço, estava que nem engulia um tico de água. Ela ficou uns dias assim doente. Não havia remédio de doutor que a curasse. Então mandou alguém pedir a João de Camargo que tivesse dó dela e desse um jeito naquilo. Ele mandou um "guia" e um pouco de "água milagrosa", que a água passava. Mas ela estava quase morrendo de fraqueza, por isso foi procurar "nhô" João. Então João de Camargo deu um copo de água, que ele tinha numa moringuinha. Isso eu vi com meu próprio olho e vi o filho dela entregar o tal osso para João de Camargo" (contado por Antônio Cirino).

2) De uma pessoa de Bauru, em visita à igreja, ouvi a seguinte: "Minha mulher estava doente de erisipela e não havia quando já estava desanimado me contaram que em Sorocaba tinha um homem que curava todas as doenças. Tomei um automóvel e para Bauru, que ele mandava o remédio. Que de três vezes ela ficava boa. Ele mandou primeiro um chá, para ela tomar, com um "guia"; depois de uma semana, mandou outro. Na outra semana mandou outro chá, com o seu "guia". Ela já estava quase curada, quando chegou o terceiro chá. Agora ela já esta completamente boa". (A pessoa não me quis contar que chá era; disse-me que era uma "porção de ervas").

Exemplo de cura através de "óleo bento" é o da menina cuja fotografia tive oportunidade de examinar. Disseram-me que a mãe dela friccionou óleo bento na parte inchada do rosto e que lhe deu "água milagrosa" para beber: "pronto, em 3 meses estava boa".

João de Camargo também era tido, pelos crentes, como um grande médium, capaz de se entender com forças sobrenaturais e de saber tudo o que acontece ou está por acontecer. Era tal a certeza e a convicção dos crentes a este respeito que conforme me disseram várias pessoas nem pensar mal dele elas podiam, pois ele logo sabia quem era e o que pensara dele. "Natalino Soares e de outros espíritos protetores". A princípio ele "recebia" apenas da alma de Alfredinho. Já na sua primeira pregação, porém, diz não sabe quem lhe "enviava" as "mensagens", se a alma da criança, ou se o espírito de Monsenhor João Soares. Somente Deus, na sua opinião sabia que era. (FERNANDES, 1960, p. 229-230).

6.4 Um exemplo de ação iluminada

Não é difícil notar alguns aspectos na vida de João de Camargo que beiram o sobrenatural e revelam sua conexão com espíritos e divindades que o norteiam em suas ações. Mas apesar disso, as maiores provações são realizadas por ele, empreendendo uma busca pessoal, uma tarefa digna de um herói que busca transcender seu ego e ser benéfico aos outros seres.

Nessa linha, tantos outros santos podem ser com ele comparados, tantos quantos procurarmos, nas incontáveis histórias dos diversos povos, em diferentes épocas e lugares; é que estes elementos de comparação, comuns a todos eles, compõem o quadro da universal experiência de iluminação (...). O iluminado pode atingir resultados notáveis em qualquer campo das atividades humanas – no misticismo, na arte, na produção intelectual, na política, nos esportes, enfim, em qualquer atividade, podendo manifestar todas as possibilidades do inconsciente pessoal coletivo, com a dança afetiva e emocional do corpo inteligente. (CAMPOS, 1999, p. 18).

Seu carisma e acolhimento aos necessitados deixava o clero perturbado, o grande fluxo de pessoas e a realização de curas milagrosas fez com que a Igreja o acusasse de curandeirismo e por diversas vezes esteve preso por acusações desta ordem.

Nesta época ainda ajoelhava diante da imagem de N. S. Bom Jesus do Bonfim, segurando na fita escarlate que pendia de suas mãos, para "receber". Como incremento da própria influência passou a receber as "ordens de espíritos mais 'elevados'", como os santos. No auge de sua importância, já recebia em qualquer lugar, não precisando se ajoelhar para "falar" com os santos. Poderia, e chegava, mesmo, a "recebê-los" na sua cama. Mais no fim, até de Deus. (FERNANDES, 1960, p. 230).

