



## COMUNIDADE E CULTURA AFRO-BRASILEIRA EM *BARRAVENTO* (1962, GLAUBER ROCHA)

José Elenito Teixeira Morais\*

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-  
MG

[joseelenito@yahoo.es](mailto:joseelenito@yahoo.es)

**RESUMO:** No presente artigo analisamos o filme *Barravento* (1962), dirigido por Glauber Rocha, em função dos conceitos de comunidade encontrados em obras de Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben e Roberto Esposito para revelar aspectos da cultura afro-brasileira. O intuito foi compreender a dinâmica constitutiva de um grupo de pescadores negros, da Praia de Buraquinho, próxima a Itapuã, na grande Salvador – Bahia, representados no filme. Os espaços comuns, bem como a atividade partilhada pelo grupo, aparecem como elementos aglutinadores. A análise do filme mostrou que o grupo de pescadores é constantemente instigado pelos seus integrantes, seja na busca por uma identidade, seja na denúncia das condições de vida que levam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Glauber Rocha – Barravento – Comunidade – Cultura Afro-brasileira – Pescadores.

## COMMUNITY AND AFRO-BRAZILIAN CULTURE IN *BARRAVENTO* (1962, GLAUBER ROCHA)

**ABSTRACT:** This paper analyzes the movie *Barravento* (1962), directed by Glauber Rocha, according to the concepts of community found in the works of Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Giorgio Aamben and Roberto Esposito to reveal aspects of Afro-Brazilian culture. The goal was to understand the constitutive dynamic of a group of black fishermen, from *Praia de Buraquinho*, close to *Itapuã*, in metropolitan *Salvador – Bahia*, depicted in the movie. The common spaces, as well as the group's shared activities, emerge as agglutinative elements. The analysis of the movie has shown that the group of fishermen is constantly instigated by their members, whether in the search for an identity, or in denouncing their conditions of living.

**KEYWORDS:** Glauber Rocha – Barravento – Community – Afro-Brazilian Culture – Fishermen.

---

\* Doutorando em Estudos de Linguagens no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura e graduado em Psicologia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bacharel em Teologia pelo Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix. Autor de **Desconstrução do sagrado no primeiro cinema de Almodóvar**. Curitiba: Prismas, 2017.

## INTROITO

Minha “Estética da Negritude” vem expressar o grito de milhões de negros, que lutam denodadamente contra o tacho do branco em vários continentes. Ela vem provar que chegou a hora do escritor, do sociólogo e do cientista negro mostrarem ao mundo os seus romances, poemas e seus estudos científicos, pois só o negro e não o branco, pode sentir na carne o látigo do preconceito, a espoliação ou humilhação do branco e a segregação racial.

**Ironides Rodrigues, *Estética da Negritude*, 1950.**

Na década de 1950 o Cinema Novo despontava no Brasil com propostas enraizadas na cultura brasileira e com o papel de tornar o público espectador consciente da condição de país subdesenvolvido, mas rico em manifestações culturais. Desde *Rio, 40 Graus*, lançado em 1955 por Nelson Pereira dos Santos, uma nova possibilidade de cinema se fez presente no contexto brasileiro. Se na época o filme fora censurado pela polícia em pleno regime democrático, uma vez que projetava imagens de pessoas negras e pobres em flagrante *flânerie* pela cidade maravilhosa, é porque tal proposta não era bem vista pelos grupos dominantes. Mas Glauber Rocha, como o próprio Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 graus*, 1955; *Rio, Zona Norte*, 1957), Linduarte Noronha (*Aruanda*, 1959), Carlos Diegues (*Ganga Zumba*, 1964) e outros que fizeram parte do Cinema Novo desafiaram tais condições e lançaram imagens do povo negro e pobre brasileiro em telas do Brasil e do mundo.

A ideia de um país em desenvolvimento ia ao encontro dos planos do Governo Kubitschek e era compartilhada pela intelectualidade da época, principalmente aqueles que faziam parte do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Segundo Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, o instituto funcionava “[...] como um espaço ativo de socialização entre políticos, intelectuais, artistas e estudantes, e reuniu um elenco de pensadores que marcou época: Álvaro Vieira Pinto, Alberto Guerreiro Ramos, Nelson Werneck Sodré, Hélio Jaguaribe” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 247). Ao defender uma ideologia das massas, Álvaro Vieira Pinto explica:

Não há que confundir o conceito de ideologia do desenvolvimento, tal como o apresentamos, com quaisquer formas de partidarismo político. São coisas radicalmente diferentes. Não se trata aqui de defender nenhum interesse particular ou de grupo, mas de exprimir o interesse geral da sociedade brasileira, em suma, o interesse nacional. Essa atitude, se por um lado não implica nenhum compromisso político-partidário, abre, por outro, a exigência de uma teoria que nos arme das categorias com que pensar o problema específico que temos em vista, e por isso implica a elaboração da filosofia do desenvolvimento, que chamamos de ideologia nacional. (PINTO, 1960, p. 44-45)

É dentro dessa efervescência ideológico-cultural que nasce o Cinema Novo como uma proposta imagética centrada nos problemas de um país em desenvolvimento. Seus cineastas eram simpáticos aos ideais de esquerda, mas logo veio a ditadura e suprimiu os partidos de esquerda, para evitar a “ameaça comunista” ao Brasil. De acordo com Raquel Gerber:



O cinema brasileiro vivera a angústia do marginalismo intelectual durante anos e anos. E foi somente durante os primeiros anos da década de 60, com o surgimento do cinema novo, que ele conseguiu afirmar como parte integrante de nossa cultura, como expressão viva dessa cultura. Essa é a posição que assume Glauber Rocha quando, reunido com Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos em 12 de setembro de 1964, discute o cinema novo. (GERBER, 1991, p. 11)

Quanto ao local de origem do movimento, de acordo com Paulo Emílio Sales Gomes, o Cinema Novo era um movimento tipicamente carioca, embora concorde que:

Os cinco primeiros anos da década de 1960 são dominados, entretanto, pelo fenômeno baiano, que se constitui de um conjunto de filmes realizados na Bahia, produzidos alguns por baianos e outros por sulistas: *Bahia de todos os santos* e *O pagador de promessas* destacam-se sobremaneira, o primeiro pelo pioneirismo da sua função, e o segundo pelo equilíbrio de sua fatura. Projeta-se então, no cinema propriamente baiano, a figura de Glauber Rocha, que em 1961 [sic] estreou com *Barravento* e a seguir realizou esse poderoso *Deus e o diabo na terra do sol*. (GOMES, 2001, p. 81)

É nesse contexto que, em 1962, nasce *Barravento*. Glauber Rocha (1939 – 1981), o vulcânico cineasta baiano, estremece o solo para trazer à superfície as latentes questões raciais brasileiras. Entre o céu e o torrão sertanejo que o lançou ao mundo, interpreta os sinais do tempo vindouro. A da exploração da mão-de-obra negra se prenuncia e o profeta/poeta trata de legislar sobre o espaço sagrado da comunidade

presente na década de 1960. Comunidade inoperante (NANCY, 2000) ou comunidade que vem? (AGAMBEN, 2001) Talvez comunidade construída na falta, na dívida e escassez de alimentos (ESPOSITO, 2009). Manifesta com as suas lentes artificiais o mundo como enxerga em sua realidade criada. Constrói um imaginário (im)possível para o Brasil: terra do ouro, banhada de sol – Eldorado. Se há poesia nessa nação, ela está a serviço da denúncia quando marcha de mãos dadas com *os condenados da Terra* (FANON, 1968), para concordar com o título e a tônica da obra homônima de Frantz Fanon.

Em *Barravento*, Glauber narra a saga dos diaspóricos filhos da África embalados pelos cantos da rainha Iemanjá. É possível perceber que Glauber apresenta o que Jean-Luc Nancy (2008) designa como uma desestabilização de sentidos a partir da própria religião enquanto metafísica que se desconstrói constitutivamente e, ao desconstruir-se, mostra nela tanto a presença como a certeza do mundo fundado na razão. Razão esta que em Glauber possui bases materialistas e dialéticas.

Os filhos da África que vivem numa zona litorânea da Bahia louvam as suas entidades enquanto lutam contra a exploração a que são submetidos pelos donos dos meios de produção – as malhas das redes, mimese do instrumento do Tiberíades manejado pelos discípulos de Jesus. Enquanto a massa implora às potestades sobrenaturais uma pescaria farta, uma minoria luta contra os poderosos da Terra. O barravento que ameaça emergir urde os planos da película com fotografias preto e branco de homens e mulheres (pretos e brancos) disputando o controle sobre os xaréus que exercem a liberdade no mar. Em *Barravento*, primeiro longa-metragem do diretor, Glauber Rocha dá voz aos negros e seus orixás por tanto tempo silenciados na Terra de Vera Cruz. Conforme Michel Agier (2000), é questão crucial responder quais são as dinâmicas ideológico-sociais que embalam o viver dos negros de Salvador, desde a Bahia de Todos os Santos até a atualidade. E Glauber oferece alguma resposta.

A economia da comunidade coloca os seus comunas em relação com o sistema mais amplo: o capitalismo. Seguindo as pistas de Roberto Esposito (2009), podemos afirmar que o elemento constituinte do grupo é a falta dos meios de produção, uma vez que as redes que utilizam para capturar os peixes não são deles. Segundo Esposito, “[...] *communitas* é o conjunto de pessoas às quais une, não uma “propriedade”, mas justamente um dever ou uma dívida” [tradução nossa] (ESPOSITO, 2012, p.29). A partir da relação de exploração da Natureza, mediada pelos meios de produção detidos

pelos homens brancos, o filme revela/denuncia alguns aspectos da sociedade brasileira, com seu passado escravocrata, na qual esteve presente o conflito étnico-racial.

Portanto, o objetivo geral do artigo é analisar o filme *Barravento*, de Glauber Rocha, no intuito de perceber como a comunidade de pescadores negros, com a sua cultura, é representada. Como objetivos específicos, pretendemos: i) fazer uma leitura do filme com base nos conceitos de comunidade abordados por Maurice Blanchot (2013), Giorgio Agamben (2001), Jean-Luc Nancy (2000) e Roberto Esposito (2012); ii) utilizar dos conceitos previamente discutidos para analisar a representação da comunidade de pescadores no filme.

## OS CONCEITOS DE COMUNIDADE

Elaboremos melhor o conceito de comunidade para compreendermos o filme. Para Maurice Blanchot, diferentemente de um lugar de paz, homogeneidade e consenso, a comunidade é vista como um lugar do conflito, da heterogeneidade e do dissenso. É uma falta não preenchida do ser e que é melhor manifestada no comum.



O ser busca, não ser reconhecido, mas ser contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega, a fim de que ele não comece a ser senão nessa privação que o torna consciente (está aí a origem de sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse*, ou caso se queira, como indivíduo separado: assim, talvez, ele ex-istir-á, provando-se como exterioridade sempre prévia, ou como existência de parte à parte estilhaçada, não se compondo senão ao se decompor constante, violenta e silenciosamente. (BLANCHOT, 2013, p. 17)

Ainda sobre a singularidade, a obra de Agamben (2001) é iniciada com a seguinte frase: “o ser que vem é o ser qualquer”. Com esta afirmação, Agamben quer fugir, ao mesmo tempo, tanto de uma designação universal quanto individual do ser. Para isso, utiliza o termo *qualunque*, que é uma tradução do latim *quolibet*. De acordo com Agamben, este termo permanece impensado na enumeração escolástica dos transcendentais: “*quolibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*”. Ao invés de propriedades universais, o *quolibet* dá condição ao significado dos demais termos. O *quolibet* não significa, como se traduz costumeiramente, o “não importa qual”, o “indiferente”, mas exatamente o contrário, ou seja, “o ser, tal que, seja qual seja, importa”. Desse modo, o qualquer deve ser compreendido como o ser qualquer que seja,

a singularidade em seu ser tal qual é, a saber, nem individual nem universal. Para falar em comunidade, é necessário levar em consideração o ser qualquer.

O termo forjado por Nancy (2000), *désouevrée*, assinala para a ideia de uma comunidade inoperante, desativada, desmobilizada, desorientada, enfim, para a incompletude de uma comunidade que já não pode mais comportar uma identidade fixa em sua constituição. Trata-se de uma comunidade abandonada e despida de toda sua essência, ou seja, sem parâmetros comuns de identificação, mas afirmando a vida em comum sem qualquer tipo de barreira identificável, seja ela de gênero, raça, religião, território, etc.

