

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

CORPOS NEGROS NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA

José Elenito Teixeira Morais

**Belo Horizonte
2024**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

CORPOS NEGROS NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientador: Dr. Rafael Conde de Resende

José Elenito Teixeira Morais

Belo Horizonte
2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.430981 Morais, José Elenito Teixeira, 1986-
M827c Corpos negros no cinema de Glauber Rocha [recurso eletrônico] /
2024 José Elenito Teixeira Morais. – 2024.
 1 recurso online.

Orientador: Rafael Conde de Resende.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Rocha, Glauber, 1939-1981 – Teses. 2. Negros no cinema – Teses. 3. Cinema brasileiro – Teses. 4. Negros – Brasil – Identidade racial – Teses. I. Conde, Rafael, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **JOSÉ ELENITO TEIXEIRA MORAIS** - Número de Registro **2022702586**.

Título: **“Corpos negros no cinema de Glauber Rocha”**

Prof. Dr. Rafael Conde de Resende – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. André Guimarães Brazil – Titular – FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo – Titular – UFSJ

Prof. Dr. Fabson Calixto da Silva – Titular – Secretaria de Educação de Alagoas (SEDUC-AL)

Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes – Titular – USP

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Conde de Resende, Professor do Magistério Superior**, em 26/12/2024, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabson Calixto da Silva, Usuário Externo**, em 26/12/2024, às 19:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Guimaraes Brazil, Professor do Magistério Superior**, em 27/12/2024, às 12:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cláudio Márcio do Carmo, Usuário Externo**, em 27/12/2024, às 13:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patrícia Moran Fernandes, Usuária Externa**, em 29/12/2024, às 09:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 06/01/2025, às 12:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3849615** e o código CRC **6D7D0DB8**.

Ao povo afro-brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Início do trajeto

Este percurso não foi realizado sozinho. O caminho até o doutorado foi longo e coletivo. Teve início em outubro de 2016, quando escrevi o projeto de pesquisa e fui aprovado no CEFET-MG. Sou grato a Robert e Igor, meus amigos e companheiros de moradia à época, pelo apoio e pelas filosofias diárias. Durante esta caminhada, compartilhei meus sonhos acadêmicos com amigos que continuam ao meu lado, mesmo espalhados pelo mundo: Hugo, Bruna, Arthur, Aléxa, Flávio, Andressa, Elisa, Mônica, Paulo, Camila, Amanda, Jéssica, Mariana e Thiago. Agradeço a cada um de vocês pela escuta empática!

Experiências acadêmicas

Sou muito grato à Professora Rita da UFSJ, que me orientou na graduação, compartilhou suas vivências de aluna e pesquisadora da Educação do Campo e me ofereceu a oportunidade de lecionar e publicar; foi uma experiência humana completa. Ao Professor Cláudio, que aparece duplamente nestes agradecimentos, pela substancial orientação no mestrado na UFSJ e parcerias nas publicações. Minha trajetória acadêmica continuou no CEFET-MG, quando, no doutorado, recebi a orientação inicial do Professor Roniere, que ajudou a delinear o tema dos corpos negros. Outros encontros naquela instituição que deixaram uma marca positiva foram com Isadora, Juliana, Cristiane, Lucas e os Professores Vicente, Cláudia, João, Mírian e Luiz.

Contribuições recentes

Na UFMG, onde fui aceito como aluno de transferência, sou grato à Professora Mariana pela disposição em acolher o pedido, fornecer informações e deferi-lo junto aos seus pares. À Secretária Natália pelo acompanhamento da documentação e atendimento prestimoso. Ao Professor Rafael pela orientação humana, próxima e amigável, oferecendo uma perspectiva prática do Cinema. Agradeço também aos membros da banca de qualificação e defesa: Professores Cláudio, Alcides, Patrícia, Fabson, André, Leonardo e Mariana, por suas valiosas contribuições. À Kleoniki, pela cuidadosa tradução do resumo à língua grega moderna.

Apoios profissionais

Recebi apoio essencial em meus ambientes de trabalho, que foi fundamental para minha trajetória acadêmico-profissional. Na Câmara Municipal de Prados, agradeço a Delfim, Andrêzza, Gilberto e Daiane, que me ajudaram a conciliar o trabalho com as ausências para cursar créditos obrigatórios. Na Prefeitura Municipal de Itabirito, sou grato a Marisa, Tânia, Juliana, Dôra, Rúbia, Amanda e Maíra, que foram imprescindíveis quando precisei me afastar semanalmente para estudar. Atualmente,

na Codevasf em São Luís, agradeço a Mayara, Naiana e Rafael pelo suporte nas atividades rotineiras.

Atividades de militância

Confraternizo com os camaradas de militância de Minas Gerais e do Maranhão. Vocês sabem como a prática ilumina a teoria e como a luta coletiva é fundamental para nossas conquistas. O mundo é uma grande comunidade e precisamos que esta consciência expanda! Todos nós concordamos com o velho Marx: “Até agora os filósofos ficam preocupados na interpretação do mundo de várias maneiras. O que importa é transformá-lo.”

Lúdicos ludovicenses

O que seria da vida de um mineiro no Maranhão sem uma praia, uma feira, um samba, um bumba-meu-boi? Pois bem, para isso, em São Luís, conto com a companhia de amigos valorosos: Joacy, Karina, Oton e Kellen. Nunca é demais lembrar que o lazer é um ato revolucionário!

Suporte familiar

Agradeço ao suporte, presença e compreensão dos meus irmãos: Maria, Deusdete, Nivaldo (*in memoriam*), Delmária, Francisca (*in memoriam*), Cléia, Carlúcio e Edson, assim como das suas respectivas famílias. Ao meu pai Braulino e à família Teixeira Morais. À minha mãe Conceição (*in memoriam*) e à família Jesus Santos. Um agradecimento especial ao Wanderson, pela parceria desde 2020, e ao nosso cachorro, Lobato, que trouxe alegria e companhia durante esta caminhada.

Enfim, a todas as pessoas e instituições que fazem parte desta realidade possível: ser o primeiro de uma extensa família de agricultores de subsistência a conquistar um título de doutorado, digo, de mestrado, aliás, de graduação!

*Não gritaremos mais
Os nossos cânticos dolorosos
Prenhes de eterna resignação...
Outro canto se elevará, Irmãs
Por cima das nossas cabeças*

(Alda do Espírito Santo. *É nosso o solo sagrado da terra.*)

RESUMO

Esta pesquisa investiga as representações dos corpos negros na obra cinematográfica de Glauber Rocha, com ênfase nas produções *Barravento* (1962) e *A Idade da Terra* (1980). A problemática desta pesquisa pode ser formulada da seguinte maneira: como Glauber Rocha articula um discurso visual crítico em sua cinematografia, explorando as tensões entre opressão e resistência na sociedade brasileira? Fundamentando-se na teoria da necropolítica de Achille Mbembe (2018), o estudo revela que Glauber Rocha retrata os corpos negros não como objetos de exclusão, mas como símbolos de força e resistência cultural, posicionados no cerne das contradições sociais e econômicas do país. Os objetivos da pesquisa incluem analisar a representação dos corpos negros como testemunhos socioantropológicos que refletem as práticas religiosas afro-brasileiras, a música e as dinâmicas rituais, demonstrando que essas práticas, incorporadas aos filmes, resistem à marginalização e se afirmam como formas de emancipação e contestação. A metodologia empregada combina a semiótica social, conforme delineada por Michael Halliday (1982), e aprofundada por Robert Hodge e Gunther Kress (1988), proporcionando um referencial crítico para a análise do discurso visual. Além disso, Graeme Turner (1997) e Rick Iedema (2001) oferecem uma base analítica para as práticas culturais e narrativas no cinema. Os resultados evidenciam que Glauber Rocha não se limita a oferecer uma representação passiva; ao contrário, ele posiciona os corpos negros como protagonistas de uma luta que é simultaneamente simbólica e política. A estética revolucionária do cineasta transforma o cinema em uma plataforma que questiona as forças necropolíticas vigentes, expondo o corpo negro como sujeito insurgente. As obras de Clóvis Moura (1993, 1994, 2020a, 2020b), Kabengele Munanga (2019a, 2019b), Sueli Carneiro (2011) e José Jorge de Carvalho (1991, 1992, 1998, 2000) fundamentam essa análise ao abordar a dialética dos corpos negros, e a importância da história e das expressões culturais afro-brasileiras na construção da identidade afro-brasileira. A evolução temática na obra de Glauber Rocha é notável, com *Barravento* introduzindo a negritude como um espaço de resistência e contestação frente às opressões estruturais, enquanto em *A Idade da Terra*, o cineasta amplia essa discussão, refletindo sobre a identidade nacional e a busca por uma nova consciência histórica. Esta tese contribui para uma leitura crítica que amplia a compreensão da representação dos corpos negros no cinema brasileiro, posicionando-os como elementos centrais de resistência e poética visual. A análise sugere que os corpos negros não são representações figurais, mas veículos de crítica e transformação, configurando uma narrativa que confronta diretamente as estruturas de poder e marginalização. Glauber Rocha, ao articular essas representações, reivindica uma nova consciência histórica e social para o cinema nacional, estabelecendo um robusto arcabouço teórico que embasa futuras investigações sobre a resistência cultural e a poética no cinema.

Palavras-chave: Glauber Rocha; corpos negros; necropolítica; cinema; resistência.

ABSTRACT

This research investigates the representations of Black bodies in the cinematographic work of Glauber Rocha, with an emphasis on the films *Barravento* (1962) and *A Idade da Terra* (1980). The problem of this research can be formulated as follows: how does Glauber Rocha articulate a critical visual discourse in his cinematography, exploring the tensions between oppression and resistance in Brazilian society? Grounded in Achille Mbembe's (2018) theory of necropolitics, the study reveals that Glauber Rocha portrays Black bodies not as mere objects of exclusion but as symbols of strength and cultural resistance, positioned at the core of the country's social and economic contradictions. The research objectives include analyzing the representation of Black bodies as socio-anthropological testimonies reflecting Afro-Brazilian religious practices, music, and ritual dynamics, demonstrating that these practices, incorporated into the films, resist marginalization and assert themselves as forms of emancipation and contestation. The methodology employed combines social semiotics, as outlined by Michael Halliday (1982) and further developed by Robert Hodge and Gunther Kress (1988), providing a critical framework for analyzing visual discourse. Additionally, Graeme Turner (1997) and Rick Iedema (2001) offer an analytical foundation for examining cultural practices and narratives in cinema. The findings indicate that Glauber Rocha does not merely offer a passive representation; on the contrary, he positions Black bodies as protagonists in a struggle that is simultaneously symbolic and political. The filmmaker's revolutionary aesthetics transform cinema into a platform that challenges prevailing necropolitical forces, exposing Black bodies as insurgent subjects. The works of Clóvis Moura (1993, 1994, 2020a, 2020b), Kabengele Munanga (2019a, 2019b), Sueli Carneiro (2011), and José Jorge de Carvalho (1991, 1992, 1998, 2000) support this analysis by addressing the dialectics of Black bodies and the significance of history and Afro-Brazilian cultural expressions in constructing Afro-Brazilian identity. The thematic evolution in Glauber Rocha's work is remarkable, with *Barravento* introducing Blackness as a space of resistance and contestation against structural oppression, while in *A Idade da Terra*, the filmmaker expands this discussion, reflecting on national identity and the search for a new historical consciousness. This thesis contributes to a critical reading that broadens the understanding of Black body representation in Brazilian cinema, positioning them as central elements of resistance and visual poetics. The analysis suggests that Black bodies are not merely figurative representations but vehicles of critique and transformation, shaping a narrative that directly confronts structures of power and marginalization. By articulating these representations, Glauber Rocha claims a new historical and social consciousness for national cinema, establishing a robust theoretical framework that underpins future investigations into cultural resistance and poetics in cinema.

Keywords: Glauber Rocha; black bodies; necropolitics; cinema; resistance.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα έρευνα διερευνά τις αναπαραστάσεις των μαύρων σωμάτων στο κινηματογραφικό έργο του Glauber Rocha, με έμφαση στις παραγωγές *Barravento* (1962) και *The Age of the Earth* (1980). Το πρόβλημα αυτής της έρευνας μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: πώς ο Glauber Rocha αρθρώνει έναν κριτικό οπτικό λόγο στην κινηματογραφία του, διερευνώντας τις εντάσεις μεταξύ καταπίεσης και αντίστασης στη βραζιλιάνικη κοινωνία; Βασισμένη στη θεωρία της νεκροπολιτικής του Achille Mbembe (2018), η μελέτη αποκαλύπτει ότι ο Glauber Rocha απεικονίζει τα μαύρα σώματα όχι ως αντικείμενα αποκλεισμού, αλλά ως σύμβολα δύναμης και πολιτισμικής αντίστασης, τοποθετημένα στον πυρήνα των κοινωνικών και οικονομικών αντιφάσεων της χώρας. Οι στόχοι της έρευνας περιλαμβάνουν την ανάλυση της αναπαράστασης των μαύρων σωμάτων ως κοινωνικο-ανθρωπολογικών μαρτυριών που αντανάκλουν τις αφροβραζιλιάνικες θρησκευτικές πρακτικές, τη μουσική και την τελετουργική δυναμική, καταδεικνύοντας ότι οι πρακτικές αυτές, ενσωματωμένες στις ταινίες, αντιστέκονται στην περιθωριοποίηση και επιβεβαιώνονται ως μορφές χειραφέτησης και αμφισβήτησης. Η μεθοδολογία που χρησιμοποιείται συνδυάζει την κοινωνική σημειωτική, όπως περιγράφεται από τον Michael Halliday (1982) και εμβαθύνεται από τους Robert Hodge και Gunther Kress (1988), παρέχοντας ένα κριτικό πλαίσιο για την ανάλυση του οπτικού λόγου. Επιπλέον, ο Graeme Turner (1997) και ο Rick Iedema (2001) παρέχουν μια αναλυτική βάση για τις πολιτιστικές πρακτικές και τις αφηγήσεις στον κινηματογράφο. Τα αποτελέσματα καταδεικνύουν ότι ο Glauber Rocha δεν περιορίζεται σε μια παθητική αναπαράσταση· αντιθέτως, τοποθετεί τα μαύρα σώματα ως πρωταγωνιστές ενός αγώνα που είναι ταυτόχρονα συμβολικός και πολιτικός. Η επαναστατική αισθητική του σκηνοθέτη μετατρέπει τον κινηματογράφο σε μια πλατφόρμα που αμφισβητεί τις επικρατούσες νεκροπολιτικές δυνάμεις, εκθέτοντας το μαύρο σώμα ως εξεγερσιακό υποκείμενο. Τα έργα των Clóvis Moura (1993, 1994, 2020a, 2020b), Kabengele Munanga (2019a, 2019b), Sueli Carneiro (2011) και José Jorge de Carvalho (1991, 1992, 1998, 2000) θεμελιώνουν αυτήν την ανάλυση, εξετάζοντας τη διαλεκτική των μαύρων σωμάτων και τη σημασία της ιστορίας και των αφροβραζιλιάνικων πολιτισμικών εκφράσεων στη διαμόρφωση της αφροβραζιλιάνικης ταυτότητας. Η θεματική εξέλιξη στο έργο του Glauber Rocha είναι αξιοσημείωτη, με το *Barravento* να εισάγει τη νεγροσύνη ως χώρο αντίστασης και αμφισβήτησης ενάντια στις δομικές καταπίεσεις, ενώ στο *The Age of the Earth* ο σκηνοθέτης διευρύνει αυτή τη συζήτηση, στοχαζόμενος την εθνική ταυτότητα και την αναζήτηση μιας νέας ιστορικής συνείδησης. Αυτή η διατριβή συμβάλλει σε μια κριτική ανάγνωση που διευρύνει την κατανόηση της αναπαράστασης των μαύρων σωμάτων στον βραζιλιάνικο κινηματογράφο, τοποθετώντας τα ως κεντρικά στοιχεία αντίστασης και οπτικής ποιητικής. Η ανάλυση υποδηλώνει ότι τα μαύρα σώματα δεν αποτελούν εικονικές αναπαραστάσεις, αλλά μέσα κριτικής και μεταμόρφωσης, διαμορφώνοντας μια αφήγηση που αντιμετωπίζει άμεσα τις δομές της εξουσίας και της περιθωριοποίησης. Διαρθρώνοντας αυτές τις αναπαραστάσεις, ο Glauber Rocha διεκδικεί μια νέα ιστορική και κοινωνική συνείδηση για τον εθνικό κινηματογράφο, καθιερώνοντας ένα στιβαρό θεωρητικό πλαίσιο που θεμελιώνει μελλοντικές έρευνες για την πολιτισμική αντίσταση και την ποιητική στον κινηματογράφο.

Λέξεις κλειδιά: Glauber Rocha; μαυρα σώματα; νεκροπολιτική; κινηματογράφος; αντίσταση.

ÍNDICE DE QUADROS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1: Lista de teses e dissertações..... | 24 |
| Quadro 2: Seis níveis de análise de filmes..... | 49 |
| Quadro 3: Análise sociossemiótica de <i>Barravento</i> | 299 |
| Quadro 4: Análise sociossemiótica de <i>A Idade da Terra</i> | 373 |

ÍNDICE DE ROTEIROS

| | |
|---|-----|
| Roteiro 1: Cena 1 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 203 |
| Roteiro 2: Cena 2 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 210 |
| Roteiro 3: Cena 3 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 214 |
| Roteiro 4: Cena 4 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 219 |
| Roteiro 5: Cena 5 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 223 |
| Roteiro 6: Cena 6 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 227 |
| Roteiro 7: Cena 7 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 229 |
| Roteiro 8: Cena 8 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 223 |
| Roteiro 9: Cena 9 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 238 |
| Roteiro 10: Cena 10 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 241 |
| Roteiro 11: Cena 11 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 245 |
| Roteiro 12: Cena 12 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 249 |
| Roteiro 13: Cena 13 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 255 |
| Roteiro 14: Cena 14 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 259 |
| Roteiro 15: Cena 15 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 262 |
| Roteiro 16: Cena 16 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 265 |
| Roteiro 17: Cena 17 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 269 |
| Roteiro 18: Cena 18 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 273 |
| Roteiro 19: Cena 19 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 277 |
| Roteiro 20: Cena 20 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 280 |
| Roteiro 21: Cena 21 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 284 |
| Roteiro 22: Cena 22 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 288 |
| Roteiro 23: Cena 23 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 292 |
| Roteiro 24: Cena 24 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 296 |
| Roteiro 25: Cena 8 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 313 |
| Roteiro 26: Cena 11 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 315 |
| Roteiro 27: Cena 12 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 319 |
| Roteiro 28: Cena 13 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 323 |
| Roteiro 29: Cena 14 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 326 |
| Roteiro 30: Cena 20 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 330 |
| Roteiro 31: Cena 21 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 335 |
| Roteiro 32: Cena 22 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 338 |
| Roteiro 33: Cena 28 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 342 |
| Roteiro 34: Cena 29 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 346 |
| Roteiro 35: Cena 30 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 350 |
| Roteiro 36: Cena 31 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 355 |
| Roteiro 37: Cena 33 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 362 |
| Roteiro 38: Cena 35 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 365 |
| Roteiro 39: Cena 37 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 369 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1: Imagens da cena 1 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 205 |
| Figura 2: Imagens da cena 2 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 211 |
| Figura 3: Imagens da cena 3 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 216 |
| Figura 4: Imagens da cena 4 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 220 |
| Figura 5: Imagens da cena 5 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 224 |
| Figura 6: Imagens da cena 6 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 227 |
| Figura 7: Imagens da cena 7 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 231 |
| Figura 8: Imagens da cena 8 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 234 |
| Figura 9: Imagens da cena 9 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 238 |
| Figura 10: Imagens da cena 10 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 242 |
| Figura 11: Imagens da cena 11 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 247 |
| Figura 12: Imagens da cena 12 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 251 |
| Figura 13: Imagens da cena 13 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 256 |
| Figura 14: Imagens da cena 14 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 259 |
| Figura 15: Imagens da cena 15 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 263 |
| Figura 16: Imagens da cena 16 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 266 |
| Figura 17: Imagens da cena 17 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 269 |
| Figura 18: Imagens da cena 18 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 274 |
| Figura 19: Imagens da cena 19 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 278 |
| Figura 20: Imagens da cena 20 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 281 |
| Figura 21: Imagens da cena 21 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 285 |
| Figura 22: Imagens da cena 22 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 289 |
| Figura 23: Imagens da cena 23 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 293 |
| Figura 24: Imagens da cena 24 de <i>Barravento</i> (1962)..... | 297 |
| Figura 25: Imagem da cena 8 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 313 |
| Figura 26: Imagens da cena 11 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 316 |
| Figura 27: Imagens da cena 12 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 320 |
| Figura 28: Imagem da cena 13 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 323 |
| Figura 29: Imagens da cena 14 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 327 |
| Figura 30: Imagens da cena 20 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 331 |
| Figura 31: Imagens da cena 21 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 335 |
| Figura 32: Imagens da cena 22 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 339 |
| Figura 33: Imagens da cena 28 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 343 |
| Figura 34: Imagens da cena 29 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 346 |
| Figura 35: Imagem da cena 30 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 353 |
| Figura 36: Imagens da cena 31 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 358 |
| Figura 37: Imagens da cena 33 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 362 |
| Figura 38: Imagens da cena 35 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 366 |
| Figura 39: Imagens da cena 37 de <i>A Idade da Terra</i> (1980)..... | 370 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 PROLEGÔMENOS..... | 15 |
| 1.1 Contextualização e relevância da tese | 16 |
| 1.2 Problema de pesquisa | 39 |
| 1.3 Metodologia..... | 47 |
| 1.4 Justificativa..... | 52 |
| 1.5 Síntese dos resultados | 58 |
| 2 A NECROPOLÍTICA DOS CORPOS NEGROS..... | 61 |
| 2.1 Domínios da necropolítica..... | 62 |
| 2.2 Corpos negros..... | 69 |
| 2.3 Necropolítica e o cinema de Glauber Rocha..... | 77 |
| 3 CULTURA DE RESISTÊNCIA AFRO-BRASILEIRA | 87 |
| 3.1 A resistência afro-brasileira | 88 |
| 3.2 O sagrado afro-brasileiro | 108 |
| 3.3 A música afro-brasileira..... | 120 |
| 4 UMA NOVA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA..... | 134 |
| 4.1 O Cinema Novo de Glauber Rocha | 135 |
| 4.2 Glauber Rocha e o teatro..... | 150 |
| 4.3 O cinema afro-brasileiro de Glauber Rocha..... | 163 |
| 5 CORPOS NEGROS EM <i>BARRAVENTO</i> | 192 |
| 5.1 Análise sociosemiótica de <i>Barravento</i> | 193 |
| 6 CORPOS NEGROS EM <i>A IDADE DA TERRA</i> | 302 |
| 6.1 Análise sociosemiótica de <i>A Idade da Terra</i> | 303 |
| 7 FECHAMENTO | 375 |
| REFERÊNCIAS | 386 |
| FILMOGRAFIA..... | 399 |

1 PROLEGÔMENOS

*meia-noite/ o silêncio tine/
a sombra vira cena/ o sonho vira cine.
(Paulo Leminski. Toda poesia.)*

Prolegômenos, do grego antigo *προλεγόμενον*, significa, literalmente, “o que foi dito antes”. No contexto acadêmico, filosófico e teológico, prolegômenos referem-se a observações ou explicações preliminares que introduzem um trabalho mais extenso. Eles esclarecem conceitos centrais, metodologias e objetivos da pesquisa, oferecendo uma visão geral do que será discutido. Na teologia, os prolegômenos muitas vezes incluem a explicação dos pressupostos doutrinários que fundamentam as discussões teológicas. Assim, a utilização de “prolegômenos” nesta tese refere-se às considerações iniciais que preparam quem lê para compreender os temas e a direção da investigação, contextualizando o estudo no debate acadêmico mais amplo.

Portanto, essa seção oferece uma introdução ampla e fundamentada que estabelece as bases conceituais e epistemológicas para o estudo dos corpos negros na cinematografia de Glauber Rocha. Mais do que um simples preâmbulo, este momento prepara o(a) leitor(a) para a compreensão do impacto cultural, social e político das representações no cinema glauberiano, articulando questões relacionadas ao movimento Cinema Novo, à crítica ao colonialismo e à intersecção entre raça e identidade no Brasil.

Esse primeiro movimento crítico explora as raízes históricas e estéticas que sustentam o Cinema Novo e, especialmente, a obra de Glauber Rocha, cuja contribuição para a representação dos corpos negros é crucial. Sua cinematografia rejeita abordagens que os tratem de forma superficial ou estereotipada, recusando tanto um reducionismo simplista quanto uma exotização que os limite a uma dimensão meramente folclórica. Em vez disso, inaugura um espaço de subversão, no qual as imagens dos corpos negros ultrapassam a representação naturalista e se tornam símbolos de resistência cultural e política. Nos prolegômenos, também se definem os objetivos da pesquisa, situando a análise dentro de uma perspectiva

interdisciplinar que engloba cinema, filosofia política e teoria social, com ênfase na necropolítica de Achille Mbembe (2018).

O conceito de necropolítica é crucial para compreender as representações glauberianas, já que elas se estruturam em torno das relações de poder que tentam governar a vida e a morte, revelando as contradições da modernidade brasileira. Nesse contexto, a proposta de estudar o corpo negro no cinema de Glauber Rocha emerge como uma chave interpretativa para entender as dinâmicas de exclusão e resistência em suas obras.

1.1 Contextualização e relevância da tese

Na presente tese, realiza-se uma análise das representações dos corpos negros no contexto da cinematografia brasileira. O cinema, além de seu valor estético, desempenha um papel crucial na formação da identidade cultural e social de uma nação. A investigação se concentra na obra de Glauber Rocha, figura proeminente do movimento Cinema Novo, reconhecido por sua abordagem marcante das questões raciais e sociais em suas produções cinematográficas.

A cinematografia singular de Glauber Rocha oferece uma perspectiva privilegiada sobre a posição dos corpos negros na sociedade brasileira, evidenciando as tensões históricas e as contradições subjacentes à questão racial. Nesta pesquisa, foi realizada uma leitura abrangente da obra do cineasta, com especial ênfase na análise das representações dos corpos negros em *Barravento* e *A Idade da Terra*. A partir dessa abordagem, investigou-se de que maneira essas representações refletem e influenciam as dinâmicas de poder, identidade e cultura em um país marcado por profundas desigualdades sociais e por uma herança colonial persistente.

O principal objetivo deste estudo é ampliar o entendimento do cinema brasileiro e das complexas problemáticas raciais contemporâneas. A pesquisa propõe uma abordagem crítica e interdisciplinar das representações de corpos negros na obra de Glauber Rocha, contribuindo para o debate acadêmico e cultural sobre um tema de relevância inegável e complexidade intrínseca.

A trajetória acadêmica do pesquisador tem sido marcada por uma abordagem interdisciplinar que abarca diversos campos, como Crítica da Cultura, Psicologia e Teologia. Esta abordagem enriquece a análise do cinema como forma de expressão artística e cultural e proporciona um espaço acadêmico plural para a investigação. Reconhecer o cinema como um reflexo da realidade e um prisma que refrata as complexas dinâmicas socioculturais é essencial para compreender o papel crítico do entrelugar acadêmico.

A representação dos corpos negros nas telas, ou sua ausência, pode ter um impacto profundo na identidade, autoestima e interações sociais de uma comunidade historicamente marginalizada e sub-representada. A formação interdisciplinar capacita a abordagem desta questão por múltiplas perspectivas, incluindo análise cinematográfica, crítica cultural, política, psicológica e teológica, convergindo para uma compreensão mais abrangente das representações no cinema e seu impacto na sociedade contemporânea.

O título da tese, *Corpos negros no cinema de Glauber Rocha*, reflete a intenção de focalizar especificamente um cineasta reconhecido por sua capacidade de abordar questões sociais, políticas e culturais em sua obra. O movimento do Cinema Novo, liderado por Glauber Rocha, revolucionou o cenário cinematográfico brasileiro, embora a representação dos corpos negros em sua filmografia tenha, frequentemente, recebido menos atenção crítica, apesar de sua significância social e cultural. Este estudo visa preencher essa lacuna por meio de uma abordagem interdisciplinar que transcende as fronteiras convencionais das artes, reconhecendo que nenhuma análise pode ser completamente exaustiva.

O objetivo é elucidar como Glauber Rocha, através de sua arte cinematográfica, explorou a presença, representação e significado dos corpos negros em um contexto histórico, cultural, social e político que frequentemente marginalizou essa parcela da população brasileira, a fim de contribuir para a compreensão das narrativas cinematográficas, da representação cultural e da identidade nacional.

Este estudo enfrenta o desafio significativo de explorar a obra de Glauber Rocha no contexto da cultura brasileira, considerando a vasta produção de análises

críticas que seu trabalho gerou ao longo dos anos. Essas investigações abrangem diversos formatos, como artigos, capítulos de livros, teses e dissertações, além de publicações de referência (Del Picchia, Murano, 1982; Gerber, 1982; Rezende, 1986; Fonseca, 1987; Gatti, 1987; Ribeiro Filho, 1994; Paulafreitas, Lobo, 1995; Prudente, 1995; Sarno, 1995; Pierre, 1996; Gomes, 1997; Mota, 2001; Vasconcellos, 2001; Xavier, 2001 e 2007; Valentinetti, 2002; Motta, 2011; Farinaccio, 2012; Silva, 2016), sem contar as contribuições críticas do próprio cineasta. A análise deu especial destaque aos livros, teses e dissertações, por sua abordagem mais aprofundada das obras. A decisão de focar nas produções cinematográficas de Glauber Rocha e na representação dos corpos negros, embora ambiciosa, representa apenas um primeiro passo diante da imensa profundidade de seu impacto na cultura brasileira.

Ismail Xavier (2001) defende que Glauber Rocha exemplifica uma geração de intelectuais e artistas do Brasil que se destacaram pela conscientização histórica, especialmente durante a transição dos anos de 1950 para 1960. Sua carreira artística refletiu a atmosfera ideológica da época, marcada pela luta por reformas e nacionalismo. Seu cinema, desde *Barravento* (1962) até *A Idade da Terra* (1980), abrange temas como religião, política, luta de classes e anticolonialismo, focando em questões coletivas. Glauber buscava uma representação totalizante da história, usando metáforas para capturar os momentos de ruptura e mudança social, frequentemente ligando a violência à história e à revolução. Seu cinema evoluiu ao longo do tempo, refletindo a transformação do contexto histórico e seu desejo constante de interpretar a realidade a partir da perspectiva do Terceiro Mundo (Xavier, 2001).

Xavier (2001) explora as dimensões do barroco na obra de Glauber Rocha. Primeiramente, aborda as tensões estilísticas que permeiam seus filmes, destacando a dualidade entre espaço aberto e demarcado, entre empostação teatral e agilidade de câmera, criando uma representação barroca. A trilha musical densa e simbólica também desempenha um papel importante, contribuindo para contaminar os espaços da cena. O pesquisador discute a política e o poder na obra de Glauber, com foco em *Terra em Transe* (1967), destacando o tratamento específico dado ao mecanismo da luta política. O papel do intelectual como agressor provocador e as

diferentes visões de poder na sociedade são explorados. A análise se estende a *Câncer* (1972) e *A Idade da Terra* (1980), onde o contraste entre a elite política e a população excluída é retratado. No geral, a análise ressalta a abordagem barroca de Glauber, com sua ênfase na dualidade, no conflito e na representação alegórica em seu cinema (Xavier, 2001).

Portanto, Ismail Xavier analisa a cinematografia de Glauber Rocha destacando a incorporação do barroco, metáforas da história e influências religiosas em sua obra. Para o autor, o cineasta mescla elementos da religião popular, catolicismo rústico e matriz bíblica para criar uma narrativa rica e complexa que busca unir religião e prática revolucionária. Xavier também discute a relação entre o marxismo e a religião no cinema de Glauber, enfatizando que as lições sobre a luta de classes coexistem com uma recuperação do sagrado que abrange várias tradições religiosas. Ressalta a evolução do estilo de Glauber Rocha ao longo de sua carreira, culminando na supremacia do sagrado em seus filmes dos anos de 1970, nos quais o ato de filmar se torna um gesto libertador e subversivo. O autor explora como Glauber Rocha utilizou o cinema como meio de expressar sua visão de mundo, combinando elementos religiosos e políticos ao longo de sua carreira cinematográfica (Xavier, 2001).

Ao aprofundar a análise, Ismail Xavier, na obra *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (2007), esquadrinhou o fenômeno do Cinema Novo pela análise do produto cinematográfico de seu maior criador, Glauber Rocha, e de sua crença numa “estética da fome” como vetor para uma cinematografia nacional com traço próprio e consonância com a trajetória do país. O livro estabelece um contraponto entre a obra do diretor e a de seus contemporâneos cinemanovistas. O primeiro capítulo é dedicado a *Barravento* e é dele que emerge o pressuposto desta pesquisa.

Ismail Xavier analisa o filme *Barravento* em relação à questão da alienação religiosa. O autor destaca a dificuldade em categorizar o filme como um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores negros na Bahia, reconsiderando o estilo de montagem, a utilização da câmera e a movimentação das figuras humanas. Em vez de hierarquizar o enredo sobre a alienação, o autor procura uma integração dos diversos procedimentos presentes no filme, destacando um segmento crucial que

condensa os problemas da obra e discutindo a análise individual de cada filme como essencial para compreender o estilo e a visão do autor (Xavier, 2007).

Segundo a leitura de Xavier (2007) acerca de *Barravento*, a narrativa se concentra na história de Firmino, um homem que retorna à sua comunidade de origem, *Buraquinho*, após viver na cidade. Firmino é visto como um agente de mudança, questionando a exploração dos pescadores pela elite local e a influência da religião. Ele tenta incitar os pescadores a lutar por melhores condições de vida. No entanto, a comunidade é profundamente ligada às tradições religiosas e ao líder religioso local, o Mestre, que legitima seu poder através da fé. Conflitos surgem à medida que Firmino contesta as crenças e práticas da comunidade, culminando em um confronto com Aruan, um jovem pescador destinado a substituir o Mestre. O filme explora a tensão entre a mudança e a tradição, revelando as relações e lutas na comunidade de *Buraquinho*. O enredo também enfatiza a importância das crenças religiosas e das práticas culturais na vida dos personagens. No final, Aruan assume um novo papel de liderança, sinalizando uma transformação na comunidade, enquanto Firmino parte, deixando uma narrativa marcada por impasses, conflitos e reflexões sobre a vida e a fé.

Os primeiros quatro planos mostram o personagem Aruan, revelando seu despertar sexual e vigor físico. O quinto plano, que destaca um coqueiro, atua como um elo na narrativa e um mediador entre o céu e a terra. O autor sugere que esses planos servem para conectar eventos e indicar a passagem de tempo, e que eles têm implicações mais profundas na trama do filme, sugerindo uma relação entre Aruan, a natureza e a tempestade que se desencadeia mais tarde. Essa análise ilustra como o filme usa sua montagem para expressar necessidades narrativas e significados mais amplos.

O filme retrata a ambiguidade da relação entre a comunidade de pescadores e a religião, bem como a transformação de Aruan ao deixar a comunidade e a inserção no mundo dos brancos. A narrativa não oferece uma resposta definitiva, mas, em vez disso, mantém a ambiguidade, recusando uma perspectiva transcendente que escolheria um lado e encerraria o discurso. Xavier (2007) discute a ambivalência na estrutura do filme *Barravento* e como ele oscila entre diferentes

perspectivas. O autor evita separar de forma rígida o nível mais profundo do enredo e o nível das imagens e sons, enfatizando que todo o filme reflete a tensão entre os valores da identidade cultural e os valores da consciência de classe.

Noutra vertente, no seu estudo sobre a obra de Glauber Rocha, Renato Silveira (1998) explora a tese de Ismail Xavier, quando este divide a trajetória do Cinema Novo de Glauber Rocha em duas etapas: na primeira, na década de 1960, Glauber se afastava dos temas relacionados ao povo brasileiro e à cultura popular, considerando-os causas de alienação, uma fase que Xavier chama de crítica dialética; na segunda etapa, na década seguinte, Xavier argumenta que Glauber passou a adotar uma compreensão antropológica e se interessou pela luta cotidiana de comunidades marginais e minorias em busca de uma identidade própria, em oposição aos valores dominantes e à cultura de massa. Na perspectiva de Glauber Rocha, a mudança de uma crítica à alienação para uma valorização da resistência cultural refletiu-se na complexidade da narrativa cinematográfica. Xavier também enfatiza a importância de Glauber Rocha como um cineasta-autor, alguém que ensina e aprende com a cultura que critica (Silveira, 1998).

Contudo, Silveira (1998) acoima a tese de Ismail Xavier, argumentando que ela ignora evidências e dados que contradizem essa interpretação. Ele afirma que a tese de Xavier é equivocada e que não reflete a realidade das obras de Glauber Rocha, especialmente no que diz respeito ao filme *Barravento*. O autor destaca que essa tese está sendo adotada por outros estudiosos e revisionistas, mas argumenta que ela é baseada em conjecturas e não em evidências concretas. Em relação ao filme *Barravento*, surgiram discussões e críticas quanto à representação da cultura afro-baiana e do candomblé. O centro dessa polêmica gira em torno da caracterização do protagonista, Aruan, como um líder místico, com alegações de que a obra subestimou ou deturpou a complexidade da cultura e religião afro-brasileira. Enquanto alguns argumentam que o filme denuncia o misticismo e o conformismo presentes na comunidade retratada, outros alegam que ele desconsidera os aspectos mais autênticos e legítimos da cultura afro-baiana. O debate se estende à atitude do diretor, Glauber Rocha, em relação a essas questões, revelando uma tensão entre a

perspectiva de um forasteiro e as crenças arraigadas da comunidade retratada (Silveira, 1998).

Ainda nessa tônica, o texto discute a mentalidade dos vanguardistas de esquerda na década de 60, com ênfase na ideologia marxista, especialmente em relação à crítica da religião. Ele menciona como os jovens marxistas, inspirados por autores como Bruno Bauer e Ludwig Feuerbach, inicialmente viam a religião como uma ilusão que alienava as pessoas, mas, posteriormente, passaram a entender que a religião era uma expressão das carências terrenas e uma construção social. O texto também aborda a crença na doação de consciência pelas vanguardas revolucionárias às massas e a postura intolerante da esquerda nesse contexto. A discussão conclui que Glauber Rocha, como parte dessa vanguarda, manteve uma visão aderente ao grupo em sua abordagem da cultura popular e religião, contrapondo-se a rituais religiosos que ele considerava como parte do passado a ser eliminado para promover a liberdade (Silveira, 1998).

Por fim, Silveira (1998) analisa o filme *Barravento* à luz de seu contexto histórico e intelectual na década de 1960, relacionando-o com as ideologias e preconceitos da época. O autor argumenta que o filme possui um centro narrativo único, marcado por um discurso fechado, autoritário e etnocentrista, que reflete a mentalidade da vanguarda de esquerda da época. Ele critica a visão negativa do filme em relação à religião afro-brasileira, destacando como essa visão foi influenciada pelo marxismo militante e pelo preconceito. O autor também destaca o machismo presente na obra de Glauber Rocha e como os personagens femininos são retratados como secundários em suas narrativas. No entanto, ele reconhece a importância do filme como um reflexo do seu tempo e como uma representação das ideias e atitudes da época (Silveira, 1998).

Lúcia Nagib, que já foi orientada por Ismail Xavier, escreveu o livro *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias* (2006), no qual discorre, em seus seis capítulos, sobre vários daqueles que se tornaram filmes de referência nas últimas quatro décadas. O liame da obra fica por conta de Glauber Rocha, que costura a espinha dorsal do cinema brasileiro. Enfoque maior é dado às obras *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Sem analisar especificamente as

obras glauberianas com temática afro-brasileiras, no quarto capítulo, um Brasil negro e pobre é trabalhado por meio das imagens de Orfeu em *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959) e a peça de teatro *Orfeu da Conceição* (Vinícius de Moraes, 1954), marcando o que Nagib chamou de “o paraíso negro” (2006).

Ainda sobre as leituras que Glauber Rocha produziu sobre a cultura brasileira, o livro de Santiago Rueda (2012) explicita a concepção e processo de realização de *A Idade da Terra*, bem como a experiência dos seus coautores e as reações ao lançamento do filme em festivais europeus. Rueda insere a obra de Glauber entre as artes plásticas de um modo geral e não somente no âmbito estritamente cinematográfico. Assim, faz o diretor dialogar com as vanguardas – Jean-Luc Godard e Andy Warhol – bem como com a obra de Pablo Picasso, especificamente *Guernica*. Conclui-se que os temas desenvolvidos em *A Idade da Terra*, com suas resoluções formais, as técnicas intrínsecas, a inclusão de poderes, símbolos e arquétipos culturais são suficientes para a comparação. A África, a arte contemporânea ibérica, a Grécia antiga, o expressionismo norte europeu, a Paris surrealista e vanguardas do século XX estão presentes em *Guernica*. Villa-Lobos, Mozart, Godard, Pasolini, a macumba da Bahia, o carnaval do Rio de Janeiro, o cinema russo (principalmente Eisenstein), Che Guevara e a arquitetura de Niemeyer compõem *A Idade da Terra*. Por isso, o filme pode ser considerado como o *Encouraçado Potemkin Negro* (Rueda, 2012).

A tese de Ivana Bentes (1997a) objetivou a análise da relação entre teoria e biografia na obra de Glauber Rocha, tendo como base seu cinema e sua correspondência inédita (1953-1981). Pesquisou o pensamento político de Glauber Rocha e os conceitos de transe, crença e povo no seu cinema e pensamento. Foi abordada, ainda, a relação entre romantismo, messianismo e marxismo no pensamento e cinema do cineasta (Bentes, 1997). Na introdução às cartas do diretor, compiladas por Ivana Bentes, a autora assim comenta:

Transe e crise são condições de um cinema diferencial que nasce desse impasse diante do que é ‘terrível demais, belo demais, intolerável’. Algo que excede nossa capacidade de reação: uma beleza ou uma dor forte demais. Ao invés de um pensamento ou de um cinema que tolera e suporta praticamente qualquer coisa, Glauber vai dar um sentido estético e ético à palavra *Revolução* (Bentes, 1997, p. 28, grifo da autora).

Nos últimos 25 anos, a fortuna crítica sobre as obras de Glauber Rocha tem se expandido significativamente nos programas de pós-graduação brasileiros, consolidando seu impacto no meio acadêmico. Para inserir esta pesquisa no contexto da produção acadêmica nacional mais recente, realizou-se uma busca no banco de teses e dissertações da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), utilizando os descritores “*Barravento*” e “*A Idade da Terra*”, o que resultou na identificação de 17 trabalhos relacionados ao primeiro filme e 20 ao segundo. A seleção das dissertações e teses seguiu critérios rigorosos de inclusão e exclusão, considerando apenas aquelas com acesso disponível para consulta, que tratassem diretamente de *Barravento* (1962) e *A Idade da Terra* (1980) como objetos de estudo e que apresentassem relevância temática para o recorte teórico da presente tese, contribuindo para a discussão sobre os corpos negros no cinema de Glauber Rocha. Após uma análise detalhada, 25 trabalhos atenderam a esses critérios e foram incorporados à revisão bibliográfica, permitindo um diálogo crítico com produções acadêmicas anteriores, identificando lacunas e aprofundando a compreensão da obra de Glauber Rocha no cenário crítico e acadêmico contemporâneo.

Quadro 1: Lista de teses e dissertações

| Autor(a) | Ano | Título | Tipo | Instituição |
|--|------------|--|-------------|--|
| Maria do Socorro Silva Carvalho | 1999 | <i>A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)</i> | Tese | Universidade de São Paulo (USP) |
| Sebastião Donizete de Carvalho | 2002 | <i>O povo messiânico: messianismo político de Glauber Rocha</i> | Dissertação | Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) |
| José Renato Noronha | 2002 | <i>Entre o templo e a encruzilhada. Barravento-Exu-Firmino Glauber Rocha</i> | Dissertação | Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) |
| Adeilton Lima da Silva | 2006 | <i>A estética no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)</i> | Dissertação | Universidade de Brasília (UnB) |
| Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo | 2007 | <i>Utopia Selvagem, de Darcy Ribeiro, e A Idade da Terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia</i> | Dissertação | Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) |
| Rodrigo Lopes de Barros Oliveira | 2008 | <i>Derrida com Makumba: o dom, o tabaco e a magia negra</i> | Dissertação | Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) |

| Autor(a) | Ano | Título | Tipo | Instituição |
|---|------------|---|-------------|--|
| Conceição de Maria Ferreira da Silva | 2010 | <i>Barravento, Orí e Santo Forte: representação das religiões afro-brasileiras no Brasil</i> | Dissertação | Universidade Federal de Goiás (UFG) |
| Luna Cristina Castro Nery | 2010 | <i>O negro encena a Bahia: imagens e representações étnicas em cinco filmes baianos de ficção</i> | Dissertação | Universidade Federal da Bahia (UFBA) |
| Raquel Pereira Alberto Nunes | 2011 | <i>Barravento(s): uma análise comparativa de roteiros</i> | Dissertação | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) |
| Anna Lee Rosa de Freitas | 2011 | <i>A missa bárbara rezada por Glauber Rocha num tempo que era proibido proibir</i> | Tese | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) |
| Alexssandro Ribeiro Moura | 2013 | <i>Aproximações entre cinema e poesia: Glauber Rocha e Manoel de Barros</i> | Tese | Universidade Federal de Goiás (UFG) |
| Helton Santos Gomes | 2014 | <i>Política e engajamento: reflexões acerca da religiosidade em Barravento</i> | Dissertação | Universidade Federal de Uberlândia (UFU) |
| Érico Oliveira de Araújo Lima | 2014 | <i>Estética e política em A Idade da Terra</i> | Dissertação | Universidade Federal do Ceará (UFC) |
| Cíntia Christiele Braga Dantas | 2016 | <i>O cinema místico-revolucionário de Glauber Rocha</i> | Tese | Universidade Federal de Uberlândia (UFU) |
| Marcelo Fonseca Alves | 2016 | <i>Política, história e memória como chave de leitura das alegorias de A Idade da Terra de Glauber Rocha</i> | Tese | Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) |
| Lindalva Sousa da Costa | 2017 | <i>A episteme nas produções fílmicas do cinema negro como dimensão pedagógica para o interculturalismo brasileiro</i> | Dissertação | Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) |
| Raquel Fernandes Canário | 2017 | <i>Barravento (1962) e a organização do etnoconhecimento afro-brasileiro dos pescadores de Buraquinho/BA</i> | Dissertação | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) |
| Quézia da Silva Brandão | 2017 | <i>A Idade da Terra: Glauber Rocha e seu projeto político-cultural para a América Latina (1965-1980)</i> | Dissertação | Universidade de São Paulo (USP) |
| Álvaro Lima Ribeiro Neto | 2018 | <i>Atmosferas sonoras no cinema: elementos sonoros culturais em meio ao naturalismo e o hiper-realismo nos filmes Barravento (1962, Glauber Rocha) e Besouro (2009, João Tikhomiroff)</i> | Dissertação | Universidade Federal da Bahia (UFBA) |
| Ilana Schlaich Tschiptschin | 2018 | <i>Representações de Brasília nas artes visuais e em A Idade da Terra</i> | Dissertação | Universidade de São Paulo (USP) |
| Cleiton Oliveira da Silva | 2020 | <i>Regionalismo e fragmentação na experiência Barravento: estudo de assimilações e análise de personagens</i> | Dissertação | Universidade de São Paulo (USP) |

| Autor(a) | Ano | Título | Tipo | Instituição |
|--|------|---|-------------|---|
| Ítalo Nelli Borges | 2021 | <i>Glauber como Vidraça Trincada: consonâncias, dissonâncias e antagonismos estético-políticos no Cinema Novo glauberiano</i> | Tese | Universidade Federal de Uberlândia (UFU) |
| Antônio Bianchini Borduque | 2022 | <i>A Idade da Terra como database narrative</i> | Dissertação | Universidade de São Paulo (USP) |
| João Arthur Lourenço Soares | 2022 | <i>A terceira estética de Glauber: A Idade da Terra (1980) como síntese formal de um estilo</i> | Dissertação | Universidade Federal Fluminense (UFF) |
| Luane Cristina Oliveira Resende | 2022 | <i>A forma estética e a dimensão pedagógica no filme A Idade da Terra</i> | Dissertação | Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) |

Fonte: elaboração própria.

A respeito de *Barravento*, a tese de Maria do Socorro Silva Carvalho (1999), intitulada *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*, explora o fenômeno cinematográfico conhecido como Ciclo do Cinema Baiano, que ocorreu entre 1958 e 1962. Carvalho (1999) analisa a intensa atividade crítica e a produção de filmes durante esse período, que, embora limitada em quantidade, foi significativa em qualidade. A pesquisa abrange desde as primeiras experiências de produção cinematográfica em Salvador até a realização de longas-metragens como *Bahia de Todos os Santos* (1960), *Mandacaru Vermelho*, *Barravento*, *A Grande Feira* (1961), *Tocaia no Asfalto* e *O Pagador de Promessas* (1962). A autora busca estabelecer conexões entre cinema e história, enfatizando o desejo de uma geração de críticos e cineastas de transformar a sociedade e o próprio cinema na Bahia. Por meio da reconstituição desse ciclo, Carvalho (1999) revela as crenças, desejos e preocupações de uma época, manifestadas tanto nos filmes quanto na crítica produzida em seu entorno, e destaca a importância do Cinema Baiano como precursor do Cinema Novo, que se consolidaria nos anos seguintes.

A pesquisa de José Renato Noronha se concentra no filme *Barravento*, explorando como ele incorpora elementos da religião afro-brasileira, especialmente o orixá Exu, associado às encruzilhadas e à comunicação entre o mundo espiritual e humano. A dissertação analisa como o filme reflete transformações sociais e culturais através da figura central de Firmino, que atua como mediador entre diferentes identidades culturais. Noronha (2002) argumenta que *Barravento* representa uma

encruzilhada de tradições culturais, enriquecendo a compreensão do cinema de Glauber Rocha ao conectar-se com a cultura afro-brasileira. A pesquisa também examina a estética da fome e a dualidade do reconhecimento internacional de Glauber Rocha como ícone cultural e figura revolucionária no contexto do Terceiro Mundo, em protesto às convenções cinematográficas, estabelecendo o filme como um objeto de estudo acadêmico e reflexão estética.

Na dissertação de Adeilton Lima da Silva (2006), a análise crítica da linguagem cinematográfica de Glauber Rocha foca na influência da estética teatral, especialmente de Antonin Artaud e Bertolt Brecht, em três de seus filmes principais: *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Silva explora como Glauber Rocha incorpora elementos do teatro em sua narrativa cinematográfica, utilizando conceitos como distanciamento, transe e duplo para enriquecer sua estética visual e narrativa. Ele destaca a interseção entre cinema e teatro como fundamental para a compreensão da obra do diretor, ressaltando a complexidade barroca e a representação do ator como colaborador na criação de uma linguagem única de sons e gestos em suas produções.

A dissertação de Rodrigo Lopes de Barros Oliveira (2008) explora a interseção entre o tabaco, o número quatro e diversos elementos culturais, religiosos e filosóficos, conectando-os a temas como colonialismo, escravidão, racismo e magia negra. O autor analisa como o tabaco, além de suas conotações religiosas e medicinais, se tornou um símbolo de poder e magia, explorando sua relação com conceitos filosóficos de Mallarmé, Bataille, Derrida e Hegel. A pesquisa também examina a influência de Exu, como entidade associada ao tabaco e à magia negra. Em relação ao filme *Barravento* de Glauber Rocha, Oliveira destaca a presença de sacrifícios humanos no filme, onde indivíduos decidem morrer em benefício da comunidade, abordando temas como revolução, sacrifício, religião e resistência à exploração. Para o autor, Glauber Rocha é visto como um intérprete exemplar de Derrida para o português e o filme é considerado uma expressão da dialética e do idealismo presentes na macumba.

A pesquisa de Conceição de Maria Ferreira da Silva (2010) explora as representações das religiões afro-brasileiras no cinema brasileiro, concentrando-se

nos filmes *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Orí* (Raquel Gerber, 1989) e *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999). A pesquisadora investiga como esses filmes abordam o universo religioso afro-brasileiro, especialmente o candomblé e a umbanda, utilizando uma abordagem interdisciplinar que combina teorias da comunicação e do cinema. A pesquisa destaca a importância dessas representações cinematográficas na legitimação cultural, social e histórica das religiões afro-brasileiras, influenciadas pelo contexto político e histórico de suas produções. Silva identifica o orixá Exu como uma figura central nos filmes analisados, desempenhando papéis variados que refletem as múltiplas facetas desse importante elemento da cultura afro-brasileira. A pesquisadora também compartilha sua própria perspectiva pessoal e experiência das religiões de matriz africana, sublinhando a necessidade de representações autênticas e complexas que desconstruam estereótipos e promovam a autoafirmação das comunidades afrodescendentes.

A pesquisa de Luna Cristina Castro Nery (2010) investiga a representação dos negros em cinco filmes de longa-metragem de ficção ambientados na Bahia. Utilizando uma abordagem sociológica e interdisciplinar, o estudo analisa como esses filmes retratam a comunidade negra, destacando sua conexão com a cultura afro-brasileira. Os filmes selecionados, como *Barravento* e *Ó, Paí, ó* (2007), frequentemente associam os personagens negros a práticas culturais como o candomblé, o carnaval e a capoeira. Nery discute a presença de estereótipos, exotismo e folclorização, ao mesmo tempo reconhecendo a beleza e a profundidade dessas representações culturais. A pesquisa também aborda a representação de religiões de origem africana e seu tratamento dentro do contexto do realismo mágico. Além das questões culturais, são exploradas situações de discriminação e racismo nos filmes, frequentemente abordadas com ironia e paródia. A autora destaca a importância da herança africana na identidade cultural baiana, questionando a representação feminina negra e a participação de cineastas negros na produção cinematográfica da Bahia, refletindo sobre os desafios e as oportunidades acerca da identidade negra no cinema regional.

A pesquisa de Raquel Pereira Alberto Nunes (2011) investiga os roteiros de Luiz Paulino dos Santos e Glauber Rocha relacionados ao filme *Barravento*,

analisando suas diferentes perspectivas culturais e ideológicas sobre a Bahia nas décadas de 1950 e início dos anos 1960. O estudo compara como esses roteiros abordam temas como cultura popular, religiões afro-brasileiras, o papel do intelectual na sociedade e conceitos de povo e alienação. A pesquisadora aborda as divergências ideológicas sobre a representação dos corpos negros e da cultura afro-brasileira, destacando que a visão de Paulino era mais essencialista, enquanto Glauber Rocha traz uma crítica mais ambígua sobre a alienação e a resistência dos corpos negros. Essa comparação é importante para entender como Glauber, ao criar uma narrativa mais fragmentada e dialética, reflete as tensões da modernidade e do pós-colonialismo nas representações dos personagens negros. Nunes revela, ainda, divergências e convergências entre as visões de Paulino e Glauber, destacando a visão transformadora e essencialista de Paulino sobre a cultura afro-brasileira, contrastando com a crítica e valorização ambígua de Glauber Rocha em relação a esses aspectos. A pesquisa também explora as mudanças nas perspectivas ao longo da produção do filme, influenciadas pela introdução de elementos políticos por Rex Schindler. As conclusões enfatizam a evolução das ideias sobre cultura popular, progresso, alienação e o papel do intelectual, evidenciando as complexidades e contradições nas abordagens dos dois autores.

A pesquisa de Alexssandro Ribeiro Moura (2013) explora as conexões entre cinema e poesia, utilizando as obras do poeta Manoel de Barros e do cineasta Glauber Rocha como principais objetos de estudo. Moura adota uma abordagem crítica que integra teorias de literatura comparada, estudos culturais, semiótica, linguística, crítica literária e teoria cinematográfica para investigar como elementos estéticos, estruturais e estilísticos se entrelaçam nas obras de ambos os artistas. Focando em filmes como *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, o estudo destaca como tanto Manoel de Barros quanto Glauber Rocha utilizam recursos narrativos e visuais para reformular a linguagem, explorar identidades nacionais e subjetividades, além de capturar as contradições sociais e culturais do Brasil e da América Latina. A pesquisa revela as similaridades na expressão artística entre literatura e cinema, enfatizando sua capacidade de

adaptação às mudanças tecnológicas e às transformações na experiência do público ao longo do século XX e XXI.

Helton Santos Gomes (2014), em sua dissertação *Política e engajamento: reflexões acerca da religiosidade em Barravento de Glauber Rocha*, realiza uma análise crítica do filme *Barravento*, enfocando as questões religiosas e políticas que o permeiam. A pesquisa investiga como o fenômeno religioso interfere no engajamento dos cidadãos e na narrativa fílmica, levantando questões sobre o mundo retratado nas telas, as relações presentes nesse universo e a perspectiva religiosa do filme. Gomes busca entender se a religião impede as pessoas de moldar suas próprias histórias e quais propostas de mudança do *status quo* são apresentadas.

A dissertação de Lindalva Sousa da Costa (2017), intitulada *A episteme nas produções fílmicas do cinema negro como dimensão pedagógica para o interculturalismo brasileiro*, investiga o impacto do colonialismo europeu na disseminação da cultura racista e suas consequências para a identidade dos negros no Brasil. A pesquisa destaca como, mesmo após a abolição da escravidão, os afrodescendentes continuam a enfrentar marginalização e desvalorização social. A autora propõe que a episteme do cinema negro, representada em filmes como *Barravento*, de Glauber Rocha, e *Dialética do Amor* (2012), de Celso Prudente, serve como um elemento de ruptura dessa cultura racista, promovendo a valorização da identidade negra e afrodescendente. Utilizando uma abordagem metodológica baseada em documentos secundários e na interpretação fílmica, a pesquisa revela que o cinema negro confronta estereótipos raciais e contribui para a construção de um interculturalismo educativo, fundamental para o desenvolvimento de uma consciência crítica nas salas de aula. Assim, a dissertação propõe que a arte cinematográfica pode ser um poderoso veículo de transformação social, capaz de reestabelecer lutas afirmativas e promover um entendimento mais inclusivo da diversidade étnica e cultural no Brasil.

Raquel Fernandes Canário (2017) investiga, em sua pesquisa, como o filme *Barravento* contribui para a compreensão do conhecimento afro-brasileiro na comunidade de pescadores de Buraquinho, Bahia. Utilizando teorias de

epistemografia e etnoconhecimento, Canário analisa como *Barravento* organiza e representa esses saberes, culminando na produção do documentário *Entre Barraventos*, que registra as mudanças culturais e identitárias ao longo do tempo na comunidade. A pesquisa destaca a importância das tradições afro-baianas na vida dos pescadores, demonstrando como essas práticas culturais resistem e transformam a sociedade, contrapondo-se ao racismo e à intolerância religiosa da época.

Na pesquisa de Álvaro Lima Ribeiro Neto (2018) são exploradas as atmosferas sonoras no cinema, com foco nos filmes *Barravento* e *Besouro* (2009), de João Tikhomiroff. Ribeiro Neto investiga como o som é utilizado como um criador de significado, especialmente na representação de elementos sonoros culturais. O autor destaca que o som, além da imagem, desempenha um papel crucial na construção dos significados associados aos personagens negros, criando uma dimensão imersiva que reforça a presença cultural afro-brasileira. Essa análise sugere que os corpos negros ocupam um espaço visual e sonoro, desdobrando-se em múltiplas possibilidades de significação cultural. A pesquisa combina conceitos históricos e conceituais do cinema com análises culturais, examinando como trilhas sonoras, diálogos e efeitos sonoros são empregados para transmitir a cultura afro-brasileira e seus mitos. O estudo destaca a importância de uma abordagem transcultural no cinema que reconheça as desigualdades geopolítico-culturais e promova a diversidade de narrativas culturais. O pesquisador também discute a evolução tecnológica na linguagem audiovisual e sugere áreas adicionais de pesquisa, como narrativas pós-coloniais, cinema indígena e afrofuturismo.

Cleiton Oliveira da Silva (2020), em sua dissertação *Regionalismo e fragmentação na experiência Barravento: estudo de assimilações e análise de personagens*, explora as fragmentações no regionalismo presente em *Barravento*, destacando as tensões culturais e sociais expressas nas figuras dos personagens e a influência da tradição regionalista na construção dessas figuras. Essa perspectiva orienta a crítica sobre *Barravento* à luz das aproximações e distanciamentos que se estabelece com dois precursores: a literatura regionalista de Jorge Amado e os documentários pioneiros de Alexandre Robatto Filho sobre a capoeira e a pesca de

xaréu no litoral da Bahia. No processo de constituição de sua própria linguagem fílmica, o cineasta estreante tenta estabelecer uma perspectiva crítica da religião e um olhar anti-imersivo para a cultura negra, mas produz uma obra rica em contradições internas. No intuito de observar mais em detalhe como essa complexidade de sentidos se projeta na estrutura do filme, propõe-se em um segundo momento uma análise de cada uma das personagens centrais.

A tese de Ítalo Nelli Borges (2021) realiza uma análise histórica da recepção crítica dos textos e filmes de Glauber Rocha na década de 1960. O autor investiga as diferentes formas de recepção das propostas estético-políticas do cineasta, identificando discursos que ora convergem, ora divergem e até mesmo se opõem às suas concepções cinematográficas. A pesquisa se concentra na análise comparativa da recepção crítica de quatro produções fundamentais de Glauber Rocha: *Barravento* (1962), *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Ao enfatizar as perspectivas críticas que contestaram suas ideias, a tese busca problematizar a narrativa de consagração do cineasta, destacando as dificuldades e tensões que marcaram seu reconhecimento dentro do cinema brasileiro moderno. Dessa forma, a pesquisa contribui para uma interpretação mais complexa e crítica da trajetória de Glauber Rocha, abordando não só sua influência, mas também os desafios e resistências enfrentados por ele no contexto das disputas simbólicas e políticas da época.

Referente ao filme *A Idade da Terra*, o trabalho de Sebastião Donizete de Carvalho (2002) sobre Glauber Rocha explora o conceito de messianismo político presente nos filmes do diretor, enfatizando como ele buscava entender e transformar a sociedade brasileira. Carvalho destaca que Glauber Rocha, inserido no movimento do Cinema Novo, considerado alternativo e militante, articula elementos como possessão, fé e o povo messiânico. Este último representa um messias coletivo que procura redimir a nação, redefinir seu destino e reconstruir sua cultura para estabelecer uma nova identidade brasileira. A pesquisa contextualiza o cinema dentro das eras da modernidade e pós-modernidade, argumentando que, apesar das críticas tradicionais que consideram os meios de comunicação como instrumentos de alienação, Glauber Rocha e o Cinema Novo mostram como o cinema pode ser

uma ferramenta para repensar esteticamente a identidade nacional. Os filmes de Glauber Rocha são vistos como uma celebração mística da luta por liberdade metafísica, onde o messias-povo coletivo desempenha um papel crucial na autodeterminação cultural brasileira, utilizando a própria história e cultura como caminho para a liberdade e a conscientização social.

O trabalho de Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo (2007) oferece uma análise da interação entre Darcy Ribeiro e Glauber Rocha, concentrando-se na dimensão visual, nas vozes e na concepção de antropofagia em *Utopia Selvagem: saudades da inocência perdida* (1982) e *A Idade da Terra*. A pesquisa utiliza conceitos de imagem e tradução intersemiótica para explorar como essas obras se complementam e amplificam suas potencialidades visuais e narrativas. Ricardo destaca o diálogo entre os dois intelectuais brasileiros, evidenciando como *Utopia Selvagem* pode ter servido como um roteiro implícito para Glauber Rocha em *A Idade da Terra*, além de investigar as vozes dos personagens e suas conexões com os espaços que habitam. A análise da antropofagia como um campo de conhecimento político revela sua importância na reflexão sobre as relações coloniais e a busca por transformações sociopolíticas nas décadas de 70 e 80. O estudo de Ricardo destaca como essas obras dialogam entre si e com as questões mais amplas da identidade brasileira e latino-americana, utilizando o cinema e a literatura como ferramentas poderosas de expressão e crítica social.

A tese de Anna Lee Rosa de Freitas (2011), intitulada *A missa bárbara rezada por Glauber Rocha num tempo que era proibido proibir*, destaca que a obra de Glauber Rocha se insere no contexto do Maio de 68, um movimento que buscou uma nova concepção de poder ao eliminar as barreiras entre arte, saber e política, configurando a crise como um espaço fértil para a imaginação e a criação. O cineasta adota essa perspectiva em seus filmes, questionando as instituições clássicas e utilizando uma narrativa não linear que se manifesta em obras como *Terra em Transe*, *Câncer* e *A Idade da Terra*. Nessas produções, episódios desalinhados e incongruentes opõem-se a convenções tradicionais de contar histórias, provocando uma explosão na linguagem cinematográfica que desconstrói a passividade do espectador e o convida a uma experiência transformadora. Essa interação profunda

com os dinamismos espaços-temporais revela como Glauber se articula com a prática filosófica dos movimentos antiautoritários do Maio francês e do pós-68. O pensamento de Gilles Deleuze, desenvolvido no contexto das críticas antiautoritárias, serve como fundamento teórico para analisar a performance de uma revolta popular, contrapondo a construção estética de Glauber à sua prática filosófica.

Érico Oliveira de Araújo Lima (2014) oferece uma análise sobre a obra *A Idade da Terra*, relacionando-a a outros filmes como *Claro* (1975) e o curta-metragem *Di Cavalcanti* (1977), para explorar novos caminhos na sensibilidade estética e política do cinema. Sua pesquisa adota uma abordagem anacrônica, buscando entender como essas obras podem agitar o tempo e abrir novas possibilidades estéticas e políticas, inspirando-se em pensadores como Benjamin, Warburg, Didi-Huberman e Agamben. Além de Glauber Rocha, Lima expande seu estudo para incluir artistas como Helio Oiticica, Lygia Clark e Cildo Meireles, cujas obras promovem a distinção entre espectador passivo e ativo, transformando a arte em um processo vivo e participativo. A pesquisa enfatiza a importância de experiências estéticas que emancipam o espectador pela ação, singularização e abertura a novas sensações, refletindo sobre o futuro do cinema e sua relação com tecnologias emergentes, como cinema de *laser* e holografia. Lima argumenta que obras como *A Idade da Terra* não devem somente ser vistas, mas vivenciadas, conectando-se profundamente com o público, rompendo com uma modalidade tradicional de cinema.

O trabalho de Marcelo Fonseca Alves (2016) explora as alegorias presentes no último filme do diretor, utilizando teorias de Walter Benjamin sobre a perda da aura na arte, a teoria da alegoria e reflexões sobre história, além dos métodos interpretativos de Sigmund Freud. Alves argumenta que a obra resgata fragmentos da história brasileira, especialmente o papel do trabalhismo na construção da nação moderna e soberana, enquanto discute a importância política de temas como fome, violência e sonho, conectados à realidade do mundo subdesenvolvido. Ele posiciona *A Idade da Terra* como uma expressão das crises e transe na obra de Glauber Rocha, promovendo uma utopia para o Brasil no século XXI, fundamentada na integração cultural e política e na revisitação crítica da história nacional.