Dava consultas de dentro do "trado" que estava sob o altar-mor, de Jesus do Bonfim. Tinha uma pequena abertura, à maneira de uma janela, por onde ele respondia. Recebia o que ele chamava de "Sírio", que era a "palavra de Deus, que só ele escutava". Não dava "sessão de mesa", como as sessões espíritas e afirmava que só fazia o que a "Igreja mandava", evitando dar ordens sem antes tê-las recebido.

Podia adivinhar só de olhar as intenções e aflições dos que iam até a Igreja, colocando para fora os mau intencionados que faziam bruxarias ou o procuravam com intenções escusas.

Notamos a grande influência de sua personalidade carismática, o movimento da sociedade em torno de seus dons e poderes de cura. A originalidade e a mescla de valores provindos das religiões africanas, do catolicismo e espiritismo evidenciou uma trajetória única que rendem até hoje um culto *post mortem*, presente nas comemorações religiosas que levam fiéis a sua igreja e procissões ao seu túmulo no Cemitério da Saudade em Sorocaba.

A origem africana de certos traços do culto religioso "criado" por João de Camargo é bastante provável. De acordo com semelhante ponto de vista, ele não só incorporou tais sobrevivências à sua "religião" como ainda se beneficiou do prestígio conferido por elas. Em outras palavras, é bastante provável que João de Camargo tenha encontrado no conhecimento de valores de origem africana e na observância dos mesmos no culto religioso que desenvolveu, um ponto de apoio um número relativamente grande de seguidores. Esta hipótese não implica, necessariamente, a exclusão da possibilidade de reconhecimento inicial dos dotes e poderes carismáticos de João de Camargo, por parte dos seguidores; apenas insinua que tal reconhecimento provavelmente foi menos claro e decisivo no começo do que posteriormente, quando a personalidade do antigo escravo já era aceita e se impunha como a de um líder religioso. (FERNANDES, 1960, p. 235).

Em dado momento é impossível não perceber a seriedade e o comprometimento de João de Camargo com sua missão na qualidade de "eleito" e de "predestinado". Há evidências que os desajustes sociais e a revivescência de valores mágicos e religiosos estão ligados, podendo ter facilitado a abertura de um caminho por entre os conflitos sociais e o ajustamento de suas capacidades de liderança social e espiritual.

Os problemas enfrentados naquele momento histórico certamente refletem um fortalecimento da resistência e intolerância da sociedade em relação às práticas religiosas negras, porém João de Camargo através de seus feitos conseguiu romper esta

rede invisível que marca as diferentes limitações impostas aos ex-escravos. Participou ativamente na construção de uma rede de ajuda e acolhimento a todos os que buscavam sua palavra e seus dons.

Esta aparece nitidamente como uma técnica de solução de desajustamentos pessoais e de conflitos, com base e apoio na tradição. Por isso, aplicando-a com sucesso, João de Camargo obteve uma autêntica reabilitação pessoal; em outras palavras, conseguiu uma nova avaliação de sua pessoa e de sua conduta, por meio da qual se modificaram as atitudes negativas existentes a seu respeito. (FERNANDES, 1960, p. 236).

Através de seu prestígio social e influência social como líder carismático, passou a "receber" espíritos mais "fortes" - transição do espírito de Alfredinho, para o de Monsenhor João Soares, deste para os santos, para o Espírito Santo, depois para Deus e finalmente para a Igreja. Isso conferiu a ele uma mudança de status dentro da estrutura social da cidade, caracterizando-se por uma dominação carismática.

Buscando sempre distinguir o que ele fazia do que era praticado por pessoas que se dedicavam ao curandeirismo e à macumba, combatendo-os a todo custo, procurando desacreditá-los aos olhos dos crentes.