Por outro lado, Esposito (2009) se indaga: qual é a lei a que se vincula a comunidade? Ou de modo mais preciso, o que a comunidade tem em comum? Não é necessário imaginar nada externo à comunidade: uma comunidade que existira antes da lei ou uma lei que precedesse a comunidade. A comunidade coexiste com a lei no sentido de que a lei comum não prescreve outra coisa senão a comunidade mesma. A comunidade é necessária. E tal necessidade provém de suas condições internas. A comunidade é necessária porque é o pressuposto transcendental de nossa existência enquanto humanos, uma vez que só existimos em comum. A lei é a obrigação que cumprimos para não perdermos tal condição originária. E se estamos na lei, estamos em culpa. Somos devedores. E nos reunimos em torno disso.

Segundo Esposito (2009), o significado arcaico da comunidade é obliterado pela forma subjetivista do pensamento moderno; uma forma externa que corrói o sujeito. Dessa forma, o *munus* que a *communitas* compartilha não é uma propriedade ou pertença. Não é uma possessão, mas ao contrário, uma dívida, uma prenda, um dom a dar. E é, portanto, o que vai determinar, o que está por converter-se, o que virtualmente já é, uma falta. Um “dever” une os sujeitos da comunidade — no sentido de que “te devo algo”, e não no sentido de que “me debes algo” — que faz com que não sejam inteiramente donos de si mesmos. Em termos mais precisos, os expropria, em parte ou inteiramente, sua propriedade inicial, sua propriedade mais própria, ou seja, sua subjetividade.

Tal modo de interpretar a comunidade contraria um modo de pensá-la como uma posse, uma propriedade. É muito mais do que uma obrigação, uma “impropriedade” e mais que um conjunto de indivíduos. Essa mesma linha de pensamento é seguida por Nancy (2012), para quem comunidade é, antes de tudo, o

“ser-em-comum”, *Mit-sein* (ser-com). O ser-em-comum se define e constitui por uma carga e, em última análise, não está a cargo de outra coisa senão do mesmo *cum*. Estamos a cargo de nosso com, ou seja, de nós. *Cum* é algo que nos expõe: nos põe uns de frente aos outros, nos entregam uns aos outros, nos arriscam uns contra os outros e juntos nos entregam à experiência que não é outra coisa senão a de ser com.

## COMUNIDADE E CULTURA AFRO-BRASILEIRA EM *BARRAVENTO*

Diversas teorias raciais já foram utilizadas para interpretar a composição do povo brasileiro. Quase todas apresentavam uma das mais importantes parcelas do povo brasileiro — os negros — de maneira negativa (SCHWARCZ, 2018). Por outro lado, clássicos como Gilberto Freyre (2003), Sérgio Buarque de Holanda (1995), Caio Prado Júnior (1961) e Darcy Ribeiro (1995) refletiram sobre a composição da sociedade brasileira, com olhar fixado no passado, não sem um matiz ideológico que lhes era peculiar. Glauber Rocha também oferece uma leitura em perspectiva dessa mesma sociedade, embora não só, uma vez que filmou, além do povo brasileiro, os africanos *in loco*. Cabe distinguir também que o diretor, diferentemente dos autores citados, utiliza da arte cinematográfica para sua interpretação da cultura afro-brasileira.

O potencial crítico da obra de Glauber Rocha precisa ser mais conhecido, mormente no que tange a representação da cultura afro-brasileira. A importância fundamental do diretor no contexto racial brasileiro se faz notar pela presença, em sua cinematografia, de uma gente historicamente excluída da hegemonia cultural. Ele rompe com arquétipos e caricaturas dos negros que reinavam até então no cinema brasileiro. E aqui cabe dar destaque ao crítico João Carlos Rodrigues, quando afirma:

Um dos questionamentos mais frequentes feitos ao cinema brasileiro por intelectuais e artistas negros é o de que os nossos filmes não apresentavam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricaturas: “o escravo”, “o sambista”, “a mulata boazuda”. (RODRIGUES, 2003, p. 29)

Quando Gilberto Freyre (2003) escreveu sobre uma pretensa democracia racial na sociedade brasileira, talvez algum aspecto não tenha sido contemplado: as relações entre brancos e negros continuavam mediadas pela lógica do capital. De um lado, os detentores dos meios de produção, predominantemente de origem branca e de outro a

classe proletária, majoritariamente negra. O véu que fora jogado sobre tal realidade social é puxado com veemência por Glauber Rocha em *Barravento*. A comunidade de negros representada surge, primeiramente, por uma atividade conjunta: a pesca. Tal atividade já fora registrada cerca de uma década antes de o filme ser rodado, quando Odorico Tavares (1951) lançou uma obra elogiosa à Bahia na qual estava presente a atividade pesqueira do xaréu.

De acordo com Ismail Xavier (2007), Glauber Rocha, influenciado pelas teorias eisensteinianas e marxistas, propõe uma leitura da realidade dos pescadores. Cabe lembrar que o filme seria originalmente dirigido por Luiz Paulino dos Santos e Glauber seria o produtor. Como houve problemas com a direção, o diretor fora substituído por Glauber. E o filme ganhou outro rumo. De uma história focada em romance, o filme ganha uma nova roupagem com a direção de Glauber. Dessa forma, impõe sua visão marxista de mundo e aponta as relações econômicas desiguais entre brancos e negros. O romance não foi excluído do filme, mas incorporado à nova lógica. Das técnicas aprendidas com Eisenstein, Glauber trouxe a montagem em pequenas tomadas, o que confere mais dinamicidade ao filme.