O estudo de Cíntia Christiele Braga Dantas (2016) sobre o cinema místico-revolucionário de Glauber Rocha destaca a intenção do diretor de descolonizar a cultura e promover a autonomia política para superar desigualdades sociais. Segundo Dantas, Glauber Rocha baseou seu projeto político-estético na associação entre revolução e misticismo, utilizando a tradição religiosa brasileira como fundamento. A pesquisa analisou cinco de seus principais filmes, escritos, cartas e entrevistas para identificar essa concepção. Concluiu-se que seu cinema denunciou o colonialismo cultural e propôs uma cultura revolucionária que desestruturou as formas cinematográficas ocidentais, politizando a mística em vez de mistificar a política. Conclui que Glauber Rocha valorizava a cultura popular e buscava uma utopia revolucionária enraizada no contexto do Terceiro Mundo, resistindo à modernização imposta e promovendo um retorno a valores tradicionais como forma de resistência e transformação social.

A pesquisa de Quézia da Silva Brandão (2017) sobre *A Idade da Terra* investiga o contexto político e cultural do filme, centrando-se nas representações históricas do Brasil e da América Latina através de suas alegorias e estrutura narrativa inspirada na Bíblia. O estudo de Brandão se divide em análises do contexto cinematográfico dos anos 1970, da linguagem e alegorias dentro do filme e da recepção crítica e pública pós-produção. Afirma que Glauber Rocha, após concluir o filme, enfrentou problemas de saúde e isolamento devido a suas posições políticas controversas e à complexidade de sua expressão artística. Ele esperava que *A Idade da Terra* fosse reconhecido no *Festival de Veneza*, mas a recepção negativa abalou profundamente suas esperanças. O estudo destaca os esforços de Glauber Rocha para construir um projeto cinematográfico significativo que abordasse questões políticas e culturais do Brasil e da América Latina, enfrentando críticas divergentes e questões pessoais e profissionais intensas.

O trabalho de Ilana Schlaich Tschiptschin (2018) oferece uma análise das representações de Brasília nas artes visuais, utilizando como estudos de caso o livro *Doorway to Brasília* (1959), de Aloísio Magalhães, e o filme *A Idade da Terra* de Glauber Rocha. Tschiptschin explora como essas obras contribuem para a construção do mito fundador e da identidade nacional de Brasília, enfatizando seu

papel como capital e símbolo cultural do Brasil. Ela destaca que essas representações celebram Brasília como um marco arquitetônico e símbolo de modernidade e vanguarda, conectado ao cerrado e aos ideais do *Plano Piloto* de Lucio Costa e da arquitetura de Oscar Niemeyer. Ao contrastar o tom eufórico de *Doorway to Brasília* com o distanciamento crítico de *A Idade da Terra*, Tschiptschin revela como ambas as obras contribuem para uma compreensão complexa da cidade, refletindo sobre sua evolução ao longo do tempo e seu significado como espaço de experimentação cultural e política.

A dissertação de Antônio Bianchini Borduque (2022) investiga as experimentações narrativas e estruturais de desconstrução e descontinuidade em *A Idade da Terra*, utilizando o conceito de *database narrative*, proposto por Marsha Kinder. Essa abordagem, fundamentada na convergência entre cinema e mídias digitais, explora a dicotomia entre narrativa e base de dados discutida por Manovich. As *database narratives* expõem a arbitrariedade na seleção e combinação de elementos narrativos, revelando os mecanismos discursivos subjacentes. O cinema de Glauber Rocha, com sua busca por uma nova linguagem anticolonial e de liberdade estética, técnica e econômica, manifesta esse potencial subversivo, antecipando características digitais em seus mecanismos narrativos.

A dissertação de João Arthur Lourenço Soares (2022), intitulada *A terceira estética de Glauber: A Idade da Terra (1980) como síntese formal de um estilo em face da sua trajetória artística*, analisa o filme *A Idade da Terra* sob a perspectiva de que ele se situa na “terceira estética”, sucessora da *Estética da Fome* (1965) e da *Estética do Sonho* (1971), no contexto da trajetória artística de Glauber Rocha. Para isso, o autor realiza um exercício historiográfico que considera a sucessão das estéticas cinematográficas de Glauber, sustentando que os filmes concretizam as posições estéticas presentes nos manifestos. O estudo também explora como o projeto inacabado *América Nuestra* conecta diferentes períodos da carreira de Glauber, permitindo atualizações em seus pensamentos estéticos. A análise sugere que *A Idade da Terra* representa a culminância de suas elaborações, funcionando como uma síntese estética, e busca identificar novos procedimentos que a caracterizam.

Luane Cristina Oliveira Resende (2022), em sua dissertação intitulada *A forma estética e a dimensão pedagógica no filme “A Idade da Terra”, de Glauber Rocha*, explora a interseção entre a produção fílmica de Glauber Rocha e os conceitos filosóficos de Walter Benjamin. A pesquisa aborda a questão de como as ideias benjaminianas podem iluminar a leitura das obras de Rocha, utilizando uma abordagem bibliográfica para analisar as produções do cineasta e do filósofo. A dissertação identifica e caracteriza os fundamentos estéticos presentes em suas obras, estabelecendo aproximações significativas entre suas visões artísticas. Essa articulação enriquece a compreensão da estética cinematográfica e contribui para o debate sobre a dimensão pedagógica do cinema como um espaço de reflexão crítica e cultural, essencial para a formação de professores e a educação contemporânea.

As pesquisas sobre as representações dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha, quando reunidas em categorias, permitem uma abordagem diversa. Divididas em três grandes temas – contextualização histórica e cultural; representações religiosas e culturais afro-brasileiras; fragmentação narrativa e performatividade dos corpos negros – essas análises oferecem uma visão crítica fundamental.

No que se refere à contextualização histórica e cultural, a tese de Maria do Socorro Silva Carvalho (1999), ao explorar o Ciclo do Cinema Baiano, oferece um panorama sobre as origens de *Barravento* dentro de um movimento precursor do Cinema Novo. Carvalho identifica como esse ciclo foi decisivo para a formação de uma linguagem cinematográfica que abordasse as questões sociais, econômicas e raciais no Brasil, com ênfase na Bahia. Nesse contexto, os corpos negros são representados de forma que dialogam com as contradições locais e nacionais, transcendendo à simples figuração para se tornarem agentes de uma narrativa de mudança social.

Já Cleiton Oliveira da Silva (2020), ao explorar o regionalismo em *Barravento*, revela que as representações dos personagens negros se moldam a partir de uma complexa rede de relações culturais, sociais e econômicas. A tensão entre o regional e o universal no cinema de Glauber Rocha, conforme apontado por Silva, é essencial para compreender a forma como o diretor aborda os conflitos internos da sociedade

brasileira, utilizando os corpos negros como símbolos dessas contradições. Essa perspectiva ajuda a iluminar o papel desses corpos na construção de uma identidade nacional cinematográfica, focada nas questões de marginalização e resistência.

Nas representações religiosas e culturais afro-brasileiras, a dissertação de José Renato Noronha (2002) investiga como Glauber Rocha incorpora elementos da religião afro-brasileira para ampliar a dimensão simbólica de seus filmes. Exu, como figura central em *Barravento*, atua como um elo entre o mundo espiritual e o material, ressignificando a imagem dos corpos negros na narrativa. Noronha aponta que o diretor retrata rituais afro-brasileiros, mas os utiliza como forma de potencializar o protagonismo dos personagens negros em uma luta contra as forças opressoras.

Raquel Fernandes Canário (2017) expande essa análise ao discutir como Glauber Rocha retrata o saber afro-brasileiro em sua forma oral e ritualística, especialmente por meio do candomblé e da capoeira. Canário sublinha que *Barravento* vai além da representação naturalista dos corpos negros, empregando uma estética que valoriza suas práticas culturais como formas de resistência. O estudo mostra que essas tradições afrodescendentes não são meramente figurativas no filme, mas constituem um alicerce para o entendimento da resistência simbólica e real ao colonialismo, essencial para a análise da obra glauberiana.

A dissertação de Conceição de Maria Ferreira da Silva (2010) complementa essa discussão ao situar *Barravento* no contexto mais amplo da representação das religiões afro-brasileiras no cinema. Silva destaca que Glauber Rocha, ao trazer o candomblé para o centro de suas narrativas, realiza uma inversão do papel marginal tradicionalmente atribuído às práticas culturais afro-brasileiras no cinema nacional. Essa abordagem oferece um olhar renovado sobre como os corpos negros podem ser vistos como agentes de uma espiritualidade que, ao mesmo tempo, é política e descolonizadora.

As pesquisas revisadas abordam de forma multidimensional as representações dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha. Elas ressaltam como essas representações são centrais na construção de uma identidade cultural e política no cinema brasileiro. Ao tratar dos corpos negros como símbolos de resistência, performatividade e transformação social, essas análises reforçam a

importância do estudo interdisciplinar da obra de Glauber Rocha, especialmente em *Barravento*. O conjunto dessas abordagens, ao destacar diferentes aspectos da representação cultural, religiosa, narrativa e performática, amplia o entendimento da complexidade de sua obra e de como os corpos negros, nela, se posicionam como agentes críticos em uma sociedade marcada pelo racismo e pela marginalização histórica. Como lacuna, percebe-se que as pesquisas não dão devido destaque aos corpos negros em *A Idade da Terra*.

Portanto, depreende-se que Glauber Rocha emerge como uma figura seminal no Cinema Novo, representando uma geração de intelectuais e artistas que, nas décadas de 1950 e 1960, se destacaram pela sua capacidade de reflexão crítica e pela busca de uma conscientização histórica no Brasil. Sua obra, que vai de *Barravento* a *A Idade da Terra*, é um testemunho da atmosfera ideológica da época, marcada pela luta por reformas sociais e um ardente nacionalismo. Glauber Rocha se empenhou em oferecer uma representação totalizante da história, utilizando metáforas e simbolismos para capturar momentos de ruptura social. Em seus filmes, a violência frequentemente é associada à história e à revolução, refletindo uma evolução contínua conforme o contexto histórico se desenvolvia. Este desejo de oferecer uma visão abrangente do panorama social e político evidencia a ambição de Glauber Rocha em transcender a mera documentação para se engajar na crítica e interpretação das transformações que moldaram a sociedade brasileira.

1.2 Problema de pesquisa

A estética barroca presente na obra de Glauber Rocha manifesta-se por meio de tensões estilísticas marcantes que contrastam entre espaços amplos e demarcados e entre a teatralidade e a agilidade da câmera. Essa dualidade cria uma representação rica e multifacetada, refletindo a complexidade dos temas abordados. As trilhas sonoras, carregadas de simbolismo e densidade, são um elemento central na construção da atmosfera dos filmes, contribuindo para a imersão sensorial e para a evocatividade da narrativa. O Cinema Novo, que Glauber Rocha ajudou a definir, é

particularmente notável pela “estética da fome”, um conceito que o cineasta utilizou como um vetor para uma crítica cinematográfica que transcende a mera representação da pobreza. *Barravento*, um exemplo paradigmático desta estética, aborda a alienação religiosa e revela o universo cultural e social brasileiro. A narrativa do filme, centrada em Firmino e seu retorno à comunidade de pescadores de Buraquinho, questiona a exploração e a influência religiosa, refletindo uma tensão entre mudança e tradição. A ambiguidade presente na obra, que se recusa a oferecer uma perspectiva transcendente, simboliza a luta entre identidade cultural e consciência de classe e representa uma transformação tanto pessoal quanto social.

A crítica de Renato Silveira (1998) à tese de Ismail Xavier sobre Glauber Rocha revela uma evolução significativa no Cinema Novo, que passou de uma abordagem popular nas décadas de 1960 para uma perspectiva antropológica nos anos seguintes. Silveira argumenta que a representação da cultura afro-brasileira em *Barravento* é limitada e etnocentrista, refletindo um discurso fechado e autoritário influenciado pelo marxismo militante. Em contraste, os outros estudiosos subsequentes neste texto elencados oferecem contribuições valiosas ao explorar a relação entre teoria e biografia, a influência da estética barroca e a representação das religiões afro-brasileiras. Esses estudos enriquecem a compreensão da complexidade da obra de Glauber Rocha, proporcionando uma análise detalhada da interseção entre cinema e outras formas de arte e refletindo sobre questões de identidade cultural e política. A análise da trilha sonora e a representação das religiões afro-brasileiras em *Barravento* destacam a profundidade e a inovação da cinematografia de Glauber Rocha. Esses estudos evidenciam a importância da contribuição do cineasta para o cinema nacional, mostrando como suas obras proscurem normas estabelecidas e provocam reflexões significativas sobre a cultura e a política brasileiras. A análise cinematográfica, sob as lentes das artes e da crítica cultural, revela um campo fértil para o debate sobre representação e inovação no cinema, oferecendo novas perspectivas sobre a herança cultural e a identidade nacional.

A obra *Primitive Culture* (1871), de Edward Burnett Tylor, fundadora da antropologia cultural, propõe uma visão evolucionista que categoriza as sociedades

em estágios lineares — da “selvageria” à “civilização”. Para Tylor, as culturas humanas seguem um caminho universal de progresso, onde práticas consideradas arcaicas, denominadas *survivals*, persistiriam como resquícios de estágios anteriores (Tylor, 1871). Essa perspectiva, embora focada em aspectos culturais, ecoou em teorias raciais do século XIX, que naturalizaram hierarquias entre povos. No Brasil, como analisa Lilia Moritz Schwarcz em *O Espetáculo das Raças* (1993), intelectuais como Nina Rodrigues e Renato Kehl apropriaram-se dessas ideias para classificar negros e indígenas como “inferiores”, justificando políticas eugênicas e o mito do branqueamento (Schwarcz, 1993).

A noção tyloriana de *survivals* — práticas culturais vistas como anacrônicas — foi instrumentalizada no contexto brasileiro para estigmatizar tradições afro-brasileiras e indígenas. Schwarcz destaca que religiões como o candomblé foram associadas à “degeneração” e criminalizadas, enquanto rituais indígenas eram interpretados como prova de “atraso” (Schwarcz, 1993). Tylor, por sua vez, via tais manifestações como estágios primitivos da religião, a serem superados pela racionalidade ocidental (Tylor, 1871). Essa leitura reforçou a ideia de que a mestiçagem, romantizada como símbolo nacional, era uma “solução” para o “problema racial”, ocultando violências estruturais (Schwarcz, 1993).

Embora Tylor enfatizasse o cultural sobre o biológico, sua hierarquia evolutiva alimentou o determinismo racial. Schwarcz demonstra como médicos e juristas brasileiros, influenciados por teorias europeias, mesclaram evolução cultural e darwinismo social para defender a segregação. Por exemplo, o sanitarista Renato Kehl via na miscigenação um risco de “degenerescência”, advogando políticas de imigração europeia para “purificar” a população (Schwarcz, 1993). Tylor, porém, mantinha ambiguidades: se por um lado via as culturas como dinâmicas, por outro não questionava a superioridade europeia, refletindo o etnocentrismo de sua época (Tylor, 1871).

Schwarcz critica a antropologia clássica por negligenciar a agência de grupos subalternos. Enquanto Tylor descrevia as culturas “primitivas” como estáticas, a autora ressalta a resistência negra e indígena na reelaboração de identidades, como nas irmandades religiosas e nos quilombos (Schwarcz, 1993). Essa tensão revela o

paradoxo do legado tyloriano: seu método comparativo abriu caminho para o estudo da diversidade cultural, mas seu evolucionismo serviu a projetos de dominação. No Brasil, como conclui Schwarcz, a antropologia precisou confrontar seu passado colonial para repensar narrativas sobre raça e nação (Schwarcz, 1993).

A história das teorias raciais no Brasil é marcada por interpretações que retrataram os negros de forma negativa, enquadrando-os como símbolos de “atraso” ou “degeneração” (Schwarcz, 2018). Intelectuais como Nina Rodrigues defenderam teses como a “incapacidade penal do negro”, naturalizando hierarquias que justificavam exclusões sociais e jurídicas. Guerreiro Ramos (1957) criticou essa tradição, sugerindo que o silêncio sobre tais obras seria a melhor forma de evitar sua perpetuação acrítica — uma provocação que expõe o dilema ético entre reconhecer influências históricas e não reforçar discursos opressores.

Autores clássicos, como Gilberto Freyre (1933), abordaram a formação social brasileira com foco no passado escravista, romantizando a mestiçagem como “harmonia de contrastes”. Sérgio Buarque de Holanda (1995), descreveu o “homem cordial” sem vincular essa característica a mecanismos de dominação. Caio Prado Júnior (2011) reduziu a escravidão a uma “empresa comercial”, obscurecendo seu caráter desumanizante. Darcy Ribeiro (1995) reconheceu o protagonismo negro, mas enquadrou indígenas como “resíduos” de estágios pré-civilizatórios.

Essas perspectivas, embora inovadoras em seu tempo, minimizaram a violência da escravidão e a persistência do racismo, operando como um “silêncio estratégico” que evitava confrontar desigualdades estruturais. Schwarcz (2018) argumenta que a ênfase na “democracia racial” serviu para construir uma identidade nacional unificada, ocultando violências coloniais e epistemicídios. Na contemporaneidade, visitar esses legados exige transformar silêncios cúmplices em diálogos que amplifiquem vozes historicamente marginalizadas. Como afirma Schwarcz (2018), a tarefa não é apagar o passado, mas confrontá-lo criticamente, reconhecendo como narrativas do século XX — mesmo as progressistas — contribuíram para ocultar violências.

Glauber Rocha também oferece uma leitura em perspectiva da mesma sociedade. Diferentemente dos autores citados, o cineasta utiliza da arte

cinematográfica para sua interpretação social, corroborando, assim, para a inserção desta pesquisa no âmbito artístico-político-cultural. O pensamento de Glauber Rocha, se não chega a constituir uma teoria, está próximo disso, ao realizar uma leitura pós-colonial do Terceiro Mundo subalterno, para concordar com Gayatri Spivak (2010). O cinema de Glauber pode ser compreendido como uma *Darstellung*, que é a representação enquanto um modo de retratar os sujeitos representados por seu porta-voz, o qual inevitavelmente deve também autorrepresentar-se como sujeito histórico nesse processo, na medida em que se identifica como membro da categoria genérica de seus representados. Ou seja, Glauber Rocha discursa a partir do Terceiro Mundo, como um terceiro-mundista. O cineasta procura fugir da uniformização do mundo, proposta a partir da Europa. Uniformização essa que, segundo Silvano Santiago (1982), institui a classe dominante como detentora do discurso cultural, europeizante, nas constantes e sucessivas assimilações “cordiais” da diferença indígena ou negra.

O potencial crítico da obra de Glauber Rocha, especialmente no que diz respeito à representação dos negros, necessita de maior reconhecimento. A relevância do diretor no contexto racial brasileiro é evidenciada pela presença de indivíduos historicamente excluídos da hegemonia cultural em sua cinematografia. Glauber Rocha contesta os arquétipos e caricaturas predominantes na representação dos negros no cinema brasileiro até então. Destaca-se a observação do crítico João Carlos Rodrigues (2015), que aponta a crítica de intelectuais e artistas negros ao cinema brasileiro por sua tendência a representar personagens como arquétipos ou caricaturas, quais sejam: “o escravo”, “o sambista”, e “a mulata boazuda”. Esta pesquisa visa demonstrar que Glauber Rocha transcende as representações caricaturais dos negros, inserindo-os em uma dinâmica política com a sociedade, onde são subjugados, mas resistem por meio de seus corpos. A investigação amplia as possibilidades de interpretação da obra do cineasta, focando particularmente em duas obras que representam dois momentos distintos na cinematografia do diretor: *Barravento* (1962) e *A Idade da Terra* (1980).

O problema de pesquisa parte de pressupostos levantados por Ismail Xavier acerca da filmografia de Glauber, principalmente aquele no qual o autor relaciona um

misticismo religioso à necessidade de rompimento com ele para a tomada de consciência de classe. Assim afirma:

Em 1977, ao tentar a descrição de um percurso do Cinema Novo frente às formas de representação popular, eu trazia uma hipótese que caminhava na mesma direção: a década de sessenta, no seu conjunto, corresponderia ao momento do que se poderia chamar crítica dialética da cultura popular, marcada pela presença da categoria da *alienação* no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas; a década de setenta corresponderia a um gradativo deslocamento pelo esforço de compreensão antropológica, tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores (em alguns casos, a visão marxista do processo social e da ideologia) e renuncia à ideia da religiosidade popular como alienação. Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna intocáveis porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial de identidade (Xavier, 2007, p. 24-25).

O pressuposto inicial de Ismail Xavier, embora contestado por Renato Silveira, oferece uma base teórica relevante para interpretar manifestações da cultura popular em geral. No entanto, sua aplicação à representação dos corpos negros na obra de Glauber Rocha exige ressalvas críticas, uma vez que a singularidade dessa representação revela teores não totalmente contemplados por modelos generalizantes. Após um mapeamento analítico preliminar da filmografia de Glauber Rocha — abarcando filmes de ficção e documentários —, propõe-se uma tese intermediária, consciente dos desafios metodológicos: a representação dos corpos negros em sua obra articula uma dualidade intrínseca, que oscila entre a valorização simbólica da cultura negra como elemento fundante da identidade nacional e a exposição de sua marginalização socioeconômica.

Nessa dualidade, por um lado, Glauber Rocha reconhece a cultura negra como testemunho socioantropológico indispensável, integrando-a ao imaginário de resistência e à crítica anticolonial. Por outro, seu cinema frequentemente situa o corpo negro em cenários de exclusão, associando-o a forças revolucionárias que, embora motrizes, permanecem à margem dos processos hegemônicos de desenvolvimento. Esse paradoxo — entre celebração e marginalização — não é estático, mas se manifesta em tensões dinâmicas que refletem tanto as contradições do projeto modernizador brasileiro quanto as ambiguidades do próprio discurso artístico-político do diretor.

Uma análise exaustiva, capaz de abarcar todas as nuances dessa representação, demandaria um esforço hermenêutico monumental, quase incompatível com os limites de um estudo circunscrito. Contudo, é possível contornar essa limitação adotando uma abordagem seletiva e estratificada, focada em obras-chave (como *Barravento* e *A Idade da Terra*) e em cenas emblemáticas onde a dualidade se explicita. Além disso, a incorporação de perspectivas teóricas complementares permite contextualizar as contradições de Glauber Rocha dentro de um quadro mais amplo, vinculando-as às estruturas de poder que moldam a representação do corpo negro no cinema e na sociedade.

Assim, embora o pressuposto da dualidade não esgote a complexidade do tema, ela serve como ferramenta heurística para iluminar tensões recorrentes, sem ignorar que a análise detalhada de cada “corpo” específico exigiria, de fato, um investimento temporal e metodológico proporcional à densidade da obra glauberiana. A proposta, portanto, não é encerrar o debate, mas abrir caminho para investigações futuras que aprofundem o diálogo entre estética, política e raça em seu cinema.

A tese, portanto, investiga essa dualidade central na obra de Glauber Rocha: o corpo negro é tanto um testemunho socioantropológico crucial para a sociedade brasileira quanto uma força motriz marginalizada no desenvolvimento econômico. Essa dualidade será articulada com os conceitos de necropolítica, conforme proposto por Achille Mbembe (2018), as tradições sagradas afro-brasileiras e as expressões culturais de música e dança. A pesquisa argumenta que, ao retratar os corpos negros, Glauber Rocha expõe um processo contínuo de subjugação que, não obstante, captura um movimento de resistência cultural. A tensão entre o aspecto positivo (testemunho socioantropológico) e o aspecto negativo (marginalização econômica) reflete as tensões socioeconômicas do Brasil e dialoga com as práticas culturais afro-brasileiras que subvertem e ressignificam essa marginalização.

É mister reforçar que a matriz afro-indígena-brasileira permeia todo o contexto da análise. O candomblé, como matriz estrutural e simbólica, fundamenta a visão afro-brasileira ao organizar um sistema cosmológico que dá sentido à experiência do sagrado, mesmo dentro da heterogeneidade das umbandas e de outras expressões religiosas correlatas. Assim, ao combinar esses elementos, a tese propõe uma

interpretação original da obra de Glauber Rocha, onde a representação dos corpos negros é compreendida simultaneamente como reflexo das desigualdades sociais e como um espaço de resistência e transformação, enraizado nas tradições culturais afro-brasileiras.

Uma análise comparativa entre o primeiro e o último longa-metragem de Glauber Rocha – *Barravento* (1962) e *A Idade da Terra* (1980) – oferece uma perspectiva histórica que abrange o conjunto de sua obra, marcando dois momentos distintos: o surgimento do Cinema Novo e sua posterior dissolução. Ao examinar esses filmes à luz da necropolítica, observa-se que os corpos negros, quando subjugados por sistemas políticos autoritários, resistem por meio de suas manifestações socioantropológicas. Por um lado, a imagem revela os corpos negros, sejam eles inseridos ou marginalizados na economia, tornando-se alvos de políticas de controle. Por outro, destacam-se os corpos da resistência, manifestados principalmente através da música e da religião. Entre esses dois polos, encontra-se o corpo negro político, refletindo a influência das políticas nas ações humanas.

Como objetivo geral, esta pesquisa propõe uma análise dos filmes *Barravento* e *A Idade da Terra* sob a perspectiva da necropolítica, buscando investigar se, na representação dos corpos negros, Glauber Rocha articula uma imagem que se desdobra em duas dimensões: uma político-econômica e outra socioantropológica. Os objetivos específicos são:

- i) Investigar a relação entre o cinema brasileiro e a cultura negra, com ênfase no movimento do Cinema Novo;
- ii) Analisar *Barravento* e *A Idade da Terra*, focando na representação dos corpos negros;
- iii) Examinar a recepção da obra de Glauber Rocha no Brasil, especialmente as produções que abordam a cultura negra;
- iv) Realizar uma leitura necropolítica da produção de Glauber Rocha, discutindo as potencialidades e limitações desta abordagem teórica.

1.3 Metodologia

A análise de filmes pode ser realizada por diversos métodos, tais como abordagens temáticas, centradas no autor, psicanalíticas, estruturalistas e semióticas. Cada uma dessas metodologias oferece importantes contribuições, concentrando-se no estabelecimento do conteúdo fílmico. Neste estudo, o foco está na Semiótica Social, que investiga como os significados são construídos na comunicação humana, em especial na forma como os recursos semióticos são utilizados para criar atos comunicativos.

Graeme Turner, em *Cinema como Prática Social* (1997), argumenta que, embora o cinema não constitua uma linguagem formal, ele utiliza sistemas de signos para criar e comunicar significados, operando de maneira análoga à linguagem. Para Turner, a cultura é um processo dinâmico que molda comportamentos e significados sociais e a linguagem transcende a comunicação verbal, incluindo sistemas como vestuário e moda que também funcionam como formas de comunicação. Turner explora a complexidade dos sistemas de significação no cinema, destacando que, diferentemente da linguagem escrita, o cinema não segue uma “gramática” formal rígida, mas emprega práticas significadoras complexas para construir e comunicar significado de maneira única.

Além disso, Turner (1997) aponta que o cinema utiliza elementos como câmera, iluminação, edição e som para criar significados. A câmera desempenha um papel essencial na construção do significado cinematográfico, onde aspectos como o ângulo, a profundidade de campo e o movimento influenciam diretamente a percepção das cenas. Diferentes ângulos e pontos de vista alteram a percepção de poder entre os personagens e criam experiências subjetivas para o espectador. O som e a música também são fundamentais para criar um universo emocional, amplificando estados de espírito e intensificando a experiência do público.

A *mise-en-scène*, por sua vez, abrange todos os elementos visuais no quadro, como cenário, figurino e disposição dos personagens, sendo essencial para a construção do universo social e emocional do filme. A narrativa avança por meio da disposição desses elementos visuais. A edição, finalmente, é crucial para a

construção do significado, uma vez que as técnicas de montagem contribuem para uma estética realista ou estilizada, dependendo do efeito desejado (Turner, 1997).

A Semiótica Social tem sua origem em Michael Halliday (1982), que define a linguagem como um sistema semiótico dentro de um contexto cultural. Halliday propõe que o discurso seja entendido como um “texto em situação”, o que implica a necessidade de vinculá-lo a dois sistemas: o linguístico, que ajuda a explicar sua estrutura, e o contexto social, que permite sua interpretação dentro de um sistema mais amplo.

A metodologia da Semiótica Social é aplicável a diversas formas de comunicação além da linguagem verbal. A análise dos filmes, neste estudo, incorpora a multimodalidade (linguagem visual, sonora e narrativa), o que permite examinar como os filmes *Barravento* e *A Idade da Terra* constroem significados em torno dos corpos negros através de imagens, som, narrativa e recursos culturais. Van Leeuwen (2005) afirma que os recursos semióticos disponíveis são moldados por práticas culturais, de modo que os significados não são estáticos, mas adaptáveis às convenções sociais e históricas.

Segundo Rick Iedema (2001), a análise sociosemiótica permite ao analista visualizar o “esqueleto” de um filme, evidenciando como seus aspectos visuais, linguísticos e sonoros reforçam “efeitos de verdade” e narrativas. Em contraste com a semiótica tradicional, a Semiótica Social não se limita à análise dos signos individuais, mas considera o texto como uma manifestação social e material dos processos semióticos, ampliando a análise para o contexto sociocultural e histórico em que o filme foi produzido.

Essa distinção não deve ser entendida como uma limitação pura e simples da semiótica tradicional, mas como um desdobramento teórico que responde a diferentes demandas metodológicas e epistemológicas, próprias dos contextos históricos em que cada abordagem foi desenvolvida. A semiótica tradicional, influenciada por Saussure e Peirce, se concentra na estrutura dos signos e na relação entre significante e significado, enquanto a Semiótica Social emerge de um contexto no qual a análise da linguagem e dos signos passa a incorporar dimensões discursivas, sociais e ideológicas, ampliando seu escopo interpretativo.

Dessa maneira, a Semiótica Social não anula a semiótica estruturalista, mas a expande, permitindo que se compreendam os textos cinematográficos não apenas como construções formais, mas como produções inseridas em relações de poder, cultura e subjetividade. Esse alargamento metodológico torna-se essencial para analisar obras como as de Glauber Rocha, cuja estrutura fílmica não se limita a narrativas lineares ou convencionais, mas se constitui como um campo de disputas simbólicas e políticas.

De acordo com Hodge e Kress (1988), a Semiótica Social se concentra na criação de significados como um fenômeno social. Os filmes são entendidos como representações culturais que utilizam técnicas de construção narrativa, como edição, montagem e *mise-en-scène*, para construir realidades visuais que transcendem a experiência do tempo e espaço, moldando a percepção do espectador.

Para conduzir a análise, esta pesquisa utiliza um conjunto de procedimentos metodológicos que envolvem a decomposição dos filmes em seis níveis de análise propostos por Ledema (2001), a saber:

Quadro 2: Seis níveis de análise de filmes

| Etapa | Descrição |
|------------------------------|--|
| Quadro | Uma imagem representativa ou significativa dentro de uma tomada. Foca no uso de closes, planos médios e longos para destacar a presença física dos corpos negros. |
| Tomada | Analisa o movimento da câmera sem cortes, como panorâmica e zoom, observando como esses movimentos moldam a narrativa visual. |
| Cena | Envolve uma sequência de tomadas no mesmo espaço-tempo. Observa a interação dos corpos negros com elementos da cena, como objetos e figurinos, criando uma mensagem específica. |
| Sequência | Movimentação da narrativa por diferentes espaços e tempos. Analisa como a montagem das cenas em <i>Barravento</i> e <i>A Idade da Terra</i> contribui para a dualidade entre marginalização e resistência dos corpos negros. |
| Estágios Genéricos | Avalia a estrutura narrativa de início, meio e fim, observando como essas etapas refletem tensões sociopolíticas presentes nas narrativas dos filmes. |
| Trabalho como um todo | Analisa o filme completo dentro de seu gênero (narrativo, dramático ou factual), observando como as interações culturais são representadas ao longo do filme. |

Fonte: Adaptado de Iedema (2001, p. 189).

Além desses níveis, a análise sociosemiótica abrange as metafunções propostas por Halliday (1982): (1) Representação, que examina como os significados refletem o mundo narrado; (2) Orientação, que considera a posição do espectador em relação à narrativa; e (3) Organização, que observa como os significados são estruturados sequencialmente dentro do filme.

A análise dos elementos visuais, como as cores presentes nos quadros, será fundamentada na *Gramática da Cor*, de Kress e Van Leeuwen (2002), que sugere que as cores são utilizadas para intensificar as características das pessoas representadas e provocar respostas emocionais no espectador. No cinema de Glauber Rocha, as cores e a trilha sonora desempenham um papel crucial ao intensificar as cenas de conflito, subjugação e resistência dos corpos negros. Ao longo da análise, o foco recairá sobre como a música e o som em *Barravento* e *A Idade da Terra* são utilizados para amplificar a representação dos corpos negros como espaços de resistência cultural e política. A trilha sonora será explorada como um recurso semiótico que integra a resistência simbólica afro-brasileira à narrativa do filme.

Por fim, a metodologia inclui uma leitura da necropolítica conforme o pensamento de Achille Mbembe (2018), que postula que os corpos negros são historicamente subjugados ao controle estatal e econômico. Nos filmes de Glauber Rocha, esse controle é simbolicamente representado através da marginalização dos corpos negros, que, ainda assim, se manifestam por meio de suas expressões culturais, configurando-se como formas de resistência. Dessa maneira, os filmes serão analisados como manifestações simultâneas de resistência e subordinação, refletindo as dinâmicas de poder que envolvem os corpos negros em contextos históricos e políticos. Essa abordagem metodológica possibilitará uma análise estética do cinema glauberiano, mas também uma compreensão mais densa do significado sociocultural dessas representações na cinematografia do cineasta.

Para fundamentar essa análise, as obras de Clóvis Moura (1993, 1994, 2020a, 2020b), Kabengele Munanga (2019a, 2019b), Sueli Carneiro (2011) e José Jorge de Carvalho (1991, 1992, 1998, 2000) são essenciais, pois abordam a dialética dos

corpos negros, assim como a importância da história e das expressões culturais afro-brasileiras na construção da identidade negra no Brasil.

Clóvis Moura, em suas obras *Quilombos: resistência ao escravismo* (1993) e *Dialética radical do Brasil negro* (1994), enfatiza como os quilombos foram espaços de insurgência e construção de uma consciência coletiva negra, ressignificando a resistência para além da escravidão formalmente instituída. Essa perspectiva dialética é ampliada em *Rebeliões da senzala* (2020a), na qual Moura demonstra que a luta dos negros no Brasil não se restringiu à passividade da abolição, mas se estruturou em múltiplas formas de contestação, algumas das quais ecoam nas expressões culturais negras representadas no cinema glauberiano. Além disso, *Sociologia do negro brasileiro* (2020b) amplia essa discussão ao articular a marginalização estrutural dos corpos negros e sua perpetuação nas instituições e na cultura, um aspecto central para compreender como Glauber Rocha os insere em suas narrativas.

Kabengele Munanga (2019a, 2019b), ao discutir a negritude e a mestiçagem no Brasil, contribui para a compreensão da identidade negra como um processo histórico em disputa. Em *Negritude: usos e sentidos* (2019a), Munanga analisa como o conceito de negritude foi apropriado e ressignificado no contexto brasileiro, revelando a ambivalência entre resistência e assimilação. Já em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2019b), ele questiona a ideologia da democracia racial, demonstrando como a mestiçagem foi utilizada como um discurso para a manutenção da hierarquia racial. Essas reflexões são fundamentais para a leitura do cinema de Glauber Rocha, que, em suas obras, problematiza a presença negra na construção da identidade nacional e tensiona os discursos hegemônicos sobre raça e cultura.

Sueli Carneiro (2011), em *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*, apresenta um olhar interseccional que permite aprofundar a análise da representação dos corpos negros no cinema, abordando não somente o racismo estrutural, mas também como gênero e classe interagem na experiência negra. Sua tese de doutorado, *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005), reforça essa perspectiva ao discutir a desumanização do negro na sociedade

brasileira, um aspecto que repercute na forma como Glauber Rocha constrói suas personagens negras, oscilando entre a marginalização e a afirmação cultural.

As contribuições de José Jorge de Carvalho (1991, 1992, 1998, 2000) são igualmente relevantes, especialmente no que tange às dimensões religiosas e musicais da cultura afro-brasileira. Em *A tradição mística afro-brasileira* (1998), Carvalho investiga a centralidade das práticas espirituais afrodescendentes na constituição da identidade negra, um tema presente em *Barravento* (1962), onde o candomblé é apresentado como um elemento de resistência e mediação simbólica. Além disso, *Um panorama da música afro-brasileira* (2000) evidencia o papel da musicalidade negra como veículo de contestação e preservação cultural, um aspecto que Glauber Rocha incorpora em sua cinematografia por meio das trilhas sonoras e dos cantos rituais que atravessam suas narrativas.

Portanto, ao articular a necropolítica com os estudos de Clóvis Moura, Kabengele Munanga, Sueli Carneiro e José Jorge de Carvalho, esta pesquisa se estrutura a partir de um arcabouço teórico que problematiza a representação dos corpos negros no cinema glauberiano e evidencia como esses corpos transcendem a condição de subalternidade para se tornarem protagonistas de um discurso estético e político de resistência.

Os procedimentos de análise incluíram o uso do programa *Free Video to JPG Converter* (v. 5.2.3) para extrair quadros dos filmes *Barravento* e *A Idade da Terra*. Foram extraídas 111.125 imagens de *Barravento* e 218.916 de *A Idade da Terra*, com a seleção de 72 imagens de *Barravento* e 45 de *A Idade da Terra*. Essa seleção se alinhou ao objetivo de realizar uma análise dos filmes sob a perspectiva da necropolítica, demonstrando que Glauber Rocha apresentou uma imagem dos corpos negros com duas dimensões: uma político-econômica e outra socioantropológica.

1.4 Justificativa

Como já defendido, o objetivo principal desta tese é investigar as representações dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha, especialmente em

dois de seus filmes fundamentais: *Barravento* (1962) e *A Idade da Terra* (1980). O eixo central desta investigação é o pressuposto de que Glauber constrói uma dualidade ao retratar os corpos negros em sua cinematografia. Esses corpos são, simultaneamente, símbolos de resistência cultural e de subjugação econômica e política, encapsulando as tensões do Brasil colonial e pós-colonial em sua luta por autonomia e identidade. Dessa forma, a tese busca explorar como a obra de Glauber Rocha utiliza o corpo negro como um espaço de resistência, sacralidade e, paradoxalmente, de controle e marginalização.

A escolha de *Barravento* e *A Idade da Terra* não é somente cronológica, mas simbólica: o primeiro filme marca o início da carreira de Glauber Rocha e do movimento Cinema Novo, enquanto o segundo é a culminação de sua estética, com uma complexidade visual e ideológica que reflete a maturidade do diretor. Ambos os filmes, apesar de distantes em termos de tempo e forma, dialogam com questões fundamentais da cultura afro-brasileira e da condição do negro no Brasil. A análise comparativa dessas obras permite compreender o desenvolvimento do pensamento de Glauber Rocha e sua crítica social, que transcende a simples denúncia para se tornar uma análise fundamentada da negação e resistência dos corpos negros.

Glauber Rocha é amplamente conhecido como o expoente máximo do Cinema Novo, movimento que redefiniu o cinema brasileiro ao propor uma estética de resistência e crítica social que questionava as bases do colonialismo, do imperialismo e das desigualdades sociais. Contudo, a análise da representação dos corpos negros em sua obra tem sido, até o momento, insuficientemente explorada, apesar de sua relevância central.

Barravento é um filme que, já no início de sua carreira, aborda a condição do corpo negro em um Brasil em transição, em que a opressão não se dá apenas no nível econômico, mas de igual modo no nível espiritual e cultural. O filme reflete sobre a relação entre o candomblé e a alienação social, propondo que a superação da submissão política e econômica está intrinsecamente ligada à libertação espiritual dos corpos negros. Por outro lado, *A Idade da Terra*, produzido quase duas décadas depois, é um trabalho que expande essa discussão ao propor uma narrativa que mistura o sagrado, o político e o utópico. O filme utiliza o corpo negro como um

campo simbólico onde os conflitos políticos do Terceiro Mundo são inscritos, num movimento que evoca tanto a marginalização quanto a resistência. A análise desses filmes será feita de maneira comparativa, para evidenciar como Glauber, ao longo de sua trajetória, refinou seu discurso sobre o papel do corpo negro na construção da identidade cultural brasileira.

Para sustentar essa análise, a pesquisa se baseia em um conjunto robusto de teorias que dialogam com a crítica cinematográfica e as teorias raciais. O conceito central que orienta essa investigação é a necropolítica de Achille Mbembe (2018), que define a necropolítica como a gestão da vida e da morte pelos Estados e regimes políticos, onde o corpo negro é colocado sob controle e subjugação, sendo, em última análise, um objeto do poder estatal e econômico. Mbembe argumenta que a modernidade foi marcada pela implementação de uma lógica necropolítica que define quais corpos são dignos de viver e quais podem ser descartados. No contexto brasileiro, essa lógica é particularmente evidente na marginalização dos corpos negros.

Ao aplicar essa teoria aos filmes de Glauber Rocha, a tese explora como o cineasta brasileiro expõe, em sua obra, o controle necropolítico sobre os corpos negros no Brasil. *Barravento*, por exemplo, revela como o corpo negro é controlado não somente pela elite econômica local, mas igualmente pela religiosidade, que muitas vezes atua como instrumento de dominação. Já em *A Idade da Terra*, o corpo negro é elevado ao *status* de símbolo de resistência, afrontando a ordem necropolítica e reconfigurando as relações de poder.

Além de Mbembe, a pesquisa dialoga com as teorias de Ismail Xavier, cujo trabalho sobre o Cinema Novo e a “estética da fome” (Xavier, 2007) é central para compreender como Glauber Rocha utiliza o cinema para retratar o subdesenvolvimento como uma condição econômica, bem como um fenômeno estético e político. A estética da fome, conforme elaborada por Glauber Rocha, é uma forma de resistência cultural que recusa as representações estereotipadas dos corpos marginalizados, optando por uma visualidade que encena a luta e a dignidade dos oprimidos.

Lilia Moritz Schwarcz (2018), em seus estudos sobre a racialização e o racismo no Brasil, também oferece uma base importante para a análise ao traçar as continuidades históricas do controle e subordinação dos corpos negros desde o período colonial. Sua crítica à historiografia racial brasileira, que tende a subestimar o papel das populações negras na construção do país, será um ponto de partida para a reflexão sobre como Glauber Rocha reconfigura essas narrativas na tela.

A trajetória acadêmica do autor desta tese, que transita pelos campos da psicologia, crítica da cultura e cinema, confere à análise um caráter interdisciplinar e abrangente. Essa formação possibilita uma abordagem do corpo negro como uma entidade multifacetada, considerando suas dimensões psicológicas, sociais e simbólicas. A pesquisa emerge da necessidade de questionar e desconstruir narrativas hegemônicas que perpetuam a invisibilidade e a marginalização dos corpos negros no cinema e, por extensão, na sociedade brasileira.

Sua experiência pessoal, marcada pelo contato direto com as tensões históricas e sociais da sub-representação, impulsiona a investigação dessa problemática sob uma perspectiva crítica, na qual o cinema é compreendido tanto como ferramenta de análise estética quanto como instrumento de transformação social. O cinema de Glauber Rocha, pautado por um engajamento político e revolucionário, apresenta-se como um campo fértil para esse tipo de estudo, ao mesmo tempo em que demanda uma abordagem crítica capaz de apreender as nuances e contradições de seu projeto estético-político.

A formação do pesquisador não pode ser dissociada de sua trajetória de vida. Nascido e criado na zona rural, em uma família de trabalhadores do campo, cresceu em um contexto no qual a cultura e a educação ainda são privilégios inacessíveis para muitos. Esse percurso, que o levou da roça à universidade, do enfrentamento da exclusão social à militância política e acadêmica, moldou não somente seu olhar crítico, mas também a urgência de suas investigações. A sub-representação dos corpos negros e marginalizados não se configura como um objeto abstrato de estudo, mas como uma realidade que atravessa sua história e a de tantos outros que, ao longo dos séculos, foram silenciados ou reduzidos a estereótipos dentro da cultura brasileira.

É nesse contexto que se estabelece seu interesse pelo cinema como campo de análise estética e meio de transformação social. Glauber Rocha, ao propor um cinema que desafia estruturas estabelecidas, abre possibilidades para investigações que ultrapassam uma leitura meramente entusiasta de sua obra. Seu projeto cinematográfico exige um olhar crítico, atento às contradições inerentes ao seu discurso político e à maneira como os corpos negros são representados. Se, por um lado, Glauber Rocha oferece imagens potentes e inovadoras, por outro, sua filmografia não escapa das tensões de uma sociedade estruturalmente racista. Dessa forma, a análise aqui empreendida busca compreender como essas representações operam no interior das disputas simbólicas que perpassam tanto o cinema quanto a identidade nacional.

Ao examinar a maneira como os corpos negros são representados e instrumentalizados nos filmes de Glauber Rocha, esta tese se insere em um debate mais amplo sobre a construção da identidade nacional e as dinâmicas de poder que sustentam as representações culturais no Brasil. Trata-se, portanto, de uma investigação que visa contribuir para os estudos cinematográficos, bem como para os estudos culturais e pós-coloniais, ao problematizar as formas pelas quais o corpo negro tem sido historicamente enquadrado nas narrativas filmicas e sociais.

A contribuição central desta tese reside na análise crítica e inédita da representação dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha, abordando a partir de uma perspectiva necropolítica, conforme desenvolvida por Achille Mbembe. Embora a obra de Glauber Rocha seja amplamente estudada nos campos do cinema brasileiro e da crítica social, há uma lacuna significativa no que se refere à análise da corporeidade negra em seus filmes, particularmente no que tange à sua dupla condição de subjugação e resistência. A tese propõe preencher essa lacuna ao oferecer uma leitura inovadora dos filmes *Barravento* e *A Idade da Terra*, que considera os aspectos estéticos e, por extensão, enfatiza as dinâmicas de poder e controle sobre os corpos negros.

A contribuição, portanto, é dupla: teórica e metodológica. Em termos teóricos, ao trazer o conceito de necropolítica para a análise dos filmes de Glauber, esta pesquisa abre novos caminhos para compreender como o corpo negro é retratado

no cinema brasileiro em diálogo com as estruturas de dominação racial e econômica. Essa abordagem possibilita enxergar as obras de Glauber Rocha sob uma ótica contemporânea que vai além da crítica social e estética, ampliando a compreensão sobre as implicações políticas de suas representações.

Em termos metodológicos, a tese propõe uma análise comparativa detalhada entre *Barravento* e *A Idade da Terra*, estudo que até o momento não foi localizado pelo pesquisador. Essa abordagem permite traçar uma linha de continuidade no pensamento de Glauber Rocha sobre a representação dos corpos negros, mostrando como sua visão se transformou ao longo de sua carreira, mas mantendo um fio condutor relacionado à resistência cultural e à crítica das dinâmicas de poder. Ao focar na corporeidade negra como elemento central da narrativa cinematográfica, oferece uma nova interpretação da obra de Glauber Rocha, que transcende a análise tradicional focada no contexto político e social.

Além disso, ao articular uma leitura interseccional que considera a dimensão religiosa (especialmente o candomblé) e a dimensão musical dos corpos negros, esta tese contribui para a ampliação do campo de estudos sobre cinema e cultura afro-brasileira. A análise do papel do candomblé em *Barravento*, por exemplo, demonstra como Glauber Rocha utiliza a religião como um campo de resistência cultural, à guisa de complemento, como uma ferramenta de dominação, criando uma tensão que é fundamental para a narrativa. Em *A Idade da Terra*, a música e a performance corporal são elementos centrais na construção da identidade negra, permitindo que os corpos negros se tornem agentes de resistência simbólica em um mundo marcado pela violência e opressão.

Assim, ao integrar a necropolítica, a análise estética e o contexto histórico-cultural, esta pesquisa oferece uma nova compreensão do cinema de Glauber Rocha, com implicações para os estudos de cinema, bem como para os estudos culturais, pós-coloniais e raciais. Esta tese se coloca como uma contribuição original e significativa para o debate acadêmico ao trazer o corpo negro para o centro da discussão sobre cinema e poder no Brasil, preenchendo uma lacuna crítica na análise da obra de um dos maiores cineastas do país.

1.5 Síntese dos resultados

O primeiro capítulo, “A necropolítica dos corpos negros”, introduz o conceito de necropolítica de Achille Mbembe como base para a análise das representações cinematográficas de Glauber Rocha. A obra do cineasta, principalmente em filmes como *Barravento* e *A Idade da Terra*, é interpretada como uma denúncia da violência sistêmica que afeta os corpos negros no Brasil, explorando como a estrutura de poder regula a vida e a morte, mas também exaltando a resistência desses corpos frente a uma opressão histórica e contemporânea. O capítulo conclui que Glauber Rocha expõe a violência e a marginalização, mas também dá voz aos corpos negros como agentes de resistência, questionando as dinâmicas de poder e propondo uma estética que transcende a linearidade narrativa para captar as complexas relações entre vida e morte.

O segundo capítulo, “Cultura de resistência afro-brasileira”, amplia a discussão sobre a resistência dos corpos negros para um contexto mais amplo, abordando as raízes históricas e culturais dessa resistência desde o continente africano até o Brasil, especialmente no período pós-colonial. Ao considerar a resistência como uma prática multifacetada que abrange o físico, o cultural e o espiritual, o capítulo examina as contribuições do quilombismo, a preservação das tradições africanas no Brasil e o papel do candomblé como resistência cultural e espiritual. A análise também incorpora o conceito de resistência cultural, com foco na importância da religiosidade afro-brasileira como elemento de coesão e afirmação da identidade. A resistência cultural se apresenta como uma estratégia de preservação das tradições, bem como um instrumento de luta contra a tentativa de apagamento da cultura negra. O capítulo revela que as formas de resistência afro-brasileira transcendem o confronto direto com as opressões, incorporando práticas cotidianas que afirmam a identidade e a autonomia dos negros, tanto no passado quanto no presente.

No terceiro capítulo, “Uma nova linguagem cinematográfica”, a análise se concentra na proposta de Glauber Rocha para criar uma estética cinematográfica revolucionária, que se afasta das convenções do cinema comercial e hegemônico

para abordar as questões sociais e políticas do Brasil. A proposta de Glauber Rocha é apresentada como uma transformação da linguagem cinematográfica, buscando romper com as narrativas tradicionais e estabelecer um novo papel para os corpos negros no cinema. O corpo negro, nesse contexto, é interpretado como um elemento transformador que destrona as hierarquias e estruturas de poder dominantes. O capítulo também aborda a influência de movimentos cinematográficos como o Neorealismo italiano e a vanguarda, que Glauber Rocha adapta para o contexto brasileiro, criando uma estética que se alinha com as lutas sociais e políticas do país. A análise conclui que o movimento Cinema Novo, liderado por Glauber Rocha, propôs uma renovação estética e uma nova forma de pensar a cultura e a política no Brasil, com os corpos negros desempenhando um papel central na contestação das desigualdades sociais.

No quarto capítulo, “Corpos negros em *Barravento*”, a análise fílmica foca na primeira obra longa-metragem de Glauber Rocha, *Barravento*, que apresenta uma reflexão sobre a luta de uma comunidade negra em um contexto de opressão e desigualdade. O corpo negro, em *Barravento*, é explorado para além de uma representação de sofrimento e marginalização, mas ainda como um símbolo de resistência e possibilidade de transformação. A análise destaca a relação entre religião, tradição e trabalho, elementos que formam o pano de fundo para a resistência, e observa como Glauber Rocha utiliza essas forças para questionar as estruturas sociais dominantes. A presença do candomblé como um elemento de resistência espiritual é particularmente significativa, mostrando como as tradições religiosas afro-brasileiras se tornam uma forma de coesão comunitária e resistência simbólica. O capítulo conclui que *Barravento* é um filme que denuncia as desigualdades sociais e propõe uma visão positiva da resistência negra, com os corpos negros sendo mostrados como agentes ativos na luta pela transformação social.

O quinto capítulo, “Corpos negros em *A Idade da Terra*”, se debruça sobre a obra cinematográfica de Glauber Rocha de 1980, *A Idade da Terra*, onde ele expande sua abordagem dos corpos negros para uma dimensão alegórica e global, abordando questões como imperialismo, colonialismo e domínio espiritual. O corpo negro, nesse

filme, é retratado como um signo de transcendência e revolução, em uma narrativa que rompe com a linearidade temporal. A análise destaca a utilização da sacralidade e musicalidade no filme, onde o corpo negro se conecta diretamente com as expressões culturais e religiosas afro-brasileiras. O filme propõe uma reconfiguração da história, colocando os corpos negros no centro de uma narrativa de resistência e transformação. A investigação conclui que *A Idade da Terra* representa um avanço na linguagem cinematográfica de Glauber Rocha, ampliando as possibilidades de representação dos corpos negros como agentes de uma nova cosmovisão, que transcende os limites locais e históricos para se conectar com uma luta global contra as estruturas de opressão. Em síntese, a tese reflete a complexidade das obras de Glauber Rocha, abordando não só as questões de representação, mas os múltiplos aspectos de resistência cultural, política e social da atuação dos corpos negros no cinema.

2 A NECROPOLÍTICA DOS CORPOS NEGROS

*Podem desterrar-nos / levar-nos / para longes terras, /
vender-nos como mercadoria, / acorrentar-nos/
à terra, do sol à lua e da lua ao sol, /
mas seremos sempre livres/
se nos deixarem a música!*
(Noémia de Sousa. *Sangue negro.*)

O conceito de necropolítica, elaborado por Achille Mbembe (2018), serve de base para a análise deste capítulo sobre a representação dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha. A necropolítica, que define como o poder soberano se manifesta pelo controle sobre a vida e a morte, é essencial para compreender como Glauber Rocha retrata a violência sistêmica que permeia a história dos corpos negros no Brasil. Ademais, este capítulo explora como o cineasta expõe essas dinâmicas de poder em suas obras, em especial em *Barravento* e *A Idade da Terra*.

O capítulo examina a maneira como Glauber Rocha retrata os corpos negros sob o domínio de um sistema que regula sua morte, ao passo que nega suas vidas plenas. A análise revela que o cineasta não se limita a expor a opressão, mas posiciona os corpos negros como agentes de resistência contra essa lógica necropolítica. Através de uma estética que desconstrói a linearidade narrativa e fragmenta o tempo e o espaço, o cineasta revela a dimensão do sofrimento negro, exaltando, de igual forma, sua capacidade de insurgência e transformação.

O capítulo analisa a constante tensão, na obra de Glauber Rocha, entre o ser e o não-ser, entre a vida e a morte, que envolve os corpos negros. O cineasta articula uma relação complexa entre o corpo físico e o corpo político, expondo as contradições de um sistema que marginaliza o corpo negro ao mesmo tempo em que depende dele para sua própria existência. A música, a religião e os rituais afro-brasileiros emergem como formas de resistência que confrontam as tentativas de aniquilação, transformando os corpos negros em agentes de sua própria libertação.

Conclui-se, neste capítulo, que a obra de Glauber Rocha retrata a violência colonial e pós-colonial e a utiliza como lente para explorar as possibilidades de resistência. Os corpos negros emergem como figuras que contestam ativamente as políticas de morte, configurando a obra de Glauber Rocha como uma denúncia da

violência histórica e contemporânea, ao mesmo tempo que celebra a resistência cultural e espiritual dos negros no Brasil.

2.1 Domínios da necropolítica

Michel Foucault, em sua obra *Segurança, Território, População (1977-1978)* (2008a), aborda a biopolítica, enfatizando como o poder se relaciona com a vida e a natureza da espécie humana. Ele argumenta que, ao invés de se restringir à soberania territorial, o poder moderno atua através de intervenções que moldam as condições materiais da existência, como clima e saúde. Essa articulação entre a “naturalidade” da população e um meio artificial revela um novo tipo de soberania, onde a gestão das condições de vida se torna central (Foucault, 2008a).

Em *Nascimento da Biopolítica (1978-1979)*, Foucault (2008b) aprofunda o conceito de biopolítica. Segundo o autor, o termo, refere-se à maneira como os estados gerenciam a vida das populações, abordando questões de saúde, natalidade e bem-estar social. Essa forma de governamentalidade, que emergiu no século XIX, não se limita a administrar aspectos políticos e econômicos, mas se aprofunda na regulação da vida cotidiana dos indivíduos. O exemplo do debate sobre saúde pública na Inglaterra ilustra essa transição, onde o governo começa a intervir ativamente na saúde da população, refletindo uma preocupação com a ordem social, a vitalidade e a saúde coletiva. Essa nova abordagem evidencia um deslocamento do foco tradicional da razão de Estado, que priorizava a maximização do poder governamental para uma preocupação com a gestão da vida, ressaltando a interdependência entre saúde pública e política estatal.

A biopolítica se manifesta através da regulação da vida das populações por meio de políticas de saúde pública, controle social e intervenções econômicas. Entretanto, Foucault também reconheceu que essa forma de poder biopolítico tinha um lado sombrio, onde determinadas populações eram efetivamente abandonadas à própria sorte, podendo morrer pela falta de recursos e proteção (Foucault, 2008a; Foucault 2008b). Essa realidade aponta para uma função do racismo, que justifica a

divisão entre aqueles que são dignos de proteção e aqueles que podem ser descartados.

Achille Mbembe (2018) amplia essa discussão para outros campos e contextos. Em *Necropolítica*, desenvolve uma análise complexa sobre a soberania e a gestão da morte, expandindo o conceito foucaultiano de biopoder para abarcar as práticas que configuram o controle sobre a vida e a morte. Para Mbembe (2018), a necropolítica vai além do biopoder ao enfatizar que o poder moderno está enraizado em um regime de violência, que organiza a morte como prática soberana. Nesse sentido, a soberania se manifesta como o poder máximo de decidir quem vive e quem morre, o que Mbembe denomina “necropoder”. Diferente da lógica do biopoder, focada na otimização da vida, a necropolítica busca transformar certos corpos em descartáveis, cuja eliminação não ameaça a ordem política.

Portanto, o conceito de necropolítica amplia e critica as ideias de Michel Foucault sobre biopolítica, deslocando o foco da administração da vida para a gestão da morte como um pilar central da soberania moderna. Enquanto Foucault se concentrou na maneira como o poder regula a vida das populações, Mbembe introduz uma nova perspectiva onde a morte é uma consequência, um objetivo e uma ferramenta política por excelência. A necropolítica evidencia como, em contextos históricos específicos, particularmente sob regimes coloniais e pós-coloniais, a administração da morte não só controla, mas define a política e o exercício da soberania (Mbembe, 2018).

Segundo Mbembe (2018), a escravidão é fundamental para entender o surgimento do terror moderno, sendo uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica. A estrutura do sistema de *plantation* reflete a figura paradoxal do estado de exceção, onde a humanidade do escravizado se torna uma sombra. O estado de escravidão resulta em uma perda tripla: do lar, dos direitos sobre o próprio corpo e do *status* político, caracterizando uma dominação absoluta e uma morte social. A *plantation*, como estrutura político-jurídica, é um espaço em que o escravizado pertence ao senhor, não se configurando como uma comunidade, que envolve o exercício do poder de expressão e pensamento.

Assim, os padrões extremos de comunicação estabelecidos pela escravidão nas *plantations* revelam as ramificações não discursivas e extralinguísticas do poder nos atos de comunicação. A reciprocidade na *plantation* só existe através da possibilidade de rebelião, suicídio, fuga e silêncio. O escravizado é tratado como uma ferramenta de trabalho, tendo um preço e um valor, mas sua vida é mantida em um “estado de injúria”, repleta de horrores e crueldades. A violência se torna um componente da rotina, manifestando-se nas brutalidades infligidas pelos capatazes. A condição de escravizado, que implica em uma vida de “morte-em-vida”, cria uma contradição entre a liberdade da propriedade e a liberdade da pessoa. Apesar do terror e da desumanização, o escravizado possui a capacidade de criar representações e expressões artísticas, rompendo com sua condição de mera propriedade. A relação entre vida e morte se torna complexa, especialmente nas colônias e sob regimes de *apartheid*, onde a raça desempenha um papel central na formação de um terror peculiar, caracterizado pela interseção entre biopoder, estado de exceção e controle racial (Mbembe, 2018).

Mbembe (2018) aborda a dualidade do escravizado no contexto da *plantation*, destacando como, apesar do terror e da exclusão simbólica que vivencia, ele consegue desenvolver perspectivas distintas sobre tempo, trabalho e identidade. Mesmo sendo tratado como um mero instrumento de produção, o escravizado demonstra a capacidade de criar representações e significados por meio da música e da expressão corporal, rompendo com sua condição de subjugação. Explica, ainda, a peculiar forma de terror nas colônias e sob regimes de *apartheid*, onde a combinação entre biopoder e estado de exceção resulta em práticas de violência sistemáticas, como a seleção racial e o extermínio, revelando uma lógica de controle e opressão que se intensifica na interação entre colonialismo e racismo. Essa dinâmica histórica evidencia como as formas de violência e controle social se entrelaçam, afetando tanto os colonizados quanto os colonizadores (Mbembe, 2018).

O conceito de estado de exceção, amplamente discutido por Carl Schmitt, é fundamental para entender a necropolítica. Mbembe (2018) explora como, nos contextos coloniais e nas guerras contemporâneas, o estado de exceção legitima a desumanização do inimigo, justificando sua eliminação. Sob essa lógica, a vida de

certos grupos é despolitizada, sendo reduzida à mera existência biológica. Esses corpos passam a existir em uma “zona de morte”, onde a soberania opera de modo absoluto, sem o limite das normas jurídicas. Nas colônias, o poder de matar ou deixar morrer é exercido em grande escala, transformando populações inteiras em “mundos de morte”, onde sobreviver é apenas uma forma de morte lenta. O colonizador detém o poder de matar, enquanto o colonizado é relegado à condição de “vida nua”, exposta à violência sem qualquer proteção jurídica, o que Mbembe (2018) denomina como uma “morte social”.

O texto de Mbembe (2018) analisa a relação entre colônias e fronteiras, descrevendo as colônias como espaços habitados por “selvagens” sem estrutura estatal, onde as guerras não são entre exércitos regulares, mas desconsideram a distinção entre combatentes e civis, tornando a paz inatingível. Nesses locais, a governança se dá à margem da lei, com o conquistador percebendo a “vida selvagem” como inferior e, por isso, o direito soberano de matar não está sujeito a regras. A guerra colonial é isenta de normas legais, refletindo um imaginário de horror e natureza selvagem, onde a distinção entre guerra e paz se torna irrelevante, evidenciando uma hostilidade absoluta entre conquistador e conquistado, e transformando a guerra em um massacre sem justificativa.

Mbembe exemplifica a necropolítica no regime de *apartheid* na África do Sul e nas ocupações militares em territórios como a Palestina. Nessas situações, o necropoder se manifesta através da violência sistemática, segregação racial e controle territorial, onde o colonizado se torna um corpo descartável, exposto constantemente ao risco de eliminação. A ocupação colonial é o espaço onde a soberania se exerce de forma plena, sem a necessidade de justificativas legais. O uso da violência, nesses regimes, não se limita ao controle dos corpos, mas busca a destruição total de determinadas populações, legitimando a violência como instrumento de poder (Mbembe, 2018).

Além disso, Mbembe explora como a morte pode se tornar um ato de resistência. Em contextos de subjugação extrema, a escolha da morte – como no caso de revoltas de escravizados e em campos de concentração – surge como uma forma radical de rejeição à desumanização. A morte, sob essas condições, deixa de

ser uma imposição do poder soberano e se transforma em uma afirmação existencial frente ao controle total do colonizador. O suicídio ou a recusa em viver sob a opressão tornam-se atos de soberania sobre o próprio corpo, confrontando o poder necropolítico (Mbembe, 2018).

Mbembe critica a modernidade e o racionalismo, argumentando que o projeto moderno, ao mesmo tempo em que prometia emancipação, incorporou práticas sistemáticas de exclusão e destruição. A necropolítica é parte integral desse projeto, onde a racionalidade técnica e burocrática, como visto no nazismo ou no *apartheid*, se combina com a capacidade de eliminar o “outro” em nome da ordem social (Mbembe, 2018). Na modernidade tardia, a necropolítica se torna uma ferramenta essencial de governança, especialmente em regimes de ocupação e em guerras assimétricas. A soberania moderna não se limita ao controle da vida, por acréscimo de raciocínio, à administração da morte, definindo quem deve viver e quem pode ser descartado.

Mbembe critica a biopolítica de Foucault por não capturar plenamente a complexidade do poder moderno, que se entrelaça com a produção da morte. Exemplos históricos como a escravidão e o colonialismo ilustram como o necropoder opera, transformando corpos em objetos de dominação e violência.

A escravidão, para Mbembe, é um paradigma do necropoder, onde os corpos dos escravizados são reduzidos a “corpos-mercadoria”, explorados até a exaustão e constantemente ameaçados pela morte (Mbembe, 2018). O colonialismo, por sua vez, é visto como uma forma clássica de necropolítica, com as colônias transformadas em “mundos de morte” onde a violência e a exploração eram normatizadas. Na colônia, a violência se torna o principal meio de exercer o poder. Esse exercício brutal da soberania mostra como a vida das populações colonizadas era controlada e sujeita à violência extrema.

Mbembe também conecta a necropolítica ao racismo, descrevendo-o como uma tecnologia de poder que legitima a criação de mundos de morte. O racismo, na visão de Mbembe, é a expressão mais pura da soberania, porque estabelece uma divisão entre aqueles que podem ser mortos e aqueles que devem ser protegidos (Mbembe, 2018). Em contextos coloniais e pós-coloniais, essa divisão racial tem sido

central para a manutenção de regimes de morte, onde a vida dos racializados é constantemente ameaçada.

Mbembe convida a repensar as formas de poder contemporâneo, revelando como a soberania moderna cria zonas de morte e perpetua uma existência de mera sobrevivência para certas populações. Em contextos neoliberais, o foco na eficiência e na redução de custos frequentemente resulta em condições extremas de precarização e morte. O neoliberalismo sacrifica vidas humanas em nome do progresso econômico, criando “zonas de morte” através de crises humanitárias, desastres ambientais e políticas de imigração (Mbembe, 2018). A globalização, em vez de promover a integração equitativa, cria divisões e hierarquias, relegando certas populações à periferia. Mbembe aponta que as políticas de imigração, as fronteiras mortais e as tecnologias de vigilância são componentes cruciais da necropolítica, desvalorizando e destruindo vidas em nome da segurança e da ordem global (Mbembe, 2018).

No capítulo *Necropolítica: Los aportes de Mbembe para entender la violencia contemporánea*, Andrea Ivanna Gigena (2012) examina como o conceito de necropolítica, formulado por Achille Mbembe, contribui para a compreensão das dinâmicas de violência nas sociedades contemporâneas. Articulando a análise foucaultiana da biopolítica às “epistemologias do sul”, Gigena propõe uma reavaliação da modernidade sob uma perspectiva pós-colonial, deslocando o olhar das leituras hegemônicas para novas matrizes epistemológicas que possibilitem a reconstrução do conhecimento e de suas perspectivas.