Parece que a proliferação de curandeiros e macumbeiros foi responsável pela severa campanha de repressão ao curandeirismo e à macumba organizada pela polícia de Sorocaba. Em todo caso, é evidente que João de Camargo desempenhou uma função muito mais relevante neste sentido. Praticamente, o exercício de curas sobrenaturais foi monopolizado por ele; doutro lado, combatia a "macumba" abertamente, impedindo que os seus crentes e seguidores se utilizassem dos processos da "magia negra" e da "macumba". Soube que expulsava facilmente os frequentadores de sua igreja: era suficiente que desconfiasse dos intuitos da pessoa em questão. (FERNANDES, 1960, p. 236).

Foi responsável por diversas obras humanitárias; dispunha de muitos recursos provenientes dos fiéis e consulentes que chegavam a ser entre 300 e 400 diariamente, vindos dos arredores de Sorocaba e de outras regiões de São Paulo e do Brasil. Recebia em torno de 50 a 100 cartas por dia. Mandava recolher e ajudar os peregrinos nas pensões das redondezas, oferecendo roupa, habitação e alimentação. Subsidiava o estudo de diversos protegidos, sendo em sua maioria de negros, entre estes estavam alguns afilhados.

Na verdade, entendida sob um enfoque sócio-antropológico atual, a vida de João de Camargo bem se classifica como a de um iluminado renascido: a análise dos fatos que ocorreram com ele, e em torno dele, demonstra uma ação de forças místicas, ocorrências para normais, estados de transe mediúnicos, estados alterados de consciência, alterações físicas corporais e comportamentais e sobretudo, demonstram que ele se submeteu, com séria obediência, aos fatos revelados nesses estados alterados, permitindo a observação das motivações e das ações do inconsciente pessoal e coletivo que o dirigiam e que, na verdade, dirigem toda e qualquer pessoa que caminhe nos meandros do processo de renascimento, a senda da Kundalini. (CAMPOS, 1999, p. 22).

Após a sua morte, a ligação que tinha com o povo se manteve, a peregrinação em seu túmulo e as curas atribuídas a ele são frequentemente contadas e renovadas. Em seu enterro, dizem os moradores que havia umas quatro mil pessoas.

A vida do iluminado João de Camargo pode muito bem ser considerada o resultado da ação de profundas forças inconscientes, enraizadas em sua identidade africana, em um jogo de combinações com restos mitológicos indígenas, dispersos em meio a um antigo universo interiorano paulista, e em um jogo de confronto histórico com forças sociais locais, políticas e religiosas, de identidade européia, branca, católica e espírita; ambos os jogos, de combinação e confronto, influenciaram marcadamente sua vida e seu ministério religioso. Assim, seus arquétipos negros tiveram de se adaptar a essa realidade social para poderem se realizar. (CAMPOS, 1999, p. 23-24).

É notável a obra realizada por esta personalidade que é fruto de um momento cultural que rebaixava qualquer manifestação religiosa e cultural que não pertencesse à cultura branca dominante. Os fatos realizados por João de Camargo tiveram tamanha relevância que foi impossível permanecer à margem do que ocorria na sociedade, tenho ele criado de fato uma manifestação religiosa de caráter sincrético, que acolhia e enaltecia os santos e divindades de diferentes credos.

Basta uma visita à sua capela, que ainda resiste à passagem do tempo e à sua morte, para perceber uma atmosfera de harmonia e misticismo que impregna o local. As imagens, fotos, papéis e velas em seus diferentes altares revelam a diversidade de crenças que sobrevivem entre seus frequentadores. É um mergulho na integração religiosa, um exemplo que bravamente resiste no imaginário e na fé de seus devotos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar minha pesquisa sobre a narrativa mítica no roteiro do filme *Cafundó* acredito ter encontrado elementos que apoiam estas considerações finais e se alinham com a hipótese deste trabalho.

Encontrei um paralelo entre os eventos representados no filme e a jornada do herói espiritual, que difere de um herói que sai em busca do amor de uma princesa e realiza suas façanhas para conquistá-la, matando dragões, travando batalhas e até mesmo descendo até os infernos. Neste caso, nosso herói está entregando sua vida em um altar, a conexão espiritual que ele estabelece e a redenção que busca está mais ligada à salvação da sua alma ou ainda de muitas almas, pois ele oferece consolo e orientação aos que o buscam. Considero este um dos mais enigmáticos e inspiradores tipos de herói que a humanidade já produziu.