Ao analisar a longa-metragem, é possível perceber que Glauber Rocha, como integrante do nascente Cinema Novo, representa os pescadores semelhantemente aos filmes *Tabu* (1931, Friedrich Wilhelm Murnau); *Redes* (1934, Emilio Gómez Muriel e Fred Zinnemann); *O furacão* (1937, John Ford); *Jangadeiros* (1942, Orson Welles); *A Terra treme* (1948, Luchino Visconti). Tal fato demonstra o diálogo do diretor com outros cineastas do mundo, inserindo o Cinema Novo num contexto cultural mais amplo. De *Tabu*, Glauber herda a relação entre a manutenção de corpos sagrados e a identidade cultural de uma comunidade. De *Redes*, fica a crítica marxista desenvolvida pelos pescadores em relação às condições de trabalho. De *O furacão*, sobrevive a relação entre descendentes de europeus e povos colonizados, mediada pelas forças hostis da Natureza. De *Jangadeiros*, resta a relação dos trabalhadores do mar com uma tecnologia obsoleta de pesca, a jangada. De *A Terra treme*, está presente a rebeldia de um pequeno grupo de pescadores em relação ao vínculo estabelecido com os donos dos meios de produção.

Pensar a comunidade a partir de um conjunto de imagens é pressupor que o objeto artístico relaciona com a sociedade. Dessa forma, ao propormos uma análise do filme *Barravento*, pensamos estar autorizados a falar sobre a representatividade dos



negros no cinema, uma vez que a presença de tais integrantes da cultura brasileira é evidente ali. O filme inicia elencando as condições dos pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram da África. Qualifica os negros de místicos. Cita Iemanjá como rainha das águas. Avisa que o filme é fictício. Vejamos agora como o conceito de comunidade pode ser operado no filme, que será decupado na ordem com a qual Glauber Rocha o montou.

O primeiro indício da comunidade em *Barravento* se faz perceber pela demarcação geográfica do lugar onde vivem os pescadores de xaréu. Trata-se da Praia de Buraquinho, alguns quilômetros após Itapuã, Bahia. Há uma primeira tela com um letreiro que anuncia:

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de “xareu”, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo êste povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. “Yemanjá” é a rainha das águas [...] senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. “Barravento” é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças.

A música em iorubá soa: *Ê nijé nilé lodô/ Yemanjá ô/ Acota pê lê dê/ Iyá orô miô*. Está aberta a imagem do filme, após os créditos iniciais. O coro de voz diz de um grupo a cantar. A música não é elemento solitário, mas produto de um conjunto de vozes. Comunidade unida pelo canto. O ser com os outros se faz mostrar através da música. Música essa que acompanha todo o filme. A música é como que um alívio para os negros. Ela acompanha o trabalho, as danças, os rituais.

Um rapaz negro toca atabaque. É uma espécie de índice para o filme. Aí aparece a música que acompanha a capoeira. Entremeadas com os créditos, aparecem outras músicas como o samba de roda. A primeira imagem móvel em plano longo apresenta cerca de 20 homens puxando uma rede de pesca. A cena é curta e o diretor corta logo para um sujeito solitário a andar na praia. A música ao fundo anuncia: *Quando venho de Aruanda/ Eu venho só/ Coro: Só só/ Eu venho só/ Quando venho de Aruanda/ Eu venho só/ Eu deixei pai/ Eu lá deixei vó*. O contraste da música com a atividade do grupo, mostra que vir da África, ou melhor, de Aruanda, lugar mítico, é ser expulso sozinho do Paraíso. Na reconstrução de um lugar de sobrevivência, cria-se uma nova comunidade. Forjada na falta, ou melhor, constituída a partir da necessidade de

sobrevivência. Unem para explorar a Natureza. Fazem isso através de uma atividade: a pesca.

A seguir aparece Firmino, o personagem central da trama. Ele vem vestido de branco e desce por um pedregulho. A música que acompanha a cena clama: *Olha tu que é moleque/ Coro: moleque é tu/ Cala a boca moleque/ Coro: moleque é tu*. Na próxima cena um grupo de homens toca atabaque, enquanto outros arrastam redes sob o som de música. São homens negros trajando bermudas e alguns com chapéu. Firmino é o contraste do sujeito que sai da comunidade, mas a leva consigo, enquanto memória. Ao retornar, se lança enquanto messias de um grupo que precisa ser salvo. Em termos platônicos, ele saiu da caverna e compreendeu a lógica do mundo lá fora. Vem, assim, alertar aos seus das condições em que vivem.

A próxima cena tem um farol ao fundo. Aparece Firmino e a música soa: *Mas foi agora que cheguei, mas ô dona! (coro)*. Como o malandro carioca, Firmino desfila com panca de bem-sucedido. Outros homens continuam a puxar redes. As mulheres e as crianças aparecem, nesse momento, para a recolha dos peixes. Os peixes retirados da rede esbatem na areia da praia. De acordo com Antonio Candido, “o malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores” (CANDIDO, 1970, p. 71). O farol é o início da representação do mundo dos pescadores. É com ele que inicia e fecha a paisagem. O mundo só existe dentro daquele espaço. Apenas Firmino, na sua qualidade de Exu-Hermes-Malandro, conseguiu romper os limites do grupo. É ele quem faz a ponte entre o interior e o exterior da comunidade. Por estar no entre-lugar, é um indivíduo deslocado dos dois ambientes. Nem totalmente urbano nem totalmente pescador. Um ser híbrido que traz as marcas de dois tempos-lugares distintos. Duas realidades permeiam Firmino, por isso a sua busca por uma dialética solucionadora do impasse. Busca uma condição melhor para a sua comunidade ou apenas sentir-se integrado ao mundo? O filme deixa aberta mais de uma possibilidade de leitura.

Os homens pescadores agora descansam e Firmino aparece pulando entre eles e anuncia: *quem é vivo sempre aparece e Firmino Bispo dos Santos, filho desta terra bonita, não vai esquecer os velhos amigos. Vem sempre matar a saudade*. Um homem pede para não dar atenção a Firmino, pois ele está com a vida ganha. Firmino faz um discurso e finaliza com um convite: *vamos beber, pessoal, que eu pago a cachaça hoje*. Um grupo de homens segue Firmino. Afinal, há cachaça de graça. Firmino continua

com seu discurso denunciador da realidade social dos pescadores. Diz que eles trabalham para *encher barriga de branco*, mas a ele ninguém explora mais. É livre como xaréu no mar. Denuncia o analfabetismo da comunidade. Firmino gosta dos seus, por isso volta ou Firmino não se identifica totalmente com o mundo lá fora e precisa regressar? É uma necessidade de esclarecer que transparece em seu discurso. Ser dialético, procura catequizar os seus conterrâneos, para isso, precisa receber atenção/apoio, assim, traz presentes. É uma forma de ser aceito de volta pela comunidade. É uma troca. Dom.