Essa proposta não se limita à crítica das estruturas coloniais e eurocêntricas do saber, mas exige do pesquisador um compromisso crítico e metodológico, que demanda um posicionamento reflexivo em relação à base epistemológica que orienta sua análise. Mais do que questionar paradigmas estabelecidos, trata-se de reconhecer que toda investigação parte de um lugar de fala e de uma posição política, elementos que influenciam não apenas a interpretação dos fenômenos estudados, mas também as possibilidades de transformação que a pesquisa pode gerar.

Dentro desse arcabouço, a necropolítica surge como uma tecnologia de poder que administra a morte, operando na destruição sistemática de corpos e populações.

No contexto latino-americano, essa lógica se manifesta em genocídios, feminicídios e deslocamentos forçados, frequentemente relacionados ao narcotráfico e ao legado colonial, reforçando a necessidade de análises que compreendam a intersecção entre violência política, desigualdade racial e processos históricos de dominação.

Gigena destaca que, embora Foucault tenha analisado como o biopoder regula a vida, Mbembe amplia essa compreensão ao enfatizar que o poder político moderno também se sustenta na capacidade de matar. Assim, a necropolítica revela como o racismo, nascido nas experiências coloniais, continua a ser um elemento central na organização do poder e da violência contemporânea. Mbembe considera que práticas coloniais de violência, como a escravidão e o *apartheid*, exemplificam como o controle sobre a vida e a morte se entrelaçam com o racismo de Estado, permitindo a desumanização e a eliminação sistemática de determinados grupos.

A análise de Gigena sugere que a necropolítica vai além dos limites do Estado-Nação moderno, operando como uma tecnologia de controle global. Ao explorar a instrumentalização da morte e a gestão violenta de populações, especialmente as mais vulneráveis, Mbembe revela que a necropolítica não é uma anomalia, mas um mecanismo estrutural da governança contemporânea. Nos contextos de colonialidade e racismo, essa forma de poder assume um papel central, legitimando a destruição e o terror como instrumentos de dominação política.

Denilson Araújo de Oliveira (2022) oferece uma explicação incisiva sobre a perpetuação do racismo no Brasil, utilizando o conceito de necropolítica de Achille Mbembe para destacar o papel do Estado na administração da morte. A partir desse conceito, ele demonstra como a vida negra, desde o período colonial, foi sistematicamente desumanizada e colocada em uma zona do não-ser, onde a morte de corpos racializados é normalizada e institucionalizada. A lógica necropolítica, segundo Oliveira (2022), articula-se com a colonialidade do poder, revelando que o racismo estrutural brasileiro é, em última instância, um projeto de manutenção de privilégios raciais da branquitude, que seleciona quais vidas são dignas de luto e quais são consideradas descartáveis.

Ainda conforme Oliveira (2022), esse regime de exceção se atualiza nas políticas de segurança pública, particularmente nas favelas e periferias, que operam

sob uma lógica de guerra contra os corpos negros, disfarçada de combate ao tráfico de drogas. A segurança, nesse contexto, não é um direito universal, mas uma ferramenta para garantir a tranquilidade dos territórios ocupados pela elite branca, enquanto os espaços racializados são marcados pela violência e pelo genocídio contínuo. Essas práticas de morte são naturalizadas por meio de um contrato racial, em que o Estado legitima o extermínio como uma ferramenta de controle social e preservação de uma ordem racial hierarquizada.

Assim, Oliveira (2022) argumenta que o racismo brasileiro não se limita a atitudes discriminatórias pontuais, mas está profundamente enraizado em uma política de Estado que transforma corpos negros em alvos fáceis de uma violência sistemática e impune. A necropolítica, dessa forma, explica como a exclusão social e a marginalização da população negra no Brasil se convertem em uma prática deliberada de extermínio, sob a justificativa de preservação da segurança pública, deixando claro que o racismo é uma estrutura que perpetua a desumanização e o controle sobre a população negra.

2.2 Corpos negros

Afinal, o que podem corpos negros? O corpo negro, em sua potência e diversidade, pode tudo o que quiser. No entanto, essa liberdade, para muitos corpos negros, permanece uma promessa inacabada, truncada pelas cicatrizes de uma história de violência, escravidão e exclusão. A trajetória do corpo negro é marcada pela imposição de fronteiras e limites, que vão desde os grilhões físicos da escravidão até as armadilhas simbólicas e estruturais da sociedade contemporânea. Sequestrados de sua terra natal, desumanizados e tratados como mercadoria, esses corpos foram distanciados de suas raízes e de sua própria identidade, reduzidos a peças de trabalho e força. Mas, apesar de todas as tentativas de apagamento e silenciamento, o corpo negro resiste e ressignifica sua existência, carregando e transmitindo a memória de uma luta ancestral. Ele dança, canta, estuda, sonha, e

provoca o sistema que insiste em menosprezar sua complexidade e capacidade (Pereira et al, 2022).

O “ser pleno” do corpo negro não é tão somente uma questão filosófica, mas uma busca concreta por liberdade e reconhecimento. Historicamente, esses corpos foram marginalizados, desumanizados e excluídos, mas a luta por sua plenitude nunca cessou. O corpo negro, em sua diversidade, carrega a potência de se reinventar, de criar novas formas de existência, apesar das cicatrizes da violência e da opressão. Essa liberdade, contudo, permanece uma promessa incompleta, pois as barreiras físicas e simbólicas da sociedade ainda limitam sua plena expressão.

Apesar disso, o corpo negro resiste e se ressignifica. Ele dança, canta, estuda e sonha, constantemente desafiando um sistema que tenta apagar sua complexidade. O “ser pleno”, então, não se resume ao simples reconhecimento do passado de dor, mas à capacidade desses corpos de transcenderem suas limitações, criando novas formas de liberdade e identidade. O olhar sobre o corpo negro deve ser mais do que uma visão reducionista; deve ser capaz de reconhecer sua pluralidade, sua potência e a contínua luta por uma liberdade plena.

Esse corpo negro, ao mesmo tempo que é alvo constante de violência, sobrevive e encontra forças em sua ancestralidade, nas comunidades que o acolhem, e na resistência coletiva. Mais do que sobreviver, ele transforma e se torna um símbolo de luta, força e criação de novas possibilidades de existir e viver. Em meio à diáspora, nos quilombos urbanos e nas periferias, o corpo negro inventa outros modos de ser e viver, reinventando a própria cidade e o próprio país em q

ue habita. Assim, o que um corpo negro pode é resistir e, mais do que isso, reivindicar seu direito de sonhar e ocupar todos os espaços que lhe foram negados. Ele testa as limitações impostas pelo racismo estrutural, não só para sobreviver, mas para transformar e inspirar, mostrando ao mundo sua humanidade plena, sua força e sua imensa capacidade de ressignificar a vida (Pereira et al, 2022).

Em sua análise, Sueli Carneiro (2011) funda a reflexão no biopoder, entrelaçando-o às relações raciais no Brasil. Examina as ramificações do processo de subordinação racial, sublinhando a exclusão da população negra, evidenciada por fenômenos como genocídio, que se configura como manifestação de epistemicídio.

Argumenta que genocídio, epistemicídio e biopoder estão intrinsecamente interligados, destacando a vitalidade da população branca em contraste com a multiplicidade de mortes infligidas à população negra.

Carneiro (2011) elucida outros elementos que ligam a negritude ao simbolismo da morte: genocídios, homicídios, persistente pobreza, ausência de políticas de inclusão social e disparidades no acesso à saúde. Aponta o sujeito branco como detentor do direito de deixar morrer, habilitado a permitir ou provocar a morte. Sob a égide do biopoder na racialidade subordinada, desvantagens se manifestam desde a infância, acumulando predisposições genéticas e condições de vida desfavoráveis, inscrevendo a negritude sob o signo da morte. Em contrapartida, a branquitude, símbolo de vitalismo, reflete-se em maior expectativa de vida e menores índices de mortalidade e morbidade, resultantes do acesso privilegiado aos recursos sociais. A dualidade “deixar viver e deixar morrer” determina as condições de vida ou morte à qual a racialidade está submetida, influenciada pelo poder soberano que decide sobre o valor de cada vida e morte no contexto racial (Carneiro, 2011).

Portanto, a análise dos corpos negros no Brasil perpassa séculos de história, englobando o período colonial e as dinâmicas contemporâneas de racialização e resistência. Essa complexidade exige uma abordagem multidisciplinar, abrangendo esferas sociais, culturais, econômicas e políticas. O conceito de “corpos negros” transcende a discussão racial, revelando-se como *locus* de memória, resistência e reinvenção contínua. Esses corpos, sujeitos à desumanização que os mercantilizou e marginalizou, constituem espaços de insurgência contra opressão e exploração, preservando tradições ancestrais e reconfigurando suas identidades em meio ao caos das estruturas coloniais e pós-coloniais.

A história dos corpos negros no Brasil inicia-se com a colonização e a subsequente escravidão de milhões de africanos trazidos à força para as plantações e minas. Gilberto Freyre, em *Casa-grande & Senzala* (1933), sistematiza a formação das relações sociais entre senhores e escravizados, revelando como o sistema escravocrata instaurou uma estrutura patriarcal que subordinava os corpos negros a uma lógica de mercantilização. Nessa lógica, o corpo negro foi despojado de sua

humanidade, reduzido a ferramenta de produção, objeto de propriedade passível de compra, venda e troca.

Tal mercantilização foi acompanhada por violência física e simbólica, disciplinando corpos negros e assegurando sua submissão. Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (2010), discorre sobre como o poder se manifesta através da regulação e controle dos corpos – essa teoria aplica-se à compreensão do sistema escravocrata brasileiro, que tratava corpos negros como objetos a serem domesticados. A punição física era elemento central do sistema, utilizado para manter a ordem e assegurar a subordinação dos negros. O controle sobre o corpo negro era tão completo que não se restringia à exploração do trabalho: sua existência, desejos e autonomia eram negados.

Ao longo do período colonial, essa lógica de desumanização racial foi naturalizada, consolidando-se nas estruturas sociais, políticas e econômicas do Brasil. A hierarquia racial estabelecida pela escravidão criou uma dicotomia entre corpo negro, objetificado e subjugado, e corpo branco, associado ao poder, à liberdade e ao domínio. Essa dicotomia perdurou após a abolição formal da escravidão em 1888, perpetuando a marginalização dos negros em uma sociedade que não lhes concedia cidadania plena.

Ademais, a música e a dança desempenham papéis cruciais na preservação e resistência da identidade negra. Mário de Andrade, em *Samba rural paulista* (1937), documenta como o samba, expressão cultural afro-brasileira, emerge como forma de resistência cultural. O samba, enraizado nos batuques africanos, transcende o entretenimento, configurando-se como linguagem corporal que exprime história, luta e resistência dos negros no Brasil. Por meio da música e da dança, os corpos negros recriam suas identidades e mantêm viva a memória de suas origens, mesmo diante da sociedade que busca apagá-las.

Peter Fryer, em *Rhythms of Resistance* (2000), argumenta que a música afro-brasileira é meio de resistência cultural e política. Através da música, os corpos negros insurgem-se contra a opressão, utilizando ritmo e movimento como formas de preservar cultura e confrontar tentativas de apagamento cultural. A música negra, assim, não se limita à expressão artística, mas torna-se ferramenta de resistência e

afirmação identitária, mantendo viva a memória e a identidade dos povos africanos no Brasil.

Maria Antonieta Antonacci, em *Memórias Ancoradas em Corpos Negros* (2014), destaca que corpos negros são “arquivos vivos”, portadores das histórias e tradições da diáspora africana. O corpo negro não é mero alvo de violência ou objeto de opressão, mas detentor de uma memória ancestral que enfrenta narrativas oficiais de apagamento histórico. Através de práticas culturais, como jongo, samba e rituais afro-religiosos, corpos negros preservam e transmitem saberes ancestrais que resistem à colonização e ao racismo estrutural.

Essa concepção do corpo negro como arquivo vivo é fundamental para entender a manifestação da resistência negra nas esferas política e econômica, bem como na preservação e transmissão de saberes culturais e espirituais. O corpo, mediante dança, música e rituais, torna-se espaço de ressignificação, onde a memória da diáspora africana é mantida viva e a identidade negra é reafirmada. Esses corpos desconstruem a lógica colonial e eurocêntrica, propondo uma visão alternativa de humanidade e existência, onde o corpo não é apenas entidade física, mas meio de conexão com o espiritual, ancestral e coletivo. Essa perspectiva desestabiliza noções ocidentais de racionalidade e materialidade, fundindo corpo, espírito e memória em um todo indissociável.

Outro aspecto essencial para compreender os corpos negros no Brasil é a interseção entre raça, gênero e classe. O conceito de interseccionalidade, conforme proposto por Kimberlé Crenshaw em *Mapping the Margins* (1991), oferece ferramenta teórica para decifrar como as opressões múltiplas se entrelaçam e afetam indivíduos negros, especialmente mulheres negras. No Brasil, mulheres negras enfrentam dupla marginalização: vítimas do racismo e do sexismo, cujas formas de opressão se reforçam mutuamente. Mesmo após a abolição da escravidão, essa marginalização persistiu, com mulheres negras sendo empurradas para as posições mais precárias do mercado de trabalho, como empregadas domésticas ou trabalhadoras informais. Tal luta contra a subalternidade é central no movimento feminista negro, que busca mais que a igualdade de gênero: a luta contra o racismo, reafirmando a interseção das opressões.

As representações das mulheres negras nos meios de comunicação e na cultura popular demandam análise crítica. O corpo da mulher negra é frequentemente hipersexualizado, associado à licenciosidade e à disponibilidade, uma representação que remete ao período colonial, quando essas mulheres eram exploradas sexualmente pelos senhores de engenho. Essa hipersexualização opera como forma de controle, desumanizando as mulheres negras e limitando sua autonomia. Um trecho da obra *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, de Conceição Evaristo, exemplifica:

Os moços brancos, incentivados pelas famílias, conservam os hábitos ainda do tempo da escravidão. Corriam atrás das mocinhas negras, assim como os donos de escravos tomavam o corpo das mulheres escravas e de suas filhas. Começavam a se fazer homens, experimentando os primeiros prazeres no corpo das meninas e das mulheres que trabalhavam em suas casas (Evaristo, 2020, p. 111).

Entretanto, as mulheres negras têm destituído tais representações estereotipadas, utilizando arte e cultura como meios de resistência e afirmação de suas identidades. O trabalho de artistas e ativistas, como a poeta e ativista Conceição Evaristo, enfatiza a relevância de narrativas que ressaltam a força, a luta e a complexidade das experiências das mulheres negras no Brasil. Ela e outras vozes femininas negras têm se empenhado em resgatar e celebrar a riqueza das culturas afro-brasileiras, confrontando os estereótipos racistas e sexistas que permeiam a sociedade.

A resiliência dos corpos negros, tanto no Brasil quanto em outras partes da diáspora africana, é uma característica central de sua história. Esses corpos, mesmo quando sujeitos à exploração, violência e opressão, mantêm viva a memória ancestral e continuam a lutar por um futuro mais justo e igualitário. Essa resiliência se evidencia em diversas manifestações culturais e políticas, desde os movimentos quilombolas durante o período colonial até os movimentos negros contemporâneos que demandam direitos civis e igualdade racial.

Kabengele Munanga (2019b), em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, argumenta que a mestiçagem, muitas vezes celebrada como símbolo de harmonia racial no Brasil, também foi utilizada como ferramenta para diluir a identidade negra

e subordinar os corpos negros aos valores culturais eurocêntricos. Contudo, destaca que os corpos negros resistiram a essa diluição, preservando suas tradições culturais e reafirmando sua identidade africana em um contexto de opressão e tentativa de assimilação. A resistência é particularmente evidente nas religiões afro-brasileiras, como candomblé e umbanda, que preservaram elementos das tradições africanas, adaptando-as ao novo contexto brasileiro. Os corpos negros, ao se envolverem nesses rituais, reafirmam sua conexão com os ancestrais e o passado, utilizando essas tradições para imaginar um futuro de emancipação e liberdade. O corpo-arquivo negro, nesse sentido, atua como um portador de memória e uma ferramenta para construir novas possibilidades de existência.

A educação emerge como campo essencial na luta pela igualdade racial e pela afirmação dos corpos negros. A implementação de políticas públicas que promovam a história e a cultura afro-brasileira nos currículos escolares é crucial para a construção de uma identidade positiva e valorização das contribuições dos negros à sociedade brasileira. O movimento negro brasileiro defende a importância de uma educação antirracista que critique as desigualdades existentes, ao mesmo tempo que celebre a riqueza cultural e a história dos povos africanos e afrodescendentes. Mas precisa também dar acesso à educação para este contingente negligenciado. De acordo com Sueli Carneiro:

O Estado brasileiro tem se esmerado em dar à educação o caráter universal que ela, sem dúvida, tem. No entanto, não é possível dizer que a população negra tenha se beneficiado exemplarmente desse princípio. Em outras palavras, os indicadores de educação demonstram os limites dos argumentos estritamente favoráveis às políticas universalistas. Dados oficiais de 1997 assinalam que a taxa de analfabetismo da população negra maior de 15 anos era de 20,8% e da população branca, 8,4%. Para os negros entre 7 e 22 anos que frequentavam a escola, o índice de escolaridade era de 77,7%, enquanto a população branca na mesma faixa de idade era igual a 84,7%. Todos sabem quanto, no mundo moderno, a educação constitui fator essencial para a formação da cidadania e qualificação profissional. No entanto, com esses índices é muito pouco provável que os negros/afrodescendentes tenham condições de competir em igualdade de condições com a população branca (Carneiro, 2011, p. 47).

Sueli Carneiro enfatiza o papel fundamental da educação na formação da consciência crítica e na luta pela justiça social. Por meio da educação, é viável dismantelar preconceitos e estigmas que cercam os corpos negros, promovendo

maior compreensão e respeito pela diversidade racial. Além disso, as celebrações da consciência negra, como o Dia da Consciência Negra, realizado em 20 de novembro, são momentos significativos para reafirmar a identidade negra e promover o respeito às tradições culturais afro-brasileiras. Essas comemorações reconhecem a luta histórica dos negros e servem como plataformas para discutir os desafios contemporâneos enfrentados por essa população.

À medida que o Brasil avança rumo ao futuro, a luta pela igualdade e a resistência dos corpos negros tornam-se cada vez mais imprescindíveis. Novas gerações de ativistas, intelectuais e artistas negros criticam estruturas de poder que perpetuam o racismo e a desigualdade, utilizando tecnologia e redes sociais para mobilizar e articular suas demandas. Essa abordagem permite amplificar as vozes dos corpos negros, exigindo justiça social e reparação histórica. O movimento negro contemporâneo, que abrange diversos segmentos, como juventude negra, mulheres negras e comunidades quilombolas, exemplifica como a resistência se manifesta de forma coletiva e organizada. Essas vozes se fazem cada vez mais presentes nos debates públicos e esferas políticas, demandando que suas reivindicações sejam ouvidas e respeitadas. O fortalecimento da consciência negra, aliado ao reconhecimento das interseções entre raça, gênero e classe, é fundamental para a construção de uma sociedade mais justa e equitativa.

A trajetória dos corpos negros no Brasil é marcada por uma interseção complexa entre opressão e resistência. Desde o período colonial, esses corpos foram desumanizados e mercantilizados e, na mesma esteira, insurgiram-se como espaços de memória e resistência, preservando tradições culturais e lutando contra tentativas de apagamento histórico e cultural. A análise do conceito de “corpos negros” revela múltiplas dimensões que envolvem, além da questão racial, as dinâmicas de gênero, classe e memória. O corpo negro, longe de ser objeto passivo de opressão, é agente ativo de transformação social. Através da música, dança, religiões afro-brasileiras e expressões artísticas e políticas contemporâneas, os corpos negros continuam a resistir a estruturas de poder que buscam marginalizá-los e excluí-los. Essa resistência representa uma reafirmação de sua dignidade, humanidade e centralidade na história do Brasil e da diáspora africana.

2.3 Necropolítica e o cinema de Glauber Rocha

A análise dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha exige que se contextualize historicamente a trajetória dos corpos negros no Brasil e a maneira como o cinema brasileiro, sobretudo o Cinema Novo, capturou essas vivências. Desde a escravidão até a contemporaneidade, os corpos negros têm sido objeto de controle, exploração e marginalização no Brasil, o que se reflete tanto nas produções culturais quanto nas condições concretas de vida da população negra. Para compreender essa complexa relação entre a representação cinematográfica e a realidade histórica, é necessário partir de uma análise crítica do lugar dos corpos negros na sociedade brasileira e como suas imagens são mediadas por estruturas de poder que remontam à colonização.

O Brasil foi um dos maiores destinos de africanos escravizados e essa herança moldou a formação social e racial do país. A partir do século XVI, milhões de africanos foram trazidos à força para as plantações de açúcar, minas e fazendas de café, sendo submetidos a um regime brutal de trabalho escravo que se perpetuou por mais de trezentos anos. Mesmo após a abolição formal da escravidão em 1888, os corpos negros continuaram a ser vistos como mão de obra barata e descartável, enquanto o Estado brasileiro negligenciava sua integração social e econômica. Segundo Schwarcz (2019), a abolição, longe de significar a inserção social dos ex-escravizados, perpetuou a exclusão, dando origem a novas formas de discriminação e violência.

A marginalização dos corpos negros, no entanto, não se restringe ao campo material, mas se estende às representações simbólicas nas esferas da cultura e do imaginário coletivo. Guimarães (2002) observa que a negação da humanidade plena aos negros é um traço constante nas narrativas dominantes da nação brasileira. Essa negação se manifesta na exclusão dos negros dos espaços de poder e na construção de estereótipos que os colocam em papéis subalternos ou exóticos. No cinema,

essas imagens são especialmente potentes, dado o seu papel na formação e reprodução de identidades sociais.

O Cinema Novo se propôs a romper com o cinema comercial e trazer uma nova forma de fazer arte, comprometida com a realidade social do país. Glauber Rocha articulou uma estética e uma ética de representação que buscavam dar voz aos oprimidos e visibilizar as contradições sociais do Brasil. Contudo, Bentes (1999) nota que a tentativa de retratar os subalternos, incluindo os negros, nem sempre foi acompanhada de uma compreensão profunda das complexidades da questão racial no Brasil. A obra de Glauber Rocha, embora inovadora e revolucionária em muitos aspectos, carrega contradições inerentes ao contexto de sua produção.

Dentro desse contexto, Glauber Rocha utilizou seu trabalho cinematográfico para criticar as estruturas de poder que perpetuam desigualdades e violência. Suas obras são marcadas por uma abordagem inovadora e uma linguagem estética que mistura realismo, simbolismo e experimentação formal. Seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1962), explora a vida de uma comunidade de pescadores negros na Bahia, refletindo tensões entre tradição e modernidade e entre religião e política. Através de uma cinematografia que valoriza o cenário natural da Bahia e simbolismos religiosos do candomblé, Glauber Rocha revela a resistência cultural dos corpos negros. A festa de Iemanjá, por exemplo, é um momento de celebração e resistência cultural que ilustra como práticas culturais podem contestar a opressão.

Em *A Idade da Terra* (1980), Glauber Rocha mistura elementos de ficção científica, mito e realidade para abordar questões de colonialismo e opressão. O filme apresenta personagens negros como figuras messiânicas e utiliza símbolos religiosos para explorar a resistência e a busca por justiça. Embora tenha recebido críticas mistas, o filme é um exemplo significativo de como Glauber Rocha usa o cinema para abordar temas complexos.

A análise do cinema de Glauber Rocha destaca como ele critica as estruturas de poder que perpetuam violência e exclusão. Sua abordagem estética e temática oferece uma visão da necropolítica e da resistência negra, ressaltando a importância da cultura e da arte como formas de resistência e transformação social. A partir da análise de Achille Mbembe (2018), podemos traçar um paralelo entre o conceito de

necropoder e a representação dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha. O cineasta, ao longo de sua obra, construiu narrativas que evidenciam a violência e a exploração dos corpos negros, especialmente em filmes como *Barravento*. Glauber Rocha ilustra a violência física e simbólica imposta sobre esses corpos e explora os complexos processos de resistência e sobrevivência frente a um contexto de poder que busca aniquilá-los. Assim, o conceito de necropolítica de Mbembe é uma lente valiosa para a compreensão das dinâmicas de poder e morte representadas nos filmes do diretor, especialmente na forma como ele expõe a contínua subjugação e o controle sobre a vida dos corpos negros.

A necropolítica, conforme elaborada por Mbembe (2018), é uma extensão da biopolítica de Foucault, mas ao invés de simplesmente regular a vida, o necropoder determina quem deve viver e quem pode morrer, e em que condições. No contexto colonial e pós-colonial, essa forma de poder tem sido sistematicamente utilizada para subjugar povos racializados, com ênfase especial na população negra. A escravidão, por exemplo, é um dos maiores exemplos históricos de necropoder, em que corpos negros foram reduzidos ao estado de “mortos-vivos”, como Mbembe (2018) descreve. Glauber Rocha, por sua vez, ao retratar corpos negros em condições de subjugação, evoca essa dinâmica do necropoder e, em idêntico sentido, revela nuances de resistência e luta, características fundamentais de sua obra.

Em *Barravento*, Glauber Rocha aborda diretamente a relação entre poder, espiritualidade e o corpo negro. Situado em uma comunidade de pescadores afrodescendentes no litoral da Bahia, o filme trata da exploração dos trabalhadores pela elite branca e da tentativa de um personagem, Firmino, em quebrar o ciclo de submissão. Firmino, ao tentar desvincular os pescadores das suas crenças religiosas tradicionais (candomblé), acredita que só assim eles alcançarão a liberdade. No entanto, essa tentativa de ruptura com a espiritualidade também revela um conflito interno, uma tensão entre a modernidade imposta e a preservação da identidade cultural afro-brasileira. Essa tensão pode ser lida como um reflexo das dinâmicas necropolíticas descritas por Mbembe (2018), onde a morte é mais do que física, pois é cultural, simbólica e espiritual.

A noção de “mundos de morte” proposta por Mbembe (2018) também é central na análise dos filmes de Glauber Rocha. Em *Barravento*, por exemplo, a comunidade de pescadores vive sob um regime de opressão que limita suas possibilidades de existência plena. As condições de vida precarizadas e a exploração pelos patrões brancos são condições impostas que os confinam a uma vida de morte lenta, uma existência marcada pela sobrevivência, mas sem a possibilidade de uma verdadeira emancipação. Esse contexto reflete o que Mbembe (2018) descreve como uma “vida nua”, em que certas populações são despojadas de direitos e dignidade, vivendo à mercê de um sistema que, ao mesmo tempo, permite sua existência e sanciona sua destruição.

Outro ponto relevante na obra de Glauber Rocha, em diálogo com o conceito de necropolítica, é a forma como ele aborda a resistência desses corpos negros. Em *Barravento*, mesmo sob a opressão, há elementos de luta e contestação. Firmino, ao tentar libertar a comunidade, embora de forma ambígua, representa essa busca pela superação das condições de submissão impostas. No entanto, Glauber Rocha não romantiza a resistência, mostrando também suas contradições e limites. Essa abordagem dialoga com a ideia de Mbembe (2018) de que o necropoder obscurece as fronteiras entre resistência e morte, liberdade e sacrifício. Em muitos casos, a resistência pode levar à morte e a luta pela liberdade pode se transformar em um sacrifício último. Assim, os corpos negros no cinema de Glauber Rocha não são vítimas passivas do necropoder, pois são agentes de sua própria história, ainda que essa agência seja marcada por profundas contradições e dilemas.

Além disso, Glauber Rocha insere suas narrativas em uma lógica que transcende o colonialismo, trazendo elementos da cultura afro-brasileira, como o candomblé, para o centro de suas discussões. Ao representar a relação dos personagens com a espiritualidade afro-brasileira, Glauber Rocha denuncia a opressão colonial e explora as formas de resistência cultural que emergem desses contextos de violência. Essa resistência cultural, por sua vez, pode ser vista como uma forma de confrontar o necropoder. O candomblé, como uma prática religiosa ancestral, atua como um refúgio espiritual e espaço de contestação à ordem

dominante, onde os corpos negros encontram uma forma de existência que transcende a opressão física e política.

Por outro lado, o próprio conceito de “corpo negro” no cinema de Glauber Rocha deve ser compreendido em sua complexidade. O corpo negro em seus filmes não é meramente um símbolo da opressão, mas carrega consigo uma multiplicidade de significados. Ele é, ao mesmo tempo, vítima do poder e protagonista de sua própria resistência, objeto da necropolítica e, no mesmo compasso, sujeito de transformação. Glauber Rocha, com sua estética revolucionária, faz desses corpos o centro de sua crítica à sociedade brasileira, expondo a violência racial e colonial que estruturam o país.

Nesse sentido, a leitura de *Barravento* à luz da necropolítica de Mbembe permite uma compreensão mais profunda das tensões entre vida e morte, poder e resistência, que perpassam a obra de Glauber Rocha. O filme denuncia a opressão dos corpos negros, enquanto, no contexto adjacente, propõe uma reflexão sobre as formas de resistência e sobrevivência em um mundo marcado pela violência. A espiritualidade afro-brasileira, as lutas internas da comunidade e as tentativas de emancipação individual revelam as complexidades da existência sob o necropoder, onde a linha entre viver e morrer é constantemente negociada.

Dessa forma, a análise dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha, especialmente em *Barravento*, através da lente da necropolítica de Mbembe (2018), permite perceber como o cineasta aborda de forma crítica as dinâmicas de poder que estruturam a sociedade brasileira. Glauber Rocha explora a precariedade da vida negra no Brasil, mostrando como esses corpos são alvos de uma violência sistêmica que os transforma em mortos-vivos, enquanto, ao mesmo tempo, ressalta as formas de resistência que emergem desse contexto. O cinema de Glauber Rocha, assim, se torna uma poderosa ferramenta para compreender as formas como o necropoder opera no Brasil, e como os corpos negros, apesar de tudo, continuam a resistir e a lutar por uma vida digna.

A análise de *A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha, a partir do conceito de necropolítica, conforme proposto por Achille Mbembe (2018), oferece uma leitura que transcende o entendimento imediato das dinâmicas de poder, violência e

resistência presentes no filme. Glauber Rocha constrói um cinema de confronto, onde os corpos negros e marginalizados são protagonistas de uma narrativa que questiona não só as estruturas coloniais e pós-coloniais, de modo análogo às formas de controle e subjugação impostas sobre essas populações. O conceito de necropolítica, que se refere ao poder de determinar quem deve viver e quem pode morrer, é essencial para compreender como o cineasta articula a representação da morte e da vida no contexto de suas reflexões sobre o Brasil e o Terceiro Mundo.

O necropoder, como Mbembe (2018) descreve, é um poder que se manifesta na capacidade de ditar as condições de morte para determinadas populações, especialmente aquelas racializadas e marginalizadas. No contexto de *A Idade da Terra*, essa ideia de necropoder está presente tanto nas imagens quanto nas narrativas que Glauber constrói, pois o filme opera em uma lógica de confrontação com os legados da colonização e com a violência exercida sobre corpos negros e indígenas.

A Idade da Terra se estrutura como um épico alegórico que mistura elementos de ficção, documentário, mito e história, revelando uma visão apocalíptica do Brasil e do mundo pós-colonial. Glauber Rocha divide o filme em quatro figuras que representam diferentes “Cristos”, todos encarnando aspectos distintos da resistência e da luta por emancipação. Entre essas figuras, destaca-se o “Cristo Negro”, interpretado por Antônio Pitanga, que carrega consigo as marcas da subjugação e da violência histórica sofrida pela população negra no Brasil. O personagem sintetiza o legado de exploração e resistência do povo negro, refletindo as dinâmicas de necropoder que Mbembe (2018) descreve.

Ao apresentar essa figura de um Cristo negro, Glauber Rocha denuncia o genocídio histórico de corpos racializados e coloca em cena um corpo que resiste à aniquilação. A metáfora cristológica, central no filme, conecta-se com a noção de sacrifício que Mbembe explora em suas análises do necropoder. Segundo o filósofo e cientista político, o necropoder pode transformar a resistência em uma forma de suicídio ou martírio, criando uma zona de ambiguidade entre a vida e a morte, o sacrifício e a sobrevivência. O Cristo Negro de Glauber Rocha encarna essa ambiguidade: ele é, ao mesmo tempo, uma figura de redenção e um corpo destinado

ao sacrifício. Sua existência é marcada por essa tensão constante entre resistir e sucumbir à violência do necropoder.

A construção visual e narrativa de *A Idade da Terra* é permeada por uma estética de excesso, caracterizada por uma montagem fragmentada e imagens de caos, destruição e transformação. Glauber Rocha faz uso de símbolos religiosos, mitológicos e históricos para construir uma alegoria do Brasil e do Terceiro Mundo. O filme se passa em um território em crise, um Brasil que vive as consequências do colonialismo e do imperialismo. Nesse sentido, Glauber Rocha expõe a precariedade da vida nas periferias do mundo capitalista e os mecanismos de necropoder que tornam essas populações alvos constantes de violência e extermínio.

O conceito de “mundos de morte” de Mbembe (2018) é particularmente útil para analisar a estética de *A Idade da Terra*. Esses “mundos de morte” são espaços onde a vida é precarizada ao extremo, e as populações que ali vivem são colocadas em um limiar entre a vida e a morte. No filme, o Brasil aparece como um desses espaços, onde as populações negras e indígenas são constantemente submetidas à violência, seja através da exploração econômica, seja através da repressão política. A paisagem desolada e a repetição de imagens de destruição e morte no filme ilustram essa condição de “vida nua” em que essas populações se encontram, conforme descrito por Mbembe.

No entanto, Glauber Rocha também explora a resistência frente a essa opressão, ao mesmo tempo em que critica as formas tradicionais de poder e autoridade, incluindo a religião, o Estado e o capital. A figura do Cristo Negro é simbólica dessa resistência: ele não se submete completamente às lógicas de sacrifício impostas pelo necropoder. Ao contrário, sua presença no filme é uma afirmação de vida e de luta, ainda que esteja constantemente ameaçado pela violência circundante. Isso sugere que, mesmo nos espaços mais profundamente marcados pela morte e pela destruição, ainda há possibilidades de resistência e sobrevivência.

Além da figura do Cristo Negro, o filme apresenta outras imagens de corpos racializados que resistem às dinâmicas necropolíticas. Os personagens indígenas, por exemplo, representam a luta contínua dos povos originários contra a colonização

e a violência estatal. Glauber Rocha insere esses corpos em uma narrativa de confronto com o poder colonial, revelando as formas como o necropoder opera sobre corpos negros e indígenas. Nesse sentido, *A Idade da Terra* pode ser lido como uma crítica ampla às formas de dominação racial e colonial que estruturam o Brasil e o mundo.

A crítica de Glauber Rocha ao colonialismo e ao imperialismo está entrelaçada com sua visão de cinema como um espaço de resistência. Glauber Rocha sempre defendeu o “cinema de invenção”, uma forma de fazer cinema que rompia com as convenções narrativas e estéticas tradicionais, buscando expressar as contradições e as lutas das populações oprimidas. *A Idade da Terra* é um exemplo máximo dessa proposta estética: o filme não oferece uma narrativa linear ou fácil, mas sim uma colagem de imagens e sons que procuram refletir o caos e a complexidade do Brasil e do Terceiro Mundo. Essa estética de caos, no entanto, é também uma forma de resistência ao necropoder, pois nega a lógica ordenada e disciplinadora que caracteriza as formas tradicionais de controle e dominação.

Outro aspecto importante que conecta *A Idade da Terra* ao conceito de necropolítica é a relação entre vida e sacrifício. Glauber Rocha, ao apresentar seus “Cristos”, sugere que a luta pela libertação das populações marginalizadas está marcada pelo sacrifício. No entanto, esse sacrifício, como Mbembe (2018) sugere, não é simplesmente uma morte passiva. O sacrifício, em *A Idade da Terra*, é uma forma de resistência que enfrenta o necropoder. Os corpos que o cineasta coloca em cena, embora destinados ao martírio, também carregam consigo a possibilidade de redenção e transformação, tanto individual quanto coletiva.

Em resumo, *A Idade da Terra* de Glauber Rocha, quando analisado sob a lente da necropolítica de Achille Mbembe, revela uma crítica marcante às dinâmicas de poder e violência que estruturam a sociedade brasileira e o mundo pós-colonial. O filme expõe as formas de necropoder que operam sobre corpos negros e indígenas e destaca as formas de resistência que emergem dessas condições extremas. Glauber Rocha, com sua estética radical e sua visão política, cria um filme que é, ao mesmo tempo, uma denúncia das formas de dominação racial e colonial e uma celebração da luta pela vida e pela liberdade.

No filme *Barravento*, Glauber Rocha buscou, de forma audaciosa, refletir sobre a realidade dos corpos negros na sociedade brasileira. Stam (1997) aponta que os corpos negros em *Barravento* são, por um lado, celebrados como símbolos de resistência, mas, por outro, são frequentemente exotizados ou tratados como metáforas da própria condição do Brasil subdesenvolvido. A fisicalidade dos personagens negros é utilizada para simbolizar a pobreza e o atraso, numa leitura que pode ser interpretada como essencialista. A abordagem de Glauber Rocha revela tanto um esforço para destacar a resistência negra quanto uma tendência a exotizar e reduzir a complexidade da experiência negra a um símbolo de uma nação que precisa ser modernizada.

Por outro lado, *A Idade da Terra*, lançado mais tarde, expande e reflete as peculiaridades da representação de corpos negros no cinema de Glauber Rocha. Este filme não só explora as tensões entre modernidade e tradição, à vista disso, é digno de nota, destaca como as representações dos corpos negros continuam a carregar ambiguidades. A obra ilustra a tentativa de Rocha de reimaginar a identidade nacional, mas ainda persiste uma visão que pode ser interpretada como uma continuidade das limitações presentes em seus trabalhos anteriores.

A abordagem ritualística e cultural em *A Idade da Terra* ecoa a tentativa de Rocha de celebrar a cultura negra, sobremaneira, se soma a isso uma visão que pode ser interpretada como desvalorizadora das formas de resistência já presentes na comunidade negra. A intervenção de personagens que buscam libertar os pescadores de suas crenças religiosas em *Barravento* e a representação da cultura afro-brasileira em *A Idade da Terra* demonstram uma visão progressista que pode, paradoxalmente, perpetuar a visão colonizadora e a desvalorização da experiência negra.

No entanto, é crucial reconhecer o papel de ambos os filmes como marcos importantes na tentativa de abordar as questões raciais e de classe de forma mais direta. Xavier (2012) sublinha que os filmes se destacam por sua tentativa de mostrar a opressão como um fenômeno econômico, cultural e ideológico. Em ambos os casos, os corpos negros são colocados em confronto com forças maiores, sejam elas as elites locais ou os ventos da modernização, e ambos os filmes abrem espaço para

uma discussão mais ampla sobre o papel dos negros na construção da nação brasileira e as formas de resistência que emergem dessas comunidades marginalizadas.

Em última instância, a representação dos corpos negros em *Barravento* e *A Idade da Terra* reflete tanto os avanços quanto as limitações do Cinema Novo. Ao mesmo tempo que traz para o centro do debate questões fundamentais de raça, classe e identidade, ambos os filmes revelam as tensões e contradições de um projeto cultural que, apesar de revolucionário, ainda estava imerso nas estruturas de poder que buscava provocar. A análise crítica desses filmes permite uma compreensão mais ampla de como o cinema brasileiro lidou com a questão racial e como essas representações continuam a ecoar nas produções contemporâneas.

3 CULTURA DE RESISTÊNCIA AFRO-BRASILEIRA

*Olá, Negro! /
Negro, ó antigo proletário/ sem perdão, /
proletário bom, /proletário bom! /
Blues, / Jazzes, / songs, / lundus...
(Jorge de Lima. Poemas negros.)*

O segundo capítulo aborda a resistência cultural e sociopolítica da população afro-brasileira, focalizando os elementos históricos e as formas de resistência tanto no continente africano quanto no contexto diaspórico, especialmente no Brasil. Inicialmente, o texto investiga a resistência africana ao colonialismo, mencionando como, a partir dos anos 1960, o conceito de resistência se consolidou nos estudos históricos, destacando a continuidade e a influência desses processos nas lutas anticoloniais. São apresentadas três principais perspectivas para analisar essa resistência: a visão tradicionalista, a marxista e o quilombismo.

A visão tradicionalista foca na preservação das tradições pré-coloniais, enquanto a abordagem marxista vê a resistência como uma reação à exploração capitalista colonial. A terceira perspectiva, o quilombismo, é destacada como uma forma de resistência organizada por africanos escravizados e seus descendentes no Brasil, exemplificada pelos quilombos. A análise inclui a contribuição de autores como Clóvis Moura (1993) e Abdias do Nascimento (2002), que enfatizam a relevância dessas comunidades autossustentáveis como expressões da luta por liberdade e autonomia. Além disso, a música e a religiosidade afro-brasileira são tratadas como elementos centrais de resistência cultural e espiritual.

O texto também explora o conceito de resistência cultural, observando como a religião afro-brasileira, particularmente o candomblé, serviu como catalisador para a resistência coletiva. O candomblé, além de sua dimensão religiosa, representa um espaço de resistência coletiva, no qual a ancestralidade, os rituais e os saberes africanos se perpetuam e se reinventam. Os terreiros funcionam como territórios sagrados de proteção e fortalecimento da identidade afro-brasileira, onde se constrói uma cosmovisão que contrasta com a hegemonia cristã e colonial. A musicalidade, os mitos, a oralidade e os ritos litúrgicos reafirmam a presença africana na diáspora

e estabelecem uma relação entre os vivos e os ancestrais. Nesse sentido, a resistência cultural expressa pelo candomblé não se limita à preservação de tradições, mas configura-se como uma prática ativa de ressignificação e reafirmação diante de um sistema que historicamente tentou silenciar essas manifestações. Assim, os ritos, os cânticos e as danças reforçam a espiritualidade afro-brasileira, e se tornam instrumentos de luta, coesão social e afirmação política da população negra no Brasil.

Por fim, o capítulo discute a importância do sagrado na cultura afro-brasileira, abordando a preservação de tradições religiosas e culturais como estratégias de resistência contra a tentativa de apagamento cultural. A análise se expande para além da resistência física ou política, incorporando a resistência cultural e espiritual como formas duradouras e multifacetadas de resistência afro-brasileira ao longo da história, que permeiam a identidade cultural até os dias atuais.

3.1 A resistência afro-brasileira

Para analisar como se dá o processo de resistência no contexto cultural afro-brasileiro, convém observar como os africanos resistiram ao colonialismo. Embora a situação diaspórica coloque outras questões de ordem socioculturais, alguns elementos semelhantes podem ser observados nos processos africanos e afro-brasileiros. Felipe Paiva Soares aborda o surgimento e a evolução dos estudos sobre a resistência africana como resposta ao período colonial. Inicialmente, esses estudos não formavam uma escola unificada, mas várias contribuições pioneiras, como as de Leys Norman e Thomas Hodgkin, destacaram a insubmissão africana ao domínio colonial. A virada qualitativa ocorreu nos anos 1960, quando autores como Basil Davidson e Terence O. Ranger consolidaram o conceito de resistência, enfatizando sua continuidade e influência nas lutas anticoloniais. Embora haja abordagens tradicionalistas e marxistas, essas perspectivas não são mutuamente excludentes, e o conceito de resistência tornou-se central na compreensão da história africana em relação ao colonialismo europeu (Soares, 2014).

Interpretar a resistência dos africanos da diáspora, especialmente aqueles trazidos para o Brasil, é uma tarefa importante para entender a história e a luta dessas comunidades ao longo dos séculos. Nesse contexto, menciona-se três perspectivas diferentes que podem ser usadas para analisar essa resistência: a visão tradicionalista, a marxista e o quilombismo.

A abordagem tradicionalista da resistência na África associa a resistência à tradição pré-colonial, destacando líderes e elites tradicionais como heróis, mas simplifica a realidade complexa das sociedades africanas antes da colonização. O autor argumenta que essa abordagem tende a homogeneizar a resistência, muitas vezes apresentando-a como uma oposição estática entre a “tradição” africana e a “modernidade” ocidental, reforçando assim a lógica discursiva colonial. O autor também destaca a importância de considerar a resistência como um processo dinâmico, multilinear e heterogêneo em suas formas e conteúdos, em vez de tentar enquadrá-la em categorias binárias (Soares, 2014).

No contexto africano, a resistência tradicionalista foi abordada por Terence O. Ranger. Ele estudou a resistência cultural e religiosa dos africanos, particularmente na África Oriental. Sua perspectiva destaca como os africanos conseguiram manter e adaptar suas tradições culturais, religiosas e espirituais, mesmo sob a pressão do colonialismo e da escravidão. Isso inclui a preservação de línguas, rituais, música e crenças que eram fundamentais para a identidade africana (Ranger, 2010, p. 51-72).

Terence O. Ranger põe à prova a visão eurocêntrica da historiografia colonial, que retratava os africanos como beneficiados pela chegada dos colonialistas, ignorando sua resistência organizada contra a dominação colonial. Ranger enfatiza a necessidade de reconhecer as revoltas africanas como guerras justas de libertação e destaca que quase todas as sociedades africanas, independentemente de sua estrutura política, resistiram à colonização. O autor analisa a ideologia da resistência, destacando como a perda da soberania devido ao colonialismo impulsionou a luta pela proteção da soberania do povo e a busca pela liberdade de todos os africanos, independentemente de sua filiação étnica (Ranger, 2010).

Além disso, Ranger aborda o papel das ideias religiosas nos movimentos de resistência, mostrando que as doutrinas e símbolos religiosos frequentemente estão

relacionados à questão da soberania e legitimidade. Líderes proféticos desempenharam um papel importante ao orientar seus ensinamentos para a resistência contra os colonizadores e à reforma interna das sociedades africanas. A resistência africana teve várias dimensões e impactos ao longo do tempo, contribuindo para a formação de ideologias, novos agrupamentos sociais e, em alguns casos, melhorias nas condições dos povos revoltados. No entanto, persistem debates acadêmicos sobre a conexão entre a resistência e o nacionalismo, com diferentes visões sobre sua natureza e influência ao longo da história africana (Ranger, 2010).

Na abordagem marxista da resistência na África colonial, esta é vista como uma reação às consequências do sistema capitalista e da colonização, destacando a resistência dos camponeses e operários africanos diante do capitalismo colonial. Essa perspectiva reconhece a variedade de formas de resistência, incluindo a resistência cotidiana e o “banditismo social”. No entanto, há discordâncias sobre os termos e interpretações exatos. O historiador Albert Adu Boahen discorda dessa abordagem, argumentando que a resistência africana não deve ser reduzida a lutas de classe e que incorpora elementos da historiografia marxista, como a retenção da produção. Além disso, a inclusão de sindicatos e organizações não étnicas na resistência relegam a conexão entre tradição e resistência a segundo plano, marcando a transição para formas mais modernas de resistência no século XX (Soares, 2014).

Em terras africanas, Amílcar Cabral, o líder revolucionário guineense, enfatizava a importância da resistência em diferentes formas como resposta à dominação colonial. Ele destaca que a resistência pode se manifestar em diversos níveis, desde a resistência individual até a resistência coletiva, com o objetivo de eliminar obstáculos ao progresso e à liberdade do povo. No contexto africano da década de 1960, Cabral aponta a resistência política como fundamental para a independência de Guiné e Cabo Verde, enfatizando a unidade nacional, conscientização política e honestidade na luta. Ele busca o apoio de todos que desejam a liberdade, promovendo a justiça e igualdade. A resistência política é vista como um meio para melhorar a vida das massas e alcançar a libertação. Além disso,

Cabral realça a resistência econômica como parte crucial da luta pela independência, visando libertar a economia da exploração estrangeira e promover o desenvolvimento local. Ele enfatiza a diversificação agrícola, a gestão de recursos e o trabalho árduo como elementos-chave (Cabral, 1979).

O líder guineense evidencia a resistência cultural, defendendo a criação de uma nova cultura baseada em tradições e conhecimentos atuais, rejeitando práticas prejudiciais e supersticiosas. Cabral incentiva o progresso e a busca pela perfeição, mantendo valores culturais e absorvendo o que é benéfico de outras culturas. No contexto histórico, ele explora a importância da resistência armada como parte da luta pela independência, buscando promover progresso, unidade e justiça em sua nação, com o partido revolucionário desempenhando um papel fundamental (Cabral, 1979).

No contexto brasileiro, há o quilombismo, termo advindo da leitura das obras de Clóvis Moura (1993) e Abdias do Nascimento (2002). Clóvis Moura estudou a história dos quilombos, comunidades de escravizados fugitivos que formaram sociedades autônomas em áreas remotas do Brasil. A perspectiva de Clóvis Moura enfatiza a resistência coletiva dos africanos escravizados e seus descendentes na formação de comunidades autossustentáveis fora do controle das autoridades coloniais. Ele argumentava que os quilombos eram uma forma de resistência organizada contra a opressão escravista e uma expressão da busca por liberdade (Moura, 1993).

Clóvis Moura enfatiza a singularidade do escravismo brasileiro em comparação com outras regiões da América. Durante quase quatrocentos anos, o sistema escravista abrangeu todo o território nacional e persistiu graças à importação contínua de africanos escravizados, proporcionando estabilidade e desenvolvimento econômico. As pessoas escravizadas, enfrentando uma contradição fundamental com os senhores, responderam com diversas formas de resistência, incluindo quilombos, representando uma manifestação de luta de classes. Por outro lado, os senhores justificaram a escravidão por meio do racismo, alegando que os africanos eram inferiores, o que legitimava sua exploração. Essa estratégia justificadora

baseava-se na diferenciação étnica e estética em relação aos europeus dominantes (Moura, 1993).

Os quilombos eram povoações formadas por negros fugidos, compostas por grupos de pelo menos cinco pessoas, que se refugiavam em áreas despovoadas ou de difícil acesso, geralmente nas matas. Esses quilombos representavam um ato de resistência contra as condições desumanas da escravidão no Brasil e em outras partes da América. Os quilombolas buscavam viver livres e independentes, muitas vezes estabelecendo culturas e comunidades próprias. Esses refúgios eram alvo de perseguição por parte das autoridades coloniais, que frequentemente enviavam patrulhas e tropas para capturar os quilombolas. O quilombismo era uma das formas de resistência das pessoas escravizadas, que também incluíam revoltas, fugas individuais, guerrilhas e insurreições urbanas (Moura, 1993).

A sublevação quilombola contra o aparelho repressor no Brasil durante o regime escravista foi uma resposta à brutalidade e opressão do sistema. Os escravizados, tratados como animais e sujeitos a torturas, viram na violência uma forma de resistência contra o aparelho de dominação militar, ideológico e político que os desumanizava. Para sobreviver e resistir, os quilombos estabeleceram alianças com outros grupos oprimidos, realizando comércio clandestino com pequenos proprietários, mascates e contrabandistas para obter armas e recursos. Internamente, desenvolveram uma indústria de guerra, fabricando armas e estruturas defensivas, como muralhas e paliçadas. Esse intercâmbio e desenvolvimento interno permitiram a sobrevivência dos quilombos ao longo da história, desde o século XVI até as vésperas da Abolição, em diversas regiões do Brasil, demonstrando sua importância como um elemento de desgaste nas relações escravistas e um movimento de resistência persistente no centro do sistema nacional (Moura, 1993).

Os quilombos se organizavam de diversas formas, variando de acordo com o espaço ocupado, população inicial, características do terreno e necessidades de defesa. Existiam diferentes tipos de quilombos, como os agrícolas, extrativistas, mercantis, mineradores, pastoris, de serviços e predatórios, refletindo a diversidade da economia escravista regional. Os quilombos praticavam uma economia policultora comunitária, que atendia às necessidades de seus membros e produzia um

excedente comercializável. Para garantir a defesa contra as investidas das forças escravistas, os quilombolas organizavam um poder centralizado, além de criar estruturas familiares, religiosas e econômicas. A resistência quilombola oferecia um exemplo de sociedade alternativa, mostrando a possibilidade de uma organização formada por homens livres, o que representava um “perigo” para a sociedade escravista e influenciava a população oprimida (Moura, 1993).

Um exemplo notável é Palmares, uma comunidade quilombola situada na região nordeste do Brasil durante o período colonial, atualmente no estado de Alagoas. Palmares se destacou por sua economia baseada no trabalho cooperativo e comunitário, contrastando com o sistema escravista que predominava na época. A terra em Palmares era tratada como propriedade coletiva, e a organização social se caracterizava por uma estrutura sem casta sacerdotal. A comunidade praticava uma religião que integrava elementos do catolicismo, crenças africanas, principalmente bantas, e possivelmente influências indígenas. Sua estrutura religiosa era menos hierárquica do que a de outras culturas, e os rituais eram realizados de forma comunitária. Palmares enfrentou resistência e ataques de diversas forças, incluindo a Igreja, senhores de engenho, bandeirantes e tropas coloniais. Sua destruição ocorreu devido à ameaça que representava ao sistema escravista e colonialista. A figura de Zumbi dos Palmares, líder que resistiu à capitulação e comandou a luta contra a destruição do quilombo, se tornou um símbolo de resistência e liberdade para o povo negro no Brasil (Moura, 1993).

Para Abdias do Nascimento, o quilombismo, em seu cerne, representa uma poderosa resistência cultural da população afro-brasileira. Esse movimento não se limita a reivindicar igualdade de direitos e oportunidades, dessa forma, também se destaca em preservar, celebrar e fortalecer a rica herança cultural afro-brasileira que foi moldada ao longo de séculos de lutas e resistência (Nascimento, 2002).

Uma das maneiras pelas quais o quilombismo manifesta essa resistência cultural é através da valorização das tradições religiosas afro-brasileiras. Terreiros, centros, tendas e outras instituições religiosas desempenham um papel central nessa luta pela preservação da cultura. As religiões de matriz africana são uma parte fundamental da identidade da comunidade negra, e o quilombismo reconhece sua

importância como fonte de força espiritual e cultural. Além disso, o quilombismo promove ativamente o conhecimento das línguas africanas, como o iorubá, e das culturas, das danças, das músicas e das artes tradicionais africanas. Isso fortalece os laços culturais com as raízes africanas e evidencia a supressão histórica dessas expressões culturais (Nascimento, 2002).

Outro aspecto fundamental da resistência cultural do quilombismo é a educação. O movimento busca integrar o ensino da história e da cultura africanas em todos os níveis de educação, garantindo que as gerações futuras tenham acesso ao conhecimento de suas raízes e identidade cultural. Isso empodera os jovens afro-brasileiros e recusa a narrativa histórica eurocêntrica que muitas vezes minimizou a contribuição africana para a sociedade brasileira. Além disso, o quilombismo defende a preservação das tradições culturais em todos os aspectos da vida cotidiana, desde a culinária até a música, as festividades e as práticas de cura tradicionais. Essas expressões culturais são vistas como uma forma de resistência contra a homogeneização cultural e uma afirmação do orgulho e da identidade afro-brasileira (Nascimento, 2002).

Em suma, o quilombismo é mais que um movimento político: é uma celebração vibrante da cultura afro-brasileira e uma forma de resistência contra as forças que buscam apagar ou desvalorizar essa cultura. Ele reconhece que a preservação e o fortalecimento da herança cultural são essenciais para a comunidade afro-brasileira e são uma parte fundamental de sua luta pela igualdade, justiça e liberdade (Nascimento, 2002).

Ao comparar as diversas formas de resistência empregadas pelos africanos e seus descendentes na diáspora, é possível perceber que essas manifestações se articulam com o contexto histórico de maneira multifacetada. A resistência não se deu apenas por meio de confrontos diretos ou em ações de violência explícita, mas também por estratégias de preservação cultural, práticas religiosas e de transformação simbólica, que se relacionam às experiências de opressão vividas pelos africanos escravizados e seus descendentes. Essas formas de resistência são, muitas vezes, invisíveis aos olhos da história oficial, sendo preservadas nas vivências

cotidianas, nas danças, nas músicas, nas rezas e nas tradições religiosas, como é o caso das práticas mantidas nos terreiros e na cosmovisão africana.

A cosmovisão africana, incluindo o universo simbólico e os segredos guardados por Ifá, desempenhou um papel crucial na resistência. Em um contexto de repressão e violência, essas práticas religiosas e filosóficas foram estratégias de sobrevivência e, ao mesmo tempo, de reafirmação da identidade e da dignidade dos africanos e seus descendentes. Ifá, como sistema de conhecimento ancestral, manteve vivos não apenas os ensinamentos sobre o mundo e o equilíbrio cósmico, mas também forneceu um caminho para o fortalecimento da comunidade, para a construção de uma resistência sutil e, ao mesmo tempo, firme contra o apagamento cultural imposto pela colonização e pela escravidão.

A razão pela qual a visão atual e africana não veio à tona de forma explícita por meio da filosofia mantida nos terreiros ou nos segredos de Ifá está relacionada diretamente ao processo histórico de criminalização e silenciamento das práticas religiosas afro-brasileiras. Durante séculos, essas crenças foram marginalizadas, perseguidas e vistas como ameaças à ordem colonial e imperial. Ao ser reprimida pela Igreja Católica, pelo Estado e pelas elites brancas, a filosofia africana não pôde se manifestar plenamente na esfera pública, sendo confinada aos espaços mais íntimos e privados, como os terreiros. As respostas filosóficas e espirituais de Ifá não eram apenas uma questão de crença, mas um repositório profundo de sabedoria e uma forma de resistência, que se manteve escondida, mas nunca totalmente apagada.

Essa visão de mundo, então, só pôde emergir de maneira mais visível no Brasil e em outras partes do mundo a partir de movimentos de afirmação cultural, como o movimento negro e a luta pela preservação da cultura afro-brasileira, e a partir da crescente valorização das práticas religiosas de matriz africana. A força dessa filosofia de resistência, longe de ser apenas um conjunto de rituais, tornou-se uma ferramenta de luta pela liberdade, igualdade e justiça, ao proporcionar um espaço de acolhimento, fortalecimento e resistência identitária. Assim, a cosmovisão africana, ainda que oculta por séculos, encontrou novas formas de expressão e continua a oferecer uma chave fundamental para compreender as complexas histórias de

resistência no Brasil e em outras partes do mundo, apontando para um futuro mais justo e igualitário, onde a diversidade cultural e religiosa pode finalmente ser plenamente reconhecida.

A construção da identidade negra no Brasil está intrinsecamente relacionada à história dos povos africanos trazidos para o país durante o período colonial. Entre esses grupos, os bantos e os malês tiveram um papel fundamental na formação da sociedade brasileira, embora suas contribuições tenham sido marginalizadas pela historiografia tradicional. O estudo desses grupos revela aspectos essenciais da resistência cultural e religiosa, permitindo compreender como suas práticas e identidades ajudaram a moldar a sociedade brasileira contemporânea (Lopes, 2021).

Os bantos, um grupo de povos originários da região central e sul da África, foram majoritários entre os escravizados trazidos para o Brasil. Sua influência, no entanto, foi frequentemente invisibilizada, enquanto outras etnias africanas, como os malês, receberam maior destaque. A história dos bantos, suas línguas, religiões e costumes, constitui uma das bases fundamentais da formação cultural brasileira, especialmente nas regiões onde a cultura afro-brasileira é mais predominante. A marginalização dos bantos pela historiografia oficial tem impactos duradouros na forma como a sociedade brasileira percebe e valoriza sua herança africana, uma vez que muitos aspectos dessa cultura foram desconstruídos ou reconfigurados de maneira que a torna difícil de ser reconhecida como parte integrante da identidade nacional (Lopes, 2021).

Por outro lado, os malês eram africanos islamizados, em sua maioria provenientes da região da África Ocidental, que chegaram ao Brasil com um nível de escolaridade elevado e uma forte organização religiosa. O Islã desempenhou um papel importante entre os malês, servindo tanto como forma de organização interna quanto como instrumento de resistência ao sistema escravocrata. A presença dos malês no Brasil teve um impacto profundo nas revoltas de escravizados, como a Revolta dos Malês, em 1835, na Bahia, onde a liderança religiosa e intelectual dos malês se destacou. A capacidade de resistência dos malês não se limitava ao enfrentamento físico, mas se estendia ao campo cultural e religioso, com o Islã

funcionando como um pilar de resistência e preservação de suas identidades africanas (Lopes, 2021).

A Revolta dos Malês, em particular, representou uma das formas mais articuladas de resistência organizada pelos negros no Brasil. Líderes malês mobilizaram os escravizados em uma tentativa de conquistar a liberdade e afirmar suas identidades culturais e religiosas, confrontando as normas impostas pelo escravismo da sociedade colonial. Este movimento refletia a luta pela liberdade e a preservação de uma identidade islâmica africana, que continuava a se estruturar no Brasil, apesar das tentativas de apagamento cultural promovidas pelo regime escravocrata. A revolta demonstrou como a religiosidade e a identidade cultural dos malês foram elementos centrais na sua resistência e na construção de uma narrativa contra a opressão (Lopes, 2021).

Em paralelo à resistência dos malês, a preservação das religiões afro-brasileiras entre os bantos foi outra forma de resistência significativa. Apesar da repressão institucionalizada e da tentativa de destruição das práticas religiosas africanas, os negros no Brasil conseguiram preservar e adaptar suas tradições religiosas, como o culto aos orixás, fundando terreiros e estabelecendo comunidades de resistência cultural. Essa resistência religiosa permitiu a continuidade da identidade africana no Brasil e forneceu um espaço de empoderamento para a população negra, ajudando a fortalecer a comunidade afro-brasileira em tempos de opressão (Lopes, 2021).

A resistência afro-brasileira pode ser entendida, também, como um processo contínuo de construção e afirmação identitária, que não se resume ao enfrentamento de agressões diretas, mas se inscreve em uma contestação mais profunda dos modelos de identidade impostos historicamente pelas estruturas coloniais e racistas. Em sua análise, Kabengele Munanga (2019a) explora as múltiplas facetas da identidade negra, contestando visões essencialistas que buscam limitar essa identidade a um marcador biológico ou racial, propondo uma reflexão mais complexa que envolve fatores históricos, culturais, psicológicos e sociais. Para ele, a identidade negra é um campo dinâmico, marcado por diversos processos de resignificação que se constroem a partir das experiências históricas da diáspora africana e da resistência

à opressão colonial e racista. Nesse sentido, a resistência afro-brasileira é mais que um movimento contra o racismo, mas uma luta por reconhecimento e por uma reinterpretação da história, dos valores culturais e da própria percepção sobre o que significa ser negro (Munanga, 2019a).

Nesse contexto, a negritude emerge como uma estratégia de resistência cultural e política, que busca reafirmar os valores culturais africanos e afro-brasileiros, muitas vezes negligenciados ou marginalizados pelas narrativas hegemônicas. Ao abordar a resistência cultural, Munanga argumenta que a preservação e a valorização de elementos culturais negros são práticas que transcendem a simples defesa de tradições. Elas se configuram como um processo de construção de uma identidade contrária à imposição de uma cultura hegemônica branca, eurocêntrica e colonial, e busca afirmar uma diversidade cultural que é, muitas vezes, apagada ou distorcida. Nesse sentido, a resistência afro-brasileira não se limita à preservação da memória, mas abarca a reinterpretação dessas tradições, projetando-as no contexto contemporâneo e nos movimentos sociais que lutam contra o racismo estrutural (Munanga, 2019a).

A reflexão de Munanga sobre a negritude também se expande para a questão da resistência política, que se articula com a luta contra a discriminação racial e com a contestação das desigualdades econômicas e sociais que afetam as populações negras. O autor critica uma visão restrita da negritude que a limita a uma questão de raça e aponta a necessidade de um movimento político mais amplo, que abarque a luta por justiça social e a promoção de políticas públicas afirmativas. Para Munanga, a resistência negra deve ser compreendida como uma resposta simultânea à opressão racial e econômica, com o objetivo de transformar as condições materiais de vida da população afro-brasileira. A luta por igualdade no acesso a recursos e oportunidades, incluindo educação, saúde e mercado de trabalho, é vista como essencial para a verdadeira emancipação da população negra e para o enfrentamento das estruturas de poder que perpetuam as desigualdades raciais e sociais (Munanga, 2019a).

A análise de Munanga também reflete uma crítica ao conceito de negritude como uma identidade homogênea que poderia unir povos africanos e

afrodescendentes em uma única frente de resistência. O autor argumenta que essa tentativa de homogeneização ignora as diferenças culturais e históricas dentro da própria diáspora africana, o que gera tensões dentro do movimento negro. Essa crítica é relevante, pois aponta para a necessidade de se reconhecer a pluralidade dentro da identidade negra, sem reduzir a experiência negra a uma narrativa única ou universal. A resistência afro-brasileira, portanto, deve ser entendida como um movimento plural, que respeita as diferenças internas e as múltiplas formas de expressão cultural e política, enquanto luta contra a opressão que afeta a todos os negros de maneira comum, mas de formas distintas (Munanga, 2019a).

Munanga também aborda as críticas ao movimento da negritude, que foi acusado por alguns pensadores, como Frantz Fanon e Stanislas Adotevi, de não enfrentar adequadamente as questões econômicas e sociais que afetam as populações negras. O autor, no entanto, sustenta que, apesar dessas críticas, a negritude continua sendo um instrumento importante para a afirmação de uma identidade negra que se opõe à marginalização e à desumanização históricas. A resistência afro-brasileira, portanto, envolve a construção de uma identidade cultural e política e a luta para que a população negra se insira plenamente nas dinâmicas econômicas e sociais do país, com direitos e oportunidades iguais. Nesse sentido, a negritude continua a ser uma ferramenta vital para o movimento negro, especialmente em tempos de globalização e neocolonialismo, onde as antigas formas de dominação racial e cultural persistem (Munanga, 2019a).

Historicamente, a resistência negra no Brasil colonial não se limitou a atos isolados de fuga ou sublevação, mas constituiu um movimento contínuo e diversificado, manifestando-se em diferentes formas de organização e luta. Os quilombos, insurreições urbanas e guerrilhas foram respostas diretas às condições desumanas do escravismo e ao regime colonial, refletindo a busca por liberdade e dignidade. A luta organizada, como os quilombos, demonstra que os escravizados eram agentes ativos de sua resistência, criando alternativas de vida e formas de autossustentação (Moura, 2020a).

No contexto da escravatura no Brasil, a substituição do trabalho indígena pelo africano foi um fator que consolidou o sistema de opressão, configurando um cenário

favorável à resistência. O trabalho agrícola nas plantações de cana-de-açúcar, que exigia grande quantidade de mão-de-obra, foi um terreno fértil para as lutas por liberdade. Os africanos, devido à sua experiência laboral coletiva, tornaram-se o principal grupo de trabalhadores, o que possibilitou o fortalecimento das formas de resistência, como a formação de quilombos e guerrilhas. A resistência negra, portanto, estava enraizada tanto na opressão direta do trabalho quanto na construção de estratégias de autossustentação e organização (Moura, 2020a).

As insurreições urbanas, como a Revolta dos Malês de 1835, mostram que a resistência não se limitava aos campos, mas também se estendia às cidades, com motivações políticas e sociais complexas. Essas revoltas não eram simples “choques culturais”, como frequentemente retratado, mas manifestações de um movimento mais amplo de contestação ao regime escravista, envolvendo questões religiosas, sociais e políticas. Líderes como os escravizados muçulmanos na Revolta dos Malês eram, portanto, figuras-chave na organização de movimentos que buscavam a liberdade e a autonomia dentro da sociedade escravocrata (Moura, 2020a).