Os eventos apresentados na película e as adaptações feitas no roteiro desta cinebiografia estão dispostos de acordo com as etapas da Jornada do Herói, encontrando apoio nas obras de Joseph Campbell e Christopher Vogler e mais tarde no trabalho de Edvaldo Pereira Lima e Monica Martinez. Estas influências puderam ser verificadas e se foram colocadas ali de forma consciente ou inconsciente não podemos precisar, mas ali estão.

Na entrevista concedida por Paulo Betti, ele menciona alguns fatos da trajetória de vida de João de Camargo que tiveram que ser deixados de fora, como por exemplo: o seu funeral que arrastou milhares de pessoas em cortejo pela cidade. Culminando em um momento de indignação por ter sido negada a entrada de seu caixão e das pessoas ali presentes na Catedral Matriz de Sorocaba no momento fúnebre de despedida.

Cena como esta foi representada também na ficção, no filme *O Pagador de Promessas*. Zé do Burro, um homem humilde enfrenta a intransigência da Igreja ao tentar cumprir sua promessa feita em um terreiro de Candomblé; a de carregar uma pesada cruz e depositá-la dentro da Igreja de Santa Bárbara em Salvador.

Na vida real João de Camargo mesmo depois de morto e considerado como um homem santo na comunidade enfrentou a mesma (e lamentável) reação dos dirigentes da Igreja da época. Mas isto não afetou o desenrolar da história, pois nem seus devotos e

nem ele mesmo estavam preocupados com o reconhecimento da igreja ou qualquer outra instituição. Até hoje ainda lembramos com carinho de Nhô João e os personagens que protagonizaram as perseguições, prisões e calúnias sobre suas curas caíram no esquecimento.

Se o filme *Cafundó* fosse apenas um retrato de um personagem fictício, fruto da imaginação de um escritor ousado e a história contasse sobre um negro, ex-escravo, analfabeto e pretenseiro santo que à beira de um riacho teve uma visão divina e mudou completamente de vida, ergueu uma capela e reuniu ali todos os santos, orixás, caboclos, índios, ciganos e divindades de todas as partes para compor seus altares, foi preso por diversas vezes acusado de bruxaria, curandeirismo, macumba e ainda assim foi inocentado, viveu, consolou e curou muitas pessoas em algum lugar do país; isso por si já seria uma aventura heróica digna de qualquer épico.

Mas o fato de João de Camargo, uma pessoa real, ter inspirado a criação do filme é um atrativo à parte. Como já mencionei acima, entre todos os tipos possíveis de heróis, esse é sem dúvida o que mais me encanta.

Não posso deixar de mencionar a incrível combinação de talentos entre a produção direção e os atores do filme que juntos trazem uma aura muito luminosa e revelam uma produção de excelente qualidade.

Motivada por encontrar outros exemplos da jornada do herói espiritual no cinema brasileiro podemos verificar alguns destes elementos no filme *Guerra de Canudos* de Sergio Rezende que retrata episódios da vida de Antonio Conselheiro, que nasceu em Quixeramobim no ano de 1830. Era um místico e líder político, considerado profeta reuniu seus seguidores no arraial de Canudos, um pequeno vilarejo no sertão da Bahia, e foi destruído pelo Exército da República na chamada Guerra de Canudos em 1896. A imprensa dos primeiros anos da República e muitos historiadores, para justificar o genocídio, retrataram-no como um louco, fanático religioso e contra-revolucionário.

As cinebiografias de líderes espirituais são motivo de inspiração em minha vida desde que assisti ainda em minha adolescência o filme sobre a vida de Mahatma Gandhi; seu exemplo me inspiraram buscar saber mais sobre suas estratégias de não-violência e isso acabou por me alimentar espiritualmente até os dias de hoje. Tive também o privilégio de participar da tradução para o português de sua autobiografia:

Minha Vida e Minhas experiências com a Verdade, publicada pela Editora Palas Athena em edição comemorativa em 2002. Ainda hoje continuo a buscar inspiração na vida de pessoas consideradas iluminadas e espero desenvolver futuras pesquisas que mostrem a trajetória de outros seres que vieram para ensinar uma forma mais espiritual e pacífica de estar no mundo.