Um grupo de mulheres vem se juntar ao bando que se forma em torno de Firmino. Ele para as comemorações e diz: *Peraí, respeito! Bênção, minha tia. Um abraço...* E segue para beber a cachaça. A garrafa passa de mão em mão. Cota vê Firmino e puxa conversa. Elogia as vestes dele. Ele trouxe um batom de presente para ela, com o qual marca o rosto dela. A comunidade é composta por diferentes camadas etárias. A quase ausência de crianças é notável. Seria a dificuldade em fazer um filme com tais sujeitos? Não sabemos ao certo. Fato é que há alguns códigos entre o grupo dos quais Firmino recorda e continua respeitando. É um modo de reconhecer alguma hierarquia que possa haver entre os seus integrantes. Mais que hierarquia, é reconhecer os laços consanguíneos da comunidade. Diz também de demarcação de pertencimento: ao saudar a tia, mostra sua legitimidade para com a comunidade. A relação com Cota faz notar algo de um amor pretérito. *A posteriori*, nossas suspeitas se confirmam. Pertencimento. Ser-com-os-outros. *Cum*.

Noutra cena, Naína encontra-se sentada numas madeiras que mais parecem paus de jangada jogados na praia. O olhar é desesperançado. Ela é criada por Seu Vicente e não quer que ele vá para o mar. Diferentemente do restante do grupo, a moça é branca. Os negros dizem: *é tudo por conta da cor dos olhos e do cabelo*. Naína é um exemplo de um membro não totalmente integrado pelo grupo. Ela é de uma outra cor, tem outro tipo de cabelo. Seu sofrimento, estampado no rosto, teria lugar se fosse tal qual os outros? Glauber divide, assim, o deslocamento do sujeito para com o grupo. Não apenas Firmino é o Exu que habita os dois mundos. Os traços de Naína denunciam uma consanguinidade externa, mesmo que ela não mantenha relações dialéticas com esse mundo originário. É daquele mundo, mas nem tanto. É um sofrimento que nasce do não-saber, da não-pertença, do estranhamento do sujeito em busca de uma identidade.

A próxima cena mostra a repartição dos peixes. Quatrocentos para o patrão, quatro para o Mestre e mais cinco para dividir com os homens da rede. O patrão reclama: *devia ter mais, pois a freguesia é grande e o preço é bom*. O Mestre pede rede nova, mas o patrão diz não poder dar, caso contrário, ficaria sem lucro. Cena de dança. Naína está com “coisa feita” e será resolvido no terreiro de Mãe Dadá. Os homens reclamam que a rede não aguenta. Alguém cita Firmino. Parece que o discurso subversivo do indivíduo começa a atingir o grupo. Alguém propõe deixar essas coisas para o Mestre resolver. Aqui há a figura do homem totalmente disposto a submeter às condições externas para manter a perenidade do grupo: o Mestre. Da sua necessidade de alimentar a comunidade, constitui-se pescador com instrumentos alheios. O que assusta é a disparidade entre o que fica com os pescadores e o que o patrão leva. Glauber expõe a sua crítica marxista aos meios de produção capitalista. Nesse sistema, o sujeito distancia-se de sua propriedade, ou seja, não tem domínio sobre o que produz. E a marca crítica se faz mostrar onde cerca de 96% do pescado fica com os donos dos meios de produção, enquanto que a força de trabalho, bem mais numerosa, divide os 4% restantes. Dessa forma, a comunidade também se constitui na falta. Falta de instrumentos e falta de alimentos no estômago. Por isso, aceita as condições humanas vexatórias.

Monta-se uma roda de dança, ao som do pandeiro. A música soa: *Olha a flor da mangueira/ Alô, Bahia!/ Cheira mais que aroeira/ Alô, Bahia!* A letra inclui o nome de algum integrante na música e ele entra na dança, mais precisamente para o meio da roda. Homens e mulheres dançam ao som de palmas. Uma música sobre a beleza da mulata soa e homenageia Cota. Nesse momento, Firmino faz par com Cota e dançam. Após, tenta agarrar Naína à força e ela reage. Tudo isso é mote para começar a dança-luta de capoeira entre os homens, acompanhada pelos acordes do berimbau. As casas ao fundo, como simples cabanas de palha, emolduram a paisagem. Entre uma puxada de rede e outra, há que haver descanso. Por isso, insistimos que a leitura da comunidade não pode ser feita tendo como base apenas aquilo que marca como ser faltante. É a tarefa em grupo que também a constitui. As danças, os rituais, as músicas em coro marcam uma unidade maior por meio da cultura. São os *habitus* da comunidade sendo mostrados. Dessa forma, Glauber mostra mais que a relação de exploração econômica, pois evidencia a cultura afro-brasileira presente no litoral baiano.

Noite. Firmino e Cota rolam na areia ao som de atabaques e agogôs. Seria o prenúncio do barravento. Eles se beijam. Firmino anuncia o propósito de fazer um feitiço para Aruã. Segundo ele, quer vingar uma briga de infância. *Todo mundo passando fome e Aruã não muda. Deixa pra lá, Cota!*, afirma Firmino que após vai até o terreiro de Mãe Dadá. Ela nega fazer trabalhos contra os protegidos de Iemanjá. O ritual de candomblé prossegue. Firmino vai para a praia. No ritual, há mulheres vestidas de branco e com turbantes. Homens sem camisa tocam tambores. Naína observa, como que hipnotizada. Corte para o genital do rapaz negro e Naína cai incorporada. O agogô soa. Naína é retirada para um lugar silencioso onde convulsiona. Mãe Dadá joga os búzios. Parece haver algo de sexual em Naína ao ver os corpos. Mãe Dadá conclui que Naína é filha de Iemanjá. Assim, deve fazer o santo e passar um ano na camarinha. Naína recusa fazer o santo. Aqui a comunidade religiosa demonstra os seus mitos. A assexualidade de Aruã responde aos imperativos do grupo em agradar a deusa-mãe Iemanjá. No corpo-oferenda de Aruã está manifesto o desejo da comunidade em respeitar os desígnios da rainha do mar. Mesmo que para agradá-la, Aruã, enquanto sacrifício vivo, tenha que sofrer no corpo. A comunidade, para além de sua atividade pesqueira, é um grupo fundado em mitos. O mito é atemporal e é capaz de explicar a origem do grupo, bem como os deveres e rituais que devem ser seguidos para manter a coesão grupal. Firmino não pode intervir nessa harmonia. Há os guardiões de tais segredos. Mãe Dadá é um desses guardiões.