Além das revoltas urbanas e rurais, a participação dos escravizados em outros movimentos políticos, como a luta pela independência do Brasil e na Guerra do Paraguai, também evidencia seu papel ativo nas mudanças sociais e políticas do país. Moura argumenta que, longe de serem meras vítimas, os escravizados desempenharam papéis significativos na reconfiguração do estado e das estruturas sociais, evidenciando que a luta pela liberdade não se deu apenas dentro das fronteiras das plantações, mas também nos campos mais amplos da política nacional (Moura, 2020a).

A resistência dos escravizados teve um impacto profundo na formação de uma consciência de classe no Brasil. O movimento de resistência não só contribuiu para o fim da escravidão, mas também para a construção de uma identidade coletiva entre os oprimidos, fundamentada na luta por direitos e dignidade. A crítica à historiografia tradicional, que muitas vezes minimiza o papel da resistência negra, permite uma reinterpretação mais justa e abrangente da história, reconhecendo os escravizados como sujeitos políticos que desempenharam um papel central nas transformações sociais e políticas do Brasil (Moura, 2020a).

O conceito de quilombismo, proposto por Abdias do Nascimento, transcende a ideia de quilombos como meros refúgios para escravizados fugidos e os redefine como modelos de organização política e social fundamentados na resistência, na coletividade e na autodeterminação. Para o autor, os quilombos representam espaços de autonomia, onde a população negra pôde desenvolver suas próprias estruturas de governança, cultura e modos de produção, livres da dominação colonial. Nascimento propõe o quilombismo como uma alternativa ao modelo de sociedade excludente e racista vigente, defendendo uma organização social pautada na solidariedade e na justiça racial. Ao se inspirar nos quilombos históricos, sua proposta visa um projeto político contemporâneo que valoriza a identidade negra, resgata saberes ancestrais e combate o racismo estrutural por meio de ações concretas voltadas à emancipação do povo negro (Nascimento, 2019).

A crítica ao mito da democracia racial no Brasil é um dos eixos centrais de seu pensamento, questionando a ideia de que a miscigenação resultou na harmonia entre as raças. Nascimento argumenta que esse discurso é um instrumento ideológico que oculta as desigualdades raciais e reforça a dominação branca. Segundo ele, o processo de miscigenação no Brasil não ocorreu de forma natural ou pacífica, mas como um mecanismo de embranquecimento forçado, utilizado pelas elites como estratégia de extermínio da identidade e da cultura negra. Diferente dos modelos explícitos de segregação racial, como nos Estados Unidos e na África do Sul, o racismo brasileiro opera por meio da exclusão social e da violência simbólica, perpetuando a marginalização da população negra sem a necessidade de leis segregacionistas formais. A ausência de políticas efetivas de reparação histórica e a manutenção das estruturas de poder coloniais demonstram como o racismo continua sendo um elemento fundamental da sociedade brasileira (Nascimento, 2019).

Abdias do Nascimento insere o pan-africanismo como parte fundamental da luta antirracista global. Para ele, a emancipação dos negros não pode ser pensada isoladamente em cada país, mas deve fazer parte de um movimento transnacional de resistência e solidariedade. O autor defende a necessidade de fortalecimento dos laços entre os povos africanos e sua diáspora, destacando a importância da união política e cultural entre os descendentes de africanos no Brasil, no Caribe, nos

Estados Unidos e no continente africano. Ele enfatiza que a opressão colonial desumanizou os africanos e seus descendentes e rompeu suas conexões históricas e culturais. Nesse sentido, o pan-africanismo surge como uma resposta à fragmentação imposta pelo colonialismo e pelo racismo, propondo um resgate da identidade negra e uma luta conjunta contra todas as formas de dominação racial e econômica que afetam as populações afrodescendentes no mundo (Nascimento, 2019).

A dimensão cultural do quilombismo também ocupa um espaço central na obra, sobretudo na valorização das tradições africanas e das religiões de matriz afro-brasileira. Abdias do Nascimento denuncia a marginalização dessas expressões culturais, apontando como o Estado e a sociedade brasileira tentaram apagá-las ou associá-las à criminalidade. Ele destaca a perseguição histórica ao candomblé e às demais religiões afro-brasileiras, evidenciando que esse ataque faz parte de um projeto mais amplo de dominação cultural, que busca impor a hegemonia eurocêntrica e cristã. Para o autor, a preservação e o fortalecimento dessas práticas religiosas são essenciais para a afirmação da identidade negra e para a construção de um projeto de sociedade verdadeiramente plural e inclusivo. Além disso, ele ressalta o papel da arte negra na resistência, exemplificando com sua experiência no Teatro Experimental do Negro (TEN), que buscou combater a exclusão da população negra dos espaços culturais e criar representações dignas da negritude na dramaturgia brasileira (Nascimento, 2019).

O autor também discorre sobre a opressão da mulher negra, evidenciando como o racismo e o sexismo se entrelaçam para subjugar duplamente esse grupo. Nascimento denuncia a exploração histórica das mulheres negras, que, além de sofrerem a exclusão social e econômica imposta pelo racismo, também são submetidas a formas específicas de violência de gênero. Ele destaca que, desde o período colonial, as mulheres negras foram colocadas em uma posição de extrema vulnerabilidade, tanto no trabalho forçado quanto na exploração sexual. Essa opressão continua se manifestando na atualidade, por meio da desvalorização do trabalho doméstico, da hipersexualização das mulheres negras e da falta de acesso a direitos básicos. No entanto, ele também ressalta o protagonismo das mulheres

negras na resistência, demonstrando que elas desempenharam e continuam desempenhando um papel essencial na luta pela libertação e pela preservação da cultura afro-brasileira (Nascimento, 2019).

Abdias do Nascimento apresenta o quilombismo como uma proposta concreta de transformação social, que vai além da denúncia do racismo e propõe um modelo alternativo de organização política e econômica. Inspirado na experiência dos quilombos, o autor defende uma sociedade baseada na justiça social, na igualdade racial e na valorização da ancestralidade africana. Sua visão contrapõe-se ao individualismo e às estruturas de exploração do capitalismo, sugerindo um modelo comunitário onde a coletividade e a cooperação são os pilares fundamentais. O quilombismo não se limita a um resgate histórico dos quilombos, mas se apresenta como um projeto político atual, capaz de oferecer caminhos para a emancipação da população negra no Brasil e no mundo. Assim, a obra de Nascimento continua sendo uma referência essencial para os estudos sobre raça, cultura e política, servindo como base teórica e inspiracional para os movimentos negros contemporâneos (Nascimento, 2019).

Muniz Sodré, em *O Terreiro e a Cidade: A Forma Social Negro-Brasileira*, oferece uma reflexão crítica sobre as dinâmicas culturais, identitárias e territoriais das populações negras no Brasil, com ênfase no papel do terreiro de candomblé como espaço de resistência e afirmação cultural. Ao abordar as relações entre território, espaço e identidade, Sodré propõe uma reflexão sobre a construção e resistência da identidade negra no contexto urbano brasileiro. O autor destaca o terreiro como um espaço sagrado e de resistência, um território político onde práticas culturais afro-brasileiras, como o candomblé, se articulam como formas de subversão diante da hegemonia colonial e racial (Sodré, 2002).

No que se refere à territorialidade, Muniz Sodré recorre a uma concepção expandida de espaço, que não se limita ao plano físico, mas engloba dimensões simbólicas e políticas. O autor ressalta que, ao longo da história, os negros foram deslocados e marginalizados do espaço urbano, vivendo em zonas de exclusão e segregação. A territorialidade, nesse contexto, é abordada como uma estratégia de controle social que visa delimitar e submeter as populações negras a espaços

socialmente desvalorizados (Sodré, 2002). Assim, faz uma crítica à construção da cidade moderna, que não só replicou as estruturas coloniais de dominação, mas também aprofundou a marginalização das populações negras, tornando-as invisíveis nos espaços urbanos que definem a “modernidade”. A segregação espacial, portanto, constitui um mecanismo de perpetuação da exclusão racial e social, que se reflete na organização da cidade e na distribuição desigual dos recursos (Sodré, 2002).

Sodré, ao discutir a relação entre espaço e modernidade, identifica no processo de urbanização brasileira um projeto de exclusão e subordinação das populações negras. A cidade moderna, marcada pela lógica de segregação, reflete as estruturas coloniais de dominação, em que o negro é alijado dos lugares de poder e status social. Nesse cenário, o espaço do terreiro emerge como um contraespaço, onde a resistência cultural e religiosa se estabelece como forma de reapropriação do território por parte das populações negras (Sodré, 2002). O terreiro, enquanto espaço sagrado, serve como um local de criação e preservação da identidade, um refúgio de resistência ao processo de aculturação imposto pela sociedade dominante. A energia do Axé, presente nas práticas religiosas, é fundamental nesse processo, funcionando como uma força que dá coesão e poder às práticas de resistência e subversão que se desdobram dentro do espaço do terreiro (Sodré, 2002).

A territorialidade, tal como abordada por Sodré, vai além do espaço físico e envolve uma luta constante pela afirmação da identidade negra. O autor enfatiza a importância da criação de “lugares próprios” para a população negra, lugares de pertencimento e de construção de uma narrativa histórica própria. O conceito de “lugar próprio” reflete a necessidade de um espaço que seja coerente com a identidade negra e que sirva como um ponto de resistência à hegemonia cultural branca. Nesse contexto, a história do candomblé, e de outras práticas culturais afro-brasileiras, como o samba, é usada para ilustrar como os negros têm criado e reivindicado seus próprios espaços como forma de resistência cultural e afirmação identitária (Sodré, 2002).

Além disso, a obra aborda as manifestações culturais negras como práticas libertadoras, que se distanciam da lógica de opressão e subordinação presentes no

sistema colonial e capitalista. O autor explora como o jogo e a festa, componentes centrais da cultura negra, podem ser vistos como estratégias de subversão e resistência. Ao analisar a transição do vodum ao jazz e do candomblé ao samba, Sodré propõe que essas formas de expressão cultural são, na verdade, espaços de libertação, nos quais a população negra pode afirmar sua identidade e sua visão de mundo, reapropriando-se do espaço social e cultural (Sodré, 2002). O autor também aponta como essas manifestações, ao longo do tempo, se entrelaçam com a história social e política, refletindo a resistência cultural, a capacidade de adaptação e reinvenção das populações negras frente aos desafios impostos pela sociedade.

Muniz Sodré, ao refletir sobre a “atitude ecológica” presente nas práticas culturais afro-brasileiras, propõe que o conceito de territorialidade também está profundamente ligado à relação com a natureza e ao cuidado com a terra. Esse cuidado ecológico é parte de uma cosmovisão que valoriza a simbiose entre seres humanos e o ambiente natural, contrastando com a visão utilitarista e exploratória da modernidade capitalista. A relação com o espaço, portanto, está imbricada com uma espiritualidade que reconfigura a territorialidade e a relação do sujeito com a natureza de forma sagrada e reverente (Sodré, 2002).

Em última instância, Muniz Sodré contribui para a compreensão de como a territorialidade, o espaço e a identidade estão presentes na construção de uma forma social negro-brasileira. O autor reflete sobre o papel do terreiro como espaço de resistência e oferece uma análise crítica da cidade e da modernidade, propondo uma reinterpretação das formas de espaço e poder dentro da sociedade brasileira. Ao interligar teoria e prática, a obra de Sodré propõe uma nova leitura do Brasil e da identidade negra, ressaltando a importância da preservação da cultura negra e do direito à criação de espaços próprios e sagrados de resistência cultural e religiosa (Sodré, 2002).

Ao discutir os movimentos vanguardistas brasileiros e a presença da questão racial, que já era fato desde o Brasil colônia, Silvano Santiago aponta e refuta alguns pressupostos:

Na análise do passado colonial brasileiro se misturam duas questões: (a) a multiplicidade racial de que é composto e a consequente possibilidade de interação de grupos étnicos diferentes, e (b) a instituição da escravidão,

atraso e violência, tornando subumanos os membros dos grupos étnicos diferentes do grupo europeu. A falácia do raciocínio está: (a) na confusão das duas questões em uma única (reducionismo), (b) na heroificação do indígena como símbolo nacional (romantismo) e (c) no gesto de recalcar a escravidão para salientar o equilíbrio na multiplicidade racial (cordialidade brasileira). Se no primeiro caso se incorre em eurocentrismo, no segundo em nacionalismo-ufanista, no terceiro se incorrerá na já famosa defesa da democracia racial brasileira (Santiago, 2006, p. 142).

A democracia racial aludida por Silviano Santiago já foi objeto de contestação por estudiosos como Florestan Fernandes (2008) e Carlos Hasenbalg (1979). O próprio termo “raça” tem pelo menos dois sentidos analíticos: um reivindicado pela biologia genética e outro pela sociologia. Além desses usos analíticos, “raça” pode ser percebido como um conceito nativo. No atual estado da arte da discussão racial no Brasil, Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2008, p. 63-82) aborda a questão da raça pelo viés sociológico e aponta a palavra como um conceito nativo e não como um conceito analítico.

No âmbito da Antropologia, Vagner Gonçalves da Silva aponta que os estudos sobre os negros no Brasil ganharam espaço na discussão acadêmica com Nina Rodrigues. Nessa fase, o negro era visto tanto do ponto de vista racial como de sua religiosidade. “Com a decadência do paradigma racial evolucionista e a substituição do conceito de raça pelo de cultura, essa tradição acabou por se desdobrar em duas vertentes: a dos estudos da religiosidade afro-brasileira e a das relações entre brancos e negros.” (Silva, 2008, p. 285-313).

Glauber Rocha oferece uma leitura perspicaz da sociedade multirracial brasileira, utilizando a arte cinematográfica para transmitir sua interpretação social. Seu pensamento, embora não constitua uma teoria formal, aproxima-se disso, ao adotar uma perspectiva pós-colonial sobre o Terceiro Mundo subalterno, alinhada com as ideias de Gayatri Spivak (2010). Podemos entender o cinema de Glauber como uma forma de *Darstellung* — uma representação dos sujeitos por meio de um porta-voz, onde o cineasta se coloca como um sujeito histórico que se identifica com aqueles que representa. Glauber fala a partir da perspectiva do Terceiro Mundo, posicionando-se como um “terceiro-mundista”, com o objetivo de escapar da homogeneização imposta pela Europa, que, como observa Silviano Santiago, “institui

a classe dominante como detentora do discurso cultural, discurso europeizante, inclusive nas constantes e sucessivas assimilações ‘cordiais’ da diferença indígena ou negra” (Santiago, 1982, p. 17). O cineasta, ao buscar uma representação mais autêntica e diversificada do mundo, se opõe à uniformização cultural europeia, oferecendo uma crítica ao colonialismo e às suas sequelas.

No entanto, ao refletir sobre a experiência e a resistência negra no Brasil, percebe-se que, embora Glauber tenha aberto um campo de visibilidade para as questões sociais e culturais da população negra, sua obra não adentra completamente o universo específico da vivência negra no país. Sua crítica, embora contundente, muitas vezes se limita a uma abordagem generalizada da condição subalterna, sem explorar de maneira profunda as dinâmicas internas das lutas e das identidades negras. Esse aspecto é importante de ser destacado, pois a obra de Glauber, ao focar em uma leitura universal das opressões históricas, acaba por não contemplar com a mesma profundidade as especificidades da luta negra no Brasil, como observamos em pensadores como Clóvis Moura.

Em *Sociologia do Negro Brasileiro*, Moura (2020b) oferece uma análise detalhada e introspectiva da realidade dos negros no Brasil, abordando as estratégias de resistência e a construção de uma identidade própria, além de refletir sobre as consequências da marginalização e da exclusão. Sua obra vai além da crítica às opressões, propondo um olhar que reconhece o negro como agente de sua própria história, que ressignifica sua experiência e continua a lutar pela construção de uma nova identidade. Moura foca nas particularidades da resistência negra no Brasil, oferecendo uma contribuição essencial para uma compreensão mais profunda da realidade dos negros na sociedade brasileira.

É preciso entender que uma verdadeira decolonização teórica não se resume apenas a um movimento de revisão ou reinvenção, mas implica a necessidade de uma matriz de produção de conhecimento distinta, que se afaste das estruturas colonialistas e eurocêntricas. Glauber Rocha, ao adotar uma postura de representação do subalterno, abre um espaço importante para um debate sobre a opressão, mas ao mesmo tempo não realiza uma ruptura total com as premissas coloniais que ainda permeiam sua análise. Nesse sentido, a verdadeira

decolonização, tanto na prática quanto na teoria, requer uma reconfiguração das formas de olhar e compreender a sociedade, um processo que ainda está por ser plenamente alcançado, inclusive dentro do campo da produção cinematográfica e cultural.

3.2 O sagrado afro-brasileiro

Segundo Clóvis Moura (2020b), para uma compreensão mais profunda das resistências culturais e sociais dos corpos negros no Brasil, é fundamental contextualizá-las historicamente. Essas formas de resistência têm raízes profundas que remontam aos tempos da escravidão. Os fatores de resistência dos traços culturais africanos são fundamentais para a autopreservação social e cultural dos negros brasileiros. Esses traços se manifestam em um contexto de conflito e discriminação, onde os grupos afrodescendentes buscam se organizar para preservar sua identidade em meio à marginalização. A sociedade competitiva, que tem como base a constituição do regime escravista, cria barreiras que dificultam a integração dos negros, levando-os a manter suas tradições e valores como formas de resistência. A presença de orixás como Ogum e Omolu, que representam proteção e manutenção da vida, reforça a função social desses elementos culturais na luta pela sobrevivência e afirmação identitária, como parte da resistência e preservação das tradições diante do sequestro e escravização dos negros.

O processo de aculturação e a dinâmica de interação entre grupos específicos e a sociedade mais ampla demonstram a complexidade das relações sociais no Brasil. Apesar das tentativas de marginalização e branqueamento dos grupos negros, há uma contínua luta interna por preservar os valores e tradições africanas, refletindo uma tensão entre adaptação e resistência. A institucionalização dos cultos afro-brasileiros, como o candomblé, gerou questionamentos sobre a preservação da autonomia dos líderes espirituais e a influência das estruturas de poder na dinâmica cultural. Mãe Stella de Oxóssi, em sua obra *Meu Tempo é Agora* (2010), critica o sincretismo que mistura as entidades do candomblé com os santos católicos,

ressaltando a importância de respeitar as especificidades de cada culto, como no caso dos Caboclos (Santos, 2010). Para Mãe Stella, tratar os Caboclos como orixás ou outras entidades é um erro, pois desrespeita a essência e os fundamentos dos rituais. Esse posicionamento destaca a tensão entre a preservação das tradições culturais africanas e as pressões para adaptá-las aos moldes da sociedade dominante. A pesquisa sobre essas questões é crucial para entender como os valores culturais africanos são mantidos ou transformados, especialmente diante das exigências regulatórias e da pressão social, impactando o prestígio e a função de resistência dessas comunidades (Moura, 2020b).

Clóvis Moura analisa a cultura afro-brasileira e realiza uma síntese do desenvolvimento histórico dessas resistências ao longo do tempo.

Desta forma, os próprios escravos, embora sem terem consciência do significado social dos seus atos, procuravam autopreservar-se e neste sentido elaboravam diversas estratégias que serviam como mecanismos defensivos contra a ordem escravista e os seus mecanismos de contenção social. Para nós, a criação de uma língua comum, o *idioma das senzalas* e a preservação das suas religiões através de nichos de resistência, usando muitas vezes uma tática ambivalente que era confundida como *cristianização*, foram os dois fatores culturais mais relevantes dentro do contexto da escravidão e que possibilitaram a resistência social do negro escravo e do livre até os nossos dias (Moura, 1994, p. 180).

Ao delimitar um estudo da resistência cultural afro-brasileira, duas tendências se fazem notar: o sagrado e a música. A epistemologia das macumbas, conforme sistematizada por Simas e Rufino (2018), inscreve-se como um campo de conhecimento que contrasta com as estruturas racionalistas ocidentais e reivindica a centralidade do encantamento como fundamento da produção do saber. Distante das dicotomias entre fé e razão, ciência e mito, ou tradição e modernidade, essa epistemologia se constitui em uma práxis insurgente, na qual o conhecimento não se reduz à cognição, mas se manifesta no corpo, no ritmo, na ritualística e na oralidade. As macumbas, compreendidas não como uma designação pejorativa ou reducionista, mas como um complexo sistema de saberes afro-diaspóricos, operam na encruzilhada entre temporalidades, territórios e subjetividades, instaurando uma ciência cuja legitimidade não se sujeita aos cânones eurocêntricos.

Essa ciência encantada desafia, portanto, a fixidez ontológica da epistemologia cartesiana, pois nela o conhecimento não se acumula em tratados ou manuais, mas se refaz a cada rito, a cada invocação, a cada dança e a cada tambor que ressoa no chão batido dos terreiros. Simas e Rufino (2018) demonstram que os terreiros, longe de serem somente espaços religiosos, constituem verdadeiras universidades da ancestralidade, onde a pedagogia do axé forma sujeitos por meio da experiência vivida e da imanência dos corpos em transe. O aprendizado ali não se dá pela abstração conceitual, mas pela corporificação do saber, que se atualiza na memória do movimento, na performance dos orixás, nos rituais de passagem e na gramática dos tambores.

A encruzilhada emerge, nesse contexto, como um princípio epistêmico fundamental. O espaço de Exu é mais que um lugar físico onde caminhos se encontram; é um dispositivo metodológico que subverte a linearidade e afirma a fluidez dos processos de conhecimento. Como mostram Simas e Rufino (2018), na pedagogia das encruzilhadas o aprendizado não segue a lógica progressiva da acumulação, mas se dá no entrecruzamento de saberes, na interseção entre narrativas e na tessitura dinâmica das experiências. O saber que se aprende na encruzilhada não é previsível, mas movente; não se fixa, mas se reinventa; não se enclausura, mas se expande em rizomas de significação múltipla.

No campo das práticas discursivas, a ciência encantada das macumbas também se manifesta pela oralidade e pelo ritmo. Os tambores, conforme evidenciam Simas e Rufino (2018), são mais que instrumentos musicais, pois se configuram como dispositivos de linguagem que estruturam uma sintaxe própria, onde a percussão modula significados, estabelece conexões entre o visível e o invisível e constrói narrativas sonoras que transcendem a palavra. A gramática dos tambores, nesse sentido, constitui um código comunicacional que dá forma ao ritual e organiza uma epistemologia onde o conhecimento não se inscreve no papel, mas ressoa no corpo e na coletividade.

A corporeidade, aliás, é outro eixo essencial dessa epistemologia. Simas e Rufino (2018) apontam que o corpo, nas macumbas, não é um objeto passivo da experiência, mas um lócus de saber e de encantamento. A incorporação, por

exemplo, não é um fenômeno de alienação ou irracionalidade, como propõem as perspectivas coloniais, mas uma tecnologia do sagrado em que a subjetividade se expande, o tempo se dobra e a memória dos ancestrais se faz presente no aqui e agora. A ciência encantada das macumbas, portanto, é uma prática de conhecimento, um regime de existência no qual o corpo se torna o próprio meio pelo qual o saber se manifesta.

O sincretismo, que muitas vezes foi interpretado como um processo de diluição das tradições afro-brasileiras, é ressignificado por Simas e Rufino (2018) como um dispositivo estratégico de resistência e reconfiguração simbólica. O cruzo entre santos católicos e orixás, por exemplo, não deve ser visto como um apagamento das tradições africanas, mas como uma tecnologia de subversão, onde as divindades do panteão iorubano se disfarçam sob as imagens cristãs para sobreviver ao colonialismo. Essa ressignificação simbólica, longe de ser um fenômeno passivo, constitui um processo ativo de reinvenção dos signos, no qual os praticantes das macumbas reafirmam sua autonomia epistemológica e resistem aos processos de hegemonização do sagrado.

As entidades que habitam esse universo simbólico — Exu, Zé Pelintra, Pombagira, Caboclo, Preto Velho — não são personagens folclóricos, mas arquétipos vivos que condensam saberes e atravessam os limites entre o humano e o divino. Simas e Rufino (2018) demonstram que cada uma dessas figuras representa um papel dentro da cosmologia das macumbas e atua como dispositivo epistemológico que ensina, orienta e transforma. Exu, por exemplo, é mais que o mensageiro dos orixás; o senhor das encruzilhadas do pensamento, que ensina a arte do improvisado e da adaptação. Zé Pelintra, por sua vez, sintetiza a sagacidade do malandro e a astúcia daquele que navega entre mundos, recusando as fixações morais da modernidade.

Ao propor a ciência encantada das macumbas como uma epistemologia legítima, Simas e Rufino (2018) fazem mais do que descrever um sistema de crenças; eles reivindicam um novo paradigma para o pensamento, um paradigma que desafia a colonialidade do saber e reivindica a centralidade do encantamento como princípio estruturante da realidade. Longe de ser um exotismo ou uma manifestação periférica,

essa ciência propõe um modo de existência no qual o conhecimento se tece na carne, na dança, no canto, na encruzilhada dos sentidos.

Nesse sentido, pensar a ciência encantada das macumbas é mais do que um exercício teórico; é um chamado à descolonização do pensamento e à revalorização das epistemologias afro-diaspóricas. Ao reconhecer que os saberes das macumbas não são meras práticas místicas, mas sistemas complexos de conhecimento, abre-se espaço para um entendimento mais amplo da ciência, onde o encantamento, a corporeidade e a oralidade são reconhecidos como formas legítimas de produzir e transmitir saber. Como afirmam Simas e Rufino (2018), essa ciência não se submete aos moldes da academia ocidental, mas impõe sua própria lógica, em que a verdade não se fixa, mas dança; o conhecimento não se acumula, mas se reinventa; e o sagrado não se explica, mas se experimenta.

Nesse fito, o candomblé, enquanto religião afro-brasileira, preserva e transmite seu conhecimento de forma predominantemente oral. Mãe Stella de Oxóssi (Maria Stella de Azevedo Santos), uma das figuras mais respeitadas dentro da comunidade religiosa do candomblé, em sua obra *Meu Tempo é Agora*, oferece uma contribuição significativa para a preservação e disseminação desse saber, articulando as práticas, hierarquias e rituais do Ilê Axé Opô Afonjá, seu terreiro. A autora enfatiza, ao longo de sua narrativa, a importância da oralidade para a manutenção das tradições, ao mesmo tempo em que incorpora a escrita como ferramenta de preservação diante das mudanças contemporâneas (Santos, 2010).

De acordo com Santos (2010), a religião de matriz africana, como o candomblé, enfrenta o desafio de conciliar a tradição oral com as exigências do mundo moderno. A autora aborda a necessidade de preservar o conhecimento ritual e as hierarquias religiosas dentro de seu terreiro. Em *Meu Tempo é Agora*, ela dedica capítulos inteiros à descrição da história do Ilê Axé Opô Afonjá e das Mães-de-Santo que antecederam sua liderança, como Mãe Aninha, a fundadora do terreiro. Essas figuras históricas representam a continuidade e a preservação da tradição religiosa em um contexto de crescente secularização (Santos, 2010).

No campo da hierarquia, Santos (2010) se aprofunda na definição dos cargos e funções dentro do terreiro, como o papel da Íyalorisa e os diferentes níveis de

iniciação dos filhos-de-santo. A estrutura hierárquica no candomblé é fundamental para a manutenção da ordem e do equilíbrio espiritual. A autora explica, detalhadamente, a divisão entre os iniciantes (Abiyan), os recém-iniciados (Iyawó), os mais experientes (Egbón) e aqueles que ocupam cargos mais elevados, os Olóyè. Cada categoria de iniciado possui responsabilidades específicas, refletindo a importância de um aprendizado gradual e de uma organização rigidamente estruturada, que visa à proteção do Àse, a energia espiritual fundamental no candomblé (Santos, 2010).

Os rituais, por sua vez, são apresentados por Santos (2010) como o cerne da vivência religiosa, essenciais para a renovação da espiritualidade no terreiro. A autora dedica um capítulo completo para descrever os principais rituais, como o Xirê, que celebra os orixás, e o Ôsè, ritual de limpeza das casas dos orixás. O ritual no candomblé é mais do que uma prática religiosa; é uma forma de manutenção da identidade cultural e da resistência diante de pressões externas, como as provenientes da sociedade secularizada (Santos, 2010).

A obra também aborda a questão dos modos e costumes dentro do terreiro, essencial para o funcionamento harmonioso da comunidade religiosa. Santos (2010) enfatiza a importância do respeito à hierarquia e às tradições, tanto dentro quanto fora do terreiro. A autora descreve como os filhos-de-santo devem comportar-se em relação aos mais velhos e aos visitantes, refletindo o valor do respeito mútuo e da disciplina como pilares para a vivência do candomblé.

Ao tratar de assuntos polêmicos, Santos (2010) aborda a adaptação da tradição oral à escrita e os desafios de transmitir o conhecimento no contexto atual, onde o candomblé é constantemente pressionado a se atualizar sem perder suas raízes. A preservação do candomblé em tempos modernos envolve um equilíbrio entre adaptação e manutenção da autenticidade, e Mãe Stella propõe a escrita como uma maneira de garantir que as futuras gerações possam ter acesso a esse conhecimento sem abrir mão dos aspectos fundamentais da tradição. Ela se posiciona como uma guardiã da memória e da continuidade da religião, equilibrando a necessidade de preservação com os desafios impostos pelo mundo moderno (Santos, 2010).

Em um estudo seminal, Monique Augras propõe que as religiões de origem africana no Brasil representam um campo de estudo por estar ligado à história, cultura e identidade do país. Essas religiões, notavelmente o candomblé, a umbanda e a Quimbanda, têm raízes profundas na diáspora africana que ocorreu durante o período de escravidão, quando milhões de africanos foram trazidos para as terras brasileiras. A riqueza de suas tradições, rituais e crenças continua a exercer uma influência duradoura na sociedade brasileira até os dias de hoje (Augras, 2008).

A compreensão do sagrado nas religiões de origem africana é um tema complexo e multifacetado, moldado por sistemas mitológicos diversos que variam conforme as nações e os grupos. Embora a figura dos orixás seja central em várias dessas religiões, cada nação pode ter suas próprias divindades e formas de manifestação do sagrado, o que implica que, em algumas tradições, a ideia de orixá pode não ser encontrada da mesma maneira. De forma geral, os orixás são associados a características únicas e a mitos que desempenham um papel central nas práticas religiosas. Os praticantes dessas religiões estabelecem conexões espirituais com essas entidades divinas, buscando orientação, proteção e força em suas vidas. A dualidade, representando forças positivas e negativas, é um elemento proeminente nas crenças, e seu equilíbrio é essencial para alcançar uma vida plena e harmoniosa (Augras, 2008).

Entre os orixás, destacam-se algumas entidades de grande importância. Exu, frequentemente considerado o mensageiro divino, desempenha o papel de abrir caminhos e proteger contra influências negativas. Ogum, associado à guerra e à metalurgia, simboliza a luta e a superação de obstáculos. Oxóssi, o senhor da caça, representa a conexão entre os seres humanos e a natureza. Além desses, Obaluaê é venerado como o orixá das doenças e da cura, enquanto Oxumaré relaciona-se ao arco-íris e à dualidade da vida. Nanã, a anciã e protetora dos idosos, é respeitada por sua sabedoria. A relação estreita com a natureza é um traço distintivo dessas religiões, com Ossaim, o deus das plantas, desempenhando um papel essencial. Plantas e folhas são usadas em rituais para acessar o axé, a energia espiritual vital, e para estabelecer uma conexão direta com o mundo espiritual (Augras, 2008).

Essas religiões também incorporam elementos de sincretismo religioso, resultando em práticas e crenças únicas que amalgamam influências indígenas e católicas. As festas e rituais religiosos, conhecidos como “festas de terreiro”, são ocasiões fundamentais para a expressão da fé e a celebração da rica cultura afro-brasileira. O estudo acadêmico contínuo dessas religiões é fundamental para aprofundar a compreensão de sua relevância cultural e espiritual duradoura (Augras, 2008).

Monique Augras também destaca a representatividade das comunidades de candomblé estudadas no Rio de Janeiro em relação à diversidade que caracteriza a religião do candomblé como um todo. Essas comunidades abrigam uma gama abrangente de membros, incluindo indivíduos de diferentes estratos sociais, desde aqueles que enfrentam condições socioeconômicas desfavorecidas até aqueles pertencentes à classe média que optaram por se converter ao candomblé. Essa diversidade demográfica demonstra a ampla atração e aceitação que o candomblé tem na sociedade brasileira, independentemente da origem social (Augras, 2008).

Uma das motivações frequentes para a adesão ao candomblé, observada pela autora, é a busca por consolo espiritual e a esperança de cura para problemas de saúde. A iniciação, vista como um rito de passagem, é percebida como uma transformação profunda e vitalícia na vida dos adeptos. Essa metamorfose é simbolicamente comparada a um renascimento espiritual e pessoal, enfatizando a ideia de que os filhos dos deuses passam por uma transição única que redefine sua identidade espiritual e física (Augras, 2008).

Adicionalmente, a autora explora a experiência peculiar dos filhos dos deuses associados a divindades como Oxóssi, Ossaim, Obaluaê e Oxalá. Essas divindades estão entrelaçadas em dilemas fundamentais relacionados à iniciação versus a morte, destacando uma dualidade essencial na prática religiosa do candomblé. Nos rituais iniciáticos, a “morte” não se refere a um fim literal, mas a uma transformação simbólica, onde o iniciado “morre” para a vida secular e renasce para uma nova identidade religiosa, marcada por um duplo nascimento: o nascimento do deus que o acolhe e o nascimento do indivíduo. Ao longo desse processo, o iniciado transita do estado de inconsciência para a condição de erê (criança), e finalmente alcança o

status de adulto religioso. Esse processo de transição é uma representação do renascimento espiritual, onde a morte é entendida como um afastamento do iniciado do mundo material e sua entrada no mundo espiritual (Augras, 2008).

Vale destacar que o conceito de “morte” nos rituais de iniciação varia de acordo com a matriz religiosa e a relação com o tempo. Em algumas tradições, como o candomblé de matriz nagô, a morte é vista como uma transformação, uma entrada no reino dos orixás, em um ciclo contínuo de vida e morte. Já em outras matrizes, como o candomblé de origem bantu, a morte pode ser mais ligada à ancestralidade, considerando o retorno ao ciclo de vida e morte dentro de uma visão circular do tempo. Em ambas as abordagens, a iniciação é um rito de passagem, onde o iniciado renasce para uma nova vida espiritual. A dualidade entre a iniciação e a morte, portanto, reflete a complexidade das crenças e das práticas religiosas dentro do candomblé, onde o processo de renascimento espiritual é visto como essencial para alcançar a maturidade religiosa e a harmonia com os deuses e com a comunidade

A autora ressalta, ainda, a relevância da possessão ritual e da dança como componentes fundamentais da prática religiosa do candomblé. Esses elementos são considerados meios pelos quais uma síntese é criada entre o Múltiplo (representado pelos deuses) e o Único (os indivíduos que participam dos rituais). Isso realça a importância da transformação e da dualidade como aspectos centrais e indissociáveis do contexto religioso dessa tradição (Augras, 2008).

José Jorge de Carvalho procurou mapear os estilos de espiritualidade mais comuns no Brasil, com o intuito de lançar as bases para uma teoria que distinga e relativize, por um lado, e que igualmente qualifique, por outro lado, as diferentes produções religiosas, sem equiparar indiscriminadamente todas as expressões espirituais. Entre esses estilos, ele descreve a espiritualidade afro-brasileira, tomando como referência principal o modelo do candomblé. Aqui, o foco é dado ao misticismo, conforme descrito por Glauber Rocha em sua obra, que se refere aos cultos afro-brasileiros a partir de sua experiência com os candomblés baianos (Carvalho, 1991; Carvalho, 1992).

No entanto, o que pode ser visto como “misticismo” no candomblé nem sempre é compreendido da mesma forma em outras tradições religiosas, como o

catolicismo. O misticismo associado ao candomblé envolve uma conexão profunda e direta com os orixás, espíritos e forças naturais, mediada por rituais, danças, cânticos e oferendas. Esse “misticismo” reflete a experiência transcendente e o contato com o divino de uma forma muito concreta e visível, muitas vezes incluindo manifestações físicas como possessões espirituais, que são vistas como essenciais para a comunicação entre o mundo humano e o mundo dos deuses.

A compreensão do sagrado nas religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, desempenha um papel central na resistência cultural, sendo profundamente enraizada na diáspora africana durante o período do escravismo no Brasil. Essas religiões são estruturadas por um sistema mitológico complexo, onde os orixás ocupam posições centrais nas práticas religiosas. Os praticantes estabelecem conexões espirituais com essas divindades, buscando orientação, proteção e força. A dualidade é um elemento fundamental nessas crenças, refletindo a polaridade de forças positivas e negativas que precisam ser equilibradas para alcançar uma vida plena e harmoniosa (Carvalho, 1991).

No entanto, a questão que se coloca é a partir de qual ponto de vista essas religiões serão analisadas. O olhar acadêmico, religioso ou sociológico pode alterar significativamente a interpretação das práticas. Por exemplo, a visão de um pesquisador ocidental pode perceber os rituais, como oferendas, sacrifícios de animais e êxtases religiosos, como exóticos ou estranhos, enquanto para os praticantes, esses mesmos rituais são elementos profundamente espirituais e fundamentais para a manutenção de sua conexão com o divino.

Além disso, a análise da religiosidade afro-brasileira depende da perspectiva histórica, social e cultural a partir da qual ela é abordada. Se a análise for focada no processo de resistência cultural, ela pode enfatizar a importância do sagrado como um mecanismo de preservação de identidade frente à opressão histórica. Se for vista sob o ponto de vista da teologia religiosa, pode-se explorar as nuances da relação entre os praticantes e as divindades, bem como a vivência da espiritualidade. Já uma análise sociológica pode destacar o papel do sagrado nas dinâmicas de comunidade, resistência e transformação social.

A questão, portanto, é que as religiões afro-brasileiras precisam ser analisadas de forma multifacetada, levando em consideração tanto o ponto de vista dos praticantes quanto as diversas abordagens acadêmicas e culturais que influenciam a percepção do sagrado. A pesquisa acadêmica contínua sobre essas tradições tem contribuído para uma compreensão mais respeitosa e aprofundada, o que é crucial para descolonizar o olhar sobre essas religiões e para reconhecer sua influência permanente na sociedade brasileira.

A intolerância religiosa no Brasil, como discutido por Sidnei Nogueira em *Intolerância Religiosa* (2020), é um fenômeno profundamente enraizado nas desigualdades estruturais e nas dinâmicas de poder que caracterizam a sociedade brasileira. Em sua obra, Nogueira apresenta uma análise crítica, focada principalmente nas religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda. O autor descreve como essas religiões foram sistematicamente perseguidas e marginalizadas, especialmente pelos portugueses, com a imposição do catolicismo como religião dominante. No entanto, a intolerância religiosa não se limita ao período colonial; ela persiste até os dias de hoje, sendo exacerbada pelo crescimento de movimentos religiosos que, muitas vezes, adotam posturas excludentes e intolerantes. A análise de Nogueira reflete a complexidade dessa realidade e coloca em evidência o fato de que a intolerância religiosa é uma das muitas facetas do racismo estrutural no Brasil, o qual atravessa e fundamenta as relações sociais e religiosas (Nogueira, 2020).

De acordo com o autor, a intolerância religiosa no Brasil não pode ser dissociada da opressão racial. A marginalização das religiões afro-brasileiras é, portanto, um reflexo de um racismo que se estende para além da esfera religiosa e se infiltra nas práticas cotidianas da sociedade. Nogueira propõe o conceito de “racismo religioso” para explicar a natureza específica da intolerância dirigida às religiões de matriz africana. Para ele, essa forma de preconceito não pode ser reduzida a um simples conflito de crenças, mas deve ser vista como parte de um processo mais amplo de opressão, que envolve uma hierarquia racial que coloca as práticas religiosas afro-brasileiras em uma posição de subordinação. Nesse sentido, o autor enfatiza a importância de se entender o racismo religioso como uma

manifestação que é simultaneamente religiosa, cultural e racial, refletindo a estrutura colonial e racista que molda a sociedade brasileira (Nogueira, 2020).

Além disso, Nogueira analisa a ascensão das igrejas neopentecostais, especialmente a partir da década de 1970, e como essa mudança no cenário religioso contribui para a intensificação da intolerância religiosa. O autor observa que essas igrejas, ao adotar posturas agressivas e excludentes em relação às religiões de matriz africana, não só reforçam estigmas negativos sobre essas religiões, como também ampliam a ideia de que o candomblé e a umbanda são práticas demoníacas, irracionais e condenáveis. Nogueira critica o conceito de “tolerância religiosa”, sugerindo que ele é insuficiente para descrever a violência e a perseguição que essas religiões enfrentam. O termo “tolerância”, em sua visão, minimiza a gravidade da situação, uma vez que não leva em consideração o grau de violência física, simbólica e psicológica imposta aos praticantes dessas religiões. Em vez de tolerância, Nogueira defende que o termo “racismo religioso” seja adotado, pois ele captura melhor a complexidade do preconceito enfrentado pelas religiões afro-brasileiras (Nogueira, 2020).

A resistência das religiões afro-brasileiras, portanto, não se resume à preservação das práticas religiosas, mas assume um caráter político e cultural profundo. Ao longo dos séculos, as comunidades de terreiro resistiram à repressão religiosa e à opressão racial, mantendo vivas suas tradições e saberes. Nogueira destaca que essa resistência tem sido uma constante, desde os tempos da escravidão até a atualidade. Mesmo diante dos ataques violentos e da marginalização social, essas religiões permaneceram firmes, desafiando a imposição de valores religiosos e culturais estrangeiros. A “epistemologia negra”, proposta pelo autor, é um exemplo dessa resistência, pois busca valorizar os saberes ancestrais das comunidades de terreiro, reconhecendo-os como formas legítimas de conhecimento que podem e devem ser valorizadas na luta contra o racismo e a exclusão (Nogueira, 2020).

Outro ponto importante na obra de Nogueira é a reflexão sobre a filosofia e a ética das religiões de matriz africana, que se distinguem das religiões dominantes, como o cristianismo, por sua visão de mundo inclusiva e comunitária. O autor

argumenta que as práticas religiosas afro-brasileiras, longe de serem demoníacas, possuem uma profunda carga simbólica e cultural que se articula com uma visão de mundo que valoriza a coletividade, a solidariedade e a conexão com o sagrado. Esse ponto é particularmente relevante, pois as religiões de matriz africana são frequentemente atacadas e mal compreendidas por setores religiosos cristãos, que as associam, muitas vezes, a práticas bárbaras e imorais, como o sacrifício animal. No entanto, Nogueira explica que esses rituais têm um significado cultural profundo e não podem ser analisados fora de seu contexto religioso e simbólico. Eles são parte integrante de uma visão de mundo que rejeita a exclusão e a hierarquia, características que são muitas vezes encontradas em religiões cristãs (Nogueira, 2020).

A resistência das religiões afro-brasileiras se configura como luta pela preservação de suas práticas religiosas, batalha contra o racismo estrutural e pela valorização das culturas africanas no Brasil. Nogueira sugere que a verdadeira transformação deve envolver a descolonização do pensamento, a valorização dos saberes ancestrais e o reconhecimento da pluralidade cultural e religiosa. Para isso, é essencial que as comunidades de terreiro sejam fortalecidas, e que o diálogo inter-religioso seja promovido, para que se estabeleça uma convivência mais respeitosa e inclusiva. A luta contra a intolerância religiosa, portanto, deve ser entendida como parte da luta contra o racismo e pela promoção da justiça social no Brasil (Nogueira, 2020).

3.3 A música afro-brasileira

Quanto à condução de um estudo etnomusicológico sobre a contribuição africana à música brasileira, é necessário traçar um percurso histórico para compreender a evolução desse fenômeno. Renato Almeida, em sua obra *História da Música Brasileira*, publicada em 1926, faz uma análise sensível da contribuição dos negros africanos à música do Brasil. Segundo ele:

O africano, que veio escravizado e foi vendido aos golpes da chibata dos capitães negreiros, bronco e rude, mas com uma larga sensibilidade,

apurada num contínuo sofrimento, quando tocava e cantava, desferrava-se e na sua imaginação acanhada acendiam-se os brilhos quentes da terra primeira, em ritmos fortes e coloridos. Suas festas eram candomblés, que celebravam a chegada à pátria dos que tinham morrido cativos. Batuque cabalístico, dançado com desenvoltura, eis a forma de sua música, que deu as notas mais vibrantes dos nossos cantos populares (Almeida, 1926, p. 4-5).

Esse trecho de Almeida (1926) destaca poeticamente a contribuição dos negros africanos para a música brasileira, reconhecendo que, apesar das condições brutais da escravatura, os africanos escravizados possuíam uma sensibilidade musical única. Essa sensibilidade se manifestava por meio de suas canções e toques, que funcionavam como uma forma de resistência ao sofrimento imposto pela escravidão, além de serem um meio de conexão com a terra natal, reavivando lembranças e sentimentos ancestrais. A relação entre música e religião é evidenciada, especialmente no contexto dos candomblés, festas religiosas que celebravam os mortos, enquanto fortaleciam os laços espirituais e culturais com a África.

Almeida (1926) ainda ressalta a força dos ritmos e das danças que caracterizavam a música africana no Brasil, e como essa musicalidade influenciou profundamente os cantos populares do país. A música sacra, especialmente, desempenhou um papel vital, unindo os africanos à sua terra natal e proporcionando um meio de expressar a espiritualidade. Nesse contexto de resistência, a música se tornou um elo entre o sofrimento vivido durante a escravidão e a esperança de liberdade, atuando como uma das principais formas de resistência cultural e espiritual do povo negro. O texto de Almeida, portanto, reconhece a complexidade e profundidade da contribuição musical africana para a cultura brasileira, destacando a sensibilidade e a resiliência do povo negro diante das adversidades da escravidão, e reafirmando o impacto duradouro dessa contribuição na música brasileira.

Mário de Andrade é um dos grandes contribuintes para o estudo da música afro-brasileira, com obras marcantes que analisam a herança musical afrodescendente no Brasil. Em agosto de 1928, ele publica o artigo *Romance do Veludo* na *Revista de Antropofagia*, no qual investiga a história de um palhaço negro e discute a fusão de elementos musicais europeus e africanos. A partir de um romance recolhido em Araraquara, Andrade ressalta a influência africana no refrão da

canção e a presença da *habanera* e do *lundu*, gênero musical de origem africana, como componentes que ilustram a riqueza da música popular brasileira. O crítico observa como essa mescla de culturas portuguesa, africana e brasileira reflete-se na música e literatura popular, destacando o uso de sincopações e ritmos característicos tanto do samba quanto do *jazz*. Em setembro do mesmo ano, ele publica o *Lundu do Escravo*, onde explora a tradição do *lundu* como uma expressão musical que retrata o cotidiano dos escravos. Através de registros orais e musicais, o autor revisita o papel do palhaço Veludo, cujas performances revelam a adaptação e a continuidade dessas tradições musicais ao longo do tempo. Ele discute as variantes locais das estrofes e a flexibilidade rítmica da música popular brasileira, sugerindo que essa liberdade criativa poderia enriquecer ainda mais a produção artística do país. Além dessas contribuições, Andrade inicia, em 1933, a escrita de *Música de Feitiçaria no Brasil*, aprofundando-se no estudo das tradições musicais afro-brasileiras, e em 1937 publica o artigo *Samba Rural Paulista*, resultado de suas pesquisas de campo em Pirapora do Bom Jesus, evidenciando seu compromisso em preservar e valorizar as manifestações culturais populares do Brasil (Andrade, 1928a; Andrade, 1928b; Andrade, 1937; Andrade, 2015).

A respeito da música sacra afro-brasileira, José Jorge de Carvalho afirma:

Existem dois modelos bem distintos de tradições religiosas afro-brasileiras que refletiram duas organizações musicais diferentes. O primeiro modelo, que identifico em uma palavra como o modelo do candomblé (nome dos cultos afro-brasileiros tradicionais preservados na Bahia, dos quais o culto xangô do Recife é um equivalente), tem se mantido extraordinariamente coeso e fechado a influências externas. [...] O segundo estilo é a tradição religiosa de origem banto (e muito particularmente a angolana), que foi organizada mantendo sempre uma janela aberta para influenciar e ser influenciada por outros gêneros musicais (Carvalho, 2000, p. 4-5).

José Jorge de Carvalho, ao descrever os dois modelos de tradições religiosas afro-brasileiras e suas respectivas organizações musicais, sugere uma diferenciação que, embora útil em termos descritivos, corre o risco de simplificar excessivamente a complexidade e a dinâmica de tais expressões culturais. Ele aponta que o candomblé, especialmente na Bahia, tem se mantido “extraordinariamente coeso e fechado a influências externas”, contrastando com a tradição religiosa banto, que,

segundo ele, permanece aberta a influências externas, particularmente da tradição angolana.

No entanto, essa visão pode ser vista como redutora e, em certa medida, problemática. O problema reside no fato de que Carvalho parece observar essas tradições à distância, sem considerar as nuances e as transformações internas dessas religiões e suas práticas musicais ao longo do tempo. A primeira tradição, identificada como o candomblé, não pode ser interpretada apenas como uma entidade imutável ou isolada, tampouco pode ser descrita como “fechada” a influências externas. As religiões afro-brasileiras, incluindo o candomblé, são extremamente dinâmicas e adaptativas, tendo sido moldadas por interações complexas com o contexto social e cultural em que estão inseridas, e isso inclui as influências externas que, de alguma forma, são assimiladas e reinterpretadas dentro de um processo de sincretismo. A construção dessa identidade cultural não se dá de forma rígida, mas sim como um processo de constante negociação e reconstrução.

Por outro lado, a ideia de que a tradição banto seria “aberta” e “influenciada por outros gêneros musicais” parece partir de uma visão igualmente simplificada, que subestima o fato de que toda tradição religiosa, inclusive a banto, também está inserida em um espaço de intercâmbio cultural, onde as trocas não são unilaterais nem apenas voltadas para influências externas. As comunidades que praticam essas religiões possuem sua própria agência cultural, absorvendo e ao mesmo tempo rejeitando certas influências conforme suas necessidades e contextos específicos.

Dessa forma, a afirmação de Carvalho é, no mínimo, problemática, pois se esquece de considerar as práticas internas, as transformações e os processos de resistência e adaptação que são próprios das tradições afro-brasileiras. Isso é algo que muitas vezes é negligenciado por observadores externos, que tendem a ver essas práticas de fora, sem uma compreensão das complexidades que permeiam tais práticas e expressões musicais. Portanto, é fundamental que tais análises evitem simplificações e busquem uma apreciação mais detalhada das realidades vividas pelas comunidades afro-brasileiras.

Peter Fryer (2000) salienta que, na música de origem africana tradicional no Brasil, na qual a influência europeia é ausente ou insignificante, cinco tipos e funções musicais podem ser destacadas. Elas serão enumeradas a seguir.

1) A música como um componente essencial a várias cerimônias religiosas: A música desempenha um papel de suma importância em diversas cerimônias religiosas ao redor do mundo, conectando-se à espiritualidade e à expressão cultural de comunidades. No contexto do candomblé, com suas tradições africanas, a música emerge como um componente essencial e intrínseco ao ritual. Nessa tradição, a música é tocada em instrumentos que têm suas origens na África Ocidental, estabelecendo uma conexão direta com as raízes ancestrais. Além disso, muitas das canções executadas durante as cerimônias são cantadas em idiomas africanos, que remontam às terras de origem dos escravizados trazidos para o Brasil (Fryer, 2000).

O significado da música no candomblé transcende sua função sonora. Ela tem uma rica história que remonta aos tempos de perseguição e repressão durante o período da escravidão. Nesse contexto, a música desempenhava um papel fundamental como veículo de resistência. Sua função primordial era manter vivas as lembranças da África e das divindades africanas no coração e na memória dos africanos cativos. Em um ambiente hostil, onde suas tradições religiosas e culturais eram suprimidas, a música serviu como um elo espiritual, uma conexão com as raízes profundas que haviam sido arrancadas à força (Fryer, 2000).

A música no candomblé, de fato, transcende sua função sonora e assume um papel essencial na preservação da identidade cultural e religiosa dos afro-brasileiros. Ela remonta a um passado de resistência e luta durante o período da escravatura, quando, em meio à repressão e à perseguição, a música se tornou um dos principais meios para manter vivas as memórias da África e das divindades africanas. Nesse contexto, sua função primordial não era apenas recreativa, mas estratégica, sendo uma ferramenta vital para a sobrevivência espiritual e cultural dos africanos cativos. A música no candomblé servia como um elo inquebrantável com as raízes africanas, oferecendo um espaço de resistência e preservação, onde a memória e a conexão com as divindades eram mantidas, mesmo diante da repressão imposta pelo sistema colonial (Fryer, 2000).

Entretanto, ao refletir sobre essa questão, é preciso também considerar que a visão de resistência e de preservação da música afro-brasileira não se limita apenas ao candomblé. Embora a afirmação de que a música desempenhou um papel crucial nas tradições afro-brasileiras durante o período da escravidão seja verdadeira, é preciso destacar que a mesma função de resistência e preservação também foi observada em outras religiões de matriz africana, como a umbanda, por exemplo. Quando se argumenta que a música no candomblé era um meio de manter viva a memória das divindades africanas, essa perspectiva se alinha com a umbanda de forma similar, já que, embora as práticas e as crenças possam variar, a música, no contexto da umbanda, também desempenha um papel fundamental de resistência cultural, valorização das origens e manutenção de uma conexão espiritual com as entidades que, ao longo do tempo, foram sincretizadas com os santos católicos.

Portanto, a análise não pode se restringir apenas aos pontos do candomblé ou da umbanda isoladamente. Embora as manifestações religiosas afro-brasileiras possuam características distintas, elas compartilham, na sua essência, a importância da música como um veículo de memória, resistência e afirmação identitária. Ao limitar a discussão a um único ponto, corre-se o risco de reduzir as complexas e multifacetadas dimensões dessas tradições, ignorando a interconexão entre elas e o papel central da música nas diversas manifestações religiosas de matriz africana no Brasil.

Com o passar do tempo, a música no candomblé “evoluiu”, incorporando influências da cultura brasileira e adquirindo novos significados. No entanto, sua essência como um elemento espiritual permanece inabalável. Hoje, nas cerimônias religiosas do candomblé, a música desempenha um papel multifacetado. Ela convoca as divindades, estabelece a atmosfera para a comunicação com o divino e guia os rituais complexos que caracterizam essa tradição religiosa (Fryer, 2000).

A música no candomblé, ao longo do tempo, não pode ser vista apenas como uma simples evolução que incorporou influências da cultura brasileira. Na verdade, é mais preciso entender que a música no candomblé se adaptou e se transformou dentro de um contexto social e cultural específico, sem perder sua essência espiritual. As influências da música popular brasileira, por exemplo, não diluíram o caráter

religioso e ritualístico da música do candomblé, mas enriqueceram suas práticas, criando novas formas de expressão dentro do culto.

Em vez de a música do candomblé evoluir passivamente, ela se configurou ativamente como um elemento fundamental na preservação da identidade religiosa, enquanto absorvia influências do ambiente ao redor. As adaptações foram necessárias, mas sua função primordial de estabelecer uma conexão com o divino e de convocar as divindades permaneceu inalterada. O que se observou foi uma reinvenção, uma forma de se manter viva e relevante, mesmo diante das transformações do Brasil, sem perder sua ligação com as raízes africanas.

Portanto, ao invés de considerar a música do candomblé como algo que “evoluiu” apenas por influência externa, podemos vê-la como uma prática dinâmica que se adaptou e fortaleceu ao integrar novas influências. Ela continuou a ser um canal poderoso de comunicação espiritual e resistência cultural, reafirmando sua importância dentro da religião e da sociedade, e permitindo que o candomblé se mantivesse como uma prática religiosa conectada com suas origens.

2) A música como um componente essencial à dança-luta capoeira: A música assume um papel de destaque na prática da capoeira, dança-luta afro-brasileira. Nesse contexto, as canções desempenham um papel vital, pois são ligadas ao ritmo e ao movimento da capoeira. Estas canções, muitas das quais incluem palavras em várias línguas de Angola, transportam a herança ancestral africana para a contemporaneidade, servindo como elo entre o passado e o presente (Fryer, 2000).

Um elemento central na musicalidade da capoeira é o berimbau, um instrumento de corda originário da África que desempenha um papel fundamental nas sessões de capoeira. No Brasil, ele é também conhecido por urucungo. O som do berimbau, com suas variações de ritmo e tom, orienta a energia e os movimentos dos praticantes de capoeira. É um condutor musical que dita o fluxo da luta coreografada, tornando-se uma extensão da própria dança-luta.

A história da música na capoeira também está ligada à resistência. Nos primeiros tempos da escravidão no Brasil, quando os jovens escravizados africanos eram submetidos a condições extremamente adversas, a música desempenhava um papel crucial como ferramenta de sobrevivência e como forma de resistência. As

canções e os ritmos da capoeira eram, a princípio, uma música de resistência, transmitindo mensagens codificadas e servindo como meio para aprender e praticar habilidades de luta clandestinamente (Fryer, 2000).

Os escravizados africanos, privados de sua liberdade e de seus direitos, usavam a capoeira como uma forma de autodefesa e de preservação de sua cultura. As canções eram usadas para transmitir conhecimentos sobre movimentos de luta e estratégias de resistência. Elas contavam histórias de heróis africanos, celebravam a liberdade e se tornavam hinos de esperança em meio à opressão (Fryer, 2000). Hoje, a capoeira é reconhecida como uma forma de expressão artística, esportiva e cultural, e a música continua a desempenhar um papel central em suas rodas (as sessões de prática) e apresentações (Fryer, 2000).

3) Cantos de trabalho e gritos de vendedores de rua de variados tipos: Os cantos de trabalho e os gritos dos vendedores de rua de variados tipos representaram importantes manifestações sonoras na história do Brasil, especialmente antes da abolição da escravidão em 1888. Esses sons, aparentemente simples, estavam carregados de significados culturais e políticos profundos. Eles desempenharam papéis fundamentais na resistência dos africanos escravizados e na preservação das tradições culturais afro-brasileiras. Através desses cantos, os escravizados mantinham vivas suas raízes africanas, ao mesmo tempo em que encontravam meios sutis de contestar a opressão e fortalecer laços comunitários (Fryer, 2000).

Os cantos de trabalho eram centrais na vida nas plantações e lavouras. Auxiliavam a manter o ritmo do trabalho e a coordenação entre os trabalhadores e permitiam aos escravizados suportar a exaustão física. Ao entoarem esses cantos em grupo, eles nutriam um forte senso de coesão e solidariedade, alimentando o espírito de resistência. Além disso, muitos desses cantos, especialmente os entoados em línguas africanas, carregavam mensagens codificadas de revolta e insatisfação. A música se tornava, assim, um meio de comunicação secreta entre os escravizados, transmitindo notícias e estratégias de resistência que escapavam à vigilância dos senhores e autoridades coloniais (Fryer, 2000).

Expressões culturais afro-brasileiras, como o jongo, não se limitavam a organizar o trabalho ou expressar lamento. Elas eram formas de resistência criativa.

O jongo, uma dança de roda acompanhada de cantos, permitia que os escravizados expressassem sua insatisfação de maneira velada, utilizando metáforas e simbolismos que eram compreendidos por aqueles que compartilhavam das mesmas tradições culturais. Para além de sua função estética, o jongo também preservava as tradições culturais e religiosas africanas, criando um espaço seguro para que os escravizados mantivessem vivas suas práticas ancestrais mesmo sob as constantes ameaças do regime escravocrata.

Os gritos dos vendedores de rua, por sua vez, também eram mais do que meras ferramentas de comércio. Esses sons eram parte do tecido cotidiano das cidades brasileiras e, como os cantos de trabalho, carregavam vestígios das tradições orais e musicais africanas. Os vendedores ambulantes, muitos deles descendentes de africanos, desempenhavam um papel importante na economia e na cultura das cidades, enquanto suas vozes ecoavam os laços ancestrais com a África. Os gritos faziam parte do repertório sonoro das ruas e mercados, sendo testemunhas da resistência cultural afro-brasileira em um país ainda marcado pelo legado da escravidão (Fryer, 2000).

4) A música que acompanha certas danças dramáticas: A música desempenha um papel fundamental na expressão cultural e nas tradições que cercam as chamadas “danças dramáticas”, um sintagma cunhado por Mário de Andrade. Essas danças dramáticas representam um rico repositório de manifestações folclóricas, nas quais costumes e eventos do passado são lembrados e revividos por meio da música, da dança e do teatro. Elas desempenham um papel significativo na preservação da herança cultural brasileira, sendo um testemunho vivo da fusão de influências africanas e europeias que moldaram a identidade do país (Fryer, 2000).

Entre as danças dramáticas mais emblemáticas, encontramos a congada, o quilombo, o moçambique e o bumba-meu-boi, cada uma delas com suas próprias características e particularidades. Essas manifestações artísticas são celebradas em diferentes regiões do Brasil e, apesar das variações regionais, compartilham uma essência comum: a interconexão entre as tradições africanas e europeias (Fryer, 2000).

A música atua como uma força unificadora que tece os elementos culturais em um todo coeso. Os padrões rítmicos da música que acompanham essas danças mantêm uma clara influência africana, ecoando os ritmos ancestrais trazidos pelos africanos para o Brasil. Esses ritmos pulsantes proporcionam a base para os movimentos coreografados e energéticos das danças dramáticas (Fryer, 2000).

No entanto, é importante notar que, ao longo do tempo, houve uma evolução na incorporação de elementos europeus nas estruturas e instrumentos musicais utilizados nessas manifestações. Isso reflete a dinâmica da sociedade brasileira, à medida que diferentes culturas interagem e se adaptam. Os instrumentos musicais europeus foram gradualmente incorporados, enriquecendo a paleta sonora das danças dramáticas e adicionando complexidade à música (Fryer, 2000).

5) A música que acompanha danças seculares provenientes da África: A música é crucial nas danças seculares, que têm raízes na herança africana e encontraram solo fértil no Brasil. Entre essas danças, destaca-se uma de origem congo-angolana que, no passado, era conhecida como “batuque” e que hoje é mais amplamente reconhecida como “samba”. O samba é uma palavra que possui vários significados em diferentes línguas africanas, e a dança afro-brasileira que leva esse nome exibe uma riqueza de variações em sua coreografia, dependendo da região do Brasil em que é praticada. Além de ser uma forma de expressão cultural, o samba carrega consigo conexão com as tradições africanas e, durante o período de escravidão, essas danças e músicas se tornaram uma poderosa expressão de resistência (Fryer, 2000).

O samba, em suas múltiplas formas e estilos, é uma manifestação artística que encapsula a diversidade cultural e a rica herança da diáspora africana no Brasil. As raízes do samba podem ser rastreadas até as tradições musicais e de dança trazidas pelos africanos durante o período colonial. Essas tradições eram uma forma de preservar as conexões com a África e celebrar a cultura africana, mesmo em condições de opressão e cativeiro (Fryer, 2000).

Durante o período de escravidão, as danças e músicas associadas ao samba eram mais do que formas de entretenimento. Elas eram atos de resistência, uma maneira de afirmar a identidade cultural e de preservar as tradições africanas em um

ambiente hostil. Celebrando as raízes africanas, essas expressões artísticas proporcionavam um senso de comunidade e pertencimento aos africanos, criando um espaço onde eles podiam expressar livremente sua herança cultural (Fryer, 2000).

Além disso, o samba desempenhou um papel fundamental na formação da cultura afro-brasileira e contribuiu para a criação de uma identidade nacional única. À medida que o Brasil se desenvolvia como nação, o samba evoluía, absorvendo influências de diferentes regiões e culturas. O samba tornou-se uma forma de expressão para a comunidade afro-brasileira, bem como para a sociedade como um todo (Fryer, 2000).

Hoje, o samba é uma das manifestações culturais mais reconhecidas e celebradas do Brasil, com um alcance global. Ele é a personificação da alegria, da energia e da criatividade do povo brasileiro. No entanto, é essencial lembrar que, por trás dessa celebração festiva, o samba carrega consigo uma história de resistência e perseverança, lembrando a importância de reconhecer e honrar as raízes culturais que moldaram o país (Fryer, 2000).

O samba é, pois, a expressão profana de uma música que nasceu no terreiro. Nas palavras de José Jorge de Carvalho:

Assim, derivando-se do jongo, do maxixe, do samba de roda, e de outros gêneros rurais, o samba representa esteticamente a assimilação urbana, ou a passagem das massas pré-modernas para a modernidade: arranjos com harmonia ocidental e inserção na indústria musical que estava nos seus primórdios com a comercialização do fonógrafo (Carvalho, 2000, p. 32).

A questão do sagrado e do profano, sem uma matriz que os separe, nos leva a refletir sobre as fronteiras fluídas entre essas categorias e a forma como elas se entrelaçam nas expressões culturais e religiosas. No caso do samba, a distinção entre o “sagrado” (ligado aos terreiros e práticas religiosas afro-brasileiras) e o “profano” (comercializado na indústria musical urbana) se torna questionável, pois essas esferas não são totalmente isoladas. A música que nasce no terreiro, como o samba, carrega consigo uma carga espiritual e cultural que, mesmo quando adaptada ao contexto urbano e secular, mantém ecos de sua origem religiosa.

O sagrado e o profano, portanto, podem ser vistos não como categorias rigidamente separadas, mas como dimensões que se interconectam e se influenciam

mutuamente. No caso do samba, por exemplo, a música, embora tenha se distanciado da prática religiosa no contexto urbano, carrega em sua essência elementos de resistência cultural, de memória coletiva e até de um certo “sagrado” na celebração da identidade afro-brasileira. Mesmo que o samba tenha sido transformado e adaptado para o consumo popular, ele ainda pode ser visto como uma forma de preservar e afirmar aspectos de uma cultura espiritual e ancestral.

Portanto, sem uma matriz rígida que separe o sagrado do profano, a música e outras manifestações culturais podem ser entendidas como fluídas, capazes de transitar entre diferentes dimensões e significados. O que inicialmente é “sagrado” no contexto do terreiro pode ser reconfigurado, recontextualizado e ressignificado no espaço urbano e secular, mas ainda assim manter uma conexão com suas raízes espirituais e culturais. Essa ambiguidade é uma característica importante da cultura brasileira, onde as influências do sagrado e do profano coexistem e se transformam mutuamente, criando novas formas de expressão e identidade.

Hermano Vianna, ao evocar um suposto mistério do samba, afirma que não é importante debater temas corriqueiros no estudo do samba, como “a origem etimológica da palavra samba; o local de nascimento do samba; a identidade dos primeiros sambistas; ou mesmo a lista completa dos compositores de *Pelo telefone*, tido como o ‘primeiro’ samba.” (Vianna, 1995, p. 28). O autor concentra, especificamente, na transformação do samba em ritmo brasileiro, indispensável à definição de uma identidade nacional, ou seja, a “brasilidade”.

Contudo, trabalhos como os de José Ramos Tinhorão (1997) apontam a gênese do ritmo na Bahia, que depois veio para o Rio de Janeiro com os migrantes baianos no final do século XIX. Ao citar um trecho do afrossamba de Vinicius de Moraes: “Porque o samba nasceu lá na Bahia/ E se hoje ele é branco na poesia/ [...] Ele é negro demais no coração”, Roniere Menezes explica que “permanecer ‘negro no coração’ pode significar aquilo que não é totalmente domesticável, assimilável e entendido em sua inteireza, por isso traz uma ímpar potência inventiva, não se prendendo ao passado, à origem, mas abrindo-se ao devir.” (Menezes, 2014, p. 22).