Observei durante minha pesquisa os filmes nacionais nos quais podemos identificar os traços de cinebiografias de líderes espirituais desde o ano de lançamento de *Cafundó* em 2005, entre eles estão: *Sagrado Segredo* (2012), *Antonio Conselheiro – O Taumaturgo dos Sertões* (2012), *O Contestado* (2012), *Eu Maior* (2013), *Mulheres Africanas – A rede Invisível* (2013), *A história do homem Henry Sobel* (2014).

O filme *Cafundó* se constitui um exemplo importante de cinebiografia produzida no Brasil. Além de recuperar uma parte de nossa história, ele também mostra a vida de serviço e dedicação de João de Camargo, pessoa de alma iluminada que inspirou e continua alimentando a fé de muitas pessoas. Toda vez que tenho a chance de visitar sua capela sinto uma profunda reverência e felicidade por ter desenvolvido esta pesquisa, só posso agradecer pela oportunidade de expressar meus sentimentos de alegria e fé pela conclusão deste trabalho. Viva Nhô João!

Imagem 1 - Igreja do Bom Jesus do Bonfim da Água Vermelha



Fonte: www.joaodecamargo.com.br

Imagem 2 - João de Camargo



Fonte: www.joaodecamargo.com.br

Imagem 3 - Interior da capela em dia de homenagem a João de Camargo



Fonte: www.joaodecamargo.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo, Editora Contexto, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: Metodologia e Pedagogia**. São Paulo, Annablume, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **Máscaras de Deus: mitologia criativa**. São Paulo: Palas Athena, 2010.

CAMPOS, Carlos; FRIOLI, Adolfo. **João de Camargo de Sorocaba: o nascimento de uma religião**. São Paulo: Senac, 1999.

EISLER, Riane. **O Cálice e a Espada**. São Paulo: Palas Athena, 2008. Prefácio de Humberto Maturana.

ELIADE, Mircea. **Images and Symbols: studies in religious symbolism**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

FERNANDES, Florestan. **O Negro do Mundo dos Brancos**. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1960

FILOSOFIAS da Índia. São Paulo: Palas Athena, 1986.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo, Ática, 1975.

GUEDES, Alcir. *Jornal da Cidade*, 1984. **Homepage da Capela Senhor do Bonfim João de Camargo**. Acesso em <www.joaodecamargo.com.br>

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. 1 CD-ROM.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LIMA, Edvaldo Pereira. **A Jornada do Herói e o Cristo Interno**. São Paulo, 2004. Artigo publicado pela Academia Brasileira de Jornalismo Literário.

MAHABHĀRATA. **Bhagavad Gita: canção do divino mestre**. Tradução de Rogério Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARTINELLI, Sérgio. **Vera Cruz – imagem e história do cinema brasileiro**. São Paulo, ABooks, 2005.

- MARTINEZ, Monica. **Jornada do Herói: a estrutura da narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo**. São Paulo: Annablume, 2008.
- MELO, Luís Alberto Rocha. **Gênero, produtores e autores – linhas de produção no cinema brasileiro recente**. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005
- MITO do Eterno Retorno. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- NEEDLEMAN, Jacob. **O Coração da Filosofia**. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- O Poder do Mito. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- SOUZA, José Cavalcanti de. **Os Pré-Socráticos**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- THE Hero with a Thousand Faces. New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- THE Collected Works of C. G. Jung. New York: Penguin Books, 1976.
- TU és isto – transformando a metáfora religiosa. São Paulo: Madras, 2003.
- VOGLER, C. **A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de estórias e roteiristas**. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- ZIMMER, Heinrich Robert. **A Conquista Psicológica do Mal**. São Paulo: Palas Athena, 1988.