Firmino procura Pai Tião para fazer um trabalho para furar a rede e acabar com Aruã. Alguém avisa que parece que a rede furou e Aruã morreu afogado. Todos acodem à praia, menos Firmino que observa de longe. Cota conversa com Firmino sobre o despacho que ele fez para Aruã ir para Iemanjá. Cota diz que fez o santo dela e respeita o santo dos outros. *Aruã está vivo; feitiço não pega ele*, diz Firmino. Firmino diz mais: *eu sabia que era tudo mentira* e promete não mais mexer com feitiçaria. Em sua pedagogia violenta, Firmino não se aquieta. Busca outro elemento do grupo que é capaz de fazer o trabalho para ele. Aqui percebe-se os furos de uma comunidade que, inicialmente, se demonstrava coesa. Há, mesmo entre os integrantes, aqueles que seguem mais ou menos os preceitos do grupo. Os fora-da-lei, como é o caso de Pai Tião. Ele aceita fazer o trabalho para Firmino, mesmo sabendo que prejudicaria o grupo. Podemos indagar o quanto tal sujeito se sente integrado na comunidade. Mas Firmino opera no limiar da crença e da descrença. Mesmo dizendo não acreditar nas forças

sobrenaturais que regem o grupo, faz o trabalho. Seria uma necessidade de testar a veracidade de sua comunidade? Ou mesmo a manifestação da ambiguidade constitutiva do sujeito?

O patrão manda seus capangas cobrarem os peixes. Os pescadores afirmam que a rede está estragada. Aruã revolta-se, pois, segundo ele, são os pescadores que puxam a rede e sobram para eles um xaréu em cada cem. O Mestre conversa com Aruã e diz que remendarão a rede. A subserviência do Mestre é contrastada com a força de Aruã, expressa por meio de sua vontade de resolver os problemas através da violência. As tendências subversivas de Firmino parecem fazer efeito, pois Aruã já se mostra contaminado com as ideias. É no esclarecimento das regras que constitui uma sociedade que os sujeitos podem agir mais conscientemente. Ao tomar consciência do modo de exploração, Aruã já não aceita antigas práticas. Melhor, identifica no Mestre o desejo de manutenção das regras. É uma forma de mostrar a disputa de poder no meio. Poder de palavra e, ao mesmo, de herança. Se tem direito a voz, quer demonstrar o que pensa. É mais, ainda, a impetuosidade do novo contra a comodidade do antigo. O progresso *versus* o conservadorismo. E o progresso Glauber faz brotar pelas mãos dos novos.

Vão ao mar outra vez. Uma fileira de homens leva a rede ao mar. Firmino, como um pregador, vocifera: *trabalha, cambada de besta! Eu sou independente! Já larguei esse negócio de religião!* Noutra cena, os homens costuram a rede pacientemente. Ninguém dá ouvidos à rebeldia de Firmino e ele se propõe a cortar a rede. E faz isso com a sua navalha, escondido, à noite. Cota observa a cena criminosa de Firmino, e ele, temendo ser denunciado, ameaça Cota. Mas ela diz estar atrás de outra coisa. Numa conversa com Cota, Firmino fala do desejo de levá-la para a cidade, mas afirma estar sem condições. Diz que a polícia está atrás dele, por ser subversivo. Cota replica: *pelo nome, parece coisa importante!* Ela o convida a vir viver como os outros. Firmino grita: *eu pescador? Isto é vida de índio. Isto aqui não é África, é Brasil!* Firmino quer modificar o meio, mas a resistência é implacável. Acode a vários meios. Primeiro aos trabalhos religiosos e depois à ação manual mesma. A cada nova tentativa, um modo de solucionar o problema da comunidade é deixado por Firmino. Enquanto os homens agem como habitualmente o fariam, pescando, Firmino quer dar outra vida a essa gente. Mas é interessante mostrar que Firmino, como grande parte dos idealistas, é hábil em denunciar o problema, mas não aponta soluções dentro de um horizonte possível. Sabe, mesmo ele, o que quer para si? Uma coisa é certa, já não mais identifica

com a vida de pescador. Pois para ele é coisa de África. O Brasil que Firmino sonha parece passar longe de rituais tribais e sobrevivência pela pesca.

Firmino luta, de um lado, por outro, também o faz Aruã. Mas o Mestre não quer mudar. Firmino afirma que cortou a rede para a barriga doer. Para ele, Princesa Isabel é ilusão. Cota diz que uma vez foi convidada para ser prostituta na cidade. A música ao fundo anuncia: *sou diplomado em matéria de sofrer/ meu sofrimento ninguém vê*. Firmino tem consciência de sua condição de descendente de ex-escravo. Se denuncia as condições em que vive a comunidade representada em *Barravento* é porque consegue fazer uma leitura do tempo presente. Como a música anuncia, o sofrimento do negro na sociedade brasileira ninguém vê. Ou finge não ver. A pretensa liberdade concedida pela Princesa Isabel não ocorreu como apregoada. Se antes eram escravos dos senhores brancos, hoje continuam dependentes destes de outra forma. Já que não detêm os meios de produção, precisam recorrer aos patrões para conseguir a sobrevivência na modalidade capitalista. Firmino sabe o que denunciar. E Cota sabe que a sua carne no mercado tem um preço.