A trajetória artística de Clara Nunes exemplifica a importância da música na preservação e divulgação dessas tradições afro-brasileiras. Ao incorporar elementos

do candomblé e da umbanda em sua obra, Clara Nunes ajudou a criar um imaginário positivo em torno dessas religiões, que eram, muitas vezes, estigmatizadas. Sua música popular trouxe para o grande público as influências religiosas e culturais afro-brasileiras, reafirmando o poder de resistência cultural que a música representava (Bakke, 2007).

Quanto ao conteúdo das músicas afro-brasileiras, David Treece, discorrendo sobre a relação entre a expressão musical e a etnicidade no Brasil, afirma que há uma questão que necessita ser considerada urgentemente:

[...] uma antiga dicotomia do pensamento racial ocidental, aquela que pressupunha uma divisão de trabalho essencial entre o africano e o europeu, entre o braçal e o mental, entre o corpo não pensante do escravizado e a alma consciente do dono que se assenhorou dele (Treece, 2004, p. 145).

Para Giorgio Agamben, foi Aristóteles que, em *Política*, definiu o escravizado como “ser cuja obra é o uso do corpo.” (Agamben, 2017, p. 22). A escravatura terminou, mas tal pensamento errôneo permanece até a atualidade, ao identificar a musicalidade negra tão somente com o corpo, o gesto, o ritmo e o tambor para demonstrar um certo déficit intelectual e linguístico atribuído, de maneira implícita ou explícita, ao afrodescendente.

Ao longo da história, o pensamento ocidental operou sob parâmetros eurocêntricos que privilegiam a escrita sobre a oralidade, a razão abstrata sobre o conhecimento sensível e o erudito sobre o popular. Nesse contexto, a musicalidade negra é frequentemente reduzida a um suposto automatismo corporal, desconsiderando a complexidade de suas estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas, bem como os sofisticados processos de transmissão de conhecimento presentes nas culturas afro-diaspóricas.

Essa abordagem distorce a riqueza das tradições musicais negras e reforça hierarquias coloniais que negam a esses saberes o status de produção intelectual legítima. A musicalidade afrodescendente não se resume ao ritmo e à percussão; ela é um sistema de pensamento, um código cultural e uma forma de resistência. A verdadeira questão, portanto, não está na musicalidade negra em si, mas na estrutura

avaliativa que insiste em medi-la a partir de referenciais que não reconhecem sua plenitude e profundidade.

4 UMA NOVA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

*A morte não está/ em não poder comunicar/
mas em não poder mais ser compreendido.
(Pier Paolo Pasolini. Poemas.)*

Este capítulo investiga a formulação de uma nova linguagem cinematográfica por Glauber Rocha, cuja proposta ultrapassa a simples construção de narrativas, visando uma representação crítica da sociedade brasileira. Inserido no contexto do Cinema Novo, movimento transformador no cenário artístico nacional, Glauber Rocha articula uma estética que refuta as convenções tradicionais impostas pelo cinema comercial e hegemônico. No entanto, sua obra não escapa completamente das contradições históricas que atravessam a produção cultural no Brasil. Mesmo ao buscar romper com estruturas opressivas, o cineasta por vezes se vê imerso em armadilhas da própria cultura que critica, um reflexo das complexas dinâmicas sociais que informam seu trabalho.

Sua obra busca reposicionar o espectador, conduzindo-o a uma reflexão sobre os dilemas sociais, políticos e culturais do Brasil. Os corpos negros emergem como agentes de resistência, assumindo protagonismo na estrutura narrativa. A análise deste capítulo aprofunda-se na ruptura promovida por Glauber Rocha em relação às estéticas dominantes, como o cinema hollywoodiano e as chanchadas brasileiras. Através de uma linguagem fragmentada e radicalmente inovadora, o cineasta desestabiliza o formato narrativo linear, propondo uma construção que dialoga com as dinâmicas sociais brasileiras. Essa afirmação se sustenta na própria estrutura de seus filmes, que rejeitam a previsibilidade narrativa e incorporam elementos visuais e sonoros que reforçam o caráter de denúncia e experimentação.

O corpo negro, em primeiro plano, transforma-se em uma ferramenta visual e política que questiona as hierarquias e as estruturas de poder, destituindo os estereótipos previamente consolidados no cinema nacional. Contudo, a conquista desse espaço é um processo gradual e historicamente condicionado. Glauber Rocha pode ser visto como um dos agentes que deram um impulso inicial para essa transformação, mas não como um único responsável por ela. Sua obra se insere em

um contexto de luta coletiva, no qual múltiplos sujeitos – cineastas, atores, intelectuais e militantes – contribuíram para a ressignificação da presença negra no cinema brasileiro.

O capítulo também explora a intertextualidade que permeia a obra de Glauber Rocha. Influenciado por movimentos como o Neorealismo italiano e o cinema de vanguarda, o cineasta adapta essas estéticas ao contexto brasileiro, criando uma síntese que reflete tanto o ambiente cultural quanto as tensões socioeconômicas do país. A paisagem e os corpos negros integram-se à narrativa como elementos que conduzem o espectador à experiência estética, promovendo, simultaneamente, um comentário político e social incisivo. Dessa forma, a obra de Glauber Rocha se configura como um espaço de debate e conscientização, em que as formas cinematográficas ilustram a realidade e participam ativamente da construção de novas perspectivas sobre ela.

Por fim, o capítulo contextualiza o Cinema Novo, movimento que trouxe não só uma renovação estética, mas também, e no mesmo diapasão, uma nova forma de pensar a cultura e a política no Brasil. Glauber Rocha, figura central desse movimento, transforma o cinema em uma arma de resistência, onde os corpos negros desempenham um papel simbólico e real na luta contra as desigualdades. O capítulo estabelece as bases para a análise dos filmes de Glauber Rocha que se seguem, posicionando o cineasta como um dos principais articuladores de uma linguagem visual que rompe com as convenções coloniais e raciais do Brasil, mas que, ao mesmo tempo, reflete as contradições e desafios desse processo.

4.1 O Cinema Novo de Glauber Rocha

Na efervescente década de 1950, um movimento de vanguarda cinematográfica, denominado Cinema Novo, floresceu no Brasil, trazendo consigo propostas imbuídas na tessitura cultural da nação. Seu propósito residia na estimulação da sensibilidade pública para a realidade de um país em desenvolvimento, cuja riqueza cultural se manifestava de forma complexa e contraditória. Esse movimento reformulou o cenário cinematográfico brasileiro,

desafiando tanto o cosmopolitismo acrítico quanto o populismo superficial das produções anteriores.

Na história do cinema brasileiro, Alex Viary observa que:

Dentro da desorganização endêmica e da aparente inconsequência que têm caracterizado a história do cinema brasileiro, os primeiros vagidos desse movimento de renovação começaram a ser entreouvídos no início da década de 1950, quando um grupo de cineastas jovens desfechou uma ofensiva em duas frentes: numa, contra o cosmopolitismo oco das produções mais pretensiosas, que procuravam tardiamente importar os padrões de uma Hollywood em decadência; noutra, contra o populismo falso das desleixadas comédias musicais a que se deu o nome de chanchadas (Viary, 1993, p. 136).

O Cinema Novo não surgiu, portanto, de um rompimento isolado, mas como resultado de um contexto mais amplo de desorganização e contestação. A fragmentação narrativa, que Glauber Rocha adotaria como uma de suas principais marcas estilísticas, não pode ser vista apenas como uma inovação trazida por ele, mas também como uma consequência das tensões e contradições históricas do cinema nacional. A busca por uma linguagem cinematográfica autêntica e crítica já se esboçava antes de Glauber, e sua contribuição se insere nessa trajetória, ampliando e radicalizando elementos que vinham sendo gestados desde os primeiros sinais de renovação no início da década de 1950.

Dessa forma, reconhecer essa multiplicidade de influências não significa menosprezar o papel fundamental de Glauber Rocha, mas sim situá-lo dentro de um processo histórico mais amplo, no qual a fragmentação da linguagem e a ruptura com modelos tradicionais resultam tanto de um projeto estético consciente quanto das contingências estruturais que moldaram o cinema brasileiro.

Nesse contexto, é importante observar que, paradoxalmente, mesmo durante um período democrático, o filme primordial do movimento, *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, enfrentou a censura policial. Isso ocorreu devido à sua ousada linguagem cinematográfica, cuja representação trazia corpos negros e empobrecidos vagando pela cidade maravilhosa em uma espécie de *flânerie*. Essa ousadia artística não foi bem recebida pelos grupos dominantes, que se sentiram desconfortáveis com a exposição da realidade social e racial do Brasil. Segundo a Tribuna da Imprensa:

No seu despacho vetando o filme, o coronel Côtres diz que as várias histórias que compõem o referido filme apresentam tipos de delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta, em certo ponto, é até enaltecida. Considera, também, o chefe de Polícia, que são usadas, nos diálogos, expressões impróprias à boa educação do povo e à consideração devida aos nacionais de país amigo. Observa que são exploradas, no argumento, situações em que se procura desmoralizar instituições nacionais. E, finalmente, observa o chefe de Polícia, que as ditas histórias não possuem qualquer conclusão de ordem moral. Bastantes razões, conclui, para que se interdite a exibição do filme (Tribuna da Imprensa, 1955).

No entanto, cineastas visionários como Glauber Rocha (*Barravento*, 1962), Nelson Pereira dos Santos (*Rio, Zona Norte*, 1957), Linduarte Noronha (*Aruanda*, 1959), Trigueirinho Neto (*Bahia de Todos os Santos*, 1961), Roberto Pires (*A grande feira*, 1961), Carlos Diegues, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges e Joaquim Pedro de Andrade (*Cinco vezes favela*, 1962), e, novamente, Carlos Diegues (*Ganga Zumba*, 1964) romperam essas condições adversas. Eles trouxeram em suas obras as estéticas da negritude, retratando as complexidades e a diversidade da cultura afro-brasileira em telas, não restritamente ao Brasil, que se acresce, outrossim, ao redor do mundo. Segundo Alex Vianny:

A iniciativa desse grupo de inovadores encontrou um eco imediato e entusiástico numa geração que dava os primeiros passos na crítica e nos clubes de cinema. Todo um plano de ação foi traçado nos dois congressos nacionais do cinema brasileiro que se realizaram no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1952 e 1953 (Vianny, 1993, p. 136).

Esses cineastas produziram filmes de impacto artístico e social e abriram caminho para discussões mais profundas sobre as questões de desigualdade racial, marginalização social e identidade cultural no Brasil. Seus trabalhos contribuíram significativamente para a construção de uma narrativa cinematográfica única e autêntica que ecoou e reverberou em todo o mundo, destituindo um modo clássico de fazer cinema e promovendo uma compreensão mais profunda e sensível da complexidade da sociedade brasileira. O legado do Cinema Novo continua a inspirar cineastas e artistas contemporâneos na busca pela expressão autêntica e pela reflexão crítica sobre as questões sociais e culturais do Brasil, unidos que são pelo fio da utopia, para concordar com Lúcia Nagib (2013).

No contexto nacional, a concepção de um país em desenvolvimento estava alinhada com as políticas do governo de Juscelino Kubitschek e encontrava eco entre a intelectualidade da época, sobretudo entre aqueles associados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Como apontado por Lilia Schwarcz e Heloisa Starling em suas análises históricas, o ISEB desempenhou um papel crucial nesse cenário, funcionando como um espaço dinâmico de interação entre políticos, intelectuais, artistas e estudantes. O instituto reuniu um conjunto notável de pensadores que deixaram uma marca indelével em sua era, entre eles Álvaro Vieira Pinto, Alberto Guerreiro Ramos, Nelson Werneck Sodré e Hélio Jaguaribe (Schwarcz; Starling, 2015).

Conforme Schwarcz e Starling (2015), o ISEB, como uma instituição de destaque na vida intelectual do Brasil naquela época, desempenhou um papel fundamental na articulação das ideias que impulsionaram o movimento do Cinema Novo. Ele proporcionou um terreno fértil para a convergência de perspectivas políticas, sociais e culturais que, por sua vez, moldaram o *ethos* do Cinema Novo. Os membros do instituto promoveram discussões críticas sobre o desenvolvimento do Brasil e nutriram um ambiente propício para a criação artística e a expressão de uma identidade cultural autêntica.

Dentro desse contexto intelectual rico e diversificado, os ideais do Cinema Novo floresceram. Nesse sentido, o Cinema Novo foi mais que uma manifestação artística, mas um ato político e cultural moldado por ideias e discussões que ecoaram no ISEB e em outros círculos intelectuais e artísticos da época, como o Movimento de Cultura Popular (MPC), União Nacional dos Estudantes (UNE), a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorealismo italiano. Através de sua cinematografia, esses cineastas se tornaram agentes de mudança, provocando uma reflexão crítica sobre a identidade e as questões sociais do Brasil em desenvolvimento. Segundo Robert Stam:

Em sua busca do nacional e do popular, os críticos e realizadores da década de 1950 se voltaram para o neorealismo italiano, que na época viviam o auge de sua influência mundial. O neorealismo oferecia um modelo não apenas para os temas, mas também para os métodos de produção, isto é, para um cinema não industrial, de produção independente e de baixo orçamento, filmado nas ruas, usando atores não profissionais ou pouco conhecidos e que tratasse da vida social contemporânea (Stam, 2008, p. 236).

Assim, é importante compreender o ISEB como um foco de ideias que influenciaram e inspiraram o Cinema Novo. Esse movimento retratou a realidade do Brasil e contribuiu para sua transformação, tornando-se uma voz poderosa na construção da identidade nacional e na conscientização sobre as complexidades de um país que buscava seu lugar no cenário global em desenvolvimento. 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 partidário 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, 1959, p. 44-45).

No contexto dessa ebulição ideológico-cultural, caracterizada por uma marcante inclinação para uma ideologia nacionalista, emergiu o Cinema Novo. Os cineastas desse movimento, em sua maioria simpáticos aos ideais de esquerda, refletiam tais posicionamentos tanto nas narrativas quanto nas abordagens estéticas de suas obras. No entanto, essa era uma época complexa e tumultuada na história do Brasil. Em 1964, o golpe militar instaurou uma ditadura que tinha como um de seus principais objetivos a supressão dos partidos políticos de esquerda, sob a justificativa de conter a suposta “ameaça comunista” ao país. O regime impôs uma censura rigorosa e uma repressão severa à liberdade de expressão, afetando profundamente a política e a cultura e, nesse contexto, o Cinema Novo.

Segundo João Carlos Teixeira Gomes, o grupo que se reuniu no Rio de Janeiro para pensar, discutir e produzir esse novo cinema trazia algumas indagações:

O que saía dessas discussões? No muito, como reconhecia o próprio Glauber, ao confessar: “Tudo era confuso.” Na verdade, porém, elas começavam a definir caminhos e lançar sementes, que logo floresceriam na realidade do Cinema Novo. Também muito contribuíram para criar o espírito de corpo que caracterizaria o movimento. Se ainda não estavam muito nítidos os rumos, naquele momento de transição entre duas décadas culturalmente significativas e de muita instabilidade política, pelo menos os membros do grupo já sabiam o que desejavam (Gomes, 1997, p. 134).

O Cinema Novo nasce em meio a tensões políticas e estéticas, fruto de uma busca incessante por uma identidade própria que rompesse com o academicismo cinematográfico e com os padrões impostos pela indústria cultural. Assim, mais do que um estilo homogêneo ou um projeto previamente estruturado, o movimento foi um processo contínuo de experimentação e reconfiguração, que oscilava entre certezas e incertezas, radicalismos e adaptações.

Essa turbulência, longe de ser um obstáculo, se consolidou como um dos motores da criação. O desejo de retratar o Brasil de forma crítica e inovadora encontrava na fragmentação e na multiplicidade de vozes um reflexo da própria sociedade que buscavam representar. Glauber Rocha e seus contemporâneos transitavam entre diferentes influências e referências, ressignificando elementos do neorealismo italiano, do cinema soviético e das vanguardas europeias para formular uma estética genuinamente brasileira, marcada pelo improvisado, pelo experimentalismo e pela força política de suas imagens.

Portanto, se havia confusão, ela era parte constitutiva do próprio Cinema Novo. A busca por uma linguagem nova, capaz de expressar as contradições do país, exigia rupturas e enfrentamentos, tanto no campo das ideias quanto na materialidade dos filmes. Nesse sentido, a incerteza não era um entrave, mas sim um sintoma da radicalidade do movimento, que, mesmo em meio às turbulências políticas e estéticas, conseguiu transformar o cinema brasileiro em um poderoso instrumento de reflexão e resistência.

Segundo Pedro Simonard, o surgimento do Cinema Novo visava criar uma identidade política e cultural para o país e teve suas raízes em uma crítica à dependência cultural e econômica do Brasil em relação aos Estados Unidos. Na década de 1950, em meio a uma intensa industrialização e urbanização, intelectuais e artistas compartilharam uma visão do Brasil como subdesenvolvido e culturalmente colonizado, marcado pela dominação do cinema estrangeiro, principalmente de Hollywood. Sob a influência de correntes políticas progressistas e da luta anti-imperialista, o Cinema Novo emergiu como uma resposta a essa situação, buscando uma linguagem cinematográfica autêntica que representasse a realidade brasileira e promovesse a conscientização do povo. Rejeitando modelos estrangeiros,

especialmente o da malsucedida Vera Cruz, os cinemanovistas almejavam criar um cinema nacional, popular e engajado, capaz de desarmar a colonização cultural e promover a afirmação nacional. Esse movimento representou uma ruptura fundamental na história do cinema brasileiro, marcando o início de uma abordagem mais autêntica e crítica em relação à realidade do país (Simonard, 2003).

Além disso, o Cinema Novo foi uma reação ao cinema comercial, especialmente às chanchadas, que eram produções populares e voltadas para o entretenimento. O Cinema Novo buscava um cinema mais autoral, revolucionário e comprometido com a realidade social e econômica do Brasil. Seu principal alvo era a chanchada, que foi criticada por sua falta de ousadia estética, sua imitação do cinema de Hollywood e sua incapacidade de promover mudanças na sociedade. No entanto, ao longo dos anos, alguns cineastas do Cinema Novo utilizaram elementos da chanchada em suas obras. O movimento enfrentou problemas em relação ao isolamento do público e à falta de uma política de distribuição eficaz. Apesar disso, o Cinema Novo contribuiu para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no Brasil e influenciou a linguagem cinematográfica nacional (Simonard, 2003).

Ainda segundo o autor, para os cineastas e artistas envolvidos no Cinema Novo, esse foi um período de crises monumentais. O ambiente de repressão política e censura artística criou um clima de incerteza e medo que se refletiu nas produções cinematográficas da época. Apesar das adversidades, alguns cineastas do Cinema Novo continuaram a resistir por meio de sua arte, encontrando maneiras criativas de contornar a censura e transmitir suas mensagens subversivas. Eles utilizaram metáforas e simbolismo em suas obras, abordando questões sociais e políticas de forma velada. Esses filmes continuaram a contribuir para a conscientização pública e se tornaram registros históricos importantes desse período conturbado (Simonard, 2003).

É importante entender que o Cinema Novo refletiu a realidade do Brasil em desenvolvimento e resistiu à repressão política e à perseguição durante a ditadura militar. Esses cineastas desempenharam um papel vital na preservação da memória histórica e na luta pela liberdade de expressão. Seus filmes serviram como

testemunhas artísticas e sociais de uma época tumultuosa, destacando a capacidade da arte de transcender as barreiras políticas e culturais (Simonard, 2003).

De acordo com Paulo Emílio Salles 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 estreou com *Barravento* e a seguir realizou esse poderoso *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Gomes, 1980, p. 81).

“Desde o início, pois, Glauber se transformaria no mentor teórico dos objetivos de sua geração, consolidando ideias que ainda estavam dispersas, mas que convergiam para um ponto comum, ou seja, um projeto de renovação, qualidade estética e brasilidade.” (Gomes, 1997, p. 135). Na interseção entre o contexto cultural do Brasil como nação e a produção cultural singular da Bahia, o cineasta Glauber Rocha emergiu como uma figura seminal ao encenar seus primeiros filmes, os quais se revelaram uma plataforma crucial para a promoção e exploração da riqueza da cultura afro-brasileira. Em seu primeiro longa-metragem, Glauber Rocha lançou as bases para uma narrativa cinematográfica profundamente enraizada na essência da cultura brasileira.

Glauber Rocha, no ensaio *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), deu voz a uma visão cinematográfica revolucionária que transcendeu as fronteiras geográficas e culturais. Ele acreditava que o cinema poderia ser um instrumento de transformação e de consciência social, e via o Brasil como uma nação que continha uma riqueza inexplorada de influências culturais, especialmente aquelas ligadas às raízes africanas que moldaram a identidade brasileira. Seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1962), mostrou-se como uma nova forma de fazer cinema no Brasil. Em suas palavras, buscava uma “estética da fome”, uma abordagem artística que poderia expressar a realidade crua e a fome de mudança de uma nação em desenvolvimento. Em *Barravento* e outros filmes subsequentes, Glauber Rocha não

abraçou as convenções cinematográficas tradicionais, mas explorou novas linguagens visuais e narrativas (Rocha, 2003).

Esse processo está intrinsecamente relacionado com a antropofagia oswaldiana. De acordo com Ricardo (2007), a prática antropofágica em Glauber Rocha não se limita a uma mera apropriação de elementos culturais europeus, mas se estende à absorção e reinterpretação de componentes culturais latino-americanos, ampliando o conceito para um escopo mais abrangente voltado à construção de uma utopia revolucionária. Por meio de uma narrativa fragmentada e da carnavalização, notadamente em *A Idade da Terra*, Glauber Rocha realiza uma reconfiguração da cultura e da política latino-americana, formulando novos paradigmas identitários para o continente.

Percebe-se o cinema de Glauber Rocha como uma celebração da diversidade e da complexidade. Ele incorpora elementos como a capoeira, as religiões de matriz africana, a música e a dança em suas obras, dando-lhes um lugar de destaque na tela e, assim, contribuindo para a valorização e preservação dessas tradições culturais. Além disso, Glauber Rocha também se envolveu em discussões teóricas sobre o cinema e a cultura brasileira. Suas reflexões sobre o “novo cinema” brasileiro e sua relação com a cultura afro-brasileira influenciaram o discurso crítico e a produção cinematográfica no país.

Portanto, Glauber Rocha encenou seus filmes e desempenhou um papel vital na afirmação da cultura afro-brasileira como parte integrante da identidade nacional. Sua visão artística e seu compromisso com a exploração da riqueza cultural do Brasil contribuíram significativamente para o desenvolvimento do cinema brasileiro e para a promoção da diversidade cultural em um país tão vasto e multifacetado. Ele próprio afirmou:

[...] em Barravento encontramos o início de um gênero, “o filme negro”: como Trigueirinho Neto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística (Rocha, 2003, p. 160).

Essa busca por uma ruptura formal, contudo, pressupõe que algo já existia antes, algo que necessitava ser rompido para que uma nova linguagem

cinematográfica emergisse. *Barravento* não surge do vácuo, mas sim como uma resposta e um tensionamento às representações preexistentes do povo negro no cinema brasileiro. O próprio cinema anterior, seja na forma do populismo das chanchadas ou no exotismo do negro como elemento pitoresco, constitui-se como a mola propulsora para o desejo de superação crítica.

Se Glauber queria romper, é necessário perguntar: romper com o quê exatamente? Seu discurso contra a “passividade mística” dos pescadores negros sugere uma insatisfação com a maneira como o povo negro era representado, frequentemente atrelado a uma visão folclórica ou resignada de sua condição social. Mas, paradoxalmente, *Barravento* também enfrenta desafios internos, pois, ao mesmo tempo em que busca superar essa representação, ainda lida com suas próprias limitações ao abordar a religiosidade afro-brasileira sob um viés marxista e materialista, em detrimento de uma compreensão mais profunda de suas dimensões simbólicas e políticas.

Dessa forma, a ruptura formal de Glauber se insere em uma dialética que não elimina o passado, mas o ressignifica em tensão constante. Se o Cinema Novo precisava destruir o cinema que o precedeu, também precisava, de certa forma, dialogar com ele, absorvendo elementos, subvertendo códigos e reconstruindo significados. *Barravento*, então, pode ser lido como um marco inaugural do “filme negro” no Brasil, mas também como um espaço de contradição e transição, onde a necessidade de ruptura se confronta com as dificuldades de representar a complexidade da identidade afro-brasileira em sua totalidade.

A trajetória do Cinema Novo no Brasil está estreitamente associada à influência e às contribuições de Glauber Rocha, cuja visão audaciosa e inovadora desempenhou um papel crucial na consolidação e evolução do movimento. A presença de Glauber no Rio de Janeiro foi particularmente significativa, funcionando como um catalisador para a afirmação do movimento na cidade. A sua contribuição foi reconhecida antes mesmo da realização de suas obras cinematográficas, destacando seu papel como uma figura central e influente na definição das diretrizes estéticas e ideológicas do Cinema Novo.

Para compreender a revolução trazida pelo Cinema Novo à sétima arte brasileira, torna-se imprescindível analisar três esferas fundamentais que permeiam a produção cinematográfica: o encenador, o aparato e a encenação. Essas três dimensões constituem a base sobre a qual se estruturam os processos criativos no cinema, especialmente no trabalho de Glauber Rocha. O encenador, responsável por direcionar as escolhas artísticas e coordenar a equipe, o aparato técnico, que abrange os recursos tecnológicos utilizados, e a encenação, que diz respeito à disposição visual e à performance dos atores em cena, formam um conjunto que deve ser analisado para captar a essência do movimento. As escolhas estéticas feitas por Glauber Rocha, sempre alinhadas a um compromisso com a representação autêntica das tensões políticas e sociais do Brasil, contribuíram para moldar a história do cinema nacional e o tornaram parte de um movimento cultural e político de repercussão internacional. Dessa forma, o Cinema Novo, e particularmente a obra de Glauber Rocha, pode ser considerado um marco que redefiniu o papel da arte cinematográfica como ferramenta de crítica e transformação social. Segundo Rafael Conde:

A realização de um filme é um longo processo, uma sucessão de etapas, “camadas” de criação que vão se sobrepondo a partir de várias escolhas artísticas, da sobreposição de vários atributos e gestos conscientes, e não menos de alguns imprevistos assimilados. Essas escolhas partem de um agente, o encenador, que estabelece o jogo, propõe um olhar (uma voz) e, posicionado à frente dessas escolhas, direciona esse processo ou passagem. Ele é não só guia, mas agente agrupador no processo, pois não podemos esquecer que, comumente, o trabalho do cinema envolve, quando não apenas o próprio encenador e sua câmera — em um tipo de cinema contemporâneo mais artesanal —, o trabalho de toda uma equipe de técnicos e artistas — atores, fotógrafos, cenógrafos, músicos, entre outros, que participam e “imprimem”, cada qual, como agentes ativos no processo, mais uma camada criativa ao processo de passagem do filme. A esse agrupador do processo, parte primeira do nosso paradigma, mais conhecido no campo do cinema como diretor ou realizador, somamos esse nome emprestado de outras áreas, o “encenador” (Conde, 2019, p. 51-52).

Glauber Rocha foi um legítimo encenador desde a juventude. Na puberdade, quando aluno do Colégio Dois de Julho, em Salvador, “escreveu, montou, dirigiu e interpretou o papel principal da peça – o de *Hilito, el principe de Oro* (em castelhano, porque a ação se passava em Cuba) – juntamente com mais três pequenas atrizes.” (Gomes, 1997, p. 5). Depois, participou das *Jogralescas*, famoso grupo de teatro

soteropolitano. Daí para a encenação no cinema foi uma evolução natural, dado o contato que teve com o aparato na época.

Glauber Rocha demonstrou sua paixão pela expressão artística desde muito cedo. Seu envolvimento com o teatro na adolescência é um reflexo de sua vocação artística e seu desejo de criar e contar histórias. O fato de ter escrito, dirigido e atuado no papel principal de uma peça de teatro na puberdade é um testemunho de sua determinação e criatividade. Essa experiência precoce revelou seu talento e o ajudou a desenvolver habilidades fundamentais para sua futura carreira como cineasta, como a escrita de roteiros, a direção de atores e a compreensão da narrativa dramática. Sua participação no grupo teatral *Jogralescas* marcou outro passo importante em sua trajetória artística. Esse grupo, conhecido por suas performances inovadoras, proporcionou a Glauber Rocha uma plataforma para explorar ainda mais suas habilidades teatrais e sua paixão pelo drama.

A transição natural de Glauber Rocha para a encenação no cinema parece ser um resultado lógico de seu envolvimento prévio com o teatro e sua formação artística, principalmente por meio da crítica cinematográfica. O cinema, com seu poder de combinar elementos visuais, sonoros e narrativos, ofereceu a ele uma nova dimensão para expressar sua visão artística. Além disso, o contexto cultural da época contribuiu para moldar sua abordagem ao cinema. Glauber Rocha, ao longo de sua carreira, demonstrou uma habilidade única para combinar elementos teatrais e cinematográficos em suas obras, criando um estilo distintivo e impactante.

Outro aspecto a ser considerado na produção cinematográfica é o aparato. Rafael Conde explica:

A questão do aparato, segunda esfera do paradigma, parte da natureza mesma do cinema como arte e tecnologia, de sua gênese atrelada à era das invenções, da indústria, ao surgimento constante de uma nova tecnologia ou apropriação de uma dada tecnologia, à qual todas as possibilidades de exercício formal, do experimental ao industrial, estão ligadas. Porém, o termo “aparato” extrapola as tecnologias envolvidas na atividade do cinema e envolve, também, implicações mercadológicas e econômicas inerentes à atividade. Aparatos não são apenas a câmera ou os dispositivos técnicos de captação de imagem, mas também suas plataformas de produção, exibição, circulação e distribuição — da sala convencional de cinema e televisão à internet, telefonia celular, galerias de arte e outros meios — das quais derivam a acessibilidade econômica e o domínio técnico (Conde, 2019, p. 52-53).

O aspecto do aparato na produção cinematográfica é fundamental para entender a natureza da arte cinematográfica e suas implicações mercadológicas e econômicas. Conde (2019) traz uma perspectiva valiosa ao destacar que o cinema é intrinsecamente uma forma de arte e tecnologia, que tem suas raízes na era das inovações e da indústria. Essa conexão com a tecnologia é uma característica essencial do cinema desde seu nascimento. O termo “aparato” vai além dos equipamentos técnicos de captação de imagem, como câmeras e lentes, e abrange toda a infraestrutura envolvida na criação cinematográfica. Isso inclui as plataformas de produção, exibição, circulação e distribuição, que desempenham um papel crucial na acessibilidade econômica e no domínio técnico da cinematografia.

O cinema é uma forma de expressão artística, bem como uma indústria complexa, com importantes implicações econômicas. A escolha dos aparatos e das tecnologias disponíveis pode influenciar significativamente o estilo e a estética de um filme. No contexto do Cinema Novo, muitos cineastas adotaram uma abordagem inovadora ao utilizar equipamentos mais simples e acessíveis, como câmeras de mão, para retratar a realidade crua das favelas e áreas rurais, o que conferiu uma autenticidade e espontaneidade únicas a suas produções. Além da escolha técnica, a forma como esses filmes foram exibidos e distribuídos também teve papel fundamental na disseminação das ideias do movimento. Ao serem apresentados em festivais internacionais e circuitos alternativos de cinema, os filmes do Cinema Novo conseguiram alcançar uma audiência global, ampliando o debate sobre as questões sociais e culturais que permeavam o Brasil em transformação.

Nesse cenário, Glauber Rocha destaca-se como uma figura central, demonstrando seu comprometimento além da estética do movimento, a par de tal assertiva com os meios necessários para produzir cinema. Ao vender três vacas herdadas de seu avô para comprar uma câmera *Arriflex* de 35 milímetros, o jovem cineasta deu início a sua jornada prática no cinema (Gomes, 1997, p. 35), exemplificando o espírito do lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. O uso de um aparato leve e móvel possibilitou maior realismo nas encenações externas,

capturando de maneira mais viva e próxima a realidade brasileira, uma das principais marcas do movimento.

Esse comprometimento com a representação social através de uma narrativa visual encontra ressonância nas reflexões de Howard S. Becker sobre como a vida social pode ser interpretada por meio de formas de conhecimento não tradicionais, como o cinema, a arte e a ficção. Becker (2009) argumenta que as representações da realidade social não se limitam à ciência social formal, mas são ampliadas por mídias que permitem uma visão mais complexa e acessível da sociedade. A estética do Cinema Novo, com sua abordagem crua e direta, concretiza essa ideia, utilizando técnicas simples e móveis para capturar a vida cotidiana e as desigualdades sociais do Brasil, oferecendo ao público uma experiência visual profundamente conectada com as questões políticas e sociais do país.

O movimento cinematográfico reflete a teoria de Becker (2009) ao demonstrar como inovações tecnológicas e criativas podem moldar novas formas de representar a sociedade. Através de uma linguagem cinematográfica única e técnicas inovadoras, o Cinema Novo expandiu a compreensão da realidade social brasileira, oferecendo uma visão crítica. Assim, o movimento contribuiu para uma representação mais diversa e fiel da sociedade, destacando a importância de explorar diferentes meios para comunicar e entender a complexidade do tecido social.

A última esfera da produção cinematográfica diz respeito à encenação. Segundo Rafael Conde:

A encenação, terceira esfera do paradigma, é para onde vão confluir as histórias, as opções estéticas e estilísticas, os procedimentos relativos ao aparato, tomados pelo encenador. Queremos entender a encenação como o espaço onde o encenador se afirma como autor, e, portanto, como local e momento em que o diretor/encenador exerce todas as opções artísticas de um longo processo iniciado no roteiro e finalizado no instante da projeção do filme, no “processo” da construção/desconstrução narrativo-dramática deste (Conde, 2019, p. 54).

A esfera da encenação, conforme definida por Rafael Conde (2019), é crucial para compreender a produção cinematográfica, especialmente no contexto do Cinema Novo. Nessa última etapa do processo de criação cinematográfica, convergem todas as decisões relativas à história, às opções estéticas, aos

procedimentos técnicos e ao aparato utilizado pelo encenador. A encenação é o espaço onde o diretor/encenador assume a posição de autor do filme. É o momento em que todas as escolhas artísticas feitas ao longo do processo de criação, desde a concepção do roteiro até a projeção final da obra, se materializam. Nesse estágio, o diretor exerce controle sobre cada elemento do filme, desde a direção de atores até a escolha de enquadramentos, luz, cenários e música.

No contexto do Cinema Novo, a encenação desempenhou um papel fundamental na criação de uma linguagem cinematográfica inovadora. Os cineastas desse movimento frequentemente buscavam um estilo mais naturalista e espontâneo, optando por trabalhar com atores não profissionais e capturando a realidade das ruas e das comunidades brasileiras. Isso se alinhava com a ideia de representar o Brasil de forma genuína e crua, livre de artifícios hollywoodianos.

O que compõe a encenação glauberiana? O encenador faz algumas escolhas estéticas. Foge de uma representação caricata da sociedade brasileira, principalmente quanto à encenação dos corpos negros. Estéticas da negritude ganham espaço em seu cinema. 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. Destaca-se a ponderação do 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, 2015, p. 29).

Glauber Rocha distinguiu-se por sua disposição em abraçar as estéticas da negritude e por sua rejeição às representações caricatas e estereotipadas que prevaleciam no cinema brasileiro até então. Em sua cinematografia, Glauber Rocha deu espaço e dignidade às personagens negras. Por outro lado, construiu personagens negras complexas e multifacetadas, dotadas de personalidades, motivações e histórias individuais. Ele repeliu a representação superficial e preconceituosa desses personagens, contribuindo para uma compreensão mais

completa e empática da diversidade da cultura afro-brasileira. Seus filmes muitas vezes exploravam as desigualdades e a discriminação racial no Brasil, lançando luz sobre temas que eram frequentemente evitados ou ignorados na indústria cinematográfica. Portanto, a encenação glauberiana no Cinema Novo representou uma virada significativa na representação racial no cinema brasileiro.

4.2 Glauber Rocha e o teatro

Para compreender a origem do interesse de Glauber Rocha pela cultura negra e pela encenação, é necessário fazer uma digressão. Conforme afirmado na seção anterior, durante sua juventude na Bahia, o cineasta integrou um grupo que encenava poesia lírica, conhecido como *Jogralescas*. Esse envolvimento artístico foi crucial para o desenvolvimento de sua sensibilidade em relação à expressão corporal e à cultura negra. Tal interesse contribuiu para a maneira particular com que o diretor explorou a cultura negra em sua obra.

Portanto, a imersão nas *Jogralescas* foi categórica para a formação cênica do futuro cineasta. A trupe, que desempenhou um papel fundamental nesse processo, era composta por Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil Soares, Calasans Neto, Carlos Anísio Melhor, Ângelo Roberto, Antônio Geraldo, Jaime Cardoso, Raimundo Laranjeiras, Fernando Rocha, Roberval Simas, Anecyr Rocha, Iracy Silva, Rosa Maria Oliveira, Sônia Noronha, Hércio Peixoto, Rute Leite Dantas, Raquel Pedreira, Joselyce Amorim e Juracy Villas-Boas. Todo esse trabalho contou com a valiosa assessoria do professor Rui Simões (Gomes, 1997, p. 102). Segundo o próprio Glauber Rocha, “as *Jogralescas* e *Mapa* foram a Semana de Arte revolucionária da Bahia entre 1955/1958.” (Rocha, 2004, p. 295). A pesquisadora Maria do Socorro Silva Carvalho afirma:

Era um domingo de dezembro e a estreia da *Jogralesca* obteve “grande êxito”, apresentando obras de Carlos Drummond de Andrade (Caso do vestido), Augusto Frederico Schmidt (Meu avô), Cecília Meireles (Enterro de Isolina), Jorge de Lima (Essa negra Fulô), Ascenso Ferreira (A mula da tarde), Vinicius de Moraes (Balada do morto vivo, Falso mendigo e Poema enjoadinho), Cassiano Ricardo (Futebol) e ainda criando uma pantomima em homenagem a García Lorca. Essa primeira encenação de poemas teve

direção geral de Glauber Rocha, Fernando Peres e cenografia de Calasans Neto. Nos seus dois anos de existência, a *Jogralesca* montou uma série de seis espetáculos (Carvalho, 1999, p. 133).

Assim, nas *Jogralescas*, foram encenados 36 poemas de poetas de origem brasileira, colombiana, cubana, mexicana e espanhola (Gomes, 1997, p. 101-102). Os corpos negros marcam presença nesta produção precoce; os temas do prazer voluptuoso e da morte predominam nos poemas. Em *Balada do morto vivo*, de Vinícius de Moraes, a mulher negra, objeto de prazer, é representada, como se pode observar nos seguintes excertos:

Dou início: foi nos faustos/ Da borracha do Amazonas./ Às margens do Rio Negro/ Sobre uma balsa habitável/ Um dia um casal surgiu/ Ela chamada Lunalva/ Formosa mulher de cor/ Ele por alcunha Bill/ Um inglês comercial/ Agente da “Rubber Co.” // [...] “Tenho nada, minha nega/ Senão fome e amor ardente/ Dá-me um trago de aguardente/ Traz o pão, passa manteiga!/ E aproveitando do ensejo/ Me apaga esse lampião/ Estou morrendo de desejo/ Amemos na escuridão!” (Moraes, 1960, p. 225-230).

O sintagma evidenciado no poema de Vinícius de Moraes, “mulher de cor”, revela uma recorrência na literatura brasileira, como aponta Affonso Romano de Sant’Anna. Trata-se de uma espécie de canibalismo amoroso no qual o corpo da mulher negra é visto como objeto a ser deglutido, uma relação profícua entre a alimentação e o ato sexual. Assim afirma:

E, em relação à mulher de cor, surge um fenômeno ainda mais sintomático do canibalismo amoroso. Desenvolve-se uma vontade de devorar as mulatas (negrofagia), um generalizado desejo pelas morenas (negrofilia) e um implícito e complexo sentimento de medo (negrofobia) diante da vítima (Sant’Anna, 1984, p. 21).

A passagem citada do poema *Balada do morto vivo*, de Vinícius de Moraes, juntamente com a análise de Affonso Romano de Sant’Anna (1984), lança luz sobre um aspecto perturbador e persistente da literatura brasileira: a objetificação e estereotipação da mulher negra. Ao usar termos como “mulher de cor” e ao descrever a relação entre a mulher negra e o homem branco de forma predatória e exotizante, o poema reflete uma triste realidade histórica em que a mulher negra frequentemente foi reduzida a um objeto de desejo sexual, despojada de sua humanidade e individualidade. Sant’Anna também identifica um espectro de sentimentos complexos em relação à mulher negra, que vão desde o desejo superficial até o medo

subjacente, ilustrando como o racismo e o sexismo estão entrelaçados na construção das representações literárias.

No poema, a protagonista negra, descrita como “formosa mulher de cor”, é marginalizada e subjugada em um cenário de exploração colonial na Amazônia. A presença de Bill como um colonizador europeu, e o fato de ele ser um “morto-vivo” que retorna para atormentar Lunalva, simbolizam a persistência da opressão racial e o trauma associado. O retorno sobrenatural de Bill e a forma como Lunalva é tratada após sua morte refletem o ciclo contínuo de exploração e dor enfrentado pelos corpos negros. O poema usa a narrativa sobrenatural para destacar como a marginalização e o trauma racial permanecem intrinsecamente ligados às experiências dos corpos negros.

Os moleques mulatos e a imagem da morena aparecem em *Trem de Alagoas*, de Ascenso Ferreira: “Mergulham mocambos/ nos mangues molhados, / moleques mulatos, / vem vê-lo passar. [...] – Adeus, morena do cabelo cacheado!” (Ferreira, 1981, p. 115). De acordo com Abdias do Nascimento:

Um brasileiro é designado *preto, negro, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra* — ou qualquer outro eufemismo; e o que todo o mundo compreende imediatamente, sem possibilidade de dúvidas, é que se trata de um *homem-de-cor*. Isto é, aquele assim chamado descende de escravos africanos. Trata-se, portanto, de um negro, não importa a gradação da cor da sua pele (Nascimento, 2016, p. 42).

A citação do poema *Trem de Alagoas*, de Ascenso Ferreira, que menciona “moleques mulatos” e “morena do cabelo cacheado”, evoca uma imagem emblemática da miscigenação racial e da cultura brasileira. Esses versos celebram a diversidade étnica e a herança afro-brasileira, destacando a presença de indivíduos de pele morena e mulata no contexto brasileiro. Por outro lado, seguindo pistas de Fabson Calixto da Silva (2023, p. 118), pode-se afirmar que “a proporção de negros em Alagoas é superior à média nacional, que em 2021 a soma de autodeclarados pardos (46,99%) e pretos (9,7%) chega a 56,69% da população.”

No entanto, a análise proposta por Abdias do Nascimento (2016) destaca uma questão crucial na identificação racial no Brasil. Nascimento argumenta que os termos utilizados para descrever a cor da pele, como “preto”, “negro”, “moreno” e

“mulato”, frequentemente não refletem a complexidade da realidade racial brasileira. Segundo o autor, essas categorias, ao tentar descrever a cor da pele, falham em capturar a totalidade das experiências e identidades dos descendentes de africanos escravizados.

Nesse contexto, a discussão de Juliana Morais de Góes (2022) sobre pigmentocracia e colorismo oferece uma chave de leitura relevante para as relações raciais no Brasil. De acordo com Góes, o conceito de pigmentocracia, formulado por Alejandro Lipschütz, é mais adequado para compreender a realidade racial brasileira do que o colorismo, cunhado por Alice Walker. Enquanto o colorismo aborda a discriminação baseada na tonalidade da pele dentro de uma comunidade racializada específica, a pigmentocracia descreve um sistema racial mais amplo e institucionalizado, estruturado durante a colonização e hierarquizando as pessoas com base em características fenotípicas, especialmente a cor da pele.

No entanto, a adoção desse conceito não pode representar uma adesão acrítica a uma única visão, pois pigmentocracia e colorismo não são excludentes, mas nomeiam fenômenos distintos e interligados na sociedade brasileira. A pigmentocracia explicita a estrutura de poder racializada, enquanto o colorismo evidencia as violências internas dentro de grupos racializados. Entre a “gota de sangue” e o “defeito de cor”, o que se mantém é a lógica de hierarquização racial que organiza a sociedade brasileira. A pigmentocracia, ao nomear esse processo, não elimina o racismo estrutural, mas revela suas formas de operação, incluindo as fragmentações dentro do próprio grupo racializado.

Além disso, a noção de pigmentocracia denuncia um sistema de classificação racial, mas também pode inadvertidamente reafirmar a lógica colonial que sempre buscou hierarquizar corpos negros em graus de aceitabilidade. A existência desse sistema indica que há uma valorização social diferenciada dos tons de pele, mas essa valorização ainda está fundamentada na normatividade branca, que estabelece os critérios dessa hierarquia. O colorismo, por sua vez, descreve esse mecanismo de exclusão, mas também revela como a branquitude mantém sua centralidade ao estabelecer padrões de aceitação baseados na tonalidade da pele.

Dessa forma, os conceitos não são meras disputas terminológicas, mas expressam diferentes formas de interpretação do racismo no Brasil. Góes (2022) argumenta que a pigmentocracia é um conceito mais abrangente, capaz de abarcar as estruturas raciais do país, enquanto o colorismo se refere a um fenômeno mais localizado dentro da dinâmica racial. O racismo no Brasil, no entanto, não se reduz à nomeação dos seus mecanismos, mas à maneira como essas estruturas continuam operando na prática. Os termos, embora complexos, não podem servir como eufemismos ou meros rótulos teóricos que, ao invés de combater, acabam sofisticando e naturalizando a permanência da desigualdade racial.

Ainda com os holofotes voltados para o corpo da mulher negra, o grupo das *Jogralescas* encenou *Essa negra Fulô*, do poeta alagoano Jorge de Lima. A reprodução do poema, em sua totalidade, se faz necessária.

Ora, se deu que chegou/ (isso já faz muito tempo) / no banguê dum meu avô/
 uma negra bonitinha/ chamada negra Fulô. / Essa negra Fulô! / Essa negra
 Fulô! / Ó Fulô! Ó Fulô! / (Era a fala da Sinhá)/ — Vai forrar a minha cama,/
 pentear os meus cabelos,/ vem ajudar a tirar/ a minha roupa, Fulô! / Essa
 negra Fulô! / Essa negrinha Fulô/ ficou logo pra mucama,/ para vigiar a Sinhá/
 engomar pro Sinhô! / Essa negra Fulô! / Essa negra Fulô! / Ó Fulô! Ó Fulô! / (Era
 a fala da Sinhá)/ vem me ajudar, ó Fulô,/ vem abanar o meu corpo/ que eu
 estou suada, Fulô! / vem coçar minha coceira,/ vem me catar cafuné,/ vem
 balançar minha rede,/ vem me contar uma história,/ que eu estou com sono,
 Fulô! / Essa negra Fulô! / “Era um dia uma princesa/ que vivia num castelo/
 que possuía um vestido/ com os peixinhos do mar./ Entrou na perna dum
 pato/ saiu na perna dum pinto/ o Rei-Sinhô me mandou/ que vos contasse
 mais cinco.” / Essa negra Fulô! / Essa negra Fulô! / Ó Fulô? Ó Fulô? / Vai botar
 para dormir/ esses meninos, Fulô! (Lima, 2014, p. 24-28).

O poema é um exemplo significativo da tensão estética entre a brancura e a negritude na literatura brasileira, refletindo a valorização da estética da brancura em detrimento da estética da negritude. Esta prática é indicativa de uma hierarquização racial e estética que permeia a literatura, a cultura e a sociedade brasileira. Abdias do Nascimento (2016, p. 127) fornece uma análise crítica dos estereótipos que moldam a representação dos corpos negros no Brasil, identificando uma série de imagens redutivas e preconceituosas. Esses estereótipos incluem:

Alguns dos estereótipos registrados foram estes: *o negro bom* – estereótipo da submissão; *o negro ruim* – estereótipo da crueldade inata, sexualidade desenfreada, imundície, preguiça e imoralidade; *o africano* – estereótipo da feiura física, brutalidade crua, feitiçaria e superstição; *o crioulo* – dissimulação, malícia, esperteza, selvageria; *o mulato livre* – vaidade

pretensiosa e ridícula; *a mulata e a crioula* – voluptuosidade (Nascimento, 2016, p. 127, grifos do autor).

Ainda sobre o poema em tela, Abdias do Nascimento afirma que ele faz parte do último estereótipo, pois o poeta Jorge de Lima apresenta uma personagem negra plena de voluptuosidade, constituindo “uma das mais perniciosas imagens, se considerarmos que o apelo da mulata ao branco tem sido creditado como uma das provas irrefutáveis da ‘democracia racial’ no Brasil.” (Nascimento, 2016, p. 127). Affonso Romano de Sant’Anna defende que “dentro da poesia, uma série de poemas, tipo ‘Essa negra Fulô’, de Jorge de Lima, justificaria que se falasse de síndrome da Negra Fulô, tal a presença de textos narrando as tempestuosas relações entre senhor e escrava.” (Sant’Anna, 1984, p. 37).

O poema *Essa negra Fulô*, de Jorge de Lima, encenado pelo grupo das *Jogralescas*, levanta questões significativas sobre a representação do corpo da mulher negra na literatura e na cultura brasileira. Ao descrever Fulô como uma figura submissa e sensual, o poema se encaixa no estereótipo da “mulata voluptuosa”, perpetuando a objetificação e a hipersexualização das mulheres negras. Abdias do Nascimento categoriza essa representação como parte do último estereótipo, que associa as mulheres negras à sedução e ao apelo sexual aos homens brancos, o que, por sua vez, contribui para a perigosa ideia da “democracia racial” no Brasil, baseada em falsas premissas. Affonso Romano de Sant’Anna destaca a presença recorrente desse tipo de narrativa na poesia brasileira e sugere que isso poderia ser denominado como uma “síndrome da Negra Fulô”, referindo-se às inúmeras representações de relações problemáticas entre senhores e mulheres escravizadas na literatura brasileira. Essa análise ressalta a importância de reconhecer e criticar a perpetuação de estereótipos raciais prejudiciais na literatura e na cultura, bem como de compreender como essas representações contribuem para a construção de uma narrativa racial complexa no Brasil.

No poema *Enterro de Isolina*, de Cecília Meireles, o corpo da menina negra morta se faz presente liricamente.

Não faz mal que a chuva caia!/
Aguentaremos a água nos olhos,/
Depois, cobriremos a cabeça com a saia!/
Não faz mal que no barro entremos!/
Quem tropeçar fica ajoelhado,/
De barro fomos feitos e seremos!/
Mas ninguém

suje o caixão de Isolina!/ Levantem bem, que o caixão é leve/ Onde vai a virgem menina!/ Não faz mal que nos sujemos:/ Mas levantem os ramos de rosas/ E os de dalias e crisântemos!/ Andaremos léguas de estrada,/ Com léguas de chuva por cima./ Mas que Isolina não fique cansada!/ Esperou tanto pelo seu dia!/ Mas teve vestido de seda branca/ E manto igual ao da Virgem Maria./ Tão bonitinha, preta, preta!/ Que vai ser a alma dela, agora?/ Ou beija-flor ou borboleta...! (Meireles, 2001, p. 531-532).

No poema em questão, *Isolina*, aquela que “esperou tanto pelo seu dia!” faz tanto uma referência à invisibilidade da mulher negra na sociedade brasileira quanto uma representação da pureza. Assim, o poema destoa do discurso dos outros até aqui apresentados: *Isolina* não é mulata, morena ou parda, é preta. A personagem alude à pureza negra tal qual *Os anjos*, de Tarsila do Amaral. Segundo Renato de Souza Porto Gilioli, no quadro pintado em 1926, “a religiosidade adquire contornos infantis, puros e populares, que remetem às procissões do interior. De certo modo, o povo brasileiro é sintetizado, também, através da imagem da própria infância.” (Gilioli, 2016, p. 89). Faz referência, ainda, aos corpos mortos dos anjinhos, que estão presentes nos sepultamentos de crianças num país com altas taxas de mortalidade infantil, das quais os corpinhos negros são as maiores vítimas. Luís da Câmara Cascudo, no verbete “Anjo”, do seu *Dicionário do folclore brasileiro*, conta esta história:

Anjo. Anjinho, criança, cadáver de criança menor de cinco anos. Leonardo Mota (*Violeiros do Norte*, 255-256, S. Paulo, 1925): “... contou-me em Timbaúba o ex-deputado federal Jáder de Andrade que, há tempos, naquela cidade, um negro apareceu, todo choroso. Queria inumar no Cemitério Público os despojos de um filhinho menor e pedia, para isso, os devidos esclarecimentos aos empregados do serviço funerário. Quando um destes indagou, pernóstico, *de que morrerá o cadáver*, o pai, lacrimoso, apostrofou: ‘Cadave o quê, diabo! Tu chama meu filhinho de cadave só porque ele era preto e pobre. Se ele fosse filho de branco rico, tu chamava era de ‘anjo’, cabra senvergonho!’” (Cascudo, 2002, p. 54).

O poema *Enterro de Isolina*, de Cecília Meireles, evoca a imagem da menina negra *Isolina* de uma maneira lírica e tocante. O texto apresenta uma dualidade interessante, pois, ao mesmo tempo em que se refere à sujeira e à chuva que envolvem o enterro, também destaca a pureza e a beleza de *Isolina*, que é descrita como “bonitinha, preta, preta”. Essa representação contrapõe-se aos estereótipos raciais mais comuns da literatura brasileira, nos quais as mulheres negras muitas

vezes são reduzidas a figuras exóticas ou sensuais. Aqui, Cecília Meireles quebra esses estereótipos ao humanizar Isolina e ressaltar sua pureza, reforçando a importância de reconhecer a diversidade de experiências e identidades dentro da comunidade negra.

Além disso, a alusão aos corpos mortos de crianças negras nos sepultamentos evoca uma triste realidade histórica e social do Brasil, marcada por altas taxas de mortalidade infantil entre as comunidades mais vulneráveis. A história compartilhada por Luís da Câmara Cascudo sobre o uso da palavra “anjo” para se referir a crianças em sepultamentos, independentemente de sua cor, revela como as questões de classe e raça influenciam a linguagem e a percepção das pessoas, ressaltando a injustiça e o preconceito que muitas vezes permeiam essas situações. *Enterro de Isolina* oferece uma visão sensível e humana de uma menina negra, derrubando estereótipos raciais e destacando a importância de reconhecer a complexidade das identidades e experiências das pessoas negras no Brasil.

A figura do Negrinho do Pastoreio é um elemento central na tradição folclórica do Rio Grande do Sul. O poema *Oração ao Negrinho do Pastoreio*, de Augusto Meyer, aborda a lenda desse personagem, que é descrito como um ente espiritual associado à proteção e à orientação. O texto poético revela a devoção dos habitantes da região, destacando a prática de acender velas como uma forma de buscar auxílio e orientação espiritual do Negrinho. Confira:

Negrinho do Pastoreio,/ Venho acender a velinha/ Que palpita em teu louvor./
A luz da vela me mostre/ O caminho do meu amor./ A luz da vela me mostre/
Onde está Nosso Senhor./ Eu quero ver outra luz/ Na luz da vela, Negrinho,/
Clarão santo, clarão grande/ Como a verdade e o caminho/ Na falação de
Jesus./ Negrinho do Pastoreio/ Diz que você acha tudo/ Se a gente acender
um lume/ De velinha em seu louvor./ Vou levando esta luzinha/ Treme-treme,
protegida/ Contra o vento, contra a noite.../ É uma esperança, queimando/
Na palma da minha mão./ Que não se apague este lume!/ Há sempre um
novo clarão./ Quem espera acha o caminho/ Pela voz do coração./ Eu quero
achar-me, Negrinho!/ (Diz que você acha tudo!)/ Ando tão longe, perdido.../
Eu quero achar-me, Negrinho:/ A luz da vela me mostre/ O caminho do meu
amor./ Negrinho, você que achou/ Pela mão da sua Madrinha/ Os trinta
tordilhos negros/ E varou a noite toda/ De vela acesa na mão/ (Piava a coruja
rouca/ No arrepio da escuridão,/ Manhãzinha, a estrela d'alva/ Na voz do
galo cantava,/ Mas quando a vela pingava,/ Cada pingo era um clarão),/
Negrinho, você que achou,/ Me leve à estrada batida/ Que vai dar no
coração!/ Ah! os caminhos da vida/ Ninguém sabe onde é que estão!/
Negrinho, você que foi/ Amarrado num palanque,/ Rebenqueado a sangue
pelo/ Rebenque do seu patrão,/ E depois foi enterrado/ Na cova de um

formigueiro/ Pra ser comido inteirinho/ Sem a luz da extrema-unção,/ Se levantou saradinho,/ Se levantou inteirinho:/ Seu riso ficou mais branco/ De enxergar Nossa Senhora/ Com seu Filho pela mão!/ Negrinho santo, Negrinho,/ Negrinho do Pastoreio,/ Você me ensine o caminho,/ Pra chegar à devoção,/ Pra sangrar na cruz bendita/ Pelo cravos da Paixão./ Negrinho santo, Negrinho,/ Quero aprender a não ser!/ Quero ser como a semente/ Na falação de Jesus,/ Semente que só vivia/ E dava fruto enterrada,/ Apodrecendo no chão (Meyer, 1928, p. 6).

Paralelamente, Luís da Câmara Cascudo fornece uma descrição detalhada da lenda do Negrinho do Pastoreio em sua obra. Cascudo relata que o Negrinho era um jovem escravizado que sofreu violência e morte em decorrência de seu trabalho. Após sua morte, ele se tornou uma figura espiritual que guia e ajuda os vivos, especialmente aqueles que realizam promessas de devoção, como a oferta de cotos de velas. A tradição do Negrinho do Pastoreio, segundo o folclorista, é uma manifestação de um mito religioso com influências católicas e europeias, e sua prática se estende além do Rio Grande do Sul, alcançando outras regiões do Brasil.

Explica:

Negrinho do Pastoreio. Tradição popular do Rio Grande do Sul, em sua zona pastoril. Um negrinho, escravo de estancieiro rico e mau, somítico e perverso, perdeu a tropilha de cavalos baios que pastoreava, e foi mandado surrar barbaramente pelo amo. Ainda sangrando, atiraram-no dentro de um formigueiro, onde o negrinho faleceu. Reapareceu, na lenda compensadora do seu martírio, montando um baio, à frente de uma tropilha, invisível, mas identificável pelo som, percorrendo as campinas. É afilhado de Nossa Senhora, e a quem lhe promete cotos de velas o Negrinho do Pastoreio faz encontrar os objetos perdidos. Sua área de projeção alcança imediações da fronteira de São Paulo. Esporadicamente aparece um ato de devoção ao Negrinho, num outro ponto do Brasil, espalhado o mito pelas famílias gaúchas. É o mito religioso, de fundamento católico e europeu, com a convergência de atributos divinos ao martirizado Negrinho, canonizado pelo povo (Cascudo, 2002, p. 476-477).

O poema de Augusto Meyer ilustra o poder soberano em exercício em detrimento à vida nua na história da escravidão brasileira. Quando o francês Auguste de Saint-Hilaire visitou o Rio Grande do Sul, entre os anos 1820 e 1821, região onde se origina a lenda do Negrinho do Pastoreio, ele anotou as seguintes observações:

Nas charqueadas os negros são tratados com rudeza. O Sr. Chaves, tido como um dos charqueadores mais humanos, só fala aos seus escravos com exagerada severidade, no que é imitado por sua mulher; os escravos parecem tremer diante de seus donos. Há sempre na sala um pequeno negro de 10 a 12 anos, cuja função é ir chamar os outros escravos, servir água e prestar pequenos serviços caseiros. Não conheço criatura mais infeliz que

essa criança. Nunca se assenta, jamais sorri, em tempo algum brinca. Passa a vida tristemente encostado à parede e é frequentemente maltratado pelos filhos do dono. À noite chega-lhe o sono, é quando não há ninguém na sala, cai de joelhos para poder dormir. Não é esta casa a única que usa esse impiedoso sistema: ele é frequente em outras. [...] Antes de aí chegarmos o patrão mandou seus camaradas içarem o corpo de um de seus negros, que se afogara quando o barco estava em Rio Pardo. Quando avistamos o cadáver desse infeliz, o patrão gritou: “Ah, meu dinheiro! Meu dinheiro! Que me custa tanto a ganhar!” Sua mulher foi, em uma piroga, presidir o enterramento do corpo; sobre a sepultura foi fincada uma cruz de bambu. Quando a mulher regressou ao barco estava banhada em lágrimas, mas a rudeza com a qual trata os escravos fez-me crer que ela não chorava outra coisa senão seu dinheiro (Saint-Hilaire, p. 138; 384-385).

O poema *Oração ao Negrinho do Pastoreio*, de Augusto Meyer, traz à tona temas profundos e complexos relacionados à escravidão e à violência histórica contra os corpos negros no Brasil. A narrativa destaca a tragédia de um jovem negro, escravizado por um estancieiro cruel, que sofre maus-tratos e é morto brutalmente. No entanto, após a morte, ele ressurge como uma figura espiritual poderosa, associada à Nossa Senhora, e capaz de ajudar a encontrar objetos perdidos. A história do Negrinho do Pastoreio reflete as experiências traumáticas das pessoas escravizadas e a brutalidade que enfrentaram nas mãos de seus senhores, portanto, pode ser vista como uma tentativa de dar sentido e justiça a essas experiências, transformando o jovem negro em uma figura divina capaz de ajudar os outros.

As observações de Auguste de Saint-Hilaire sobre a crueldade com que as pessoas escravizadas eram tratadas nas charqueadas do Rio Grande do Sul reforça a realidade histórica da violência e da desumanização que os negros enfrentaram durante a escravidão no Brasil. A indiferença dos proprietários em relação à vida e ao sofrimento das pessoas, destacada no relato sobre o afogamento do jovem, revela a brutalidade do sistema escravagista e sua priorização dos interesses financeiros sobre a humanidade e a dignidade dos escravizados. O poema e as observações históricas destacam a complexa interseção entre a religiosidade popular, a violência racial e a resistência cultural na história do Brasil, fornecendo uma visão penetrante das experiências dos negros durante o período da escravidão.

Do poeta cubano Nicolás Guillén, o grupo das *Jogralescas* encenou *Elegía a Jacques Roumain*, da qual se mostra um excerto.

[...] ¿Quién va a exprimir la esponja, la insaciable/ esponja? Tal vez él,/ con su rabia de siglos. Tal vez él,/ con sus dedos de sueño. Tal vez él,/ con su celeste fuerza.../ Él, Monsieur Jacques Roumain,/ que hablaba en nombre/ del negro Emperador, del negro Rey,/ del negro Presidente/ y de todos los negros que nunca fueron más que/ Jean/ Pierre/ Victor/ Candide/ Jules/ Charles/ Stephen/ Raymond/ André./ Negros descalzos frente al Champ de Mars,/ o en el tibio mulato camino de Pétionville,/ o más arriba,/ en el ya frío blanco camino de Kenskoff:/ negros no fundados aún,/ sombras, zombies,/ lentos fantasmas de la caña y el café,/ carne febril, desgarradora,/ primaria, pantanosa, vegetal./ Él va a exprimir la esponja,/ él va a exprimirla (Guillén, 2003, p. 96).

A homenagem do poeta cubano Nicolás Guillén ao seu amigo, escritor e político haitiano Jacques Roumain, no poema apresentado pelas *Jogralescas*, demonstra alguns traços da literatura produzida por eles. Ambos os escritores tiveram como tema de suas literaturas os negros caribenhos e a luta cotidiana por emancipação. São os corpos negros indóceis, aqueles que não se dobram ao látego do soberano. Negros estes que estão em processo de libertação desde que, sob a liderança de Toussaint-Louverture, iniciada em 1794, o exército negro de Santo Domingo, atual Haiti, derrotou militarmente os ingleses numa luta que fortaleceu o movimento abolicionista dentro da Inglaterra, conduzindo para o fim do tráfico de pessoas escravizadas. Neste processo, Toussaint-Louverture passou da condição de escravizado a governador de Santo Domingo (Buck-Morss, 2013, p. 40). São todos eles, parodiando o título da obra de Roumain, donos do orvalho.

Michel Foucault, em suas análises, argumenta que o poder não é simplesmente repressor, mas, a título de reforço, produtivo, moldando e constituindo identidades e práticas sociais. De acordo com Foucault (2010), o poder se manifesta em diversas instituições e práticas sociais, sendo exercido através de discursos e práticas que normatizam e controlam os corpos e as subjetividades. No poema *Elegía a Jacques Roumain* e nas obras de Guillén e Roumain, os corpos negros indóceis podem ser interpretados como manifestações de resistência contra as estruturas de poder que buscam submeter e controlar esses corpos. Para Foucault, a resistência é uma característica intrínseca às relações de poder: ela não é simplesmente um ato de oposição, mas uma maneira de produzir novas formas de subjetividade e de resistência às formas estabelecidas de controle e normalização (Foucault, 2008a).

Guillén e Roumain descrevem corpos negros que se recusam a se submeter às normas e opressões impostas, simbolizando uma forma de resistência ativa. Essa resistência é visível na maneira como esses corpos são representados: como “indóceis” e não conformistas frente à dominação. Foucault vê a resistência como uma resposta a um poder repressivo, no ensejo de tal premissa, como uma forma de afirmar a autonomia e subverter a ordem dominante. No caso de Toussaint-Louverture, a ascensão de um ex-escravizado a governador de Santo Domingo exemplifica essa resistência e subversão. Foucault argumentaria que essa transformação é uma mudança de *status* e uma reconfiguração das normas e dos discursos que definem o poder e a identidade (Foucault, 2008b).

O trecho do poema *Elegía a Jacques Roumain* ressalta a profunda conexão entre os escritores caribenhos e a luta pela emancipação e dignidade dos negros na região. Tanto Nicolás Guillén quanto Jacques Roumain eram escritores engajados na representação das experiências dos negros na diáspora africana e na denúncia das injustiças e opressões que enfrentaram ao longo da história. A referência à “esponja insaciável” e à ideia de exprimi-la sugere a necessidade de dar voz às experiências silenciadas dos negros, que foram historicamente oprimidos, explorados e desumanizados. O poema destaca que Jacques Roumain, assim como outros escritores comprometidos com a causa negra, tem a responsabilidade de amplificar as vozes e as histórias dos negros que foram relegados à sombra da História.

A menção a Toussaint-Louverture, líder da revolução haitiana, é significativa, pois ele representa uma figura icônica na luta pela liberdade e pela abolição da escravidão no Caribe. Sua ascensão da condição de escravizado à liderança política é um exemplo poderoso de resistência e luta pelos direitos humanos. Jacques Roumain escreveu *Os Donos do Orvalho*, onde ressalta a ideia de que os negros caribenhos são donos de suas próprias vidas e histórias, e que a literatura desempenha um papel fundamental em dar voz a essas experiências e na luta contínua por justiça e igualdade. Em resumo, o trecho do poema de Nicolás Guillén e a referência a Jacques Roumain destacam a importância da literatura como uma ferramenta poderosa na busca pela emancipação e na celebração das conquistas

dos negros na região caribenha. Eles também ressaltam a necessidade de continuar a luta contra o racismo e a opressão em todas as suas formas.