Outra vez os homens levam a rede ao mar. Descubrem que a rede está furada. O patrão vem buscar o peixe numa carroça. Não há peixe. Segundo o Mestre, a lei está com os donos dos meios de produção. Aruã diz: *viemos de lá escravos, mas a escravidão já acabou*. O Mestre quer segurança e diz que tem que ser assim até o fim. Parado, Firmino observa a cena. Incita a revolta e propõe ajudar. A sua violência discursiva é contra o Mestre. A polícia está com os donos dos meios de produção. Escolta a retirada dos peixes. Firmino aponta uma navalha para o Mestre. A lei que constitui a comunidade é a mesma lei que rege a nação como um todo? Parece haver um tipo de lei que protege um grupo em detrimento aos demais. Quando o Mestre diz que a lei está com os patrões mostra, também, que ele é um homem esclarecido. Sabe como funcionam as coisas. E se não rebela é por um motivo maior. Aruã sabe que o que a lei dita para eles é a continuidade de um sistema escravocrata há muito caduco. Firmino e Aruã parecem caminhar no mesmo propósito de salvar a comunidade das garras dos patrões brancos. Firmino tem como base a experiência com o mundo externo. Ele conhece a comunidade além das bordas. Aruã experimenta no corpo o sofrimento da comunidade, pois ele é um dos puxadores de rede e ainda guardião da oferenda-corpo a Iemanjá, o que o priva dos desejos da carne. Aruã está vivo e quer ter suas necessidades básicas supridas. Identifica o problema e age para solucioná-lo.

Rastros na areia. Cabanas. Uma mulher sentada com uma criança. As ondas bravias. Pessoas sentadas. Vai ser duro pescar de jangada, devido ao mau tempo. Uma senhora relata como pescavam de jangada e muita gente morreu afogada, inclusive o pai de Naína. As mulheres, reunidas em separado, falam que os homens não vão trabalhar na cidade, por isso ninguém arruma nada. Só sabem pescar e não têm gente para protegê-los. Uma mulher diz: *quando eu vim da seca do norte, pensei que aqui era melhor. É tudo igual. A fome come até os ossos da gente. Temos é que ficar rezando e esperando um milagre do céu.* Aruã pode resolver a ausência de rede pescando com tarrafa. Naína reclama da ausência de Aruã. Uma senhora conta a história de como os pais de Naína morreram no mar. Sem redes, a comunidade revive seus mitos. Mas ainda não é a condição almejada pelos messias do grupo. Tanto Firmino quanto Aruã pensam que o modelo animista de pensar da comunidade não tem lugar em tempos modernos. Precisam de redes para pescar, pois sabem ser essa a tecnologia mais adequada para a captura dos peixes. Se recusam a aceitar as explicações tradicionalmente passadas, mostram que estão aptos a criar rupturas com o grupo. A força do pensamento de cada um pode ser unida na consecução de tal feito. Nesse ponto, parecem convergir as atitudes sabotadoras de Firmino e a rebeldia de Aruã.

Aruã reclama com João sobre o ato de pescar de jangada. Ele tem medo. Aruã foi criado pelo Mestre. Não pode ter relações com mulheres, pois é filho de Iemanjá. Aruã se propõe passar a noite no mar, mas teme que o barravento venha e ele morra. Para isso, faz um pacto: primeiramente pesca e depois sai da comunidade, do mesmo modo como fez Firmino. Dessa forma, vai ao mar sozinho numa jangada. Aruã fica no entre-lugar. Primeiro aceita as condições impostas pelo grupo, mas seus objetivos são outros. É uma pedagogia diferente da de Firmino. Sabe dos seus limites. Sabe que tem um corpo desejante. Não é um corpo indene. Por isso, ao mostrar para o grupo a sua não correspondência aos desejos da comunidade, pensa poder demonstrar-lhes a debilidade do pensamento comum. Mas age para depois seguir o mesmo caminho de Firmino e deixar a comunidade. Seria para repetir a mesma história? Quantos Firminos a comunidade já vira partir e retornar com soluções grandiosas? O recorte fílmico não nos possibilita enxergar mais que isso.

O grupo de candomblé volta a cantar para Iemanjá: *Ê nijé nilé lodô/ Yemanjá ô/ Acota pê lê dê/ Iyá orô miô.* Uma jangada é colocada no mar ao som de: *verde-marinho eu sou do mar/ eu venho do mar.* Música para dar coragem e reforçar a



identidade. A jangada vai ao mar. Firmino só observa de longe. Vicente, aquele que criou Naína, conversa com ela. Ela pergunta: *pai, você foi para o mar outra vez? Iemanjá existe mesmo? Mãe Dadá diz que sou filha dela. Será que até eu com essa cor?* As mulheres esperam. Cota canta uma música sobre ir para o mar e não mais voltar. Naína descobre que é filha de Joaquim, o homem que morreu no mar em busca de peixes. E por isso Aruã não deve se casar. Outra vez as mulheres cantam: *Ê nijé nilé lodô/ Yemanjá ô/ Acota pê lê dê/ Iyá orô miô*. Os homens pescam. Aruã enfrenta o mar. Firmino só observa novamente. A jangada volta do mar que está calmo. Firmino pede a Cota para quebrar o encanto de Aruã deitando-se com ele. Mais segredos da comunidade são revelados nas passagens citadas. Parece haver um grupo específico que detém um saber sobre o grupo. Tal memória ambulante é requerida em momentos de dubiedade. A busca pela identidade é uma constante em Naína, Firmino e Aruã. Eles parecem não estar bem localizados no grupo. São marginalizados dentro da comunidade. Naína quer ter a certeza que pertence ao grupo. Firmino nega qualquer pertencimento, mesmo agindo, às vezes de modo contrário. Aruã não aceita a imagem que lhe impõe, mas quer salvar o grupo de algum modo. Todos querem uma verdade na qual possam ancorar as suas práticas. Como o grupo é constituído de muitos sujeitos, muitas verdades são possíveis. O todo, pela ótica de Glauber, é menor que a soma das partes.

Há uma nova reunião no terreiro. Muitos tambores retumbam. Cota desce para o mar à noite e se despe. Firmino observa. Teríamos nessa cena o primeiro nu frontal do cinema brasileiro, não fosse a demora em lançar o filme. *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, registra primeiro a façanha, ao mostrar Norma Bengell totalmente nua em 24 de março de 1962. O filme de Glauber foi lançado em 28 de maio de 1962. Muito provavelmente as imagens de *Barravento* foram produzidas primeiro que as de *Os Cafajestes*, mas o que conta é o lançamento, por isso, esse assumiu a façanha. Na cena, Cota se banha totalmente nua. Aruã observa. Cota deita na areia. Enquanto isso, no terreiro, Naína incorpora outra vez. Na praia, Cota faz sexo com Aruã. O ritual no terreiro continua. Sangue de uma galinha é derramado sobre a cabeça de um menino no ritual.