Há diferenças nas encenações cinematográfica e teatral, mas há também uma relação que pode ser de continuidade entre as duas artes. Susan Sontag propõe que:

A história da arte cinematográfica é, com frequência, tratada como a história de sua emancipação dos modelos teatrais. Primeiramente, da “frontalidade” do teatro (a câmera estática reproduzindo a situação do espectador de uma peça, fixo em sua poltrona); em seguida, da atuação teatral (gestos desnecessariamente estilizados e exagerados — desnecessários porque agora o ator podia ser visto em *close-up*); por fim, dos acessórios teatrais (distanciamento dispensável das emoções do público descartando a oportunidade de mergulhá-lo na realidade). As fitas cinematográficas, segundo esse enfoque, deixam a estase teatral pela fluidez do cinema, a artificialidade pela naturalidade e pelo caráter direto. Essa visão, porém, é demasiado simples (Sontag, 2015, p. 108).

Essa visão é verdadeiramente simples e o encenador em questão comprova. Teria tido a encenação teatral uma sobrevivência para além do grupo das *Jogralescas*? O teatro foi, pois, uma experiência fundamental para o futuro diretor de cinema Glauber Rocha. A estética brechtiana, tão comum em suas produções cinematográficas, é uma aposta deste feito. Elementos de teatro épico são percebidos em sua cinematografia.

A interseção entre o teatro e a cultura negra na obra de Glauber Rocha não se limita à dualidade entre marginalização e testemunho das desigualdades sociais. Sua abordagem expõe as tensões sociais e políticas do Brasil, mas também transforma o corpo negro em uma resistência política por meio de uma nova estética. A experiência do jovem Glauber com as *Jogralescas* e sua imersão na cultura baiana permitiram-lhe desenvolver um olhar que registra e reconfigura a representação do corpo negro na cena teatral e cinematográfica.

Se o corpo negro, em sua obra, é frequentemente objetificado, ele também é reposicionado como força revolucionária. O teatro e o cinema glauberianos deslocam o corpo negro do lugar de passividade, conferindo-lhe um protagonismo que não se reduz à denúncia das desigualdades, mas que o insere em uma nova gramática estética e política. A resistência, portanto, não surge somente da narrativa da opressão, mas da construção de uma presença cinematográfica que contraria as convenções visuais e dramáticas estabelecidas.

Nesse sentido, a obra de Glauber Rocha não se limita a uma representação binária do corpo negro entre testemunho e marginalidade econômica. Sua poética cinematográfica constrói novas possibilidades expressivas, nas quais o corpo negro adquire uma potência disruptiva, articulando estética e política em um mesmo gesto. Mais do que uma oposição entre dominação e resistência, o que se vê em sua obra é uma reconfiguração dos signos da negritude no Brasil, deslocando-os para um campo onde a representação é, por si só, um ato de transformação.

4.3 O cinema afro-brasileiro de Glauber Rocha

Oriundo de um teatro poético e em contato com uma literatura que representa as experiências dos negros, Glauber Rocha inicia sua trajetória cinematográfica com uma narrativa visual rica. Para Raymond Williams (2010), a cultura reflete relações sociais, e o cineasta utiliza o cinema como extensão do teatro e da poesia, buscando uma linguagem que revele a realidade social e as tensões raciais do Brasil. Seu envolvimento com o teatro confere uma sensibilidade única para explorar a corporeidade, manifestando-se nas representações dos corpos negros e na dramatização de suas lutas. O cinema torna-se, assim, um meio de crítica social e conscientização política, evidenciando a marginalização dos corpos negros. Williams (2010) afirma que a cultura deve ser compreendida em seu contexto social, e isso se reflete na obra de Glauber, que considera a cultura negra parte essencial da identidade brasileira. Ao conectar teatro, literatura e cinema, Glauber enriquece a linguagem cinematográfica e transforma o olhar do público sobre a cultura negra, ressaltando sua complexidade e resistência na luta por justiça social e representatividade.

Uma ação dramática pode ser composta, em sua forma final, com o uso da câmera na televisão e no cinema. Mas na prática isso ainda é muito difícil por causa da transferência dos hábitos provenientes do teatro, e por causa dos novos problemas da escrita com os quais se depara o dramaturgo. Escrever uma ação para esses novos veículos de encenação não é simplesmente escrever um relato de uma ação ou mesmo sua descrição detalhada; é também escrever os movimentos como devem ser executados, e, simultaneamente, os modos como os movimentos devem ser vistos (Williams, 2010, p. 260).

A dificuldade enfrentada por Glauber Rocha é evidente em seu primeiro projeto cinematográfico, o curta-metragem *Pátio* (1959), que se caracteriza como um filme experimental sem uma ação dramática definida. Embora o aparato cinematográfico seja notável, a obra em si carece de elementos que dialoguem com a cultura negra, o que a torna irrelevante para esta pesquisa. Em seguida, o cineasta trabalhou em *Cruz na Praça* (1959), um curta-metragem inacabado e, portanto, de conteúdo inacessível. No entanto, relatos de quem teve acesso ao copião indicam que a obra aborda temas como homossexualidade e religião. Essa ambiguidade sugere uma transição na sua abordagem artística, mas ainda não se conecta diretamente com as questões centrais da cultura negra que esta pesquisa busca explorar.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Beato Sebastião, personagem negro, arrebanha fiéis em seu discurso messiânico sobre uma nova terra sem sofrimentos. Beato aparece com uma cruz na mão, sendo uma referência ao cristianismo. O que transparece é um profetismo negro, algo novo até então no cinema brasileiro. O beato é uma síntese discursiva de Antônio Conselheiro e José Lourenço Gomes da Silva, negro que liderou um grupo de pessoas no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. Este movimento messiânico teve lugar no município do Crato, Ceará, e durou uma década (1926-1936). Ali, os moradores viviam numa espécie de comunismo, rezando, plantando e colhendo em terras propiciadas pelo Padre Cícero. A repressão ao movimento, conduzida pelo Estado brasileiro, foi forte, resultando em centenas de mortes (Facó, 1976, p. 64).

O corpo negro místico é evidente em suas andanças pelo sertão, conduzindo uma massa com rezas típicas do catolicismo popular. O personagem denota uma espécie de ascetismo, que representa o modo como a Igreja Católica, assim como a ideologia ocidental, compreendeu o corpo humano por vários séculos. Ao longo da história do ocidente, as correntes de pensamento que afirmavam a corporeidade enfrentaram as ideologias espiritualistas, geralmente puritanas e moralizantes, que negavam a importância do corpo ou o desprezavam (Colombres, 2011, p. 201). Assim, o beato, ao repetir essa representação, almeja para seus fiéis uma terra plena de pão e leite, como deixa claro em seu discurso. Os corpos têm fome e sede de

justiça, e nesta terra estarão na presença de figuras sagradas como Jesus Cristo, Nossa Senhora, São Jorge e São Sebastião.

A dicotomia entre ascetismo e a valorização do corpo negro revela tensões significativas nas percepções cultural e religiosa. Enquanto o ascetismo católico propõe uma visão do corpo como objeto de controle e negação, a cultura afro-brasileira enxerga o corpo negro como um templo sagrado, venerado e destituído de vergonha. Essa abordagem enfatiza a sacralidade do corpo nas tradições africanas e indígenas, ressaltando a dignidade, a beleza e a espiritualidade inerentes a ele. Essa concepção contrasta com as visões ocidentais, que frequentemente marginalizaram a corporeidade negra. A valorização do corpo negro como belo e digno destrona interpretações moralistas que, historicamente, o relegaram à condição de objeto, propondo uma reflexão mais ampla sobre a dignidade humana nas comunidades afro-brasileiras.

Nesse contexto, o beato, em sua busca espiritual, almeja para seus fiéis uma terra plena de pão e leite, conforme deixa claro em seu discurso. Os corpos clamam por justiça, e nesta terra prometida, estarão na presença de figuras sagradas como Jesus Cristo, Nossa Senhora, São Jorge e São Sebastião. A música que acompanha essa cena, “Ó mana deixa eu ir”, originária do cancioneiro nordestino e que embala o filme *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha, reforça essa visão de sincretismo religioso genuinamente brasileiro, refletindo a interseção entre a comunidade aspirada pelo beato e a mística da cultura negra. Essa conexão evidencia a busca por justiça social e espiritual em um contexto marcado por desigualdades, ressaltando a importância de reconhecer e celebrar a identidade e a corporeidade do povo negro.

Beato Sebastião não é um corpo inerte: a cruz do deserto é a sua arma. Com o anúncio de milagres, denota um poder encantatório sobre os fiéis. O beato prejudica a Igreja e o Estado; a Igreja por retirar a fonte de renda que provém dos fiéis, e o Estado por sublevar a massa de famélicos. O que ele busca é a indenidade dos corpos. Jacques Derrida alerta quanto ao conteúdo das prédicas messiânicas:

eis o que será necessário discernir: a fé nem sempre foi e nem sempre será identificável com a religião, tampouco com a teologia. Nem toda sacralidade

e nem toda santidade são necessariamente religiosas, no sentido estrito do termo, se é que existe um (Derrida, 2000, p. 19).

Assim, Beato Sebastião age às margens da religião e flerta com a política. O desejo do grupo é ir para a ilha no meio do mar. Alguns dissidentes perguntam, duvidosos, pela existência da ilha cheia de ouro, pão e fé.

Glauber promove uma desconstrução do cristianismo e a salvação é anunciada pela mão negra. Antônio das Mortes recebe dinheiro do padre para matar o Beato Sebastião. Judas? O casal Rosa e Manuel vive entre a lucidez e a crença, afirmar ou negar o beato. Manuel opta pela fé, Rosa pela ação. A fé exige o sacrifício, pois é preciso lavar a alma dos pecadores com o sangue dos inocentes, segundo o beato. A morte da criança é uma alusão ao sacrifício de Isaac, filho de Abraão, como relata o mito bíblico. Sacrificar é uma prova de fé; um corpo precisa ser doado à divindade. O sacrifício também está presente em *Barravento*. Segundo Marcel Mauss,

esses dois extremos formam, por assim dizer, os dois polos da magia e da religião: polo do sacrifício, polo do malefício. As religiões sempre criam uma espécie de ideal em direção ao qual se alçam os hinos, os votos, os sacrifícios, e que as interdições protegem (Mauss, 2018, p. 59).

Por fim, Rosa mata o Beato Sebastião perante o altar. Aí está a gênese do primeiro Cristo negro da filmografia de Glauber Rocha, que se repete em *A Idade da Terra*.

Em *Maranhão 66* (1966), documentário de dez minutos que, ante o discurso de posse de José Sarney no Governo do Estado do Maranhão e a celebração da multidão com o novo líder, expõe a miséria da população maranhense, grandemente composta por negros. A película de Glauber, feita sob encomenda para o então político maranhense, se assemelha a uma ironia. O recém-eleito governador discursa:

O Maranhão não suportava mais nem queria mais o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus babaquais ondulantes, de suas fabulosas riquezas potenciais, com a miséria, com a fome, com o desespero, as ruínas que não levam a lugar nenhum senão ao estágio em que o homem de carne e osso é o bicho de carne e osso.

A câmera do cineasta passeia pelos corpos de homens e mulheres em suas misérias, fome e desespero. São pessoas de carne e osso.

O Maranhão foi um dos estados brasileiros que mais submeteu seres humanos às condições escravas. Primeiro foram os indígenas, também conhecidos como negros da terra, depois, os africanos. A obra *A terra dos mil povos: história indígena contada por um índio*, Kaká Werá Jecupé (1998) aborda a visão etnocêntrica dos colonizadores europeus que, ao chegarem ao Brasil no século XVI, referiam-se aos povos indígenas como “negros da terra”. Essa denominação não estava relacionada à ascendência africana, mas à cor de pele considerada não branca em comparação aos europeus. O termo, amplamente utilizado por portugueses, holandeses e espanhóis, refletia uma categorização que via os indígenas como uma força de trabalho explorável, análoga à futura escravização dos africanos. De acordo com John Manuel Monteiro:

[...] O próprio termo índio – redefinido no decorrer do século – figura como testemunho deste processo: na documentação da época o termo referia-se tão somente aos integrantes dos aldeamentos da região, reservando-se para a vasta maioria da população indígena a sugestiva denominação de “negros da terra”. [...] Ao que parece, durante o século XVII uma parte significativa da mão-de-obra indígena recrutada para a lavoura canavieira provinha do Maranhão. De fato, o envolvimento português no Maranhão foi um reflexo da expansão açucareira no Nordeste, pois esta nova colônia poderia abastecer, com gêneros alimentícios e mão-de-obra escrava, os engenhos, particularmente de Pernambuco e outras capitanias do Norte. Essa incipiente conexão torna-se clara a partir da documentação holandesa referente a Pernambuco, pois os flamengos passaram a interessar-se pela potencialidade do tráfico de escravos “tapuia” entre Maranhão e Pernambuco (Monteiro, 2022, p. 65-78).

Conforme Jerônimo de Viveiros, as duas fontes de escravismo coexistiram de forma interligada, destacando um aspecto sombrio da história colonial brasileira:

[...] continuou o comércio de escravos até 1755, ano em que o problema se agravou, com a liberdade dos índios, e em que foi criada a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão, a qual manteve, durante vinte anos, um fornecimento regular de seiscentos escravos por ano [...] (Viveiros, 1954, p. 85).

A proibição do escravismo indígena, em vez de representar um avanço moral, foi rapidamente seguida pela anuência da Igreja Católica, que facilitou a transição para a escravização de africanos. Essa mudança perpetuou a exploração de seres humanos e expôs a hipocrisia de uma instituição que se dizia defensora da moral e da dignidade. A Igreja, ao concordar com o tráfico de pessoas africanas, demonstrou

sua prioridade em preservar a ordem econômica e social colonial em detrimento da justiça e dos direitos humanos. Essa convivência com práticas tão cruéis revela uma profunda contradição em seus ensinamentos e um comprometimento com a opressão que moldou a sociedade brasileira, cujas repercussões ainda são sentidas nas desigualdades contemporâneas.

O curta-metragem denuncia uma história que teima em acontecer como tragédia e repetir como farsa. As pessoas ali retratadas podem não viver em regime de escravidão, como “bicho de carne e osso”, para utilizar um sintagma de José Sarney, mas são condições análogas e, por isso, aviltantes. Conforme Sergio Ferretti:

O contingente negro é um dos mais expressivos na população maranhense, atingindo cerca de 70% dos habitantes. Retirado do continente africano e trazido para Brasil para trabalhar como escravo, em toda parte o elemento negro foi colocado no nível mais baixo da escala social, considerado como coisa e não como ser humano criador de cultura. As teorias racistas que vigoraram em toda parte no pensamento científico durante mais de cem anos a partir de meados do século XIX contribuíram para piorar esta situação e os preconceitos contra o negro (Ferretti, 2008, p. 01).

Os corpos negros, entendidos como pessoas negras em sua situação biopolítica, exigem um sistema de saúde que os trate com dignidade e respeito, evidenciando a necessidade de um reconhecimento mais amplo da sua humanidade integral. Aqueles que laboram para o Estado buscam uma remuneração justa e regular, em um contexto em que a maioria dos encarcerados é composta por negros, refletindo uma desigualdade sistêmica profundamente enraizada. Além disso, muitos recorrem ao lixo em busca de alimento, revelando uma alarmante vulnerabilidade psicossocial. Essa análise expõe a manifestação da biopolítica nas estruturas sociais e aborda a concepção dos corpos negros como meros objetos de controle e disciplina, ao negar a dignidade intrínseca desses indivíduos. O reconhecimento da sua humanidade é um passo crucial para a construção de um futuro equitativo, que respeite os direitos de todos os cidadãos. Esse contexto leva à reflexão sobre o conceito de necropolítica, que coloca em evidência como a vida e a morte são governadas de maneira desigual, relegando as vidas negras a uma existência precária, onde são desvalorizadas e suas mortes frequentemente ignoradas. Assim, a luta por dignidade e direitos não é meramente uma questão de justiça social, mas

uma questão de vida e morte, tal como discutido por Michel Foucault em suas investigações sobre o controle e a disciplina:

Em resumo, pode-se dizer que a disciplina produz, a partir dos corpos que controla, quatro tipos de individualidade, ou antes uma individualidade dotada de quatro características: é celular (pelo jogo da repartição espacial), é orgânica (pela codificação das atividades), é genética (pela acumulação do tempo), é combinatória (pela composição das forças). E para tanto, utiliza quatro grandes técnicas: constrói quadros; prescreve manobras; impõe exercícios; enfim, para realizar a combinação das forças, organiza “táticas”. A tática, arte de construir, com os corpos localizados, atividades codificadas e as aptidões formadas, aparelhos em que o produto das diferentes forças se encontra majorado por sua combinação calculada é sem dúvida a forma mais elevada da prática disciplinar (Foucault, 2010, p. 150).

O curta-metragem *Maranhão 66* apresenta uma crítica social contundente ao discurso de posse de José Sarney como governador do Maranhão, revelando a miséria e o sofrimento da população maranhense, predominantemente negra, enquanto Sarney discorre sobre as riquezas do estado. O filme denuncia as condições precárias em que muitos maranhenses viviam na época, ecoando as injustiças históricas relacionadas à escravidão e destacando questões contemporâneas, como a falta de acesso a serviços de saúde adequados e as desigualdades no sistema penal. Glauber Rocha utiliza sua abordagem cinematográfica para lançar luz sobre as realidades socioeconômicas e a necessidade urgente de mudança para garantir uma vida digna para essas comunidades marginalizadas, ao mesmo tempo em que se alinha com as ideias de Michel Foucault sobre controle social e disciplina.

Em *Terra em Transe* (1967), o diretor retoma *Barravento*, quando apresenta em sua abertura parte da trilha sonora daquele filme. A música afro-brasileira aparece como uma espécie de índice para o cinema de Glauber e, majoritariamente, nesta obra está evidente. A ideia do transe, que vinha gestando desde os primórdios, toma forma até no título. Os corpos negros estão ali presentes inicialmente com a sua acústica. Algum trecho cantado em iorubá remete o espectador a uma leitura cinematográfica marcada pelos restos. São culturas em vias de desaparecer que merecem o registro das lentes cinemanovistas do encenador.

O governo é todo composto por brancos. O repórter que acompanha as andanças dos políticos é negro, seu nome é Marinho. A fé do povo é impotente e

ingênua e serve de fundo para as falas das classes dominantes. Numa cena na praia, o Senador Díaz dialoga ao som de músicas de terreiro. Uma foto de um homem negro aparece. Glauber Rocha pincela a obra com o elemento negro da cultura brasileira. Aqui, os corpos negros aparecem mais como adereços de uma encenação do que como sujeitos de direitos e deveres.

Há um comício, quando a festa invade a arena política e vice-versa. A música negra, os sambas, os batuques, os tambores dão ritmo à presença maciça da população nas ruas. É o povo, em sua maioria negros, essa massa amorfa e indistinta, que é o objeto de discurso da política há muito tempo. São visíveis numa espécie de carnaval, quando o prazer toma o lugar da razão. A conscientização não pode ter lugar em meio à folia. Assim, o povo aplaude aqueles que esganam o destino da nação em meio à festa. A terra treme, está em transe. No transe, a consciência está alterada e consciência alterada pouco pode numa revolução materialista.

Aparece um camponês mestiço de nome Felício. Ele vem requerer a posse da terra em que vive ele e os seus congêneres. A cena se passa na presença do governador. Há uma tentativa de silenciamento desta voz dissonante quando Paulo Martins agride o referido mestiço. A terra para os negros e seus descendentes no Brasil foi por muito tempo o seu espaço de trabalho, sem chegar a ser sua propriedade. A terra que entra em transe tem dono e cútis: é do homem branco. Os corpos negros que construíram a economia do país são aliados desta divisão fundiária. A eles restam os morros e os bolsões de miséria quando continuam a vender suas forças de trabalho numa produção marcada, por um lado, pelos donos dos meios de produção brancos e, por outro lado, pela classe proletária negra como força de trabalho.

Na obra de Glauber Rocha, os negros e mestiços surgem como uma plateia passiva dos discursos políticos, representando a classe operária da década de 1960. A figura de Jerônimo, o sindicalista perdido em meio à crise, reflete a falta de direção e o controle político sobre o povo. Ao afirmar “o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar”, ele personifica a opressão e a marginalização que persiste até hoje. A obra se encerra com música afro-brasileira, incluindo cantos de candomblé, sublinhando a resistência cultural.

Nelson Werneck Sodré (1962) destaca a marginalização do povo negro no Brasil, onde, apesar das promessas de igualdade constitucional, a exclusão de direitos políticos e sociais era uma realidade. Essa marginalização não se limita à falta de cidadania formal, mas é um reflexo de um processo histórico de desumanização do negro, que os manteve à margem da sociedade. A falsa liberdade do sistema republicano, ao integrar os negros formalmente, os mantinha em condições subalternas, excluindo-os de direitos essenciais como educação e voto. O impacto dessa liberdade fictícia ainda persiste, com legados de desigualdade estrutural e discriminação.

A opressão racial no Brasil não é tão somente uma questão de barreiras formais, mas um processo profundo de destruição da identidade, autonomia e dignidade do negro, negando-lhe o pleno acesso à sociedade. O sistema escravocrata não só o subjugou politicamente, mas também o despojou de sua humanidade, tornando-o vítima de um racismo estrutural que perdura até hoje, impedindo sua ascensão social.

Sodré sugere que a verdadeira transformação só será possível com a mobilização das classes populares, incluindo o povo negro, para confrontar o racismo e construir uma sociedade mais justa. A luta pela igualdade no Brasil não é só por direitos civis, mas pela afirmação da identidade negra e pela reconfiguração das relações de poder. A reconstrução de uma verdadeira cidadania requer a valorização da diversidade cultural e étnica e o fim da marginalização que ainda persiste na sociedade brasileira. O que está em jogo é a inclusão plena do negro na sociedade, não apenas como um cidadão formal, mas como um sujeito histórico e cultural, digno de respeito e reconhecimento.

Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), Negro Antão é o São Jorge guerreiro, herói negro, que ao lado da Santa (Iansã), protetora das divindades, portadora da ambiguidade, habita no meio do canto do povo. O filme começa com uma aula sobre a história do Brasil. O professor toma a lição de alunos negros. Frases como “os escravos foram libertos em 1888” são ouvidas. A provocação do diretor situa a obra numa posição crítica em relação à situação dos negros quase um século após a abolição da escravatura. Segundo Hélio Santos

(2018), a caminhada do povo negro em busca de cidadania verdadeira começou logo após a abolição, no dia 14 de maio de 1888, um “dia” que parece nunca ter terminado. Ainda hoje, enfrentam os impactos do que foi negligenciado desde então. As elites econômicas e políticas resistem em integrar os negros plenamente à cidadania. Após a abolição, os ex-escravizados ficaram abandonados à própria sorte, sofrendo com salários baixos e o estigma de ter sido um dia escravizado. Isso os condenou à imobilidade social e econômica, situação que persiste até hoje, agravada por dificuldades no acesso à educação e melhores empregos.

Negro Antão aparece vestido de vermelho, a cor revolucionária, evidenciando o seu aspecto guerreiro. Há cantorias de pessoas negras que, segundo os créditos do filme, fazem parte do folclore de Minas Gerais. São acompanhadas de toques de atabaques. Há festejos populares com suas indumentárias coloridas, como as festas de congado. Negro Antão é mostrado como um sacerdote que dá instruções até para os cangaceiros. Nalgum momento ele diz: “Arrespeita Deus, Capitão Coirana. Arrespeita Deus e o governo.” Há uma comunidade mística que se cria em torno de Antão. O filme remete à situação descrita em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Antão é uma figura de respeito. Em suas pregações ele diz: “eu quero pegar meu navio de vela e voltar para a África”. África esta que já foi eremitério do seu homônimo: Santo Antão do Deserto. É uma homilia no deserto que desce como orvalho para aquela comunidade desesperançada e faminta. E a comunidade canta: “Erê, Cosme e Damião chegou! Erê, Cosme e Damião chegou! Cosme bate palma e Damião bate tambor, Cosme dá remédio e Damião é curador!” Os elementos sincréticos da presença da cultura proveniente de África são visíveis neste discurso que clama pela salvação dos males da pobreza.

A vestimenta do Negro Antão é diferente da do Beato Sebastião do outro filme citado. É mais estilizada como africana e menos de monge cristão. O corpo de Antão performa por meio da dança ao som do atabaque. É a presença da África que mantém seu furor revolucionário no Brasil. Aqui o negro não é passivo, antes, por meio de sua mística comunitária, procura uma redenção para si e os seus. Antão assume a liderança do grupo de beatos, como são chamados no filme. O coronel manda matar os fiéis. Restam Negro Antão e a Santa.

O mesmo professor que tomara lição das crianças aparece espancando um negro. Houve educação libertadora? Houve liberdade para os negros? Parece que não. Negro Antão sobrevive, mata o coronel e foge com Santa na garupa do cavalo. É o guerreiro São Jorge que derrota o dragão da maldade, do elitismo, do atraso brasileiro. O filme sugere que a revolução deve ocorrer quando as massas oprimidas reunirem forças para atacar os seus opressores. Os corpos negros oprimidos se libertarão quando fizerem uso da força de sua cultura para produzir comunidades emancipatórias. Alguns tombarão pelo caminho, mas a luta é interclasses, com toda a violência que lhe é inerente.

Se os africanos da diáspora já foram encenados diante do aparato-câmera de Glauber noutros filmes, em *O Leão de Sete Cabeças* (1970) importa conhecê-los *in loco*. No Congo-Brazzaville, África, um insurgente latino-americano se desponta como o messias daquela gente. Pretende unir as forças dos africanos para libertar aquele país. Lá o homem branco já chegou levando suas cruzes e rifles. A liberdade que vem pelas armas está amarrada aos braços da cruz. Similarmente às missões modernas, as nações acorrem à África com algum interesse proselitista: há encenação do estadunidense, do alemão, do português e do latino-americano. No longa-metragem colorido, estaria Glauber Rocha a defender a “salvação” da África pelo messianismo latino-americano? A interpretação fica aberta, pois os traços polifônicos de seu cinema dão azo a múltiplos pontos de vista.

Segundo Glauber, o filme é uma história geral do colonialismo euro-americano na África. Uma epopeia africana, preocupada em pensar do ponto de vista do homem do Terceiro Mundo, por oposição aos filmes comerciais que tratam de safáris, ao tipo de concepção dos brancos em relação àquele continente. Dessa forma, e esquivando da encenação de uma África caricata, nenhum cenário safarístico é mostrado no filme. É uma teoria sobre a possibilidade de um cinema político, perpassado por arquétipos sagrados. Glauber afirma que escolheu a África porque lhe parecia um continente com problemas semelhantes aos do Brasil.

Pablo, guerrilheiro latino-americano, e Zumbi, líder negro rebelde, unem-se para libertar o continente africano da cruz e do imperialismo por meio do sangue e do rifle. No processo revolucionário que desencadeiam, eles enfrentam o mercenário

alemão que, auxiliado pelo agente da CIA e pelo assessor português, governa em nome da misteriosa Marlene. Observados pelo onipresente pregador messiânico (representante do cristianismo de missão), que tanto denuncia a chegada da besta sacrílega capaz de derrotar os santos, quanto anuncia os dois insurgentes como emissários da justiça divina, os personagens se digladiam. Tais figuras encarnam quinhentos anos de dominação branca sobre a África que, do colonialismo ao imperialismo, modifica-se para continuar sempre a mesma.

O filme começa com uma cena na qual Marlene, a mulher branca que representa o imperialismo devorador da África, e o agente da CIA, o louro estadunidense que é seu colaborador mais direto, contracenam. Em seguida, apresenta o missionário, que representa o cristianismo colonizador na África; depois mostra os negros que estão oprimidos e presos na magia e que serão liderados pelo chefe revolucionário negro, Zumbi, que quer trocar a magia pelas armas e convencer o povo que com magia não se consegue fazer a revolução, somente com as armas. Depois, evidencia o personagem do guerrilheiro, que representa a luta na América Latina, uma espécie de Che Guevara. Em seguida, é mostrado o mercenário europeu de origem alemã, um ex-nazista que trabalha para o imperialismo e está ligado a um comerciante português, que representa o colonialismo comercial na África. Ulteriormente, vê-se o personagem do louco, o doutor Xobu, que representa a classe média negra colonizada e que trabalha em função dos interesses imperialistas.

Ainda que o tema imediato do filme seja o imperialismo na África, feito a partir de uma análise dos problemas africanos para se consolidarem como estados soberanos e livres da intervenção estrangeira, *O Leão de Sete Cabeças* é um filme sobre os principais dilemas do Terceiro Mundo como um todo, acompanhando a guinada da esquerda internacional inspirada pela Tricontinental Guevariana (conferência que teve lugar em Cuba em 1966). E a religião aparece como a linha que urde a trama da revolução possível, sendo responsável por enclausurar ou abrir as malhas do real. É uma primeira explicação do mundo que é ressignificada, desconstruída e ressemiotizada de acordo com as lentes ideológicas do aparato de Glauber.

Segundo Glauber Rocha, *O Leão de Sete Cabeças* é um filme adaptado livremente do bíblico *Livro do Apocalipse*. A obra narra a história de uma besta coberta de ouro que domina todos os povos, tribos e nações e a história das bestas auxiliares e das bestas dominadas que se revoltam contra a besta de ouro da violência. No texto do *Apocalipse de João*, no capítulo 13, versículos 1-4, é narrado o seguinte:

Vi então uma Besta que subia do mar. Tinha dez chifres e sete cabeças; sobre os chifres havia dez diademas, e sobre as cabeças um nome blasfemo. A Besta que eu vi parecia uma pantera: seus pés, contudo, eram como os de um urso e sua boca como a mandíbula de um leão. E o Dragão lhe entregou seu poder, seu trono, e uma grande autoridade. Uma de suas cabeças parecia mortalmente ferida, mas a ferida mortal foi curada. Cheia de admiração, a terra inteira seguiu a Besta e adorou o Dragão por ter entregue a autoridade à Besta. E adorou a Besta dizendo: “Quem é comparável à Besta e quem pode lutar contra ela?” (Bíblia de Jerusalém, 2003).

O filme reúne um séquito de lutadores contra a besta: Pablo, o revolucionário latino-americano e os congoleses oprimidos liderados por Zumbi. O revolucionário Zumbi resume bem a história dos colonizadores em África, mais especificamente no Congo-Brazzaville:

A luta revolucionária exige muitos sacrifícios! Ah, sacrifício, nós sabemos. Deve-se aceitar os sacrifícios. Mas não o sacrifício de pessoas. Sem sacrifícios nada se pode contra o imperialismo. Sem sacrificar homens. Para mim, as repressões não são nada. Quanto sacrifício deve o povo fazer para obter a liberdade! Nós compreendemos e todos sabem. No começo, eles usaram o cristianismo para atrelar nosso país ao carro da escravidão. Por quê? Porque erramos em dar a mão ao inimigo. Ao estrangeiro que chegou, demos de comer, de beber. Ao que se julga, nós éramos considerados uma espécie de primitivos; criancinhas que nada mais tinham a fazer além de sorrir aos que vinham saquear nosso povo. Mas a experiência mostrou serem eles os verdadeiros selvagens porque empregaram todos os meios de repressão.

O filme evoca o sincretismo cultural e religioso, manifestando-se através da interseção de diferentes tradições e narrativas de luta. A figura do revolucionário Zumbi e a luta dos congoleses oprimidos se entrelaçam com a história da colonização, destacando a utilização do cristianismo como um instrumento de dominação que sustentou a escravidão e a exploração. Zumbi articula uma crítica veemente ao imperialismo, enfatizando que os verdadeiros sacrifícios exigidos na luta pela liberdade não devem recair sobre os indivíduos, mas sim sobre as estruturas

opressoras que desumanizam e subjagam os povos. Esse sincretismo revela-se não só na fusão de ideais revolucionários com a resistência cultural, mas, de maneira correlata, na construção de uma identidade coletiva que desmonta a narrativa colonial. Ao reconhecer que o cristianismo foi utilizado como uma ferramenta de controle, o filme sugere que a espiritualidade dos povos africanos e suas práticas religiosas, muitas vezes marginalizadas ou ignoradas, também desempenham um papel importante na resistência. Assim, o sincretismo desponta como uma forma de resistência, onde as tradições africanas se entrelaçam com as lutas por liberdade e dignidade, criando uma linguagem de luta que transcende as limitações impostas pelo colonialismo. A narrativa de Zumbi se transforma, portanto, em um símbolo de resistência e numa reinterpretação da própria identidade, que reafirma a autonomia e a dignidade dos corpos negros diante das estruturas de opressão.

Enfim, Glauber possibilita uma leitura da realidade opressora vivenciada pelos africanos do Congo-Brazzaville. A religião não é menos isenta que o capitalismo em seu poder de manutenção da alienação em relação à situação de opressão a que são submetidos os donos da força de trabalho. Para concordar com Karl Marx: “assim como na religião o ser humano é dominado pela obra de sua própria cabeça, assim, na produção capitalista, ele o é pela obra de sua própria mão.” (Marx, 2015, p. 253). É mister lembrar as palavras de Ernesto Guevara, por ocasião da *Conferência Tricontinental* em Cuba no ano 1966: “toda nuestra acción es un grito de guerra contra el imperialismo y un clamor por la unidad de los pueblos contra el gran enemigo del género humano: los Estados Unidos de Norteamérica.” (Guevara, 1967).

Enfim, *O Leão de Sete Cabeças* transporta a audiência para o Congo-Brazzaville, onde um insurgente latino-americano se destaca como um messias, buscando unir forças africanas para libertar o país da opressão. O filme aborda o imperialismo euro-americano na África, destacando a exploração e a luta pela independência. Os personagens representam diferentes facetas desse conflito, incluindo a mulher branca simbolizando o imperialismo, o missionário representando o cristianismo colonizador e os líderes rebeldes buscando a revolução. A religião desempenha um papel importante na narrativa, às vezes mantendo as pessoas oprimidas e, outras vezes, servindo como uma fonte de resistência. O filme é uma

reflexão sobre os dilemas do Terceiro Mundo e a luta contra a dominação branca na África, inspirada pela ideologia de esquerda da *Conferência Tricontinental* de 1966.

Em *Câncer* (1972), o marginal negro José, vivido por Antônio Pitanga, é, volta e meia, espancado, humilhado, ameaçado, leva tapas, simultaneamente responde, parte para o confronto e provoca. O filme começa com pessoas negras andando pelas ruas. Um grupo canta: “mulher de malandro não se amofina...” José é chamado de crioulo e diz querer trabalhar; ele está com outro homem negro quando é intimidado por homens brancos. Ele afirma que roubava. Um homem branco nega o racismo e diz que o preconceito é contra pessoas que não trabalham. O personagem negro tenta discutir com ele, que mesmo procurando emprego não encontra. Em vão.

José é acusado de estuprar a própria mãe. Ele nega e retruca: “eu quero comer, eu quero trabalhar”. Os brancos querem amarrar o negro. Como o malandro carioca, José vaga pelas ruas. De acordo com Antônio 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). Aqui, percebe-se a sobrevivência de outro personagem: o Firmino de *Barravento*, que é interpretado pelo mesmo ator. É o Firmino na cidade, sem oportunidades de trabalho e vivendo às margens da sociedade. Ele mesmo afirma, com uma citação musical de *Barravento*: “vou pra Bahia pra ver se dinheiro corre.”

Segundo Abdias do Nascimento, o crioulo é a representação preconceituosa brasileira para a dissimulação, malícia, esperteza, selvageria (Nascimento, 2016, p. 127). Assim, José é chamado de escravo, mas retruca e diz que quer contar a sua história. Enfim, os personagens negros da trama experimental glauberiana roubam, sofrem violência em público, são objetos de chacota, não têm moradia, vivem ao léu. Mas quando os mesmos personagens têm voz, eles afirmam que gostariam de estudar, ou seja, se inserir na sociedade brasileira pela via da educação. Saírem da margem.

Como tantos outros “Josés” brasileiros, o personagem sofre com a fome e o frio, não tem documentos e precisa trabalhar para sobreviver. Para ele, a solução apontada é procurar a assistência social, um sistema que, na prática, não funciona. José, que já foi operário e passou pela prisão, vê-se diante de uma oferta de trabalho

como faxineiro. Sua necessidade de comer o leva a rejeitar qualquer alternativa ilícita; ele só quer trabalhar para garantir seu sustento. Ao pedir emprego, um empresário o nega e desvia o olhar ao ser filmado. Ao fundo, o som de um pandeiro ecoa, criando um ambiente carregado de tensão. Desesperado, José reage com violência, armado, e mata. Ele grita: “Eu quero matar o mundo, o mundo não presta!” Essa cena, que ressoa com a realidade brutal dos presídios contemporâneos, traz uma representação crítica e necessária, evidenciando a dura luta pela sobrevivência em um sistema que falha em oferecer dignidade.

No filme *Câncer*, o protagonista negro José, brilhantemente interpretado por Antônio Pitanga, é um retrato vívido do racismo estrutural. Ao longo da narrativa, José é repetidamente espancado, humilhado e confrontado com o racismo enraizado na sociedade. Ele busca desesperadamente por emprego e dignidade, destacando a profunda falta de oportunidades para pessoas negras. O filme ressalta a persistência do estereótipo do malandro carioca, personificado também pelo personagem Firmino de *Barravento* que, na cidade, vive à margem da sociedade devido à estrutura social discriminatória. A história revela a marginalização sistêmica, a violência, a falta de moradia e a busca pela educação como meios de combater o racismo estrutural e alcançar a inclusão social para personagens negros. No clímax, José, inundado pela frustração e pelo sistema que o oprime, reage de forma violenta, manifestando a revolta contra a opressão e a escassez de oportunidades que acometem as comunidades negras em uma sociedade marcada por desigualdades profundamente enraizadas.

Em *História do Brasil* (1974), documentário dirigido em colaboração com Marcos Medeiros e produzido em Cuba, Glauber Rocha apresenta uma visão da história do país sob uma perspectiva marxista. Nesse contexto narrativo, os negros emergem como protagonistas essenciais na economia agrária que dominou boa parte da trajetória histórica do Brasil. O filme destaca o papel central desempenhado pela força de trabalho escravizada africana nas plantações e na produção de riqueza durante o período colonial e imperial, evidenciando a exploração desumana a que foram submetidos. Glauber Rocha aborda o passado do Brasil a partir de uma lente crítica que destaca as desigualdades sociais, econômicas e raciais, contribuindo para

uma análise mais profunda das raízes do país e das questões de injustiça e opressão que ainda persistem na sociedade brasileira.

Os sujeitos negros subjugados constituíam a força vital essencial para o funcionamento da economia brasileira. Essa dinâmica não se restringia a uma mera relação de trabalho; ela estava presente nas estruturas sociais, políticas e culturais do país. A exploração e a opressão desses indivíduos foram fundamentais para a consolidação do modelo econômico baseado na monocultura e na produção em larga escala, particularmente nas plantações de cana-de-açúcar e café, que se tornaram símbolos do crescimento econômico brasileiro. Caio Prado Júnior, ao analisar essa realidade, observa que:

Com a grande propriedade monocultural instala-se no Brasil o trabalho escravo. Não só Portugal não contava com uma população suficiente para abastecer sua colônia de mão de obra, como também, já o vimos, o português, como qualquer outro colono europeu, não emigra para os trópicos, em princípio, para se engajar como simples trabalhador assalariado do campo. A escravidão torna-se assim necessidade: o problema e a solução foram idênticos em todas as colônias tropicais e mesmo subtropicais da América (Prado Júnior, 2011, p. 131-132).

Não foi uma mazela exclusiva do Brasil; outras colônias também recorreram a esse sistema perverso. Embora a imposição desse sistema frequentemente tenha gerado rebeliões, ele perdurou por mais de trezentos anos. Na sua obra, Glauber Rocha enfatiza a notável resistência dos quilombos, com destaque especial para o Quilombo dos Palmares e a carismática liderança de Zumbi. A saga de Palmares e seu líder emblemático representam uma luta tenaz contra a opressão colonial e a escravidão, simbolizando a perseverança e a busca pela liberdade que ecoaram por gerações subsequentes de afro-brasileiros e em toda a diáspora africana nas Américas. Essa narrativa destaca a importância histórica dessas resistências na construção da identidade e da luta por direitos da comunidade negra no Brasil e além.

O documentário é permeado de imagens do filme de Carlos Diegues, *Ganga Zumba* (1964). A história tem como base o livro homônimo de João Felício dos Santos. A trama tem princípio num engenho de cana-de-açúcar no nordeste brasileiro do século XVI. Dali, os negros fugiam para constituírem pequenos povoamentos. Notadamente, o maior deles foi o Quilombo de Palmares, localizado na Serra da

Barriga, no atual estado de Alagoas. Entre os fugitivos se encontrava o jovem Ganga Zumba, neto do rei dos Palmares e futuro líder daquela comunidade.

Glauber Rocha destaca a resistência dos sujeitos negros como uma força vital na luta contra a opressão histórica e a injustiça social. Os quilombos, enquanto espaços coletivos de liberdade e autonomia, emergiram como uma prática comum na história escravocrata brasileira. Esses refúgios representavam a busca por um modo de vida livre da exploração e a afirmação da dignidade e da identidade cultural dos africanos e seus descendentes. Adelmir Fiabani afirma que:

Os quilombos se formaram, sobretudo, pelas fugas, que aconteciam porque o trabalhador escravizado não aceitava a apreensão e a exploração de sua força de trabalho, que resultava em duras condições de existência, do ponto de vista material e espiritual. Obviamente, não podemos ignorar os maus-tratos, excesso de trabalho e os castigos acima da normalidade como eventuais razões de rebeldia. Durante os conflitos políticos senhoriais, também se registrou o aumento das fugas. O quilombola não fugia para preservar sua cultura, por não se adaptar aos costumes do colonizador ou por ser preguiçoso. Certamente não se oporia a uma inserção socialmente positiva na sociedade brasileira. O fenômeno quilombola se fez presente em praticamente todo o território nacional, durante toda a vigência da escravidão. Foi duramente combatido, pois era um enclave não escravista na sociedade escravista. Constituiu-se na forma mais eficaz de resistência para o produtor escravizado, como indivíduo ou grupo (Fiabani, 2005, p. 417).

Em *Claro* (1975), o personagem de um jovem negro é representado como o corpo desejado por uma burguesa, que o vê como uma figura exótica e idealizada. A personagem feminina, chamada Lella, é filha de um sultão e menciona que pessoas negras cuidavam dela. O homem negro, por sua vez, comenta ter viajado pela América, Brasil, África e Congo. Esse personagem negro já não é mais identificado especificamente como brasileiro, pois, desde *O Leão de Sete Cabeças*, Glauber Rocha havia iniciado uma fase de produção internacional, lidando com temas mais globais. *Claro* (1975) foi rodado na Europa, refletindo essa transição do cineasta.

O corpo negro objetificado para fins sexuais já fora tema de discussão de Frantz Fanon, onde assegura:

Há uma expressão que, com o tempo, erotizou-se de modo especial: o atleta negro. Essa figura, confiou-nos uma moça, é algo que assanha o coração. Uma prostituta nos disse que, há algum tempo, só a ideia de dormir com um negro a levava ao orgasmo. Ela os procurava sem exigir dinheiro. Mas, acrescentou, “dormir com eles não tinha nada de mais do que com os brancos. Eu chegava ao orgasmo antes do ato. Eu ficava pensando

(imaginando) tudo o que eles poderiam fazer: e era isso que era formidável.” (Fanon, 2008, p. 139).

Essa dinâmica de desejo e fetichização do corpo negro não é única e já havia sido discutida por Frantz Fanon, que destacou como o atleta negro, em particular, foi erotizado e fetichizado ao longo do tempo. Fanon observou como a ideia de dormir com um negro era romantizada e como essa idealização racializada afetava as relações sexuais e a psicologia das pessoas envolvidas. Glauber Rocha, ao explorar essa temática em seu filme, continua a destacar questões universais e complexas relacionadas ao racismo e à objetificação racial, ampliando seu alcance além das fronteiras do Brasil ao produzir internacionalmente, como em *O Leão de Sete Cabeças*, e levando essas discussões para o contexto europeu em *Claro*.

Em *As Armas e o Povo* (1975), documentário rodado em Portugal, Glauber mostra os desfechos da Revolução de Abril naquele país. Os entrevistados são, majoritariamente, brancos, mas os negros, principalmente aqueles advindos de colônias portuguesas na África, dão as suas opiniões acerca do colonialismo ao diretor, sendo ele mesmo o entrevistador.

Os negros fazem parte das Forças Armadas e os seus desejos são que a guerra acabe. Já na época, Samora Machel afirmava: “a política actual portuguesa de «africanizar» a guerra, de instalar aqui e acolá alguns fantoches negros, tem o fim exclusivo de manter a dominação colonial e de prosseguir a guerra, mudando a cor dos cadáveres.” (Machel, 1971, p. 89).

Amílcar Cabral, em suas eloquentes palavras, no contexto da resistência política dentro do território africano, enfatiza a imperatividade de se direcionar todos os esforços para atrair as forças locais em prol da causa da resistência política. É inegável a presença de traidores na terra, assim como de colaboradores dos colonizadores entre eles. Contudo, ainda subsistem indivíduos em seu meio que, devido às suas ambições desmedidas, peculiaridades, frivolidades e vícios, possivelmente poderão, no futuro, desertar para o lado dos colonizadores, uma vez que não têm a capacidade de suportar as exigências e compromissos da resistência organizada (Cabral, 1979, p. 19-20).

Em *Di Cavalcanti* (1977), homenagem que Glauber presta ao consagrado pintor homônimo, apresenta o corpo negro através da pintura e montagem que entremeia com imagens do ator negro Antônio Pitanga. O curta-metragem traz vários elementos da cultura afro-brasileira. Na narração de Glauber, afirma que Emiliano Augusto Cavalcante de Albuquerque e Mello (1897-1976) pintava as mulheres de cor. Não só as mulheres negras estão representadas, mas várias outras pessoas negras. Antônio Pitanga aparece como sinédoque desta cultura, que tem desde a marchinha preconceituosa que afirma “a sua cor não pega, mulata” até a canção *Umbabarauma* do cantor negro Jorge Ben Jor.

De acordo com Renato de Souza Porto Gilioli, desde que *Di Cavalcanti* se instalou no Rio de Janeiro, “surgiram as suas principais obras que representam o negro e os segmentos sociais subalternos em geral.” Afirma mais:

Segundo palavras do próprio artista, a “mulata”, tema recorrente de sua obra, não seria “preta nem branca”, mas “um símbolo do Brasil”. Aqui fica claro como estava imerso no ideal de mestiçagem da época. Ao mesmo tempo, também afirmava textualmente que sua estadia na Europa tinha lhe despertado o gosto “civilizado” apenas lá, elemento que teria sido fundamental para que conhecesse de verdade o Brasil: “... Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo [o] que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer a minha terra” (Gilioli, 2016, p. 100-102).

No curta-metragem, o corpo negro é central na narrativa, entrelaçando pinturas do artista Di Cavalcanti com imagens de Antônio Pitanga. O filme abrange diversos elementos da cultura afro-brasileira, desde representações de mulheres negras até músicas que abordam questões raciais. Renato de Souza Porto Gilioli observa que Di Cavalcanti, ao longo de sua carreira no Rio de Janeiro, retratou o negro e outros segmentos sociais subalternos, enquanto considerava a “mulata” como um símbolo do Brasil, refletindo o ideal de mestiçagem da época. Além disso, o filme destaca como a experiência europeia do pintor enriqueceu sua compreensão da cultura brasileira, enfatizando sua apreciação pelas influências externas e a interconexão entre arte, identidade cultural e influências estrangeiras, proporcionando uma reflexão profunda sobre a complexa tessitura cultural do Brasil.

O média-metragem *Jorge Amado no Cinema* (1977) oferece uma visão instigante da relação do escritor baiano com a cultura negra, ao documentar uma entrevista com o autor enquanto ele desempenha o papel de obá em um terreiro de candomblé. Esta produção, ao colocar o escritor no centro de um ritual religioso, destaca a importância da religiosidade afro-brasileira e da cultura negra na obra de Amado, sugerindo que a literatura do autor não apenas reflete, mas é atravessada pela influência profunda dessas tradições. Nesse sentido, o filme é um convite a refletir sobre a Bahia e o Brasil, explorando a intersecção entre as múltiplas dimensões da identidade nacional, especialmente em relação à presença afro-brasileira.

O média-metragem oferece uma perspicaz exploração da complexidade cultural e racial do Brasil. Ao entrevistar o renomado escritor baiano, Jorge Amado, o filme traz à tona a cultura negra de forma sutil, revelando-a por meio das palavras e experiências compartilhadas por Amado e seus acompanhantes. Além disso, o filme explora a influência dessa cultura na obra de Jorge Amado, especialmente em *A Tenda dos Milagres*, cuja adaptação cinematográfica é discutida durante o filme. A participação de figuras proeminentes do candomblé, como Mãe Runhó, e a interpretação de personagens por babalorixás, como Luís Alves de Assis, enriquecem a representação das raízes africanas na Bahia. No entanto, mesmo enquanto celebra a mestiçagem e a convivência entre raças, o filme levanta questões importantes sobre a persistência do preconceito racial no Brasil, especialmente em relação à cor da pele, conforme apontado por Kabengele Munanga.

A discussão sobre a mestiçagem, uma das questões centrais no debate sobre a identidade brasileira, surge nesse contexto, especialmente ao se considerar a abordagem de Kabengele Munanga. O diretor do média-metragem e Jorge Amado, ao explorarem aspectos da mestiçagem, oferecem uma visão idealizada e romantizada da convivência racial no Brasil, destacando momentos de união e de interação entre pessoas de diferentes origens. Contudo, essa representatividade superficial da mistura de raças não aborda adequadamente a complexidade e os conflitos resultantes das desigualdades raciais e da hierarquização entre os grupos,

um fenômeno que Munanga e outros estudiosos consideram uma falácia que mascarou as divisões profundas da sociedade brasileira.

Munanga, em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2019b), argumenta que a mestiçagem não foi capaz de eliminar as disparidades raciais, mas antes reconfigurou as hierarquias entre os diferentes grupos raciais. Ele observa que, apesar de a mestiçagem ser frequentemente exaltada como um pilar da identidade nacional, o racismo se disfarça e se manifesta de formas mais sutis, por meio do colorismo, que hierarquiza os indivíduos com base na tonalidade da pele. Nesse sentido, a inclusão de personagens negros de pele clara na mídia, como ocorre em várias produções cinematográficas, só reforça um padrão de aceitação que negligencia corpos negros de pele escura, considerados marginalizados ou subalternizados. Esse fenômeno revela uma representação distorcida e reduzida da negritude, não apenas na mídia, mas também no campo literário e cinematográfico.

A reflexão de Juliana Góes, em *Reflexões sobre pigmentocracia e colorismo no Brasil* (2022), aprofunda essa análise ao introduzir o conceito de pigmentocracia, uma estrutura social que organiza as relações de poder com base no gradiente de cor. Nesse sistema, as pessoas de pele clara ocupam posições de destaque, enquanto aquelas de pele mais escura ficam restritas a papéis estereotipados, como criminosos ou figuras subalternas. A lógica da pigmentocracia é reproduzida incessantemente pela mídia, reforçando a ideia de que a negritude “aceitável” é aquela que se aproxima dos padrões de beleza e comportamento eurocêntricos. A obra de Glauber Rocha, que filmou os bastidores da estreia de *A Tenda dos Milagres*, também revela um processo de simbolização dessa luta racial, embora, ao retratar figuras negras como Mãe Runhó e Luís da Muriçoca, haja um deslocamento que contribui para a invisibilização das realidades mais complexas dos corpos negros, especialmente os de pele escura.

Abdias do Nascimento, em *O genocídio do negro brasileiro* (2016), denuncia o colorismo como parte de um projeto mais amplo de extermínio material e simbólico dos corpos negros. Para Nascimento (2016), a mídia reflete, mas também contribui para a marginalização de determinados corpos, negando-lhes a dignidade e a visibilidade necessárias para sua inclusão plena na sociedade. A representação de

negros na televisão e no cinema, portanto, não é uma questão trivial, mas um campo de luta, onde se decide quais corpos merecem protagonismo e quais devem permanecer à margem. Quando o colorismo entra em cena, ele impede a possibilidade de uma verdadeira inclusão, pois só permite a aceitação de corpos negros que se aproximam de um ideal eurocêntrico, enquanto corpos de pele escura são sempre relegados à invisibilidade ou à caricatura.

Denilson Oliveira (2022), por sua vez, relaciona o colorismo à necropolítica, que descreve a dinâmica de controle e eliminação das vidas negras em determinadas esferas da sociedade. Oliveira (2022) argumenta que, ao fazer uma distinção hierárquica entre corpos negros claros e escuros, a sociedade brasileira contribui para a perpetuação de um sistema necropolítico que define quem pode viver e quem deve ser marginalizado. Na prática, isso se traduz na perpetuação de estereótipos raciais que tornam mais difícil para os negros de pele escura acessarem os espaços de poder e de representação.

Sueli Carneiro, uma das mais importantes teóricas sobre as questões raciais no Brasil, coloca a questão do colorismo na interseção entre raça e gênero, como ela descreve em *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil* (2011). Carneiro destaca que as mulheres negras de pele escura enfrentam uma marginalização ainda mais profunda, uma vez que além de serem racializadas, também são sexualizadas e estigmatizadas por sua aparência. Ela observa que na mídia, especialmente nas novelas e filmes, as mulheres negras de pele escura são quase sempre representadas de maneira estereotipada, seja como “mãe preta”, seja como “mulher raivosa”, papéis que não têm profundidade ou complexidade. Dessa forma, a desumanização que a sociedade impõe sobre esses corpos se reflete no discurso da mídia, reforçando a ideia de que as pessoas negras de pele escura não pertencem ao imaginário de um Brasil idealizado, miscigenado e inclusivo.

As discussões sobre mestiçagem e colorismo exigem uma abordagem mais profunda da questão racial no Brasil. A resistência à representação superficial da negritude na mídia brasileira requer uma desconstrução dos estereótipos e das narrativas que envolvem a mestiçagem. A verdadeira inclusão deve passar pela valorização da diversidade da negritude, o que inclui a visibilidade de todos os tipos

de corpos negros, independentemente da tonalidade de pele. Isso implica, além de uma mudança na representação midiática, uma reavaliação das estruturas de poder e das políticas públicas, para que se garanta uma equidade real, e não apenas simbólica, no tratamento dos negros no Brasil. A luta contra o colorismo, o racismo e a necropolítica é, portanto, um esforço contínuo que não se limita às produções artísticas ou acadêmicas, mas precisa ser integrado às práticas cotidianas e às políticas institucionais que moldam a sociedade brasileira.

Após apresentar as várias referências aos corpos negros na produção de Glauber Rocha, chega-se ao final do capítulo. A análise demonstra, por fim, que na encenação dos sujeitos negros é possível apresentar diversas estéticas da negritude: sujeito negro trabalhador, musical, dançante, sagrado, político. Os sujeitos se encenam e são encenados. Entre o exhibir-se e o ser visto pela lente do outro, existe um código para tal evento. Selecionar o que mostrar, aquilo que é digno de ser visto, é uma das tarefas dos aparatos de comunicação, executada por quem encena. O cinema, que reside na interseção entre a comunicação e a arte, confronta-se frequentemente com tal dilema, abrindo espaço para a discussão sobre a encenação na arte. O cinema buscou elucidar tais questões ao longo de sua história, desde o primeiro cinema dos irmãos Lumière. Segundo Jacques Aumont, “as curtas-metragens de Lumière, muito revistas desde 1995, foram várias vezes descritas como tendo muito mais calculismo, premeditação e ‘encenação’ do que confessavam.” (Aumont, 2008, p. 157).

Ao encenador cabe perguntar: que imagens e contextos encenar no cinema? Se, nesta encenação, o propósito é uma representação do real, o prefixo “re” remete à segunda exibição de um conteúdo dado previamente. A imagem que se vê no cinema tem compromisso com o cotidiano? Demasiado espúrio, o real, ou construção social da realidade, é denegado pela prática artística do cinema. Susan Sontag propõe: “o cinema é um meio tanto quanto uma arte, no sentido de que pode abranger qualquer uma das artes de representação, tornando-a uma transcrição fílmica.” (Sontag, 2015, p. 109).

Dessa forma, importa abordar o cinema para além das artes, embora as contenha. O cinema, como uma prática social (Turner, 1997), é um meio de

comunicação de massa, às vezes, outras vezes comunica a um público tão seletivo e restrito que transmite a ideia que é um produto especular do cineasta para sua imagem idealizada de ser humano; uma espécie de “diário”. E como imagem idealizada ela pode sair do âmbito do espelho para direcionar ao grupo, entidade maior, coparticipante na ideologia do cineasta. Obviamente que não se advoga no presente texto um cinema panfletário das ideias do produtor de imagens. Nem mesmo a concepção mais ideológica de um Eisenstein assegurava tamanha ambição, quando defendeu uma montagem intelectual.

Contudo, há um tempo-espço inserido no filme, seja histórico ou psicológico que, primeiramente, fora pensado no roteiro do encenador. No cinema narrativo, tal tempo-espço preenche a função basilar para o roteiro a ser materializado em filme. Conforme Jean-Claude Carrière, “na verdade, um bom roteiro é aquele que dá origem a um bom filme. Uma vez que o filme esteja pronto, o roteiro não mais existe. Provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída.” (Carrière, 1995, p. 129-130).

Nem sempre o cinema é narrativo ou tem a pretensão de sê-lo. Filmes de Glauber Rocha, como *A Idade da Terra*, podem muito bem ser concebidos para exibição em museus de artes visuais, como já apontou Santiago Rueda (2012). Ainda: o produto artístico não dispensa um suporte discursivo que o compreenda. Há traços de uma época, pedaços linguísticos, ícones culturais e dados que remetem o espectador às experiências cotidianas (indexicalidade). Nasce, daí, o diálogo entre as imagens internas que porta cada espectador e as imagens projetadas pelo cinema. No processo dialético de tese e antítese, surge uma síntese que não é menos real que o vivenciado em sociedade.

A análise da obra de Glauber Rocha, especialmente em filmes como *Barravento* (1962) e *A Idade da Terra* (1980), que será levada a cabo nos próximos capítulos, não pode ser dissociada da discussão sobre a representação da negritude no cinema e, mais amplamente, da articulação do diretor com o contexto político e social de sua época. Glauber não somente filma a realidade da Bahia e do Brasil, mas, através do seu olhar, cria um espaço de visibilidade para as questões sociais que perpassam o cotidiano da população negra, seja em suas condições

econômicas, políticas ou culturais. A questão da negritude no cinema de Glauber, portanto, é um tema de representação e um ponto central para o engajamento do diretor com as contradições de uma sociedade marcada pela desigualdade racial.

No caso de *Barravento*, filme que inaugura sua proposta de tematização da negritude, Glauber propõe um cenário em que as tensões sociais, raciais e econômicas da Bahia se relacionam com os elementos simbólicos da religiosidade afro-brasileira e a luta pela emancipação da classe trabalhadora. O protagonista de *Barravento*, interpretado por um ator negro, é retratado como um homem que, ao mesmo tempo em que busca soluções para os dilemas pessoais e existenciais, se confronta com a violência estrutural da sociedade baiana. A negritude, portanto, não é tão somente uma característica identitária do personagem, mas um reflexo das relações de poder e das condições de opressão que afetam a população negra no Brasil.

Glauber não busca apenas uma representação estética do negro ou da Bahia, mas um engajamento político com as questões estruturais que afetam a população negra. Ele não se contenta em mostrar as imagens da negritude, mas questiona as estruturas que invisibilizam e marginalizam esse corpo. A sua filmografia, com temas que percorrem o contexto sócio-histórico brasileiro, faz com que sua obra vá além da simples criação estética, tornando-se um instrumento de crítica e reflexão sobre o Brasil da época.

Esse processo de tematização é fundamental porque o que Glauber faz ao propor um novo olhar sobre a negritude não é simplesmente expor a realidade, mas interpelar o público, incitar uma reflexão sobre as condições e os estigmas que envolvem essa identidade. Isso vai muito além de uma estética passiva de exibição. Ele coloca a negritude como protagonista de sua narrativa e, ao fazê-lo, fortalece um discurso político-cultural que rechaça as representações tradicionais que marginalizavam os negros nas produções cinematográficas. Em sua obra, o negro não é mais o “objeto” da representação, mas o “sujeito” ativo, com agência, em busca de uma redefinição de seu lugar na sociedade.

Porém, a questão de transformar Glauber em um “único” ícone do cinema, pode se aproximar da crítica que, em certa medida, remonta a uma visão

excessivamente idealizada e quase mítica do diretor. Ao fazer de Glauber uma figura única, ou uma referência solitária, há o risco de reduzir a complexidade do seu cinema a uma versão simplificada do que ele realmente representa: uma visão multifacetada que dialoga com um conjunto de intelectuais, artistas e movimentos sociais, e que se articula com as contradições e disputas de seu tempo. A ideia de que Glauber seja “o único” também esbarra numa perspectiva que se distancia do pluralismo de sua obra, que abrange diversas dimensões da sociedade brasileira e não apenas uma estética singular da negritude.

Essa idealização de Glauber como o único cineasta revolucionário da época pode ser vista como um reflexo do próprio fetichismo da crítica, que frequentemente busca simplificar as complexidades do período modernista e do cinema novo. Com tal perspectiva, a figura de Glauber pode ser, em algumas leituras, aprisionada em uma interpretação única, perdendo a pluralidade e a riqueza que sua obra realmente abarca. Glauber, como cineasta, estava mais interessado em abrir discussões e problematizar os elementos sociais e culturais do que em ser erguido como um ícone singular, isolado de um movimento coletivo e de um cenário de transformações sociopolíticas mais amplas.

Em resumo, Glauber Rocha não está preocupado apenas em “mostrar por mostrar”, mas em usar as imagens dos corpos negros como um meio de reflexão sobre as questões políticas e sociais que os afetam. Sua obra é um campo de disputa, onde a representatividade negra no cinema é não apenas tematizada, mas também questionada. A sua relação com o cinema e a sociedade brasileira é multifacetada e não se resume a uma ideia de um “único” ícone. Em vez disso, a pluralidade da sua obra revela que a representação da negritude no cinema é, e sempre será, um ponto de tensionamento, uma área de debate sobre o poder, a identidade e a transformação social.

Portanto, mais que o conteúdo, importa apresentar a maneira como tal conteúdo é encenado, quais são os seus recortes, quais imagens compõem a figura e quais têm o lugar de fundo em sua tela. Há o predomínio de imagens com teor político perpassadas pela noção religiosa e artística do diretor. Nas obras analisadas, o diretor representa os corpos negros por meio de suas manifestações artístico-

religiosas. Assim, há uma narrativa do autor que se mostra dialética e progressiva em toda a sua cinematografia. Se, inicialmente, o misticismo é visto como algo a ser superado pelos negros para a consecução da liberdade política e econômica, no fim de sua trajetória cinematográfica, Glauber Rocha incorpora o mesmo misticismo como elemento necessário e fundamental à revolução. O sentido da revolução transforma. Se antes o agir era local e o viés claramente marxista, após, o humanismo cristianizante com ideias globais entra em cena e prevalece.

Assim, os corpos negros são apresentados convivendo em sociedade. Nem sempre é pacífica essa relação. Glauber Rocha começou por abordar a estética da negritude no âmbito local, sua terra, a Bahia, depois expandiu para outros locais do país até discutir a problemática do colonialismo africano. Portanto, em sua encenação das estéticas da negritude, ele parte do local para o universal, como pode-se observar em sua última obra, *A Idade da Terra*.

A resistência cultural dos negros no Brasil é um tema profundamente relevante e significativo na obra de Glauber Rocha, que explorou essa questão de várias maneiras ao longo de sua carreira cinematográfica. Nos primeiros estágios de sua obra, Glauber Rocha concentrou-se na representação das manifestações artísticas e religiosas das comunidades negras na Bahia, sua terra natal. Ele trouxe à tona o candomblé, o samba, as tradições afro-brasileiras e a riqueza da cultura negra em seu estado. Isso era uma forma de reconhecimento e celebração das raízes culturais negras, destacando sua resistência em preservar as tradições em um contexto social muitas vezes hostil.

À medida que sua filmografia avançava, Glauber Rocha expandia sua análise para outros aspectos da resistência cultural. Ele explorava as tensões e conflitos que surgiam quando essas comunidades negras interagiam com uma sociedade que frequentemente marginalizava e oprimia sua cultura. A representação desses conflitos era uma forma de denunciar as injustiças sociais e promover a conscientização sobre as lutas dos negros por igualdade e reconhecimento. Glauber Rocha também abordou a questão do colonialismo africano, ampliando ainda mais o escopo de sua exploração da resistência cultural negra. Ele destacava a conexão

entre as lutas dos negros no Brasil e as lutas de seus irmãos africanos em busca de independência e autodeterminação.

No âmbito da resistência cultural, Glauber Rocha retratou a preservação das tradições e a capacidade de adaptação e reinvenção das culturas negras em um mundo em constante transformação. Ele reconheceu que a cultura negra não é estática, mas dinâmica, capaz de resistir às adversidades e se expressar de maneiras diversas. Em resumo, a obra de Glauber Rocha é uma poderosa exploração da resistência cultural dos negros no Brasil, destacando sua riqueza, diversidade e resiliência ao longo do tempo. Suas representações cinematográficas contribuíram para elevar a consciência sobre as lutas culturais e sociais das comunidades negras e continuam a ser uma fonte de inspiração para aqueles que buscam entender e celebrar a herança afro-brasileira.

5 CORPOS NEGROS EM *BARRAVENTO*

*Lá vem o navio negreiro / Cheio de melancolia /
Lá vem o navio negreiro / Cheinho de poesia... /
Lá vem o navio negreiro / Com carga de resistência /
Lá vem o navio negreiro / Cheinho de inteligência.*
(Solano Trindade. *Poemas antológicos.*)

Este capítulo concentra-se na análise sociossemiótica de *Barravento* (1962), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha. A obra apresenta uma preocupação central com a representação dos corpos negros em uma sociedade marcada por conflitos raciais, econômicos e culturais. A abordagem fílmica de Glauber revela a luta de uma comunidade negra pela emancipação em um contexto de opressão estrutural, tensionando tradição e modernidade.

Em *Barravento*, o corpo negro é mostrado como parte de uma coletividade marginalizada, em luta contra forças que buscam subjugá-lo. A religião, a tradição e o trabalho formam o pano de fundo para essa resistência, enquanto os personagens negros encarnam tanto a opressão quanto a esperança de transformação. O cineasta não oferece respostas definitivas, mas revela as contradições que permeiam essas vidas, explorando tensões entre fé e racionalidade, submissão e revolta. O corpo negro, nesse filme, carrega as marcas de uma história de exploração, mas também as sementes de uma resistência possível.

A narrativa de *Barravento* insere-se na tradição do Cinema Novo, buscando romper com estereótipos e oferecer uma visão crítica da realidade brasileira. A presença dos corpos negros na obra não se restringe a uma representação folclórica, mas assume um papel ativo na denúncia das desigualdades e na afirmação de uma identidade cultural afro-brasileira. A relação entre religiosidade e resistência é um dos aspectos centrais do filme, especialmente na maneira como o candomblé é apresentado como um elemento de coesão comunitária e luta simbólica contra a dominação branca.

Esta seção propõe uma análise das representações dos corpos negros e de sua sacralidade e musicalidade em *Barravento*. A investigação parte da observação de como esses corpos são articulados como expressões sagradas, simbólicas e

culturais, sopesando os contextos sociais e estéticos da obra. Para isso, realizar-se-á uma decupagem minuciosa das cenas, selecionando imagens que evidenciem as maneiras específicas com que esses corpos foram retratados no filme, bem como a análise do conteúdo musical.

5.1 Análise sociossemiótica de *Barravento*

Ao analisar o cinema de Glauber Rocha, percebe-se que os corpos negros estão representados desde os primórdios da obra do diretor. Em *Barravento* (1962), primeiro longa-metragem do cineasta, quando encena a comunidade de pescadores negros do litoral da Bahia, dá destaque para a existência em comum de um grupo de corpos estigmatizados pelos resquícios da escravidão. No ano 1961, a jangada do Cinema Novo navegava de vento em popa. Foi quando *Barravento* foi gestado para ser lançado no ano subsequente. O roteiro e a direção eram de Luiz Paulino dos Santos. Após problemas na condução do filme, Glauber Rocha, que era o produtor, assumiu a direção, não sem questionamentos. Quanto ao encenador, David E. Neves, um dos artífices do Cinema Novo, faz uma resenha de sua atuação:

Glauber Rocha, Força da Natureza, é por certo, o inverso proporcional de Saraceni. Sua cultura vive impulsionada pela seiva do seu talento, e de sua força interior. Profundamente chegado às coisas da cultura brasileira (literária) e um apaixonado de certo tipo de cinema estrangeiro. O cinema brasileiro não exerceu influência sobre ele. Reestrutura, portanto, de forma válida o arcabouço do estilo brasileiro de cinema, sem sequer meditar sobre ele. Sua personalidade sendo extremamente marcante, Glauber Rocha se deixa levar por ela. Extrovertido, exagera por vezes teses e opiniões. A coerência de suas concepções se mede muito mais pelo todo do que pelos detalhes quase sempre obscurecidos pelo que se chama de “retórica baiana”. É o autor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme brasileiro, e sem dúvida, um marco na história do cinema moderno. Sua única ligação prática com o cinema brasileiro é com Humberto Mauro, o velho mestre de cuja obra se pode sentir influências em *Barravento* (Neves, 1966, p. 31).

Em relação aos corpos negros representados em *Barravento*, Glauber Rocha sustenta que o filme marca o início do que poderia ser considerado o “filme negro”, assim como a obra *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto. A proposta do diretor, nesse sentido, é uma ruptura com a representação dos negros como uma

simples manifestação folclórica. O questionamento se expande para o campo da fé, especificamente no que o cineasta identifica como “misticismo passivo” (Rocha, 2003, p. 160).

Em uma carta a Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber explica que, ao resumir o roteiro de *Barravento*, elaborado por Luiz Paulino dos Santos, ficaram evidentes os “personagens verdadeiros”. O que ele buscava era um cinema mais próximo do documentário, menos ficcional. Para Glauber Rocha, esses personagens reais são “primitivos e intensamente povoados de misticismo: os mitos negros, aqueles que vieram da África para o Brasil e que hoje ainda perduram intactos nos litorais, principalmente na Bahia” (Rocha, 1997, p. 125).

Os cultos afro-brasileiros retratados no filme incluem as entidades como Iemanjá, Xangô, Oxalá, Oxumarê, Iansã, entre outras. Glauber Rocha critica que os cultuadores, embora “miseráveis, analfabetos, escravos”, sejam corajosos para enfrentar o mar revolto, mas se mostrem “covardes para defender os direitos de trabalho na pesca do xaréu”, e ainda, “afogam a fome nos exóticos candomblés baianos” (Rocha, 1997, p. 125-126). Em seguida, ele afirma o poder cultural dos candomblés, sugerindo que dentro dessas comunidades reside uma etnia cheia de potencialidades. O despertar dessa etnia, que poderia, assim como as nações colonizadas na África, lutar pela sua independência, é, para ele, o caminho. No entanto, a religião, com seu fetichismo, seria o obstáculo para esse levante. Glauber Rocha, ao falar em nome dos negros, expressa seu amor pelos costumes populares e sua oposição a qualquer sacrifício do povo negro em prol de uma alegria mística. Mas qual seria essa “alegria mística” que tanto prejudica a conscientização? Como ele mesmo afirma: “*Barravento* é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança” (Rocha, 1997, p. 126). Para Glauber, a religião é, inicialmente, vista como o ópio das massas.

No entanto, ao refletir sobre essa visão, é importante considerar se, ao mesmo tempo em que Glauber propunha uma ruptura com representações folclóricas do negro, ele não acabava por reproduzir essas mesmas representações, mas com uma nova roupagem. Embora fosse um sujeito diferenciado para sua época, Glauber, como outros contemporâneos, carregava consigo as influências do seu tempo. Essa

postura de ruptura com o que se considera “primitivo” e “místico” está longe de ser uma questão apenas dele; havia outros intelectuais e cineastas que compartilhavam ou, ao menos, participavam dessas concepções. Para muitos, a visão do que era “civilizado” e “religioso cristão” ainda prevalecia como superior.

É relevante pensar, especialmente à luz dos movimentos de dessincretização e reafricanização que se fortaleceram no final da década de 1980 e início de 1990, que a visão de Glauber Rocha sobre o misticismo e o primitivo acaba por refletir uma ambivalência. Essa ambiguidade, muitas vezes confortável para quem não vivencia a experiência diretamente, revela uma postura que carece de uma compreensão mais profunda sobre a identidade e os valores das culturas afro-brasileiras. Afinal, a ambiguidade dos olhares surge especialmente quando se coloca alguém na posição de falar em nome de outro, sem compartilhar das vivências e realidades desse outro. Essa tensão entre a proposta de ruptura e a reprodução de velhos estereótipos ilustra as complexidades de quem tenta representar um povo ou uma cultura a partir de uma posição externa, que não compreende plenamente os elementos que estão sendo criticados.

Em *Barravento*, Glauber apresenta o corpo sagrado como entrave à consciência política. Louvar, reunir-se aos iguais em rituais aos deuses era ocupar o tempo com matérias que distanciam do real. Precisavam despertar; abrir-se à consciência política de matizes nacionais. A visão do encenador estava perpassada pelo espírito desenvolvimentista que teve lugar no mundo após a Segunda Guerra Mundial. E para desenvolver era preciso elucidar o campo, conhecer as bases reais da sociedade. O cinema aparece como um instrumento de ampliação de tal modo de enxergar o real. As lentes da câmera mantêm o foco na condição social.

É interessante perceber que Glauber Rocha começou no cinema pelas vias da desconstrução da representação. *Pátio* é o sinônimo de filme atemporal e a-histórico. Se criticar o misticismo religioso de matriz afro-brasileira é a forma que ele encontra para trazer o real à tona, é também uma espécie de autocrítica. Percebeu que numa terra de muitas possibilidades culturais, como é a Bahia, fazer cinema experimental é deixar de lado todo um potencial imagético a ser encenado. Potencial este até

mesmo comercial para o aparato da época. Apresentar uma imagem positiva do país, sem servilismo, era o seu objetivo primordial.

O detalhe estava em mostrar algo que não pecasse por exotismo, como afirma em carta ao cineasta cubano Alfredo Guevara:

O nosso filme, *Barravento*, versa sobre o problema social dos negros pescadores do litoral da Bahia, que é uma situação terrível de exploração igual a muitas outras classes no Brasil. É uma produção independente, rodada por uma equipe jovem que pretende desenvolver um cinema verdadeiro e nacional, seguindo aquela linha política que foi inaugurada com *Rio, 40 graus*. Hoje os problemas estão mais acentuados e acreditamos que nosso filme seja a primeira grande denúncia já realizada no cinema do Brasil. Ao lado disto, o espetáculo da bela paisagem e a trilha sonora de músicas regionais enriquecem o trabalho com um contexto puramente popular. As fotografias que seguem podem dar uma ideia do ambiente, do dinamismo e das características particulares de *Barravento*, cujo significado é “transformação”, “revolução”. Fala alto pela necessidade das classes negras e exploradas levantarem um grito contra a exploração dos industriais (Rocha, 1997, p. 132).

Em defesa de uma representação genuína dos candomblés da Bahia, e contra o que ele considerava exotismo e folclorismo, Glauber entrou numa polêmica com o cineasta Ruy Guerra. A atriz Lucy de Carvalho teve a sua cabeça raspada num ritual filmado em *Barravento*. Glauber acusou a equipe de Ruy Guerra de ter visto as imagens da cena e copiado, quando da produção do filme *O Cavalo de Oxumaré*, que nunca chegou a ser lançado. E posicionou-se da seguinte forma em carta a José Amádio:

[...] Vejo, surpreso e revoltado, nos jornais e na revista *O Cruzeiro* a notícia: Irma Alvarez, uma branca, raspa a cabeça num candomblé. [...] Uma branca – eis o detalhe: meu filme é verdadeiramente “integrado” social e etnograficamente; filmei candomblés autênticos; no próprio filme combato a exploração barata do exotismo, a indústria do pitoresco, o carnavalesco folclórico. Meu filme é uma “visão” séria e consciente de um problema vital dentro da civilização baiana: a cultura negra (Rocha, 1997, p. 143).

Em nova carta a Paulo Emílio Salles Gomes, quando ainda estava no processo de confecção do filme, antes da montagem, Glauber Rocha confidenciou:

[...] Se você quiser um depoimento pessoal (e confidencial) eu lhe diria que em *Barravento* tive apenas duas intenções: um protesto ou um manifesto (verei depois da montagem) sobre a problemática do negro e ao mesmo tempo uma penetração nos mercados de Oropas, França e Bahia (Rocha, 1997, p. 144).

É importante notar que o filme, depois de montado, pode ser percebido tanto como um protesto, pois revela a resistência de uma cultura que fala por si, e um manifesto, ao denunciar as condições socioeconômicas dos negros pescadores do litoral baiano. Quanto à recepção, há de se notar que ela foi mais favorável no exterior que no âmbito nacional ou mesmo local. Quando o filme foi lançado, Glauber viajou a Paris com ele e de lá escreveu para sua mãe, Lúcia Rocha: “apesar de os baianos aí falarem mal de *Barravento*, aqui na Europa o filme fez sucesso e os jornais da França e da Itália escreveram muitas coisas a meu respeito.” (Rocha, 1997, p. 174).

Após quase uma década do lançamento do filme, Glauber escreveu nova carta a Alfredo Guevara, quando fez uma releitura da produção. No escrito ele afirma que mesmo na chamada euforia esquerdizante latente no governo de João Goulart houve censura ao filme, por ser “subversivo”. Ele, contudo, não protestou para não comprometer a política revolucionária de Jango, com a qual flertava. Afirma mais:

Barravento também foi proibido pelo Ministério das Relações Exteriores, 1962, para ir ao Festival de Karlov Vary, e todos os diplomatas “progressistas” lamentaram o fato de eu ter feito um filme “sobre negros, um tema que criava uma má imagem do Brasil”. *Barravento* obteve um prêmio em Karlov Vary mas mesmo assim a imprensa liquidou o filme no Brasil. (Rocha, 1997, p. 401).

Na mesma missiva, afirma que o Cinema Novo trilhou um caminho distante da demagogia política, pois queria afirmar uma cultura revolucionária. Com seu escrito *A Estética da Violência* procurou romper com a cultura do colonizador. Contudo, tal afirmação radical ficou incompreendida pelos intelectuais brasileiros. Em carta a João Carlos Teixeira Gomes, Glauber Rocha designa tais intelectuais, nomeadamente o comunista Jacob Gorender:

O mundo é pequeno: quem diria que Walter da Silveira cozinhará o cinema para dar-me na boca? Foi o poema *Pantagruélico* de Flori que revelou o instante sagrado da transmissão dialética de Walter da Silveira, não Cardeal Arcebispo ou Papa, mas Walter, que era marxista único na Bahia, barroco tropical. O PC [Partido Comunista] local, através Gorender, atacou *Barravento*. Isto explica minha frase no *Jornal do Brasil*: “...não acreditaram que a jangada de *Barravento* furasse certas ondas... a onda vai e vem... marinheiro olá lá lá...” (Rocha, 1997, p. 567).

Enquanto o Cinema Novo era aclamado internacionalmente como uma expressão revolucionária da cultura negra, alguns intelectuais de esquerda brasileiros

pareciam relutantes em reconhecer sua importância, evidenciando uma resistência em aceitar uma cultura negra que recusava a opressão e afirmava sua superioridade cultural de forma audaciosa. Isso lança luz sobre a necessidade de superar preconceitos arraigados, mesmo dentro de movimentos progressistas, e de valorizar plenamente as contribuições culturais e artísticas da comunidade negra, que transcende os estereótipos folclóricos e enriquece a diversidade cultural do Brasil. Segundo Glauber Rocha:

O “cinema novo” passou a ser odiado pela maioria dos intelectuais de esquerda do Brasil. Estes levaram a vida negando o cinema. Não podiam admitir que um grupo de jovens pudesse desencadear uma revolução cultural no terceiro mundo, através da expressão mais moderna, o cinema. Vi em Sestri Levante, 1965, as delegações africanas saírem emocionadas da exibição de *Ganga Zumba* e abraçarem Diegues. Era muito diferente da reação dos brasileiros esquerdistas, que tinham vergonha de admitir uma cultura negra que fosse *revolucionária e não folclórica*. Uma cultura negra que “cortava cabeças de brancos opressores” e afirmava sua superioridade cultural em gritos, música e danças (Rocha, 1997, p. 403).

Por fim, propõe, na correspondência, que as interpretações econômicas, sociológicas e antropológicas do Brasil estão envelhecidas e pouco valem ante o aparato tecnológico e místico imposto pelo país aos cineastas. Assim, reafirma:

Macunaíma, com o sentimento da verdade sem pudor, tenta responder um pequeno capítulo deste misterioso questionário. *Antônio das Mortes*, por todos os Santos e Orixás, amém! – tenta responder outro capítulo, porque precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX (Rocha, 1997, p. 411-412, grifos do autor).

Percebe-se a virada exegética do cineasta. Se antes o sagrado aparecia como entrave ao desenvolvimento da consciência revolucionária, como em suas primeiras leituras sobre *Barravento*, agora ele é chamado para compor a revolução. Há nessa passagem um prenúncio do que pode ser visto em *A Idade da Terra*.

Em carta a Marco Aurélio Marcondes, da *Embrafilme*, Glauber dá as diretrizes de como os seus filmes devem ser exibidos. Assim, percebe-se que o diretor, como bem afirmou David E. Neves, é mais bem compreendido quando suas obras são vistas em conjunto. Dessa forma, *O Leão de Sete Cabeças* possui similaridade intencional com *Barravento*. Eis a afirmação do diretor:

Acho que *Barravento* e *Leão* deviam passar junto porque aí todo mundo entende o processo revolucionário através da transformação mítica de Aruan em Zumbi – Lumumba. Os demônios estão nas telas mas aqui os negros são marxistas-leninistas maoístas – a guerra está lá no 7 final (Rocha, 1997, p. 468).

Ainda sobre *Barravento*, em carta direcionada ao escritor e político comunista Jorge Amado, Glauber é taxativo: “[...] nunca filmei romance seu, nem de ninguém. Mas roubei de vocês as pedras que vocês deixaram de herança para qualquer um: foi da síntese de Eisenstein com *Mar Morto*, de Caymmi com Jorge de Lima, que nasceu *Barravento*.” (Rocha, 1997, p. 634). A comunidade de negros encenada surge, primeiramente, por uma atividade conjunta: a pesca evidenciada tanto nas obras de Jorge Amado, Dorival Caymmi e Jorge de Lima. Além disso, tal atividade já fora registrada há cerca de uma década antes de o filme ser rodado, quando Odorico Tavares, influente jornalista radicado em Salvador, lançou uma obra elogiosa à Bahia na qual estava presente a atividade pesqueira do xaréu (Tavares, 1951).

Em correspondência direcionada ao cineasta e amigo Carlos Diegues, Glauber faz uma comparação entre a encenação do seu cinema com temática afro-brasileira (negro revolucionário) e a daquele diretor (negro poeta). Propõe:

[...] cinematograficamente somos irmãos de sangue negro por causa de *Barravento*, *Ganga Zumba*, *O Leão de Sete Cabeças*, *Xica da Silva* e agora o *Quilombo dos Palmares* e estou esboçando um roteiro para mais tarde, *A(fryk)a*. Em tudo isso entra naturalmente Pitanga Firmino Antão Krysto Negro Luiza Maranhão... você é um negro... seus negros são os melhores do cinema nacional... o negro para você é um poeta, para mim é um guerreiro, você é mais para Orfeu, eu sou mais para Tezeu... [...] (Rocha, 1997, p. 689).

Na correspondência entre Glauber Rocha e Carlos Diegues, fica evidente a diferença de abordagem entre os dois cineastas em relação à representação afro-brasileira em seus filmes. Glauber Rocha destaca que ambos são “irmãos de sangue negro”, reconhecendo a importância de obras como *Barravento*, *Ganga Zumba*, *O Leão de Sete Cabeças*, *Xica da Silva* e *Quilombo dos Palmares* na construção da identidade cinematográfica afro-brasileira. No entanto, ele também aponta uma distinção fundamental em suas abordagens: enquanto Diegues retrata o negro como um poeta, Glauber o vê como um guerreiro. Essa comparação ilustra como diferentes cineastas podem abordar a mesma temática de maneiras distintas, refletindo suas

visões individuais e interpretando a riqueza e a complexidade da cultura afro-brasileira de maneiras variadas. Ambas as perspectivas contribuem para uma compreensão mais completa da diversidade da experiência negra no Brasil. Porém, não é possível concordar com Glauber Rocha em sua primeira asserção, pois os negros do cinema de Diegues são tão revolucionários quanto os glauberianos, principalmente na resistência apresentada nos quilombos.

Glauber Rocha, em entrevista a Nelson Motta, tece críticas ao folclore que, segundo ele, é uma manifestação reacionária. Assim, pretende inserir seu produto cinematográfico numa conjuntura mais ampla que a encenação de manifestações folclóricas. São as suas palavras:

[...] Você vê que em muitas manifestações folclóricas de origem africana, como surgiram em tempos de escravidão (o Brasil foi um dos últimos países do mundo a libertar seus escravos), trazem muito forte a marca da servidão de cantar e dançar e contar histórias para divertir senhores. Mesmo depois da escravidão, esse traço continua muito forte. Como no candomblé para turista, como na escola de samba. Não é coisa de ter gente de fora ou “autenticidade”, é alguma coisa mais grave – como uma genuína manifestação popular que tem suas origens na arte negra buscar seus modelos na História Branca do Brasil, com raras exceções. Aquelas roupas “da Corte”, as cabeleiras brancas, tudo fica desagradavelmente ligado a uma ideia de (desnecessária) frustração, de querer ser como eram os senhores; de divertir a classe média – onde estão os novos senhores de novas formas de escravidão. Mas eu acho que está mudando, que vai inevitavelmente mudar, que as escolas vão buscar cada vez mais temas e estruturas ligadas à riquíssima origem afro-brasileira da celebração, em que podem participar brancos, pretos e mulatos preocupados mais em viver sua própria alegria que satisfazer as expectativas de uma plateia (Rezende, 1986, p. 103-104).

Barravento, segundo Glauber Rocha, é uma obra que busca celebrar a revolução negra. No entanto, o diretor, inicialmente, percebia as religiões de matriz africana como um obstáculo à consciência revolucionária, influenciado por concepções materialistas que caracterizavam a religião como “ópio do povo”. Essa perspectiva, todavia, simplifica a complexidade das tradições afro-brasileiras. É imperativo realizar uma análise aprofundada sobre a relação entre a figura de um Deus e a multiplicidade dos orixás, *inkices* e *voduns*. Essas divindades simbolizam distintos aspectos da vida e da natureza e abarcam um vasto espectro de verdades e experiências humanas. O candomblé, por exemplo, oferece uma estrutura que orienta o indivíduo em sua existência e promove interconexões sociais, descartando

a visão monoteísta. Reconhecer essa pluralidade é fundamental para entender como as tradições afro-brasileiras contribuem para a construção da identidade e da autonomia das comunidades. Assim, Glauber Rocha instiga a refletir sobre a importância de uma abordagem pluralista que valorize as raízes culturais e espirituais desses grupos, evidenciando seu papel central na luta por justiça social e consciência coletiva.

A análise de *Barravento* revela uma evolução na perspectiva do diretor em relação à representação dos corpos negros. Inicialmente, Glauber Rocha via esses corpos como um entrave à consciência política, criticando as práticas religiosas afro-brasileiras, que considerava como ópio do povo. No entanto, com o tempo, ele reconheceu a natureza revolucionária do candomblé e sua importância na resistência à imposição religiosa dos colonizadores. Essa compreensão mais profunda levou Glauber Rocha a celebrar a cultura afro-brasileira como um elemento fundamental da revolução negra. *Barravento* foi um marco nessa mudança de perspectiva, destacando a riqueza e a complexidade da cultura negra e sua contribuição para a luta por emancipação. Além disso, a correspondência entre Glauber Rocha e outros cineastas e intelectuais revela as complexidades e os debates em torno da representação afro-brasileira no cinema e na sociedade brasileira, destacando a importância de superar estereótipos folclóricos e reconhecer a diversidade da experiência negra no país.

Através da representação de uma comunidade de pescadores da Bahia, *Barravento* explora temas como opressão, religiosidade e resistência cultural, articulando uma narrativa que dá destaque à vivência corporal e espiritual dos personagens negros. Para melhor compreender a complexidade dessas representações, são introduzidas as principais características do filme, com atenção ao contexto de sua produção e aos elementos visuais e narrativos empregados.

Lançado em 1962 pela produtora Iglu Filmes, *Barravento* é uma obra seminal na cinematografia brasileira, dirigida por Glauber Rocha, que traz à tona questões sociais e políticas relevantes à época e ao presente. Com uma duração de setenta minutos e filmado em preto e branco, o filme foi realizado na praia de Buraquinho, na Bahia, um cenário que enriquece a ambientação realista e confere um tom quase

documental à narrativa. A produção conta com uma equipe técnica de destaque, incluindo Glauber Rocha como diretor e roteirista, Luiz Paulino dos Santos no argumento e diálogos, Tony Rabatoni e Waldemar Lima na fotografia, e Luiz Carlos Barreto como operador de câmera. A montagem ficou a cargo de Nelson Pereira dos Santos, enquanto a trilha sonora foi composta por Washington Bruno da Silva, incorporando temas populares do estado baiano. A produção teve a participação de Braga Neto, Rex Schindler e Roberto Pires.

O elenco principal é formado por atores e atrizes, como Aldo Teixeira no papel de Aruan, Antônio Pitanga como Firmino, Luiza Maranhão como Cota e Lucy Carvalho como Naína, além de Lídio Silva como Mestre, Alair Liguori como Clara, Flora Vasconcelos como Rosa, João Gama como Vicente, Canjiquinha como Canjiquinha, Hélio Lima como Homem louro e Jota Luna como Homem moreno. Os habitantes da aldeia de *Buraquinho* também atuaram como participantes autênticos, contribuindo para a atmosfera de realismo do filme.

Ao descrever as peculiaridades técnicas e criativas de *Barravento*, este texto busca estabelecer um pano de fundo necessário para uma análise das estratégias estéticas utilizadas por Glauber Rocha para representar os corpos negros em cena. A investigação aborda como a fotografia em preto e branco, os diálogos e a trilha sonora embasam a construção de corpos carregados de simbolismo cultural e político. A análise inclui, ainda, uma leitura necropolítica, que permite examinar as condições sociais, políticas e históricas que moldam a representação desses corpos e suas experiências no contexto brasileiro. Dessa forma, é possível revelar as nuances que constituem esses corpos e a sua conexão intrínseca com a identidade negra no Brasil, contribuindo para uma compreensão mais ampla das questões que permeiam a obra de Glauber Rocha e seu impacto no cinema e na sociedade.

O filme *Barravento* começa com um letreiro que descreve a comunidade de pescadores do litoral da Bahia, apresentando-os como herdeiros de um passado africano marcado pelo misticismo e pela passividade diante da miséria e da exploração. O texto afirma:

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de “xaréu”, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo este 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.

No entanto, ao longo do filme, essa descrição inicial é refutada, alinhando-se à ideia defendida por Glauber Rocha sobre a constante transformação e o movimento dialético da realidade. Conforme afirmou Cristina Fonseca (1987, p. 103), citando o próprio Glauber Rocha:

Não me exijam coerência. Não tenho resposta na boca para todas as coisas. Sou um artista, portanto, meu processo é um processo dialético entre o fluxo do inconsciente e minha razão dialética. Assim, posso mudar a qualquer momento.

Esse movimento de mudança no filme reflete a dialética entre o fatalismo inicial e a possibilidade de transformação que permeia toda a obra, sugerindo que os personagens, longe de aceitar passivamente suas condições, são agentes de uma revolução, tanto pessoal quanto social. A análise de *Barravento* revela como Glauber Rocha subverte a ideia inicial de passividade, presente no letrero de abertura, para construir uma narrativa de resistência e transformação. Embora o filme comece com uma visão fatalista dos pescadores baianos, ele evolui para destacar a capacidade de ação dos personagens diante das estruturas opressivas.

A fotografia em preto e branco, com seus contrastes de luz e sombra, simboliza a luta entre opressão e resistência, enquanto a religiosidade, representada pelo culto a Iemanjá, é retratada não como fuga, mas como um espaço de resistência cultural e afirmação de identidade. Ao adotar uma leitura necropolítica, o filme revela as condições de marginalização impostas aos corpos negros e aponta para as formas de resistência que surgem dessas mesmas condições. Glauber Rocha transforma *Barravento* em uma obra que propõe uma nova forma de ver e entender a luta e a identidade negra no Brasil.

A seguir, a apresentação das cenas, com análise imagética e sonora, busca sustentar a tese da transformação que permeia a análise integral da obra.

Roteiro 1: Cena 1 de *Barravento* (1962)

Cena 1

Cenário: Praia, durante a pesca do xaréu.

Cerca de trinta pescadores puxam uma longa rede do mar para a areia, batendo os pés ritmadamente e cantando.

Música ao fundo:

Quando eu venho de Aruanda, eu venho só...

Ação:

Firmino aparece nos rochedos da praia, por trás de um farol de navegação que limita a aldeia dos pescadores.

Música continua:

Olha tu que é moleque, olha tu que é moleque...

Ação:

Os pescadores retiram os peixes da rede enquanto Firmino se aproxima deles.

Firmino:

— Quem é vivo sempre aparece... E Firmino Bispo dos Santos, filho desta terra bonita, não vai esquecer os velhos amigos. Vem sempre matar as saudades. É ou não é, João?

João:

— Sei lá... sim...

Aruan:

— Deixa esse cara, pessoal. Firmino tá com a vida dele ganha. Não tá vendo pela roupa?

Firmino:

— É o que você pensa, velho! Esse gosto de riqueza não posso dar pra mim. Mas de pobreza não dou pra ninguém. O papai aqui, pra jogar esses panos em cima dele, teve que descarregar muita muamba e a polícia tá mesmo em minha sombra. Vim esconder minha pele que ela é escurinha e só gosta de sol.

João:

— Deixa isso pra lá, Firmino... Você não vai contar suas vantagens todas de uma vez...

Firmino:

— Tá com inveja? Você não tem nada pra contar. A vida aqui não muda nunca, é sempre no puxa-puxa... Anda, pessoal! Vamos beber, pessoal, que eu pago a cachaça hoje...

Aruan:

— Vambora, João. Deixa Firmino com a cachaça dele.

Aruan e João se afastam, enquanto Firmino segue com os pescadores em direção à aldeia.

Firmino:

— Vocês arrastam rede todo dia, sabem pra quê? Pra meter dinheiro na barriga dos brancos... Estão todos ricos nas suas costas. A mim é que ninguém explora... Agora só trabalho por minha conta e não tenho hora marcada. Corro risco, mas sou livre como xaréu no mar... Mas só que ninguém apanha o papai! A pena é que vocês são analfabetos. Se soubessem pelo menos assinar o nome... Ah, miséria...

Ação:

O grupo cruza com duas mulheres.

Firmino (para as mulheres):

– Bença, minha tia... Bença, minha tia...

Firmino distribui cachaça aos pescadores.

Pescadores (off):

– Olha a cachaça... Quem paga é Firmino... Também vou pra cidade... O negócio lá é bom...

Cenário: Aldeia dos pescadores, em frente à cabana de Cota.

Cota aparece na janela de sua cabana.

Cota:

– Olha quem chegou!

Firmino aproxima-se dela, sorrindo.

Cota:

– Que é que há, nego? Você agora anda vestido de doutor, né?

Firmino:

– Que nada, mulher... Isso aqui é fim de semana. Não sabe qual é meu jogo?

Ação:

Firmino pega um batom sobre a janela e desenha um "7" no rosto de Cota.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 1: Imagens da cena 1 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na primeira cena de *Barravento*, a ambientação é tensa, refletindo o choque de valores entre o tradicionalismo da comunidade pesqueira e a crescente influência da modernidade capitalista. O retorno de Firmino – agora distante em suas convicções e estilo de vida – ao encontro dos pescadores locais, seus antigos companheiros, não é um reencontro amistoso, mas um embate entre dois mundos antagônicos. Firmino personifica o indivíduo que, em busca de uma aparente “liberdade” econômica e social, tenta se afastar de suas origens comunitárias, enquanto os pescadores permanecem ligados à vida coletiva e à rotina do trabalho

duro. Esse encontro revela a crítica de Glauber Rocha às armadilhas da promessa capitalista de mobilidade social, onde o sonho de ascensão individual pode se tornar um instrumento de perpetuação das mesmas desigualdades que, inicialmente, impulsionaram o desejo de mudança.

A análise desse trecho destaca dois eixos fundamentais: a alienação social gerada pela ascensão econômica ilusória e o discurso como mecanismo de crítica social. Esses eixos se alinham ao paradigma da luta de classes, evidenciando a estrutura de exploração que permeia a realidade dos trabalhadores brasileiros da época. A metodologia aqui adotada é dialética, permitindo que o exame de cada elemento da narrativa – como diálogos, *mise-en-scène* e a construção dos personagens – revele as contradições internas e externas da vida em comunidade, sobretudo no contexto histórico e cultural em que o filme foi realizado.

Firmino, ao pisar na aldeia, já denuncia sua diferença: seu vestuário e postura são marcadamente distintos dos pescadores, o que o coloca visualmente em desacordo com a vida simples e tradicional da vila. Essa caracterização inicial não é meramente estética, mas simboliza o contraste entre o individualismo “moderno” de Firmino e o espírito de coletividade que sustenta a comunidade pesqueira. Os pescadores, no entanto, estão ocupados em uma prática comunitária, a pesca do xaréu, onde cada um desempenha um papel em sincronia, puxando a rede ao ritmo de cantos tradicionais. Firmino interrompe essa harmonia com um discurso que exalta os valores do sucesso individual, menosprezando a coletividade e a vida comunitária que a pesca representa. Em sua tentativa de influenciar os antigos companheiros, Firmino age como um corpo estranho, introduzindo uma visão centrada no sucesso pessoal e na busca por status, que colide com a solidariedade essencial para a subsistência da vila.

Os diálogos entre Firmino, João e Aruan – este último representando a voz da resistência e da sabedoria tradicional – são tensionados e reveladores. Firmino critica abertamente a vida que os pescadores levam, desdenhando de sua “pobreza” enquanto ostenta uma “vida ganha” que conseguiu fora da aldeia. No entanto, essa riqueza é questionável e foi, aparentemente, conquistada através de atividades que colocam sua integridade moral em cheque. Esse paradoxo enriquece a análise da

cena, pois evidencia a ambiguidade de Firmino: ele rejeita a pobreza de origem, mas é incapaz de oferecer uma alternativa concreta que não seja individualista e ilusória. Firmino é, assim, uma figura dividida, que se vale de uma suposta liberdade para justificar sua distância da comunidade, mas que, no fundo, apenas reforça as mesmas estruturas de exploração ao invés de transcender o ciclo opressor.

A reação de Aruan ao discurso de Firmino é irônica e cética. A comunidade pescadora, ao contrário do que Firmino acredita, não está seduzida pela promessa de uma vida “livre” na cidade. Aruan representa a sabedoria coletiva e a conexão com o mar – elementos fundamentais para a sobrevivência e o equilíbrio social da vila. Ao subestimar essa conexão, Firmino se revela ignorante da profundidade dos valores tradicionais que sustentam a comunidade. A aparente indiferença de Aruan indica que os pescadores compreendem a fragilidade da suposta liberdade de Firmino, reconhecendo que essa “liberdade” está sujeita às mesmas lógicas de exploração que os mantêm em posição desfavorável. A convivência em torno do mar, a pesca e o esforço comunitário são o sustentáculo de uma identidade coletiva que Firmino tenta minar, mas que se mostra mais resiliente do que ele imagina.

Cota, outro personagem da aldeia, reage à presença de Firmino com um misto de familiaridade e desinteresse. Essa atitude sugere que a comunidade vê Firmino como uma anomalia – alguém que retornou modificado pelo mundo exterior, mas que já não representa uma verdadeira ameaça ou inspiração para a aldeia. A interação entre Firmino e Cota é carregada de uma ironia sutil, pois Cota observa Firmino com um misto de desprezo e pena, consciente de que o retorno de Firmino traz consigo apenas promessas vazias de ascensão individual. Para a comunidade, Firmino simboliza a alienação e o fracasso de um sistema que promete libertação econômica, mas que, na prática, apenas encoraja o abandono das raízes e a ruptura com a solidariedade comunitária.

Glauber Rocha utiliza Firmino como uma figura que expõe a hipocrisia do capitalismo, revelando as contradições daqueles que tentam se emancipar por meio da autonomia financeira, mas que acabam alienados de sua própria cultura e de suas origens. Firmino, em sua tentativa de escapar da exploração, perpetua essa mesma exploração ao regressar à vila como um símbolo de falsa liberdade, incapaz de se

desvencilhar das armadilhas do capitalismo. Sua “liberdade” é uma prisão – uma ilusão que o afasta do espírito coletivo que sustenta a comunidade. Em *Barravento*, Glauber Rocha não só utiliza Firmino como uma crítica ao capitalismo individualista, como também, em paralelo, deve-se notar, o coloca em contraste com a resistência silenciosa dos pescadores que representam valores de solidariedade, ancestralidade e interdependência. A comunidade pesqueira compreende a importância de uma organização coletiva para sobreviver às condições adversas, onde o mar – fonte de sustento e perigo – exige união.

Outro ponto central é a própria relação dos pescadores com a espiritualidade, algo que Firmino desconsidera, mas que é fundamental para a identidade e força da vila. Os rituais religiosos da comunidade são um elo com seus antepassados e uma forma de entender e lidar com as forças da natureza. Glauber Rocha utiliza essa religiosidade como uma metáfora para a resistência cultural, algo que Firmino, em seu distanciamento, não consegue mais compreender. Em sua busca por um progresso ilusório, Firmino se desconecta de sua própria cultura, perdendo-se em um individualismo que o afasta dos valores que realmente sustentam a vida da comunidade.

O ponto culminante do conflito ocorre quando Firmino tenta convencer os pescadores a abandonarem seus costumes e rebelarem-se contra o que ele considera opressão. Contudo, sua abordagem desconsidera a complexidade da real opressão que a comunidade enfrenta – uma opressão que é não só econômica, por via de consequência, cultural e espiritual. Firmino representa o tipo de “revolução” superficial, que promete uma quebra radical com o passado, mas que, na verdade, perpetua os mesmos problemas, pois ignora as raízes da identidade coletiva da comunidade.

No desfecho da cena, a câmera de Glauber Rocha foca nos olhares dos pescadores, que observam Firmino com uma mistura de desconfiança e compaixão. Eles compreendem que Firmino é um produto de um sistema que valoriza a ascensão individual acima de tudo, mas que não oferece um verdadeiro caminho de liberdade. Assim, *Barravento* mostra que a verdadeira libertação não está na ruptura com o passado, mas na valorização da memória, da cultura e da solidariedade. A insistência

de Firmino em querer “salvar” a comunidade, na realidade, é sua própria tentativa de justificar as escolhas que o afastaram de sua origem.

Por fim, a cena inicial de *Barravento* expõe a crítica de Glauber Rocha à promessa capitalista de progresso e individualismo, ressaltando a importância dos valores comunitários e da preservação da identidade cultural. Glauber Rocha lembra, neste gesto, que a resistência da comunidade não é passiva, mas uma forma ativa de sobrevivência que, ao manter seus valores e tradições, cria uma barreira contra a exploração e alienação.

A análise de um filme pode ser compreendida como uma forma de montagem, onde o analista assume o papel de um cocriador ao lado do diretor na construção de novos significados. Ao escolher o foco de cada imagem, o analista apresenta um olhar pessoal, mas também revela as relações sociais, culturais e históricas que permeiam a narrativa. Nesse sentido, a análise sociosemiótica das imagens presentes na obra cinematográfica expande o entendimento do filme, permitindo uma leitura mais ampla das dinâmicas sociais que ele retrata. A escolha de três imagens em cada cena é uma estratégia deliberada, onde o analista busca contar uma história imagética que possui um início, meio e fim, refletindo a complexidade das interações entre os personagens e suas realidades.

Os tipos de corpos e os enquadramentos nas imagens do cinema de Glauber Rocha revelam uma intenção clara de enfatizar a coletividade e a identidade cultural. Na Figura 1, na primeira imagem, com um plano aberto, captura a totalidade dos participantes e destaca a presença das multidões, evocando uma sensação de coletividade. Os corpos em movimento, representando os pescadores na Praia de Buraquinho, ocupam um espaço central na narrativa, simbolizando a interconexão entre os indivíduos e sua luta por sobrevivência. No plano médio da segunda imagem, a atenção é direcionada a alguns membros dessa multidão, evidenciando como cada corpo contribui para a construção do todo, enquanto resgata a laboriosidade dos pescadores e sua identidade cultural. Por fim, o plano fechado que retrata Firmino e Cota na terceira imagem concentra-se na singularidade de suas experiências, ressaltando a complexidade de suas lutas pessoais. Essa variação nos enquadramentos, do aberto ao fechado, cria uma dinâmica visual que explora tanto

a coletividade quanto a individualidade, destacando as diferentes possibilidades de resistência dos corpos negros no contexto social apresentado.

A música em *Barravento* desempenha um papel essencial na construção da identidade cultural e social dos personagens, ressaltando a interconexão entre as tradições afro-brasileiras e a luta por liberdade. O filme inicia com os versos: “*Ê nijé nilé lodô / Yemanjá ô / Acota pê lê dê / Iyá orô miô*”, que evocam uma profunda espiritualidade iorubana. Em seguida, o toque de atabaque e o ritmo acelerado do ogã criam um ambiente de reverência e resistência.

À medida que a narrativa avança, a inclusão de músicas de capoeira culmina na cena dos pescadores, destacando a música frequentemente entoada na puxada do xaréu:

Peneirador, peneirador, peneirador, ô gavião / Peneirador, peneirador, peneirador, ô gavião / Peneirador, peneirador, peneirador, ô gavião / Ô Zé Paulino tá formando uma ideia / Ô gavião / Ô casa nova por cima de casa véia / Ô gavião. Também se ouve: Quando venho de Aruanda / Eu venho só. Eu venho só / Eu venho só / Eu deixei lá pai / Eu deixei lá vó...

A música segue com o canto de capoeira: “Oi é tu que é moleque / Moleque é tu / Quem é que é moleque? / Moleque é tu / Cala a boca moleque / Moleque é tu...” O ritmo da pescada se revela em um canto iorubano, verdadeiramente belo e poderoso. O Coco de Roda “Foi agora que eu cheguei, dona / Foi agora que cheguei, dona...” anuncia a chegada de Firmino à comunidade. Essas expressões musicais não apenas embelezam a obra, mas também se tornam ferramentas potentes de resistência e afirmação cultural, refletindo as complexas dinâmicas sociais presentes na vida dos personagens e a busca por autonomia frente à opressão.

Roteiro 2: Cena 2 de *Barravento* (1962)

Cena 2

Cenário: Praia ao entardecer.

Naína está sentada em uma jangada, olhando para o mar, pensativa. Morena de pele clara, sua aparência a destaca na comunidade de pescadores, composta principalmente por negros.

Ação:

João, Chico e Aruan se aproximam de Naína.

Chico:

— Naína, o peixe de seu Vicente tá esperando lá embaixo, pra você levar... Que tristeza é essa?

Naína:

— É essa mania de pai ir pro mar fora de hora.

Aruan:

— Mas é que o velho tem o mar no sangue. Não se importa com isso, é capaz até de ser bom pra ele.

Naína:

— Mas é que ele tá velho pra aguentar uma jangada sozinho...

Chico:

— Não pensa mais nisso que de hoje em diante eu tomo conta dele...

Ação: Naína se retira, deixando os homens conversando entre si.

João:

— A menina tá dando pena. É dia e ano nessa aflição.

Chico:

— É tudo por causa da cor dos olhos e do cabelo... Essa gente fica inventando coisas...

Aruan:

— Na minha frente é que ninguém mexe com ela.

João:

— Vocês querem saber de uma coisa? O negócio é um homem de coragem pegar a moça, casar e pronto...

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 2: Imagens da cena 2 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 2, Glauber Rocha tece uma representação das tensões sociais, familiares e de gênero através da personagem Naína. A jovem de pele clara, que se destaca fisicamente em uma comunidade predominantemente negra, está sentada em uma jangada à beira-mar, mergulhada em uma melancolia que, por si só, já indica o peso das complexas emoções e responsabilidades que carrega. Sua expressão triste revela uma preocupação profunda com o pai, um pescador que, apesar da

idade avançada, persiste em ir ao mar sozinho. A imagem de Naína isolada reforça o peso da sua angústia, intensificando a dimensão de sua solidão e de seu lugar ambíguo entre a autonomia que deseja e as amarras das responsabilidades familiares.

Ao se aproximarem de Naína, os homens da comunidade, Chico, João e Aruan, oferecem perspectivas que reforçam as diferenças entre a visão masculina e a vivência feminina na comunidade. Chico tenta aliviar o ambiente com uma frase descontraída: “Naína, o peixe de seu Vicente tá esperando lá embaixo, pra você levar... Que tristeza é essa?” Ele tenta minimizar a seriedade da angústia de Naína, ignorando a profundidade da sua preocupação. Naína, no entanto, se mantém firme em sua inquietação, respondendo: “É essa mania de pai ir pro mar fora de hora.” Essa resposta já expõe o caráter tenso de sua situação: o apego ao pai e o temor por sua segurança estão enraizados em uma percepção realista dos perigos da vida de pescador e na fragilidade que acompanha o envelhecimento.

A intervenção de Aruan tenta defender o pai de Naína ao afirmar que “o velho tem o mar no sangue”, naturalizando a ligação do homem com o mar como uma forma de necessidade vital, sugerindo que a atividade pesqueira ainda seria benéfica para o velho. Este argumento é típico da perspectiva tradicional da comunidade, que enxerga o trabalho no mar como uma continuação da vida e não como uma ameaça. Mas Naína não se convence: ela observa que “ele tá velho pra aguentar uma jangada sozinho”, destacando o conflito entre as idealizações românticas da tradição e a realidade da velhice. Esse comentário de Naína reforça a dualidade da cena: de um lado, o orgulho e a tradição dos pescadores em manter a conexão com o mar; de outro, a preocupação prática e racional de uma filha que teme pela segurança do pai.

Chico, na tentativa de assumir um papel protetor e apaziguador, afirma: “Não pensa mais nisso que de hoje em diante eu tomo conta dele...” Em uma sociedade em que a responsabilidade é vista como um atributo masculino, ele tenta assumir um compromisso de proteção para com o velho, o que, ao mesmo tempo, ignora a autonomia de Naína e tenta desviar o foco de sua angústia. No entanto, essa tentativa de solução prática e masculina não elimina a insegurança contínua de Naína, que permanece sozinha no enfrentamento das incertezas da vida de pescador.

Após a saída de Naína, os homens trocam observações sobre a jovem, expondo as dinâmicas de preconceito e julgamentos sociais que atravessam seu cotidiano. João expressa empatia, reconhecendo que “a menina tá dando pena. É dia e ano nessa aflição”, o que insinua que sua angústia não é um estado passageiro, mas uma condição permanente de preocupação e solidão. Chico, por sua vez, vincula a aflição de Naína a sua aparência, comentando que “é tudo por causa da cor dos olhos e do cabelo.” Esta fala expõe a visão da comunidade sobre Naína como alguém “diferente” e, talvez por isso, fora do molde coletivo. A cor de sua pele e características físicas são vistas como traços que a distanciam da comunidade, o que revela o estigma da sua condição mista e as percepções que a comunidade tem sobre sua presença ambígua.

A fala final de Aruan, “Na minha frente é que ninguém mexe com ela”, expressa uma atitude protetiva, no decorrer da mesma linha insinua a necessidade de defender Naína das críticas e preconceitos internos da comunidade. João encerra com uma sugestão que sublinha as expectativas patriarcais da comunidade ao propor que “o negócio é um homem de coragem pegar a moça, casar e pronto.” Para ele, o casamento seria a solução para as angústias de Naína, uma resolução simplista que ignora a profundidade das preocupações e anseios dela, subestimando suas emoções como algo que o casamento resolveria automaticamente.

Nessa cena, Glauber Rocha ilumina, através de Naína, a carga de responsabilidade e as expectativas impostas às mulheres em uma comunidade patriarcal. Naína, ao mesmo tempo que expressa sua independência emocional e apego ao pai, enfrenta a vigilância e o preconceito da própria comunidade, que espera dela um conformismo aos valores e papéis tradicionais. Glauber Rocha usa a interação entre os personagens para tecer uma crítica à sociedade patriarcal e à redução das emoções femininas a simples dilemas solucionáveis pelo casamento. A personagem representa um ponto de resistência, revelando, ainda que de forma sutil, uma busca por autonomia e empatia, que, no entanto, é continuamente reprimida e interpretada como um desajuste em relação à identidade da comunidade. A cena se torna, assim, um espelho das camadas de opressão e dos desejos de transformação que residem em meio à cultura dos pescadores afro-baianos, onde as mulheres,

embora inseridas nas dinâmicas tradicionais, carregam aspirações que frequentemente se chocam com as expectativas e restrições do meio.

Na primeira imagem da Figura 2, um *close-up* revela Chico consolando Naína, e seu gesto de levar a mão ao rosto dela simboliza o cuidado e a solidariedade que permeiam a comunidade. Essa intimidade expressa uma conexão profunda, refletindo os laços afetivos que sustentam as relações interpessoais. Na segunda imagem, Chico, João e Naína aparecem vestidos com roupas que cobrem o corpo, sugerindo uma proteção e conformidade com os valores sociais e culturais do grupo. Em contraste, a terceira imagem apresenta Aruan que, em sua pequena bermuda, exibe um corpo belo e vigoroso, destinado a lemanjá. A exposição de sua musculatura destaca um ideal de beleza e é simbólico, despertando o desejo em Naína e representando uma forma de conexão com a divindade. Essa dinâmica entre o corpo de Aruan e a figura de lemanjá evoca temas de atração, poder e vulnerabilidade nas interações entre os personagens. A diferença nos trajés e nas posturas dos corpos cria um contraste visual que sugere nuances nas relações sociais e afetivas presentes na narrativa.

Roteiro 3: Cena 3 de *Barravento* (1962)

Cena 3

Cenário: Aldeia de pescadores, dividida entre diferentes ações.

Ação:

Parte 1: Conversa do Mestre com o Homem Louro

Afastado dos demais, o Mestre conversa com um homem louro em um canto da aldeia.

Mestre:

— Tá tudo separado. Quatrocentos pro patrão, quatro pra mim e mais cinco pra dividir com os homens da rede.

Homem:

— Devia ter mais. A freguesia é grande e o preço de peixe anda muito bom. Tem outra puxada amanhã?

Mestre:

— Vamos arriscar, mas não garanto... Tou querendo até ir na cidade, falar com o homem e pedir uma rede nova.

Homem:

— Rede nova? Vocês são bestas? Vocês são muito engraçados... Se nós lhe damos uma rede nova, qual vai ser o lucro deste ano?

Parte 2: Roda de Samba no Centro da Aldeia

No centro da aldeia, Firmino dança em uma roda de samba com Cota e o capoeirista Canjiquinha.

Clara (para Naína, que está observando):

— Que é que você tem, menina? Isso só pode ser coisa feita. Hoje de noite vou lhe levar no terreiro de mãe Dadá. Lá se resolve tudo...

Parte 3: Conversa na Praia

Aruan surge de um mergulho e anda até a areia, onde estão João e Chico.

Aruan:

— Acho que nem adianta sair pra contar o peixe... tá quase furada...

João:

— Tava mesmo desconfiado... Esse diabo é quase da idade de seu Vicente. Já era tempo do Mestre arranjar uma nova...

Aruan:

— Se eu fosse o Mestre já tinha parado de puxar até que dessem um jeito... Acho que esse negócio de puxar pros outros é papel de besta.

Chico:

— Tá querendo demais, Aruan. Aqui a gente vive melhor do que na cidade. Tá indo na conversa de Firmino?

Naína aproxima-se e vê a dança na aldeia. Ela se afasta correndo, mas é detida por Clara.

João:

— Quem nasce pobre, morre comendo areia. Essas coisas deixa pro Mestre resolver... Vambora voltar que o samba já deve ter começado.

Chico:

— Eu vou atrás do velho... o tempo pode fechar...

João:

— Quer ver Iemanjá? Ela só aparece pra Aruan...

Parte 4: Samba-de-Roda na Aldeia

O samba-de-roda está animado no centro da aldeia. Naína e Clara aproximam-se, mas Naína, mais uma vez, dá meia-volta e se afasta correndo.

Aruan chega da praia, vê Naína se afastando, acompanha com o olhar a sua fuga, mas logo entra na roda e começa a dançar.

Parte 5: Confronto entre Firmino e Aruan

Firmino avista Naína sentada ao longe e vai até ela para convidá-la a dançar. Ela recusa, mas ele a puxa pelo braço. Aruan vê a cena e intervém, empurrando Firmino, que cai no chão.

A briga é interrompida pelos pescadores, que separam os dois. Canjiquinha se aproxima de Firmino, afastando-o do local e, para distraí-lo, começam a brincar de capoeira.

Fim da Cena

Figura 3: Imagens da cena 3 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 3 de *Barravento*, Glauber Rocha mapeia as relações econômicas e de gênero na aldeia pesqueira, ao explorar as complexas interações de corpos negros dentro de um contexto marcado pela cultura afro-brasileira, resistência, necropolítica e a constante tensão entre subjugação e libertação. A cena divide-se em três segmentos – o diálogo entre o Mestre e o homem louro, a roda de samba e o confronto entre Firmino e Aruan – cada um elucidando aspectos da subjugação dos corpos negros, sua luta por sobrevivência e a importância da expressão cultural como resistência.

No primeiro segmento, o diálogo entre o Mestre e o homem louro explicita a exploração econômica que define a relação dos pescadores com os patrões, uma dinâmica de necropolítica onde a vida desses trabalhadores é sistematicamente colocada em risco e desvalorizada em prol do lucro. A divisão desigual dos lucros – “quatrocentos pro patrão, quatro pra mim e mais cinco pra dividir com os homens da rede” – não é tão somente uma questão de desigualdade, mas um lembrete de como os corpos negros são constantemente explorados e descartados, uma metáfora para a própria estrutura necropolítica que governa a vida de populações racializadas. A resposta cínica do homem louro, que despreza a necessidade de comprar uma nova rede, reforça a objetificação desses trabalhadores, que são vistos como meros instrumentos de produção, sujeitos à lógica de dominação branca que ignora seu bem-estar.

O segundo segmento, centrado na roda de samba, serve como um espaço de resistência e resgate da identidade afro-brasileira. O samba-de-roda emerge como um símbolo de vida e conexão ancestral, onde os corpos dançam e se expressam

em harmonia com as tradições que os unem, oferecendo uma contraposição ao controle imposto pela lógica opressora da exploração econômica. A presença do sagrado afro-brasileiro também aparece, com Clara convidando Naína para o terreiro de mãe Dadá. Essa interação evoca o poder do sagrado como fonte de proteção e força espiritual, contrapondo-se à racionalidade necropolítica dos patrões e permitindo que os corpos negros encontrem um espaço de ressignificação e resistência. A cultura e o sagrado afro-brasileiro se tornam elementos de celebração e uma forma de se opor à necropolítica e de resistir à lógica de subjugação, reafirmando o valor desses corpos em um mundo que tenta desumanizá-los.

No último segmento, o confronto entre Firmino e Aruan, ao tentar dançar com Naína, ilustra as relações de gênero e a pressão exercida sobre corpos femininos. A tentativa de Firmino de controlar o corpo de Naína, que se recusa a dançar, é uma metáfora para a forma como as mulheres são oprimidas dentro da dinâmica patriarcal. Aruan intervém, tentando proteger Naína, mas seu gesto de proteção também pode ser lido como uma reafirmação do papel do homem como defensor, reforçando o controle sobre o corpo feminino. A resistência de Naína ao controle masculino e sua autonomia em se recusar a dançar simbolizam uma ruptura com as expectativas patriarcais e tradicionais. Naína representa, aqui, a luta das mulheres pela autonomia de seus corpos em meio a um ambiente onde o patriarcado reina.

Os diálogos nessa cena revelam o peso do legado cultural afro-brasileiro e as marcas da subjugação: a frase de João, “quem nasce pobre, morre comendo areia”, encapsula o fatalismo que permeia a vida dos corpos negros dentro dessa estrutura econômica, enquanto Aruan questiona a lógica de “puxar pros outros”, sugerindo uma visão alternativa que propõe romper com a lógica da exploração e vislumbrar uma vida mais digna. O samba-de-roda se transforma, então, em uma arena de resistência, onde os corpos negros reafirmam sua identidade e conexão com suas raízes, fazendo do samba uma forma de resistência cultural que sobrevive e prospera em meio à opressão.

Ao construir essa cena, Glauber Rocha usa os corpos negros como veículos de resistência e manifestação cultural, contrastando a lógica de exploração que tenta transformá-los em instrumentos de trabalho. Cada movimento e diálogo expõe as

opressões enfrentadas, enquanto a roda de samba e o sagrado se tornam formas de resistir e afirmar uma identidade cultural que recusa a aniquilação. Assim, a cena revela a luta por autonomia e dignidade dos corpos negros, mostrando como a cultura afro-brasileira se ergue como um espaço de resistência em meio à necropolítica e à subjugação que estruturam a vida dos pescadores.

Na primeira imagem da Figura 3, a mão que toca o objeto musical extrai som da caixa de madeira, enfatizando a conexão entre o corpo e a música, que se torna parte de um todo maior que dá ritmo à cena. Essa interação realça o aspecto sonoro e evoca a energia coletiva que permeia o ambiente. A segunda imagem apresenta um círculo de pessoas dançando em um terreiro, com uma casa de telhado simples ao fundo. Nesse momento, os corpos se libertam do peso do trabalho, celebrando a vida e desfrutando de um espaço de alegria e descontração. Por fim, a terceira imagem captura um jogo de capoeira entre Canjiquinha e Firmino, em que seus corpos se movem com agilidade, como cordas de um berimbau. Essa comparação enfatiza a fluidez e a harmonia dos movimentos, ressaltando a tradição cultural que une os personagens em uma expressão de resistência e identidade. A sequência de imagens revela as interações sociais e culturais, mostrando a força e a vitalidade da comunidade representada.

Na cena, a roda de samba conduzida pelo cantor e capoeirista Canjiquinha é um verdadeiro espetáculo de alegria e cultura popular, onde a animação se mistura ao ritmo contagiante. A caixa e o pandeiro estabelecem a cadência da festa, criando uma atmosfera vibrante, enquanto todos entoam as canções com entusiasmo. O clima é de celebração, com versos que ressoam:

olha a flor da mangueira / alô Bahia / olha a flor que mais cheira / alô Bahia /
 mas cadê o Seu Firmino / alô Bahia / mas que eu não vejo ele cantar / alô
 Bahia / pois se ele é vivo ou se ele é morto / alô Bahia / que Deus lhe bote
 em bom lugar / alô Bahia / olha a flor da mangueira / alô Bahia / olha a flor
 que mais cheira / alô Bahia / quente bate pandeiro é homem / alô Bahia /
 quem bate palma é mulher / alô Bahia / olha a flor da mangueira / alô Bahia
 / olha a flor que mais cheira / alô Bahia / mas eu vou dar meu nome todo /
 alô Bahia / como coisado na pia / alô Bahia / eu me chamo Washington Bruno
 / alô Bahia / mais conhecido na Bahia / alô Bahia / bate palma minha gente
 / alô Bahia / mas se quiser me ver cantar / alô Bahia / olha a flor da mangueira
 / alô Bahia / olha a flor que mais cheira / alô Bahia / mas sete e sete são
 catorze / alô Bahia / mas com mais sete vinte e um / alô Bahia / mas quem
 quiser ler assoletre / alô Bahia / mas paixão de cada um / alô Bahia / olha a
 flor da mangueira / alô Bahia.

As músicas fluem naturalmente, celebrando a identidade e a cultura baiana, com um chamado à beleza:

que mulata bela / oi que natureza / se eu me casasse / seria uma beleza / torna repetir meu amor, ai ai / torna repetir meu amor ai ai / ota / o lelê / ota / o lalá / ota / o lelê / ota / o lalá / ota / o lelê / ota / o lalá / não é assim não é assim assim não é / não é assim que se maltrata uma mulher / ota / o lelê / ota / o lalá / viola velha o que tem que tá gemendo / ota / o lelê / ota / o lalá / ota / o lelê / ota / o lalá / ota / o lelê / ota / o lalá. A luta começa com Firmino ao som da capoeira: Adão, Adão / mas cadê Salomé, Adão / mas cadê Salomé foi passear / Adão, Adão / mas cadê Salomé, Adão / mas cadê Salomé, Adão / foi pra ilha de maré / Adão, Adão / mas cadê Salomé, Adão / mas cadê Salomé foi passear / mas cadê Salomé, Adão / lá lá e e lá e lá / o dedê / lá lá e e lá e lá / o dedê / ai ai ai / o dedê / ai ai ai / o dedê / ai ai ai / o dedê.

E, por fim, a roda se intensifica com um canto de celebração, criando uma atmosfera de resistência e festejo que permeia a alma da comunidade.

siri botou / siri botou / gameleira no chão / siri botou / siri botou / gameleira no chão / siri botou / siri botou / gameleira no chão / siri botou / siri botou / gameleira no chão / siri botou / siri botou / gameleira no chão / siri botou.

As letras das canções, repetitivas e envolventes, celebram a cultura baiana e estabelecem uma conexão profunda entre os participantes, tornando cada apresentação um momento inesquecível de confraternização e celebração da vida enquanto descansam da pesca de xaréu.

Roteiro 4: Cena 4 de *Barravento* (1962)

Cena 4

Cenário: Praia à noite. O som do mar ao fundo, céu estrelado.

Personagens: Firmino e Cota.

Ação:

Firmino e Cota estão deitados na areia, acariciando-se e trocando beijos. A atmosfera é inicialmente de intimidade, mas logo muda quando Firmino, inquieto, afasta-se abruptamente.

Firmino (afastando-se):

— Me larga, mulher.

Cota (com desconfiança):

— Já sei... Você vai atrás de Naina, não é?

Firmino:

— Besteira...

Cota (provocativa):

— Por que não resolve na mão? É preciso feitiço?

Firmino (com um tom amargo):

— Você pensa que vou me jogar contra Aruan? Não sou burro não! Já passou o tempo que eu era moleque fraco e besta. Quando a gente se metia num brincado, o pobre do Firmino sempre levava a pior. Um dia Aruan me pegou... Eu joguei um facão de cortar coco... Pois eles não queriam me botar pra fora daqui? Mas não tenho raiva por isso... Tenho pena e ódio de gente que caminha pela cabeça dos outros. Todo mundo aí anda de coração mole por Aruan... E ele não passa de um grande besta. Fica alegre no meio do povo. Todo mundo passando fome e ele fazendo festa.

Firmino faz uma pausa, respira fundo, olha para Cota e desvia o olhar para o mar.

Firmino (em tom melancólico):

— Deixa pra lá, Cota... Você não me entende...

Firmino se levanta e desaparece na escuridão, deixando Cota sozinha, sentada na areia, observando-o partir com um olhar de resignação.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 4: Imagens da cena 4 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena 4 de *Barravento* articula de forma incisiva os temas da opressão, resistência e identidade afro-brasileira ao situar o conflito íntimo de Firmino e Cota em um espaço simbólico: a praia à noite. Esse cenário reflete um lugar de confronto e tensão entre as emoções pessoais e as forças sociais que regem a comunidade, realçando a complexidade das interações entre corpos negros que vivem entre o desejo de liberdade e a realidade opressora. Na cena, a praia é, por um lado, um espaço de aparente liberdade e, por outro, um palco de confrontos emocionais e de busca de identidade em meio ao peso das expectativas culturais e sociais que cercam os personagens.

O contato físico entre Firmino e Cota, inicialmente terno, logo se torna permeado pelo desconforto de Firmino, que se afasta de Cota, sugerindo que a intimidade é superficial diante das forças que o oprimem. Esse afastamento reflete a ambiguidade de Firmino em relação ao relacionamento, revelando a distância emocional e as tensões internas que minam sua capacidade de se entregar plenamente. A provocação de Cota sobre o interesse de Firmino por Naína desencadeia sentimentos de possessividade e rivalidade. No mesmo tom, frisa-se, ainda, a presença de uma tensão social e afetiva dentro da comunidade, onde as relações amorosas são carregadas pela história de subjugação e resistência cultural. Sons de atabaque dão um tom enérgico à cena. Sons semelhantes aos da natureza.

A conversa entre Firmino e Cota adensa o conflito interno de Firmino, que luta contra a imposição das normas sociais e econômicas. A figura de Aruan, dominante e admirada, surge como um antagonista para Firmino, que expressa seu ressentimento ao lembrar-se do incidente da infância, onde a rivalidade entre eles é moldada pela violência e pelo trauma. A impotência que Firmino sente diante de Aruan e do contexto social em que vive revela uma crítica à hierarquia dentro da comunidade, onde as normas são preservadas em favor de uma ordem que, embora opressora, é aceitável para aqueles que ainda conseguem encontrar alegria, como Aruan. A complexa relação entre eles mostra como a opressão não é somente imposta de fora, mas reproduzida dentro da própria comunidade, enquanto Firmino se ressent das normas que o controlam e que tornam difícil sua busca por autonomia.

O diálogo entre Cota e Firmino sobre a necessidade de um “feitiço” para que ele reaja destaca a dimensão cultural afro-brasileira e a presença do sagrado no cotidiano desses personagens. Cota sugere uma alternativa para Firmino encontrar sua força, um recurso espiritual ou místico enraizado nas tradições afro-brasileiras, evocando a resistência cultural e religiosa dos corpos negros. Essa referência ao feitiço se desdobra em um comentário sobre o poder de transformação e o desejo de controle sobre o próprio destino, que Firmino e Cota percebem como algo inalcançável sob as circunstâncias, evidenciando a profunda sensação de impotência e a crença em forças maiores que moldam suas vidas.

O ato final de Firmino, ao deixar Cota sozinha na praia, simboliza tanto a evasão de um relacionamento quanto a fuga de uma responsabilidade mais ampla em relação à comunidade e a si mesmo. Ao se distanciar, Firmino parece escapar das pressões emocionais e sociais que o atormentam, mas a solidão de Cota e o silêncio da praia, deixada em escuridão, refletem a solidão que ecoa nas vidas dos personagens que, embora próximos fisicamente, estão distantes emocional e culturalmente devido às forças de opressão que os isolam. A solidão de Cota em meio à vastidão da areia e do mar se torna um reflexo da condição dos corpos negros na comunidade, cuja luta por autonomia é, muitas vezes, solitária e marcada pela ausência de um caminho claro.

Em última análise, a cena explora o relacionamento conturbado entre Firmino e Cota, no ínterim de tal constatação que revela a luta interna de Firmino em um contexto de opressão que atravessa tanto sua identidade individual quanto sua posição dentro da comunidade. A tensão entre o desejo por liberdade e as normas culturais cria uma narrativa multifacetada, onde Glauber Rocha expõe as dinâmicas entre resistência e subjugação, amor e rivalidade, individualidade e comunidade. A praia noturna torna-se, então, um palco simbólico para o embate entre o desejo de se libertar e as amarras da desigualdade e da tradição, destacando o dilema de Firmino e de sua comunidade em um espaço onde corpos negros lutam para afirmar sua autonomia e cultura em meio a uma realidade de opressão estrutural.

A sequência de imagens na Figura 4 apresenta Firmino em momentos de intensa expressão emocional, revelando seu estado de vulnerabilidade e isolamento. Na primeira imagem, ele surge deitado na areia com sua veste branca, destacando-se contra o fundo noturno, um contraste que enfatiza sua solidão em meio ao cenário escuro e vazio, simbolizando seu distanciamento da comunidade ao redor. Em seguida, na segunda imagem, Firmino toma o centro do enquadramento e, com um discurso que expõe sua carência, revela o desejo profundo por amor e aceitação, colocando-se como um ser necessitado de afeto. Já na terceira imagem, ele se aproxima de Cota, abraçando-a com intensidade; ela é tanto seu objeto de desejo quanto a confidente de suas aspirações e planos. Nessa cena, a câmera movimentase pelo corpo de Firmino, como se o espaço de areia ao redor se transformasse num

palco natural, onde ele, como protagonista, expressa suas emoções e anseios, envolvido pelo ambiente que lhe serve de teatro in natura.

Roteiro 5: Cena 5 de *Barravento* (1962)

Cena 5

Cenário: Interior da cabana de Mãe Dadá, repleto de elementos religiosos e decorado com velas e símbolos afro-brasileiros. O som dos atabaques ecoa pelo espaço, criando uma atmosfera intensa e espiritual.

Personagens: Firmino, Mãe Dadá, Naína, Clara, filhas-de-santo.

Ação:

Firmino está de pé, visivelmente tenso, diante de Mãe Dadá, que o encara com severidade. Em torno, as filhas-de-santo aguardam em silêncio, em posição de respeito.

Mãe Dadá (com voz firme):

— Você num sabe que ele é protegido? Aqui num se faz nada contra gente de Iemanjá. Sai dessa casa... Sai logo...

Firmino hesita por um momento, mas Mãe Dadá faz um gesto decisivo, e ele sai da cabana de forma abrupta, com o semblante carregado de frustração. Mãe Dadá começa a dançar com as filhas-de-santo ao som dos atabaques, em um ritmo envolvente.

Clara entra na cabana segurando a mão de Naína, que está visivelmente aflita. As duas se aproximam de Mãe Dadá e fazem uma saudação respeitosa.

Mãe Dadá (olhando Naína com um ar sério):

— Ela é de Iemanjá... Tem que fazer o Santo... Tem que passar um ano na camarinha...