Firmino vai até a casa de Seu Vicente e diz-lhe que Iemanjá está chamando. Aruã, sorridente, desfila pela praia. Firmino grita que Seu Vicente está no mar e Aruã sai para salvá-lo. Trapaça de Firmino: Exu. O barravento anuncia, por isso todos ficam atentos. Cota corre para o mar e desce rolando até cair n'água, onde morre afogada. O

vento sibila e um temporal cai. Seria o barravento? Chove. Aruã prossegue no mar em busca de Seu Vicente. Cada um continua fazendo o seu papel. Firmino é sabotador. Aruã obediente. Seu Vicente quer ver Iemanjá. Todos seguem os papéis que, de antemão, são definidos pelo grupo. Apenas o temporal não é explicado por forças lógicas. As leis da Natureza parecem ineficazes para explicar a manifestação do barravento. Bem como não explica a morte misteriosa de Cota que cai no mar e morre afogada. Forças que nenhum deles domina parecem estar atuando na comunidade. A consequência são os rastros que a Natureza deixa pelo caminho, ou melhor, nas ondas do mar espumante e bravo.

Todos na praia. O barravento já passou. O mar está calmo. Firmino passeia solitário. Aruã continua a remar, enquanto os outros observam. Chico, que também tinha saído em busca de Seu Vicente, morreu, anuncia Aruã. O corpo vem na jangada. Naína pergunta Aruã por Seu Vicente; sem respostas. A tristeza desce sobre os pescadores. Aruã afirma: *a onda veio e levou nós dois. Seu Vicente sumiu dentro de uma nuvem*. Agora Aruã diz só acreditar no remo. Os rastros de morte dizem dos limites da comunidade. Não se pode enfrentar a Natureza sem a devida proteção. Sem a tecnologia necessária, o pescador é presa fácil do mar. Mas outros querem acreditar que são os desígnios insondáveis de Iemanjá agindo sobre a comunidade. Os motivos são muitos. Tal passagem nos remete ao documentário *Jangadeiros*, de Orson Welles, no qual um grupo de jangadeiros partem de Fortaleza em direção ao Rio de Janeiro em busca de solução para a comunidade pesqueira do Ceará. Em ambos os filmes a morte de alguém a utilizar uma jangada é mostrada. Mais do que isso, as condições de vida dos dois grupos representados assemelham-se.

Sem mais explicações teóricas, as descrições das imagens falam por si. Firmino denuncia Aruã e diz que ele enganou aos outros ao dizer que era santo. Chico foi para o mar pensando que estava protegido. Sabotador, Firmino denuncia a fraqueza de Aruã. Começa a luta entre os dois. É mais uma dança-luta de capoeira do que uma disputa propriamente dita. Firmino diz: *vou deixar você vivo*. E anuncia: *é Aruã que vocês devem seguir. O Mestre é um escravo*. Como João Batista, Firmino anuncia aquele que há de vir. O Mestre, por sua vez, anuncia que Aruã não vale mais nada e diz para ninguém tocar nele. Sete mulheres levam oferendas para Iemanjá. Com seus formosos vasos na cabeça cantam: *Ê nijé nilé lodô/ Yemanjá ô/ Acota pê lê dê/ Iyá orô miô*. Aruã cambaleia na praia e passa por Naína que também anda como que perdida. Há o funeral

de Chico. Acontece sobre a jangada mesmo. As pessoas em volta do corpo. E a música enche o ambiente. Dizem que Chico era inocente e precisam ofertar um presente ao santo. Aruã reage: *peixe se pesca é com rede, não é com reza não!* Aruã sai. O vento zune.

Cinco mulheres fazem um círculo em volta de Naína. Fazem a tonsura em seu cabelo. Dizem-lhe que ela deve se casar com Aruã. Para isso, ela necessita fazer o santo, esquecer os pais mortos, pois Iemanjá já fora servida. Naína lacrimeja. O som do atabaque preenche a paisagem. O féretro sai ao som de mais músicas de candomblé. Naína, vestida como as negras, corre e Aruã corre atrás dela e diz para ela voltar que ele tomará conta dela. Propõe a ela ir para a cidade trabalhar e voltar para os braços dela. Naína passará um ano com Mãe Dadá. Tempo suficiente para fazer o santo. O féretro continua e a música também. O corpo de Chico é levado para o mar. O Mestre fica só, e como que possuído, revira os olhos. Aruã anda sozinho e contempla o mar. Soa a música: *vou para a Bahia ver se dinheiro corre/ se dinheiro não correr/ ai Deus, ai/ de fome ninguém morre/ ê barravento, olelê/ ê barravento, olalá.*

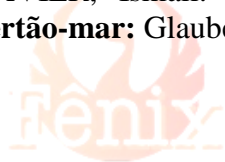


[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **La comunità che viene**. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- AGIER, Michel. **Anthropologie du carnaval: la ville, la fête et l’Afrique à Bahia**. Marseille: Éditions Parenthèses/IRD, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, p. 67-89, 1970.
- ESPOSITO, Roberto. **Comunidad, inmunidad y biopolítica**. Madrid: Ed. Herder, 2009.
- ESPOSITO, Roberto. **Communitas: origen y destino de la comunidad**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012.
- FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: GERBER, Raquel; et al. **Glauber Rocha**. 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NANCY, Jean-Luc. **La comunidad inoperante**. Santiago: Lom Ediciones, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. **La declosión: deconstrucción del cristianismo**, 1. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. Conloquium. In: ESPOSITO, Roberto. **Communitas: origen y destino de la comunidad**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012.
- PINTO, Álvaro Vieira. **Ideologia e desenvolvimento nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Teorias raciais. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio. **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- TAVARES, Odorico. **Bahia: imagens da terra e do povo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951.
- XAVIER, Ismail. Barravento: alienação versus identidade. In: XAVIER, Ismail. **Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

**RECEBIDO EM: 09/07/2018**

**PARECER DADO EM: 30/01/2019**