Naína ouve as palavras com olhos arregalados e reage instintivamente ao som dos atabaques, entrando em um transe profundo. Seu corpo treme, e ela desaba no chão. As filhas-de-santo se movem rapidamente, cobrindo-a com um lençol branco, enquanto a levam para a camarinha, onde três iaôs com as cabeças raspadas a esperam em silêncio.

Mãe Dadá, com gestos suaves e ritualísticos, tira Naína do transe e joga os búzios. Um momento de suspense paira no ar antes que ela traga Naína de volta à cabana e se dirige a Clara, que observa preocupada.

Mãe Dadá (solene):

— Ela é de Iemanjá... Tem que fazer o Santo... Tem que passar um ano na camarinha...

Clara olha para Naína, que está agora mais consciente, porém ainda tremendo.

Clara (em tom de súplica):

— Tá vendo, Naína?

Naína (com voz trêmula e olhos cheios de temor):
 – Não posso!
 Naína se levanta de forma abrupta e sai correndo da cabana, ignorando os esforços de Mãe Dadá para detê-la.
Mãe Dadá (gritando para Naína enquanto ela se afasta):
 – Volte, Naína! Pode ser pior...
Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 5: Imagens da cena 5 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena 5 de *Barravento* oferece uma rica análise das dinâmicas de poder e da interação entre o espiritual e o social, particularmente dentro da estrutura do candomblé. A ida de Firmino até a cabana de Mãe Dadá revela seu desejo por poder e orientação para agir contra Aruan. Além do mais, importa sublinhar, expõe suas limitações e a complexidade da ordem espiritual da comunidade. Ao ser recebido com uma recusa direta – “Você num sabe que ele é protegido? Aqui num se faz nada contra gente de lemanjá” – a mãe-de-santo demarca firmemente as fronteiras que sustentam o equilíbrio social e espiritual. Esse momento destaca a proteção que a comunidade e as figuras espirituais proporcionam, colocando Firmino em uma posição vulnerável e, ao mesmo tempo, de confronto com essas hierarquias.

A resistência de Mãe Dadá em ajudar Firmino ressalta a força da religião afro-brasileira e suas práticas de respeito pela ancestralidade e pelas entidades divinas. Sua expulsão da cabana demonstra o controle feminino sobre o espaço espiritual e a posição subordinada de Firmino nesse contexto. A dança de Mãe Dadá com suas filhas-de-santo ilustra o poder ritualístico e a importância das mulheres na

continuidade e preservação das tradições espirituais, contrapondo-se ao individualismo e ao desejo de poder de Firmino.

A entrada de Naína e Clara na cabana representa a continuidade da tradição e a união entre as mulheres na comunidade. Enquanto Naína reage ao som dos atabaques e “bola no santo”, Glauber Rocha retrata a experiência espiritual como uma ligação profunda e transformadora, quase inevitável. O transe de Naína é a expressão máxima de sua conexão com o mundo espiritual, uma experiência que não é racional, mas visceral. Quando é levada à camarinha, o momento marca a responsabilidade de uma iniciação e o conflito entre o desejo individual e o dever religioso. A frase de Mãe Dadá – “Ela é de Iemanjá... Tem que fazer o Santo... Tem que passar um ano na camarinha” – impõe a Naína o peso das obrigações espirituais e culturais, revelando como a tradição molda e, às vezes, aprisiona os indivíduos.

O grito de Naína – “Não posso!” – simboliza seu desejo de escapar das normas impostas. O apelo de Mãe Dadá para que ela volte – “Pode ser pior...” – representa tanto uma advertência quanto uma expressão de preocupação com as consequências de se desviar das expectativas espirituais e sociais. Esse conflito é emblemático da luta universal entre liberdade e pertencimento, individualidade e tradição, uma tensão que Glauber Rocha usa para destacar o caráter coletivo e restritivo da comunidade.

Em última análise, a cena explora as complexidades de viver dentro de uma sociedade regida por normas espirituais e hierarquias que tanto protegem quanto restringem. Através dos conflitos internos e das interações entre Firmino, Mãe Dadá, Clara e Naína, Glauber Rocha examina como o desejo por significado e pertencimento frequentemente implica renúncias pessoais. A cena reflete uma negociação constante entre as forças pessoais e coletivas, transmitindo o desafio universal de encontrar o equilíbrio entre a autonomia e a identidade cultural.

A primeira imagem da Figura 5 revela o íntimo do terreiro de Mãe Dadá, onde um círculo de mulheres, trajadas de forma idêntica e dançando em perfeita harmonia, simboliza a unidade e a força comunitária fundamentais ao candomblé. Essa comunhão de gestos e trajes reflete a essência de um ritual que honra as raízes africanas e sublinha a coletividade intrínseca à religião. Na sequência, a segunda

imagem evidencia uma divisão de papéis dentro do terreiro: os ogãs, homens igualmente trajados com simplicidade e abdomens à mostra tocam atabaques que conduzem o ritmo do rito, expressando, através do corpo exposto, uma vulnerabilidade que se une ao propósito cerimonial. A terceira imagem aprofunda essa sensação de união e entrega, ao capturar três iaôs com cabeças raspadas, sentadas lado a lado e voltadas numa mesma direção em profunda conexão com o ambiente espiritual que as cerca. Cada uma das imagens destaca corpos negros ocupando posições diferentes dentro da comunidade, desde a dança até o toque dos tambores e o estado meditativo das iaôs. Essa tríade de cenas compõe uma potente visão de coletividade e reverência, onde todos os gestos e trajes se entrelaçam, refletindo a continuidade e a ancestralidade preservada no espaço sagrado do candomblé.

A cena retratada é embalada por cantos iorubanos que desempenham um papel essencial na construção do ambiente e na transmissão de significados. Esses cantos, profundamente enraizados na cultura africana, não trazem somente melodias, mas também histórias e rituais que conectam as pessoas às suas tradições ancestrais. A musicalidade iorubana é uma expressão rica que reflete a vivência do povo yorubá, presente em cerimônias religiosas e celebrações. Cada verso e entoação carrega a força da ancestralidade, abordando temas como espiritualidade e a luta pela sobrevivência, mantendo vivas as tradições mesmo após séculos de opressão.

Os instrumentos utilizados, como o agogô e o atabaque, complementam perfeitamente a atmosfera criada pelos cantos. O agogô, com seu som metálico e ressonante, serve como um guia rítmico, enquanto o atabaque, com sua sonoridade profunda, conecta os participantes à comunicação com os orixás e forças espirituais. A combinação desses elementos cria uma experiência sensorial completa, onde a música se transforma em uma linguagem que transcende palavras. Os ritmos pulsantes e os timbres vibrantes evocam emoções intensas, convidando todos a se unirem em uma dança coletiva que celebra a vida e a ancestralidade, reafirmando a identidade cultural e a resiliência de um povo que, por meio da música, continua a contar sua história.

Roteiro 6: Cena 6 de *Barravento* (1962)

Cena 6

Cenário: Exterior da cabana de Pai Tião, à noite. A luz suave da lua ilumina o cenário, criando sombras misteriosas nas palmeiras ao redor. Há um ar de tensão e expectativa no ambiente.

Personagens: Firmino, Pai Tião (off)

Ação:

Firmino, com expressão séria e olhar decidido, se aproxima da porta da cabana de Pai Tião. Ele levanta a mão e bate três vezes, o som ecoando no silêncio da noite.

Firmino (com voz firme, porém controlada):

– Boa noite, Pai Tião.

Uma pausa se segue, e uma voz grave e cansada responde de dentro da cabana.

Pai Tião (off, com tom desconfiado):

– O que você quer, Firmino?

Firmino se inclina levemente para a porta, a expressão endurecendo enquanto fala com determinação.

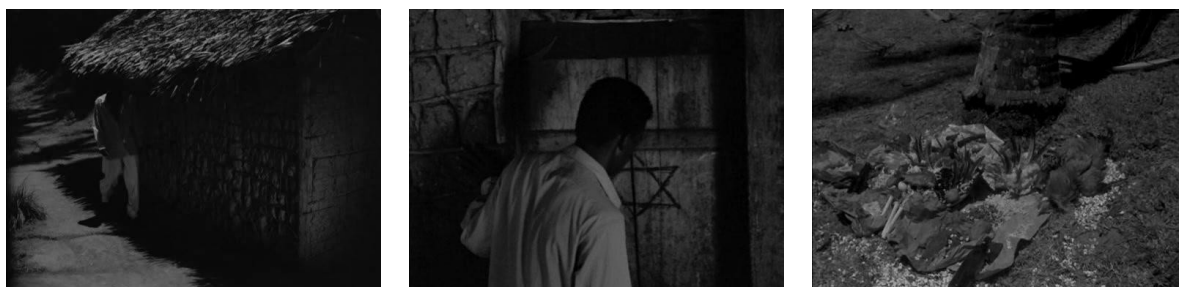
Firmino:

– Quero um despacho pra estragar a rede e acabar com Aruan. O silêncio volta a dominar, deixando o ar mais pesado, enquanto se aguarda a resposta de Pai Tião.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 6: Imagens da cena 6 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 6 de *Barravento*, a interação entre Firmino e Pai Tião intensifica a tensão na narrativa, abordando o desejo de controle de Firmino e os conflitos sociais que marcam a vida na aldeia. Ao bater na porta da cabana de Pai Tião, Firmino busca apoio espiritual e a figura de autoridade que o pai de santo representa. A resposta direta de Pai Tião – “O que você quer, Firmino?” – evidencia uma recepção distante

e desconfiada, sugerindo que Firmino é visto com reservas, talvez por sua sede de poder e por seus métodos que fogem às normas comunitárias e espirituais.

Firmino expõe sua intenção de obter um “despacho pra estragar a rede e acabar com Aruan”, revelando seu desespero e o desejo de manipular as forças espirituais para resolver seus conflitos com Aruan. O pedido de um despacho reflete a tentativa de Firmino de se valer de práticas do candomblé para influenciar o curso dos eventos, algo que simboliza sua impotência e sua recusa em aceitar a ordem estabelecida. O desejo de “estragar a rede” representa, de forma metafórica, além disso, o desejo de derrotar Aruan e romper o tecido social da aldeia. A rede – símbolo de trabalho e conexão comunitária – torna-se o alvo de Firmino, que busca destruir aquilo que Aruan representa e que o fortalece diante da comunidade.

A figura de Pai Tião, diferente de Mãe Dadá, aparenta estar disposta a intervir diretamente em questões de vingança ou destruição. Ele age de maneira pragmática, consciente dos riscos e das implicações éticas do pedido de Firmino. A sua hesitação inicial sugere que, mesmo dentro das práticas espirituais, há limites éticos que nem todos estão dispostos a cruzar. No entanto, o fato de Firmino obter o que deseja marca um ponto crítico na narrativa, demonstrando sua determinação em buscar controle, mesmo por meios que podem gerar desarmonia e até destruição.

Essa cena revela a alienação crescente de Firmino em relação à comunidade, e seu pedido por um despacho para acabar com Aruan intensifica a divisão entre ambos. A escalada do conflito aponta para o aprofundamento das rivalidades e sugere que a busca por poder e dignidade pode levar os personagens a métodos cada vez mais extremos. Ao recorrer a Pai Tião, Firmino expressa um desejo de dominar uma realidade que o ameaça, mostrando como as adversidades o conduzem a um caminho sombrio.

A conclusão ambígua da cena, com Firmino aparentemente obtendo o despacho, leva o espectador a refletir sobre as possíveis consequências de suas ações. A interseção entre os planos material e espiritual é um tema constante na obra de Glauber Rocha e aqui ela se manifesta de forma ainda mais complexa, à medida que Firmino se entrega a uma busca que transita entre a justiça e a vingança. A

possibilidade de que ele se perca nesse percurso reforça a natureza fluida e complexa do bem e do mal na narrativa.

Na primeira imagem da Figura 6, Firmino caminha na penumbra, ladeando a parede de taipa de uma choupana coberta de palha, enquanto a escuridão profunda ao redor cria uma atmosfera de mistério denso e envolvente. A cena em plano aberto intensifica a sensação de inquietação e isolamento, sugerindo o peso de uma ação clandestina. Na segunda imagem, Firmino se aproxima da porta de Pai Tião, onde se destaca uma estrela de Davi desenhada, símbolo raro que remete às linhas da umbanda, levantando a questão: seria Pai Tião um dissidente da comunidade de candomblé, um praticante de uma linha que dialoga com outros elementos espirituais? A decisão de Pai Tião de realizar o despacho solicitado por Firmino sugere uma possível fusão de práticas ou até uma dissidência, ampliando a complexidade das influências espirituais. Na terceira imagem, um close mostra o ebó deixado aos pés de um coqueiro, os restos do ritual realizado por Firmino e Pai Tião, indicando que o sagrado afro-brasileiro explora uma dimensão moral que vai além dos valores cristãos convencionais, em um diálogo ancestral que transcende a dualidade entre o bem e o mal. Esse ritual, marcado pela presença dos elementos da natureza e da cultura sincrética, revela a liberdade de um sistema de crenças que não se submete a uma moralidade única, mas sim evoca um entendimento do sagrado moldado pela ancestralidade e pelos vínculos espirituais plurais.

Roteiro 7: Cena 7 de *Barravento* (1962)

Cena 7

Cenário: Praia da aldeia, de dia. O céu está claro, mas uma tensão paira no ar. As jangadas retornam do mar, enquanto os pescadores gritam agitadamente. Um pequeno grupo de pessoas da aldeia começa a se formar na praia, observando a cena com preocupação e curiosidade.

Personagens: Pescadores, Firmino, Cota

Ação:

Os pescadores desembarcam rapidamente, movendo-se com urgência. O som de vozes aflitas ecoa pela aldeia.

Pescadores (em coro, exaltados):

— A rede furou e o peixe fugiu... Aruan morreu afogado...

Firmino está à distância, observando com um sorriso frio na porta da cabana de Cota. Cota aparece de dentro, com uma expressão curiosa e desconfiada.

Cota (com sobrancelhas franzidas, apontando para a praia):

— Ei! Que confusão é aquela ali na praia?

Firmino olha para Cota, ainda sorrindo de forma dissimulada.

Firmino (desdenhoso):

— Não ouvi direito, mas parece que a rede furou e Aruan morreu afogado. Tem um despacho aí bem na frente da porta. Cota arregala os olhos e se aproxima mais de Firmino, mantendo a voz baixa.

Cota (desafiadora e incrédula):

— Foi esse seu serviço? Não sabia que ia pedir pra Aruan sumir de vez.

Firmino (com frieza, sem remorso):

— Foi pra ele se acabar, nem achar o corpo. Agora deve estar muito melhor, dormindo junto de Iemanjá. Ele não vivia querendo? Ham?

Cota cruza os braços, mas o rosto reflete um conflito interno.

Cota (com tom amargo):

— Não meto minha mão no fogo. Fiz meu santo e respeito o dos outros. O de Aruan então... Se ele gostasse de mulher talvez eu não andasse tão jogada fora...

Sem aviso, Firmino estapeia Cota no rosto. Ela leva a mão à face, com os olhos faiscando de raiva e desprezo.

Cota (com voz firme e desafiadora):

— Olha, velho, eu não dependo de nada na vida. Não tem gente da cidade que passe por aqui sem baixar os beiços. Eu me viro na hora que bem quero, a carne é minha e quem faz o preço sou eu...

A câmera foca em um despacho colocado junto a um coqueiro, perto dos pés dos pescadores. O murmúrio de vozes se espalha.

Pescadores (off, mais animados):

— Aruan tá vivo... Feitiço não pega ele nunca...

O sorriso de Firmino desaparece, substituído por uma expressão de cansaço e derrota.

Firmino (resmungando para si mesmo):

— Eu sabia que tudo era mentira... Arrisquei porque quis... Cota o encara com um olhar enigmático, sem desviar os olhos.

Cota (com um meio sorriso, sarcástica):

— Mas a rede furou...

Firmino (com um suspiro e voz pesada):

— Porque estava velha. Minha intenção foi Aruan, mas esta é a primeira e última vez que me meto com feitiçaria. Sempre dei duro e a sorte nunca me ajudou... Mas vou levantar um barravento à ponta de faca.

Fim da Cena

Figura 7: Imagens da cena 7 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 7 de *Barravento*, a dinâmica entre os pescadores, Firmino e Cota ganha intensidade e revela desespero e confrontação. O retorno das jangadas, marcado pela frase “A rede frou e o peixe fugiu... Aruan morreu afogado...”, instaura uma atmosfera de tragédia. Esse anúncio não só sinaliza uma calamidade imediata – a perda de Aruan e o fracasso da pesca – à continuação do enunciado, como também reflete uma falha nas esperanças e nas aspirações coletivas da comunidade pesqueira. Assim, a cena estabelece um tom de crise que questiona a sobrevivência e a coesão da aldeia.

Firmino, observando de longe e sorrindo, expressa uma satisfação sutil diante do infortúnio dos demais. Esse sorriso marca sua ambiguidade moral, sugerindo um desejo de vingança que fere as normas de solidariedade comunitária. No diálogo com Cota, ao mencionar insensivelmente que “tem um despacho aí bem na frente da porta”, Firmino exibe seu desprezo pela tragédia que recaiu sobre Aruan. Essa indiferença revela uma hostilidade arraigada e a deterioração das relações interpessoais na aldeia, onde as rivalidades são resolvidas não pelo diálogo, mas pelo recurso às forças sobrenaturais e à vingança.

Cota, por sua vez, se posiciona com uma atitude de ceticismo e independência em relação aos poderes de Firmino. Sua declaração de que “respeita o santo dos outros” e sua recusa em “meter a mão no fogo” pelos despachos de Firmino indicam uma autonomia crítica em relação às práticas espirituais manipuladas por Firmino. A tensão entre os dois cresce à medida que Cota desafia Firmino, questionando a eficácia de seu “serviço” e insinuando sua responsabilidade pela tragédia. Essa

interação coloca em xeque a validade dos métodos de Firmino, trazendo à tona o tema da responsabilidade pessoal.

A cena se agrava quando Firmino, pressionado emocionalmente, agride Cota com um tapa. Esse gesto representa a masculinidade agressiva que permeia a narrativa, em que a violência física é usada como tentativa de controle e reafirmação de poder. No entanto, Cota responde com firmeza e autossuficiência: “Olha, velho, eu não dependo de nada na vida.” Sua resposta é uma defesa, uma afirmação de sua dignidade e uma resistência direta às tentativas de Firmino de subjugar aqueles ao seu redor.

O despacho junto ao coqueiro e a revelação de que “Aruan tá vivo... Feitiço não pega ele nunca...” sublinham a fragilidade e a volatilidade das crenças comunitárias. Ao perceber que “tudo era mentira”, Firmino se vê confrontado com a futilidade de sua tentativa de controlar o destino por meios sobrenaturais. Sua declaração final, “mas vou levantar um barravento à ponta de faca”, encapsula seu desejo de continuar lutando e seu comprometimento com a destruição, ainda que a custo de sua própria integridade. Esse “barravento” representa mais que uma tempestade literal, mas uma insurgência contra tudo que ele vê como opressivo ou frustrante em sua vida e no ambiente da aldeia.

A cena termina com uma ambiguidade intencional, característica de *Barravento*, ao levantar questões sobre o poder, a autonomia e as consequências de recorrer a forças obscuras em busca de controle. Glauber Rocha utiliza essa passagem para explorar as complexidades das relações humanas e a tensão entre crença, superstição e a dura realidade da aldeia, convidando o espectador a refletir sobre os impulsos que levam os personagens a agirem de maneira autodestrutiva e desafiadora, especialmente em um contexto de incertezas e adversidades profundas.

Na primeira imagem da Figura 7, Aruan emerge do mar sob o olhar incrédulo da multidão que acreditava em sua morte, agora reavaliando seu retorno como um sinal da proteção divina de lemanjá, conforme sugerem as crenças da comunidade. Esse retorno inesperado poderia validar a espiritualidade popular que o cerca ou, em contrapartida, questionar a visão pseudomaterialista de Firmino, que advoga contra a eficácia do ebó/despacho. A resposta, contudo, fica suspensa no ar, intensificando

o mistério. Em seguida, a segunda imagem foca em Cota, cujo olhar determinado, capturado em close, ignora a curiosidade coletiva e se volta para suas próprias questões internas. Em um momento de coragem e voz própria, ela confronta Firmino com um discurso assertivo de empoderamento feminino. No entanto, na terceira imagem, Firmino, num gesto contraditório e agressivo, recorre à violência e estapeia Cota, revelando um machismo que acompanha suas falas e o distancia dos que poderiam ser seus aliados. A imagem do tapa é impactante e intensa, sublinhando o confronto entre valores e personalidades num cenário onde a fé aponta contradições.

Roteiro 8: Cena 8 de *Barravento* (1962)

Cena 8

Cenário: Praia da aldeia ao entardecer. A maré está baixa e as ondas suaves refletem o céu. O Mestre, com expressão de preocupação, conversa com um homem moreno, que tem o semblante rígido. Mais ao fundo, Aruan, Chico e outros pescadores observam a cena com atenção.

Personagens: Mestre, Homem Moreno, Aruan, Chico, Pescadores

Ação:

O Homem Moreno ajusta seu chapéu de palha e fala com a voz firme e autoritária, o vento soprando ligeiramente a sua camisa aberta.

Homem Moreno:

— Pois é, Mestre. O homem mandou dizer que quer o peixe de qualquer jeito... A rede é que não pode ficar parada. O pessoal tá querendo muito e tem gente lá embaixo que paga muito mais barato.

O Mestre abaixa a cabeça, passando a mão pela barba grisalha, pensativo.

Mestre (com voz pesada e cansada):

— Mas o homem sabe que a rede tá velha!

O Homem Moreno estreita os olhos e levanta uma sobrancelha com desdém.

Homem Moreno:

— Isso não interessa. Desculpa o senhor vai dar pessoalmente. O homem só quer saber de peixe e mais nada. De repente, Aruan, com os músculos tensos e o olhar inflamado, se aproxima e agarra o Homem Moreno pela lapela da camisa, puxando-o para perto de seu rosto.

Aruan (voz ameaçadora):

— Como é que não sabe? Tem dez anos que a gente empurra essa rede e nunca precisamos de nada... Agora que dá azar ele vem com desaforo? Ninguém aqui é cachorro não...

Chico se adianta, tentando separar os dois. Sua voz é urgente, mas calma.

Chico (persuasivo):

— Deixa isso pra lá, Aruan! A gente desse povo mesmo... Aruan solta o Homem Moreno com um empurrão, mas seus olhos ainda ardem de raiva.

Aruan (recuperando o fôlego):

— É, mas quem puxa a rede somos nós. Quando o peixe não vem, ficamos sem comer. O homem não pensa nisto, ele come todo dia e só fica um xaréu em cada cem... O Homem Moreno, ajustando a camisa amassada, recua com um olhar desafiador.

Homem Moreno (ênfatizando cada palavra):

— Bem, o que falei foi pra valer. Se não der peixe, o homem manda buscar a rede... Vocês que se acabem... O Homem Moreno vira-se e vai embora, deixando um rastro de tensão no ar. Os pescadores trocam olhares incertos. O Mestre solta um suspiro resignado e pousa a mão no ombro de Aruan.

Mestre (tentando transmitir esperança):

— Não fique triste não. A gente remenda a rede. Aruan encara o horizonte, os olhos refletindo uma mistura de raiva e determinação. Ele fala com a voz rouca e resoluta.

Aruan:

— É Mestre, eu faço... eu faço o que o senhor quiser. Mas se fosse eu, resolvia no peito... O som do mar e o murmúrio dos pescadores misturam-se no ar, enquanto a câmera se afasta, mostrando Aruan de costas, encarando o vasto mar como se buscasse forças nele.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 8: Imagens da cena 8 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 8 de *Barravento*, a interação entre o Mestre e o homem moreno, que representa a figura do patrão, é o contexto das dinâmicas de poder e exploração que marcam a vida dos pescadores. Este cenário, situado na praia, transcende a simples configuração de um local de trabalho, tornando-se um espaço imbuído de simbolismo, onde se entrelaçam sustento, luta e resistência. A expressão do homem

moreno sobre o desejo insaciável do patrão por peixe “a qualquer custo” expõe uma lógica mercadológica impiedosa que prioriza a produtividade em detrimento das condições humanas. Isso revela uma desumanização crônica que permeia a relação entre a elite econômica e os trabalhadores, enfatizando que o que está em jogo aqui não é somente a colheita do mar, mas a dignidade e a sobrevivência dos pescadores, reduzidos a meros instrumentos de lucro.

A fala do homem – “O homem mandou dizer que quer o peixe de qualquer jeito... A rede é que não pode ficar parada” – demonstra essa insensibilidade, refletindo uma visão unilateral que ignora o desgaste dos recursos à guisa de similitude, a saúde e o bem-estar dos trabalhadores. A resposta do Mestre, “Mas o homem sabe que a rede tá velha!”, carrega consigo um reconhecimento pungente das condições precárias de trabalho, mas, ao mesmo tempo, revela uma impotência angustiante diante da exploração. Essa afirmação se transforma em um clamor por empatia, onde a falta de compaixão do patrão se torna evidente, sublinhando que a vida dos pescadores é subjugada a uma lógica de mercado que não os considera. Assim, a realidade das redes desgastadas emerge como uma metáfora para a condição de exploração e a fragilidade do meio de subsistência da comunidade pesqueira, questionando o que realmente significa “trabalhar” em um sistema que privilegia a exploração sobre o bem-estar humano.

A entrada de Aruan, que agarra o homem moreno pela lapela em um gesto de frustração e indignação, representa uma reviravolta significativa na narrativa. Sua declaração, “Ninguém aqui é cachorro não...”, expressa um ato de resistência, de modo que se acresce também um profundo anseio por dignidade e respeito. Esse momento é emblemático, pois Aruan é mais que um indivíduo: é a voz coletiva de um grupo oprimido que se recusa a ser tratado com desdém. Ao confrontar o homem moreno, Aruan expõe a dinâmica de poder desigual que permeia a relação entre os pescadores e a elite, ressaltando a necessidade de reconhecer a humanidade que está por trás do trabalho. Sua afirmação torna-se uma reivindicação pela identidade e dignidade que lhes foram sistematicamente negadas em um sistema social que os marginaliza.

A tentativa de Chico de acalmar a situação com “Deixa isso pra lá, Aruan! A gente desse povo mesmo...” simboliza uma postura de conformismo que pode ser característica de grupos marginalizados. Essa reação evidencia a luta interna entre resistência e aceitação, onde o desejo de evitar conflitos se choca com a necessidade de afirmar a própria voz e dignidade. A afirmação de Chico sugere que a resistência pode ser interpretada como uma forma de autoafirmação, paralelamente, sobressai-se como um caminho arriscado que pode levar a consequências adversas. A frase “a gente desse povo mesmo” implica uma aceitação de uma identidade subordinada, refletindo a complexidade emocional que permeia a vida dos pescadores, que lutam para se afirmar em um sistema que frequentemente os vê como descartáveis. Nesse contexto, revela-se a ambivalência da luta: enquanto alguns se esforçam para resistir, outros sentem que a submissão é a única opção viável para sobreviver, criando uma dinâmica de divisão e tensão entre aqueles que desejam lutar e aqueles que se sentem impotentes.

A fala do homem moreno, “Se não der peixe, o homem manda buscar a rede... Vocês que se acabem...”, reforça a insensibilidade do patrão e revela uma ameaça subjacente, uma chantagem emocional que se aproveita da vulnerabilidade dos pescadores. Essa frase sintetiza a relação de poder desigual, onde a elite econômica se sente à vontade para desconsiderar a vida e as necessidades dos trabalhadores. A recusa do homem moreno em se envolver com a realidade dos pescadores acentua a desconexão entre as classes, evidenciando a forma como a opressão é mantida por uma lógica que perpetua a desigualdade, levando os pescadores a uma situação de desespero e desamparo.

A tentativa do Mestre de consolar os pescadores com a afirmação “A gente remenda a rede” carrega um simbolismo ambivalente. Essa resposta sugere uma abordagem paliativa, que se limita a tratar os sintomas da opressão em vez de confrontar suas causas estruturais. A metáfora da rede remendada evoca a ideia de que os pescadores são forçados a operar em um sistema falido, onde a verdadeira mudança exige uma transformação mais profunda que vai além de simples reparos. Essa fala também pode ser interpretada como um reflexo de uma mentalidade de sobrevivência, onde as adaptações se tornam essenciais em um contexto de

vulnerabilidade, mas, ao mesmo tempo, perpetuam a aceitação da situação atual sem buscar soluções mais abrangentes.

O desfecho com Aruan afirmando “Mas se fosse eu, resolvia no peito...” é uma expressão do desejo de ação imediata e resolutiva. Essa declaração sintetiza o anseio por uma transformação radical das condições sociais, revelando a frustração com métodos que não resultam em mudanças reais. A proposta de Aruan de “resolver no peito” sugere que a luta pela dignidade não pode ser adiada ou suavizada, ela exige coragem e disposição para enfrentar as consequências. Esse clamor por ação não se limita a um desejo individual, mas se estende a uma convocação coletiva, onde os pescadores são instigados a se unirem e reivindicarem seu lugar em uma sociedade que os marginaliza. O desejo de Aruan por uma resposta direta à opressão reflete uma perspectiva mais ampla sobre a resistência, que é muitas vezes necessária para contestar as normas estabelecidas e buscar justiça.

Deste modo, a cena revela a dura realidade dos pescadores e serve como uma crítica às relações sociais e econômicas em vigor. A interação entre os personagens é uma reflexão sobre a luta pela dignidade humana em um contexto de exploração e opressão. Esta cena e sua análise evidenciam as lutas contemporâneas por justiça social, tornando-se um lembrete de que a resistência é uma parte essencial da busca por uma vida mais digna e justa. A complexidade emocional e social presente nesta cena enriquece a narrativa e oferece um campo para a reflexão sobre a condição humana em situações de vulnerabilidade. A análise deste trecho revela as tensões entre classes, a luta interna dos indivíduos em busca de dignidade, respeito e sobrevivência em um mundo que frequentemente os ignora.

Na Figura 8, vemos que Glauber Rocha emprega o close de maneira contundente para intensificar a representação da violência econômica e discursiva que permeia as relações de poder. Na primeira imagem, ele contrapõe, em um confronto face a face, o explorado e o representante do explorador: este último encarna a violência do discurso, sustentado pela exploração da mais-valia, enquanto o explorado, com uma expressão de resignação profunda, revela o cansaço exaustivo de quem já lutou longamente e carrega as marcas dessa luta no corpo e na alma. Em um contraste significativo, na segunda imagem, Aruan se destaca por sua postura

física de resistência, desafiando, literalmente, a opressão com uma determinação visível e uma força que simboliza sua disposição para lutar por condições de trabalho mais dignas – a estética da resistência física emerge como um manifesto visual. No entanto, a narrativa visual adquire mais complexidade na terceira imagem, onde Aruan se revela submisso, inclinando-se às imposições do Mestre, que representa a figura da autoridade e o controle ideológico. Aqui, Glauber Rocha expõe na violência estrutural, a dialética da submissão e resistência, num retrato complexo das tensões internas que definem a condição do oprimido, capturando a contradição entre o impulso pela liberdade e a resignação imposta por um sistema esmagador.

Roteiro 9: Cena 9 de *Barravento* (1962)

Cena 9

Cenário: Praia da aldeia. Pescadores estão reunidos, trabalhando na rede danificada.

Personagens: Firmino, Pescadores

Ação:
Os pescadores estão silenciosos, consertando a rede. Firmino, de pé à distância, observa e começa a gritar.

Firmino (gritando):
– Trabalha, cambada de besta! Trabalha! Preto veio pra essa terra pra sofrer. Trabalha muito e não come nada. Menos eu, que sou independente. Já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada, nada não! Precisamos é lutar, resistir... Nossa hora tá chegando, irmão!

Os pescadores continuam a trabalhar em silêncio, ignorando Firmino. Ele, visivelmente frustrado, balança a cabeça e se afasta.

Firmino (para si mesmo):
– Esses idiotas...

Firmino sai em direção à aldeia, deixando os pescadores atrás de si.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 9: Imagens da cena 9 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 9, Firmino emerge como uma figura polarizadora, confrontando os pescadores com um discurso que transita entre desprezo e revolta. Ao se referir a eles como “cambada de besta”, ele expressa um desdém por sua condição, no trilho de semelhante ideia, se coloca em uma posição de crítica severa à estrutura social que os aprisiona. Essa linguagem carregada de desprezo revela sua indignação em relação a um sistema que transforma a labuta diária dos trabalhadores em uma condenação à miséria, evidenciada na frase: “Preto veio pra essa terra pra sofrer. Trabalha muito e não come nada.” Aqui, Firmino evidencia a amarga realidade da exploração, transformando sua indignação em uma denúncia da condição que perpetua a dor e o sofrimento da comunidade negra. Sua fala torna-se um eco de um sentimento coletivo, um lamento pela falta de oportunidades e dignidade que os pescadores enfrentam em sua rotina desgastante.

A autoidentificação de Firmino como “independente” serve como um indicativo de sua intenção de se distanciar da opressão que seus companheiros suportam. No entanto, essa declaração de autonomia vem carregada de ambivalência. Ao desdenhar da “religião” e dos valores comunitários, ele se coloca à parte da tradição que molda a vida social e espiritual do grupo. Num contexto correlato, desconsidera uma das principais fontes de coesão e resistência da comunidade. Ao afirmar que o candomblé “não resolve nada”, Firmino revela uma ruptura radical com as práticas que, para muitos, são um alicerce de esperança e força. Sua crítica à religiosidade, vista por ele como uma manifestação de apatia, reflete uma frustração em relação à resignação cultural que, em sua visão, perpetua a alienação e a submissão.

Entretanto, sua convocação para a luta e resistência, simbolizada na frase “Precisamos é lutar, resistir... Nossa hora tá chegando, irmão!”, é envolta em um tom quase messiânico. Essa exortação à revolução coletiva sugere uma esperança de emancipação que, paradoxalmente, não encontra ressonância entre os pescadores. O silêncio deles, enquanto continuam a costurar a rede, expressa uma dicotomia profunda: a visão de Firmino, repleta de urgência e desejo de mudança, choca-se com a aceitação resignada da rotina e da vida ritualística que ainda traz algum sentido a suas vidas. Este contraste evidencia um abismo entre a consciência crítica de Firmino e a resignação dos outros, revelando a complexidade da luta pela sobrevivência em um sistema opressivo.

A indiferença dos pescadores em relação ao apelo de Firmino ilustra a luta interna entre a necessidade de mudança e a busca por significado em suas vidas cotidianas. Para eles, a prática religiosa e o trabalho em conjunto representam formas de resistência espiritual e social que, embora limitadas, oferecem conforto e propósito em meio à exploração. Este comportamento destaca o papel do candomblé como um bastião de identidade e solidariedade, de cujo meio Firmino busca se desvincular. Sua decisão de romper com esses vínculos, no entanto, o isola, colocando-o em um estado de frustração e solidão. Na busca pela verdadeira emancipação, Firmino encontra-se em um limbo: sua consciência crítica o distancia da coletividade, fazendo-o perder o apoio e a solidariedade que poderia ser fundamental para uma transformação efetiva.

A retirada de Firmino, diante da apatia dos pescadores, sublinha o custo emocional de sua dissidência. Em uma comunidade que sustenta suas bases culturais e espirituais como mecanismos de resistência à opressão, Firmino representa a figura do inconformado e do desiludido, alguém que, ao olhar além do sistema, acaba se isolando do coletivo. Essa dinâmica ressalta que a ruptura com as tradições, embora desejada, carrega consigo um preço elevado, aprisionando Firmino em uma solidão que o separa da própria comunidade que aspira libertar. Essa solidão reflete uma crítica à ideia de que a emancipação pode ser alcançada apenas por meio da rejeição das práticas que, embora imperfeitas, oferecem resistência e coesão em tempos de adversidade.

Assim, a cena ilustra a luta de Firmino e a complexidade da luta coletiva, onde a resistência pode se manifestar de maneiras diversas. A análise desta interação revela a tensão entre a crítica à opressão e a necessidade de preservar laços comunitários, destacando que, em um sistema desigual, a busca por transformação exige um delicado equilíbrio entre a individualidade e a coletividade.

Na primeira imagem da Figura 9, o ritmo contínuo da lida é capturado em um plano aberto que revela uma bela simetria visual: uma fila de trabalhadores, espaçados com precisão, carrega a rede em direção ao mar. Essa disposição não é somente estética, mas simboliza a regularidade, a disciplina, a cumplicidade e a coesão social que permeiam a organização do trabalho coletivo. Cada indivíduo contribui para a harmonia do conjunto, sugerindo um equilíbrio quase coreográfico na divisão de tarefas. Na segunda imagem, o foco se desloca para Firmino, tomado pela indignação, vociferando com a mão erguida – a mão, que se torna sua arma, expressão de sua retórica e força. Firmino se comunica e age intensamente por meio das mãos, que ora gesticulam, ora ameaçam, em contraste com os trabalhadores que utilizam as mãos para o labor. Em oposição direta, a terceira imagem mostra Aruan, sereno, concentrado na costura da rede, indiferente aos protestos de Firmino. Aruã representa, com seu gesto calmo e repetitivo, uma alternativa silenciosa e resiliente ao comportamento tempestuoso de Firmino, criando um contraste simbólico entre a violência das palavras e a tranquilidade do trabalho manual, duas faces distintas de uma mesma luta cotidiana.

Roteiro 10: Cena 10 de *Barravento* (1962)

Cena 10

Cenário: Noite. A rede está estendida na praia. O som suave do mar. O ambiente é tenso, com pouca iluminação.

Personagens: Firmino, Cota

Ação:

Firmino, com uma navalha, corta a rede que está estendida na areia. Ele se afasta correndo, em direção aos coqueiros. Cota aparece, interrompendo seu caminho.

Firmino (com raiva, ameaçando Cota com a navalha):

– Se abrir a boca, te corto a língua!

Cota (calma, desviando o olhar):

– Deixa de ser desconfiado. Tô atrás de outra coisa.

Firmino (com um sorriso forçado):

– Ainda bem que você gosta de mim. Se as coisas fossem diferentes, até que me arrumava...

Cota (desafiadora):

– Ainda não fez porque não quer. A renda não dá?

Firmino (irônico):

– A renda mal serve pra ter uns panos decentes em cima do corpo. E estou sem oportunidades, como diz um amigo. A ficha na polícia anda muito carregada. E agora inventaram até uma palavra nova: elemento subversivo...

Cota (rindo levemente):

– Pelo nome parece coisa importante. É por isso que não se resolve? Se for por causa de grana, não tenha medo. Eu sou até rica com as duas jangadas que o velho deixou pra mim. O negócio dá pra gente viver junto. Por que cê não endireita o caminho e não vem viver como os outros?

Firmino (pensativo):

– Eu, pescador? Isso é vida de índio! Isto aqui não é África, é Brasil, Cota. No fundo, meu coração presta e muito. Ando com você porque seu jeito é de quem não se abaixa. Aruan também não quer se abaixar, mas o Mestre domina ele. Nessa situação vive o povo. Meu pessoal lá na cidade sabe que as coisas vão melhorar. Foi por isso que cortei a rede. A barriga precisa doer mesmo. Quando tiver uma ferida bem grande, então todo mundo grita de vez. Pra mim, princesa Isabel é ilusão...

Cota (com nostalgia):

– Agora eu me lembrei do homem que um dia me convidou pra trabalhar na cidade. O serviço era na cama. Não liguei nada, e um dia o camarada abriu a boca e falou que me amava... Mas cadê coragem pra casar? Pra ser cachorro de dia e mulher de noite, prefiro comer peixe aqui mesmo. Sei que devia ir embora. Mas cadê coragem pra deixar a terra?

Firmino canta, enquanto a tensão cresce.

Firmino (canta):

– Meu desespero ninguém vê, / Sou diplomado em matéria de sofrer.

Cota (preocupada, olhando para a rede):

– Firmino, você cortou a rede e vai ser uma desgraça...

Firmino (continua a cantar):

– Falsa alegria, sorriso de fingimento, / alguém tem culpa deste meu padecimento. / Meu sofrimento ninguém vê, / sou diplomado em matéria de sofrer.

Ambos ficam em silêncio, a tensão no ar enquanto Firmino observa o estrago da rede cortada.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 10: Imagens da cena 10 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 10, o confronto entre Firmino e Cota se intensifica, revelando as profundezas de suas motivações e as complexidades de suas personalidades. O ato de Firmino cortar a rede de pesca é emblemático, uma sabotagem que expressa sua revolta e simboliza um rompimento com a submissão que ele associa à vida de pescador. Esse gesto, carregado de significados, busca provocar uma dor coletiva que, segundo ele, pode despertar uma consciência crítica na comunidade. Ao afirmar que “a barriga precisa doer mesmo”, Firmino acredita que o sofrimento material pode servir como um catalisador para a resistência, uma ideia que defende a noção de que, muitas vezes, a transformação só ocorre quando a dor se torna insuportável. Nesse contexto, o corte da rede é um ato de desespero, uma tentativa de sacudir a passividade da comunidade e forçar uma reflexão sobre suas condições de vida. A tensão se exacerba quando Firmino, armado com uma navalha, confronta Cota, revelando um lado sombrio impregnado de desconfiança e agressividade. A cena carrega uma imagem forte, em que a navalha representa a ameaça física, à margem disso, pontua-se a divisão entre o desejo de mudança de Firmino e a resistência de Cota à ruptura.

O diálogo entre Firmino e Cota ressalta a complexidade de suas visões de mundo. Firmino se debate entre o desprezo pela vida de pescador – que ele considera uma existência “de índio” – e a aspiração por um propósito mais elevado. Ele é constantemente lembrado de sua posição marginalizada, sendo rotulado como “elemento subversivo,” um título que traz tanto orgulho quanto um sentimento de isolamento. Essa autoidentificação como “diplomado em matéria de sofrer” revela a forma como ele internaliza sua dor, transformando-a em parte de sua identidade. A visão de Firmino é marcada pela frustração e pela sensação de que as tradições de

sua comunidade perpetuam a opressão, criando um abismo entre ele e aqueles que ainda encontram significado e força na coletividade. Por outro lado, Cota encarna uma perspectiva prática e resiliente. Ao questionar se a renda não é suficiente para Firmino e sugerir que ele “endireite o caminho”, ela representa uma aceitação da realidade, buscando encontrar valor no trabalho árduo e na sobrevivência. Sua escolha de permanecer na aldeia, mesmo diante da possibilidade de abandonar tudo, expõe sua coragem e sua luta para manter uma conexão com a comunidade. A proposta de Cota para que Firmino viva com ela, buscando uma vida modesta e estável, contrapõe-se ao desejo de Firmino por transformação radical, criando uma tensão entre a necessidade de estabilidade e a aspiração à mudança.

Firmino, em sua recusa em aceitar a vida de pescador, distancia-se das tradições que constituem a identidade da comunidade. Sua afirmação de que “isto aqui não é África, é Brasil” não é apenas um desprezo por sua realidade atual, mas uma negação de suas raízes culturais e da luta histórica dos negros no Brasil. Essa recusa reflete a luta interna de Firmino: ele busca libertação, mas essa busca o afasta da coletividade que poderia oferecer apoio e solidariedade. Ao se ver como um forasteiro, Firmino se isola em sua busca por significado e transformação, enquanto os demais continuam a manter sua conexão com a cultura e a comunidade. Os versos que Firmino canta, “Meu desespero ninguém vê, / Sou diplomado em matéria de sofrer”, trazem uma melancolia penetrante, transmitindo um sofrimento profundo que o isola em sua dor, como se essa dor fosse uma marca de sua existência. A música serve como um meio de comunicação de sua frustração e um clamor por mudança, evidenciando sua recusa em se conformar com a vida que ele considera inaceitável.

O corte da rede é um ato simbólico, uma declaração de resistência que, paradoxalmente, o distancia dos laços de solidariedade que ainda existem na comunidade. Cota, ao ouvir os versos de Firmino, percebe que ele não busca apenas uma mudança prática, mas um rompimento radical com toda a estrutura social que os circunda. Essa consciência de Cota destaca ainda mais o isolamento de Firmino, revelando a luta interna e externa pela transformação da realidade. Firmino se vê aprisionado em uma batalha contínua, onde sua dor se torna tanto um símbolo de resistência quanto uma barreira que o separa dos outros. Enquanto isso, Cota opta

pelo caminho da adaptação, representando uma forma de sobrevivência que resiste às adversidades, evidenciando a dicotomia entre a resistência individual e a busca por coletividade. O conflito entre Firmino e Cota na cena é mais que uma luta pessoal, um reflexo das tensões mais amplas que permeiam a comunidade, onde a busca por mudança e a necessidade de pertencimento colidem de maneira reveladora.

As mãos de Firmino mantêm-se em ação constante, revelando sua agressividade e capacidade de sabotagem. Na primeira imagem da Figura 10, ele utiliza uma navalha para cortar a rede de pesca, prejudicando, deliberadamente, o trabalho dos pescadores e demonstrando uma frieza calculada. Na segunda imagem, Firmino, agora de mãos vazias, caminha solitário pela praia em um plano aberto que destaca seu isolamento, reforçando sua desconexão tanto com a comunidade quanto com o ambiente que o cerca. Já na terceira imagem, suas mãos retomam o papel de ameaça ao empunhar novamente a navalha, agora contra Cota que, ciente de sua responsabilidade pelo corte da rede, enfrenta seu olhar agressivo. Firmino manifesta sua violência pelas ações físicas e pelas palavras mordazes, sendo um elemento disruptivo e agressivo que se impõe pela intimidação e pela constante transgressão dos laços sociais e laborais da comunidade.

Roteiro 11: Cena 11 de *Barravento* (1962)

Cena 11

Cenário: Manhã cedo, na praia. O sol está começando a aparecer, e o ambiente é marcado por um clima de tensão. A rede dos pescadores está estendida sobre a areia, mas está cortada em vários pontos.

Personagens: Pescadores, Aruan, Firmino, Mestre, João, Soldado, Homens da cidade

Ação:

Os pescadores observam a rede danificada, em choque. Começam a discutir em voz alta.

Pescadores (em murmúrios, indignados):

- A rede furou... Não é possível...
- Foi cortada... Isso é coisa que se faça?...
- Foi Firmino...
- Isso foi feitiço... Não é possível...
- Deu azar outra vez...
- Quem cortou?... Foi o homem...
- Nada, foi feitiço, Iemanjá tá zangada...

Uma carroça entra na aldeia, trazendo três homens da cidade, escoltados por um soldado armado. João corre até a praia para avisar os pescadores.

João (gritando):

— É vêm os homens buscar a rede!

Os pescadores ficam hesitantes por um momento, mas logo se tornam tensos. Aruan se adianta, com a voz cheia de indignação.

Aruan (decidido):

— Nós temos que reagir!... Viemos de lá escravos, mas a escravidão já acabou.

Mestre (com firmeza, em voz baixa):

— Direito de pobre é trabalho. Com as jangadas se pesca, é mais arriscado, mas o peixe é nosso. Tem de ser assim até o fim.

Aruan baixa os olhos para o chão, aparentemente abatido. Os homens e o soldado chegam à praia e começam a arrumar a rede na carroça. Os pescadores permanecem imóveis, sem agir. Firmino, nervoso, se adianta e começa a falar com o Mestre.

Firmino (com tom agressivo):

— Cadê os homens daqui pra botar aqueles caras pra fora?

Mestre (calmo, firme):

— Já lhe falei uma vez, não falo duas... Esse assunto é nosso.

Firmino (desafiador):

— Mas eu também sou irmão... Tô querendo ajudar... O que há é que na hora da necessidade ninguém tem coragem... O Mestre vive aceitando tudo... Tem razão... já está velho... Mas até os mais fortes ficam de rabo entre as pernas? Pois eu, eu Firmino Bispo dos Santos, só porque não gosto de polícia, vou espantar aquele soldado com carabina e tudo.

Aruan se posiciona à frente de Firmino, impedindo-o de avançar.

Aruan (com firmeza):

— Você não vai a lugar nenhum. Quem manda é o Mestre!

Firmino (irritado, puxando a navalha):

— Cadê sua independência? Olhe aqui!

Firmino ameaça Aruan com a navalha, e os homens da cidade, que observam a cena de longe, comentam entre si. O soldado se posiciona, pronto para agir.

Homem (observando, em tom de preocupação):

— Eles tão se acabando por lá.

Soldado (sério, segurando a arma):

— O primeiro que passar pra esse lado eu passo fogo.

Mestre, com um olhar grave, se aproxima de Firmino.

Mestre (com raiva contida, olhando Firmino nos olhos):

— Suma-se daqui. Se seu pai não tivesse sido um homem decente, você tinha morrido!

Firmino, com ódio nos olhos, mantém a navalha aberta por um momento. Depois, com raiva, fecha a navalha e se retira. Os homens da cidade e o soldado começam a levar a rede.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 11: Imagens da cena 11 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 11, a tensão entre os pescadores e Firmino se intensifica em um ambiente matinal, onde o corte da rede se torna o ponto focal de um conflito simbólico e prático. O evento choca a comunidade, gerando interpretações variadas sobre suas causas. Para alguns, a responsabilidade recai sobre Firmino, enquanto outros veem o corte como um sinal do desagrado de Iemanjá, a deusa das águas. Essa diversidade de reações revela a complexidade da vida na aldeia, onde crenças místicas e uma visão racional coexistem. O acontecimento é um desdobramento da relação entre Firmino e a comunidade e uma representação das tensões entre tradição e inovação, entre a crença na força das entidades místicas e a necessidade de agir em defesa dos direitos humanos.

A chegada dos homens da cidade acompanhados por um soldado armado simboliza a invasão de uma força externa que ameaça a autonomia dos pescadores. A corrida de João para alertar a aldeia sobre a presença dos “homens” prepara o terreno para um embate que poderá definir o futuro da comunidade. O Mestre, enquanto figura de liderança, defende a manutenção da ordem e a resistência pacífica, enfatizando que “o direito de pobre é trabalho.” Sua postura pragmática revela uma aceitação do risco que os pescadores correm ao depender das jangadas,

mesmo que isso signifique lutar para garantir o que é seu. Contudo, essa visão conformista é desafiada por Firmino, que não aceita a passividade da aldeia e critica a postura de submissão do Mestre. Para Firmino, a aceitação do *status quo* é sinônimo de derrota e sua determinação em agir se torna evidente em suas palavras: “eu, Firmino Bispo dos Santos, só porque não gosto de polícia, vou espantar aquele soldado com carabina e tudo.” Esse momento sublinha a urgência de Firmino em romper com a apatia e buscar uma resistência mais enérgica, confrontando a inércia da liderança e dos colegas pescadores.

A tensão se exacerba ainda mais com a intervenção de Aruan, que se coloca entre Firmino e o confronto iminente, lembrando-o de que “quem manda é o Mestre.” Aruan representa a luta interna de muitos na comunidade, que reconhecem a necessidade de resistir, mas ainda se sentem atados às tradições e à autoridade estabelecida. Essa dualidade é crucial, pois a rebeldia de Firmino é percebida tanto como uma busca por mudança quanto como uma ameaça à coesão da comunidade, uma situação que pode levar à desunião em um momento já delicado. A navalha de Firmino, um símbolo de resistência, se transforma também em um objeto que suscita temor e preocupação entre os pescadores, que veem na sua presença uma ameaça à segurança e à unidade da comunidade.

Os homens da cidade, observando de forma indiferente, exemplificam o desprezo pela luta dos pescadores, desconsiderando o sofrimento da comunidade que luta para preservar seus meios de vida. A fala do soldado, “o primeiro que passar pra esse lado eu passo fogo”, revela a brutalidade que pode ser empregada para manter a ordem e a subserviência. Esse momento destaca a precariedade da situação dos pescadores e a iminente ameaça que as forças externas representam para sua autonomia e dignidade. A repreensão do Mestre a Firmino, mandando-o embora e afirmando que “se seu pai não tivesse sido um homem decente, você tinha morrido!” evoca um apelo à memória coletiva e à valorização das tradições. É uma advertência que carrega um peso emocional, lembrando Firmino de suas raízes e do valor do respeito.

O ato de Firmino guardar a navalha e se retirar, embora pareça uma rendição, simboliza uma retirada estratégica e não uma aceitação completa da situação. Essa

retirada física não apaga a chama de resistência que arde dentro dele, sugerindo que a luta ainda está longe de ser resolvida. A cena culmina com a saída dos homens da cidade levando a rede, o que revela a perda de autonomia e a sensação de desespero entre os pescadores. A luta entre resistência e exploração, portanto, permanece ativa, trazendo uma dualidade inerente na dinâmica da comunidade: a necessidade de união interna diante das adversidades e a constante tensão entre as abordagens pacíficas e as ações mais confrontadoras. Essa complexidade sugere que a luta pela dignidade e pela autonomia dos pescadores é um processo contínuo, repleto de disputas que moldam a vida na aldeia.

Nas imagens apresentadas em plano médio, há um evidente confronto com o espectador, envolvendo-o nas dinâmicas intensas do cotidiano dos personagens. Na primeira imagem da Figura 11, Mestre e Aruan são capturados em um momento de colaboração, com as mãos firmemente entrelaçadas na rede, simbolizando sua disposição e compromisso em trabalhar para a sobrevivência da comunidade. Esta imagem reflete a união e a solidariedade, bem como a importância do trabalho conjunto na luta pela subsistência. Na segunda imagem, após ter sido escorraçado, Firmino estende as mãos, oferecendo ajuda e buscando redenção, um gesto que revela sua vulnerabilidade e o desejo de reconexão com a comunidade que rejeitou suas ações. Esse movimento, no entanto, é permeado de ambiguidade, pois suas intenções permanecem questionáveis. Na terceira imagem, um soldado segura firmemente uma arma, enquanto as mãos de outros homens se ocupam de colocar a rede na carroça, revelando um contraste profundo entre a violência e a cooperação. Aqui, a ação se concentra nas mãos, que servem a múltiplas finalidades – desde o trabalho colaborativo até a imposição de poder. Esse detalhe visual destaca como as mãos são essenciais para a sobrevivência humana, funcionando como ferramentas de criação, destruição e, fundamentalmente, como agentes de conexão e resistência em um contexto marcado pelas lutas sociais e econômicas.

Roteiro 12: Cena 12 de *Barravento* (1962)

Cena 12

Cenário: Sons de berimbau ecoam pela aldeia, enquanto o vento começa a soprar. Os pescadores estão reunidos em círculo perto das cabanas, de cócoras, discutindo a situação.

Personagens: Pescadores, Chico, João, Mestre, Mulheres, Crianças, Dona Zezé, Rosa, Naina

Ação:

Os pescadores estão em círculo, conversando sobre as dificuldades que enfrentam.

Chico (observando o céu):

— O sol tá bom, mas o tempo pode fechar. Vai ser duro pescar de jangada.

João (pensativo, rememorando):

— Como deixamos a rede ir, temo de topar tempo e tudo... é igualzinho quando eu era menino...

Mestre (com nostalgia e seriedade):

— A vida era sair de manhãzinha e só voltar na boca da noite... Tinha dia que o peixe fugia, a turma chegava sem nada...

(Bate na perna, pensativo)

Barravento... Barravento matou muito velho e menino... O mar engrossava, a jangada sumia nas ondas... A rede veio muito depois, Chico já era nascido... Com ela o perigo passou, mas o peixe deixou de ser nosso... A situação é sempre ruim... Enquanto os pescadores continuam com suas falas, em outro ponto da aldeia, mulheres e crianças estão sentadas no chão, também em círculo, compartilhando suas angústias.

Mulher (com pesar, olhando para o horizonte):

— Se os homens vão trabalhar na cidade, não arranja nada. Ninguém sabe fazer outra coisa, só sabe pescar... E não tem gente grande pra proteger... 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 de ficar rezando e esperando um milagre do céu... Mas acho que se Aruan quiser, ele resolve.

Rosa (com esperança, mas também realista):

— Com Aruan no mar, o peixe tá garantido. Ele nem precisa remar, é só jogar tarrafa e vem logo tudo que é peixe. Quero que meu filho saia homem pra ser feito ele.

Naina (interrompendo, com um tom mais desconfiado):

— Por que é que nem olha pra gente? De noite ninguém vê ele na roda dos homens. Já fui ver um dia. Fica sentado na praia olhando pro céu, contando estrelas...

Dona Zezé, com um olhar de lembrança distante, começa a falar sobre um evento do passado, um conto sombrio.

Dona Zezé (com voz baixa e melancólica):

— Eu me alembro como se fosse hoje... Isabel teve um sonho que Iemanjá queria sua filha. Joaquim era pai da menina e não queria por nada que ela chegasse perto do mar. Ele era

branco, mas acreditava. Pois não é que um dia as coisas foram piorando? A rede que Joaquim tocava não dava peixe... Ninguém mais queria saber de ir pro mar com ele. O tempo piorava, como se fosse capricho de Iemanjá... A fome começou a castigar a família toda até que Joaquim ficou feito doido, sem saber o que fazia, e lá um dia resolveu buscar o peixe, nem que fosse no meio do mar... E daí ninguém nunca mais botou os olhos em cima dele. Isabel endoideceu... e sem ninguém ver, entrou pelo mar adentro. Uma onda muito forte espatifou ela em cima das pedras e a menina que vinha atrás da mãe sumiu-se no meio das ondas... Foi o dia pior da minha vida... Tava com medo, mas tive pena da menina... Procurei um dia inteiro e de noite trouxe ela... Silêncio se instala após a história de Dona Zezé. A tensão no ar aumenta enquanto as mulheres e crianças refletem sobre o que foi dito, enquanto os pescadores continuam com suas preocupações.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 12: Imagens da cena 12 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 12, o espectador é conduzido a uma profunda reflexão sobre a condição dos pescadores e suas famílias na aldeia. Ao amanhecer, a comunidade está organizada em dois círculos distintos: os pescadores, que se reúnem para conversar sobre o mar e seus riscos, e as mulheres, que discutem as dificuldades de sobrevivência e a carência de apoio externo. Essa divisão não é casual; ao contrário, ela reforça as diferentes preocupações de cada grupo e o peso desigual das dificuldades que enfrentam. Enquanto os pescadores lidam com o medo do “barravento” e os perigos de perderem suas vidas no mar, as mulheres, por sua vez, revelam a sua própria percepção de impotência, onde, além da fome e da miséria, enfrentam a falta de uma rede de suporte e de segurança em um espaço marcado

pela pobreza e pelo abandono. A estrutura da cena, com esses dois grupos em diálogos paralelos, sugere uma sociedade dividida entre o trabalho dos homens e a espera resignada das mulheres, cada qual encarando seu próprio tipo de vulnerabilidade e submissão ao destino.

Os pescadores, em um diálogo carregado de pressentimentos, compartilham suas memórias sobre o tempo em que dependiam exclusivamente das jangadas para pescar. Esse período é descrito pelo Mestre com nostalgia e reverência, mesmo que fosse também um tempo de grande risco, onde muitos perderam suas vidas em meio ao mar furioso, chamado de “barravento”. Esse termo, associado a tempestades e ventos fortes, aparece como uma força quase mítica, evocando a ideia de uma natureza impiedosa e implacável. O “barravento” transcende a ideia de um fenômeno natural e se torna uma metáfora da condição precária e da luta constante desses pescadores, que são compelidos a se arriscar em busca de sustento. A narrativa do Mestre evidencia que, com a introdução das redes, o risco físico diminuiu, mas ao custo da autonomia: o controle do peixe passou a ser monopolizado pelos senhores da cidade. Essa troca do perigo pela submissão econômica insere a aldeia em um ciclo de exploração e pobreza, onde a independência se torna um sonho perdido e o preço da segurança é a rendição ao poder daqueles que detêm os meios de produção.

O diálogo das mulheres e crianças oferece um contraste significativo, mostrando uma outra dimensão da realidade da aldeia. Enquanto os homens falam dos perigos do mar, as mulheres expõem a luta constante contra a fome e a precariedade. A fala de uma das mulheres, que veio da seca do Norte em busca de uma vida melhor, desmistifica a ideia de que o litoral oferece mais oportunidades. Na aldeia, a fome persiste e castiga, mostrando que as dificuldades não são exclusivas de uma região ou condição, ao contrário, elas acompanham os pobres em todo o país, independentemente de onde se estabeleçam. A descrição da aldeia como um lugar isolado, onde “não tem gente grande pra proteger”, revela a sensação de abandono e impotência das famílias, que se veem forçadas a depender de milagres ou soluções divinas para sobreviver. Essa fala ilustra a desilusão dessas mulheres,

que enxergam na fé uma última âncora, uma esperança quase desesperada, pois sentem que o Estado ou qualquer forma de assistência institucional lhes faltou.

A figura de Aruan surge, nesse contexto, como uma esperança, um símbolo da resistência e das habilidades excepcionais que as mulheres acreditam ser capazes de garantir a sobrevivência da aldeia. A idealização de Aruan, especialmente por Rosa e Naína, apresenta uma curiosa tensão: ele é visto como uma espécie de herói, uma figura misteriosa e poderosa que, ao mesmo tempo, permanece à margem, distante, quase inatingível. Essa distância física e emocional, revelada na fala de Naína sobre como Aruan “fica sentado na praia olhando pro céu, contando estrelas”, reflete tanto a admiração quanto a frustração das mulheres, que o veem como alguém que poderia liderar e transformar a realidade da aldeia, mas que, paradoxalmente, está afastado das preocupações cotidianas. Esse retrato de Aruan reforça a complexidade do personagem, que representa uma esperança inexplorada, um potencial que, pela própria natureza introspectiva e distanciada dele, não consegue ser plenamente realizado.

O monólogo de Dona Zezé traz à tona uma lenda local profundamente impactante, que enfatiza a relação espiritual e cultural da aldeia com o mar. Ao narrar a história da menina levada por lemanjá e do pai que, em sua obstinação por resistir ao destino imposto pela entidade, acabou desaparecendo, Dona Zezé evoca a força mítica de lemanjá, que exige respeito e sacrifício. O relato de Dona Zezé adiciona informações de tragédia ancestral, uma história que parece se repetir em ciclos, onde aqueles que desafiam a autoridade do mar pagam o preço com suas vidas. A menina, “salva” por Dona Zezé, representa tanto uma lembrança viva da perda quanto um presságio de que as forças que regem a aldeia são inescapáveis e imutáveis. A atitude de Dona Zezé de resgatar a menina contrasta com a resignação da aldeia como um todo; ela tenta, ao menos simbolicamente, resgatar uma vida e preservar a continuidade em meio ao caos e à morte, trazendo consigo uma memória viva de resistência silenciosa.

A cena, como um todo, reforça as divisões de gênero e as diferenças nas formas de resistência dos personagens. Os pescadores, focados nos riscos físicos, em uma resistência concreta ao mar, contrastam com as mulheres, cuja resistência

é uma espera passiva, uma espera sustentada pela fé e pela resignação. A divisão entre os círculos reflete uma microestrutura social, onde as expectativas e os papéis de cada grupo se revelam. O diálogo permite uma exploração da realidade sócio-política da aldeia, onde a sobrevivência é marcada tanto pelo medo do mar quanto pela submissão ao poder dos senhores da cidade.

Na Figura 12, em plano aberto, vemos que parece que o diretor quer se distanciar da história para ela se mostrar por si mesma. As imagens estabelecem um contraste significativo entre as experiências dos gêneros na comunidade pesqueira. Na primeira imagem, vemos um círculo de homens que compartilham suas façanhas no mar, evidenciando uma narrativa de bravura e conquista. Em contrapartida, a segunda imagem retrata um círculo de mulheres que discutem os perigos do mar, enfatizando a precaução e os desafios que enfrentam. Essa dicotomia é acentuada pelos adereços que cada grupo utiliza: enquanto a maioria dos homens ostenta chapéus, as mulheres preferem turbantes, simbolizando suas identidades individuais e as divisões de gênero e de função dentro da comunidade. Cada grupo possui um líder que orienta e representa suas respectivas vozes: o Mestre lidera os homens, enquanto Dona Zezé é a figura central para as mulheres e crianças. A presença desses líderes sugere que Glauber Rocha está reproduzindo uma estrutura de divisão social do trabalho, onde as funções e as responsabilidades são claramente delineadas de acordo com o gênero. Na terceira imagem, Dona Zezé emerge como a guardiã da palavra, fazendo um discurso que aborda a importância da comunidade e da transmissão de saberes. Essas imagens, portanto, capturam momentos de aprendizado ao refletir um processo educativo onde os mais velhos compartilham seu conhecimento e experiências com as gerações mais jovens. Essa dinâmica de ensino é vital para a continuidade das tradições e para a formação da identidade coletiva da comunidade.

Sons de berimbau na aldeia. São manifestações sonoras que refletem a rica tradição cultural afro-brasileira, sendo essenciais para a prática da capoeira. O berimbau é composto por uma vara de madeira, uma cabaça e uma corda, e sua sonoridade é gerada pela combinação de percussão e ressonância, que se dá por meio do toque com uma baqueta e a manipulação da cabaça. Este instrumento

possui três tipos de toques: o “toque de cabeça”, que indica a entrada dos capoeiristas na roda; o “toque de dentro”, que é mais rápido e animado, e o “toque de fora”, que é mais lento e melancólico. Cada um desses toques não só dita o ritmo da dança e da luta, mas também expressa emoções e narrativas, servindo como uma linguagem simbólica que comunica a história e os sentimentos da comunidade. A presença do berimbau na aldeia é, portanto, um elemento fundamental que une as pessoas, proporcionando um espaço de resistência cultural.

Roteiro 13: Cena 13 de *Barravento* (1962)

Cena 13

Cenário: À beira-mar, com o vento forte e o som do mar ao fundo. Aruan e João estão discutindo com preocupação, a tensão no ar é palpável.

Personagens: Aruan, João

Ação:

Ambos estão deitados.

Aruan (agitado):

— O que é que nós vamo fazer, João? O Mestre parece que não entende. Jogou o povo no fogo. Ninguém tem raça de se meter no mar em cima duma jangada dessa... Vou eu, você, Chico, a turma boa... E os velho? Vai tudo morrer afogado...

João (com um tom mais calmo, mas sério):

— É... O diabo é que o Mestre quer ver se você tem raça mesmo... O negócio da coragem dos outros depende da sua...

Aruan (olhando fixamente para João):

— Mas por quê? Não sou pai do mundo não...

João (responde com um tom de compreensão, como se soubesse a resposta há muito tempo):

— Quer saber de uma coisa?... O velho lhe trouxe da cidade, lhe criou... O velho não teve filho, sempre com medo de casar... Você ficou sendo dele e do Santo. Quando cê virou homem ele começou a falar umas coisas malucas... Aruan não pode casar... Aruan é filho de Iemanjá... Tudo quanto foi mulher deu pra correr... Convenceu a gente que você podia sair da jangada e apanhar peixe no fundo do mar... Agora que tamo sem rede ele quer provar a verdade... Por isso deixou a rede ir.

Aruan (olhando para o mar, com frustração crescente):

— Quer dizer que eu tenho de me arriscar na frente?... Quer dizer que não vamo cuidar da rede nova?

João (com um tom mais grave, olhando para Aruan diretamente nos olhos):

— É isso mesmo... Pra sair dessa história você tem que ir e

passar a noite no mar... Aí todo mundo acredita que Janaína tá calma... O negócio tá nas suas costas...

Aruan (olhando para o mar, pensativo):

— Mas eu não sou Santo! E se barravento bater e eu me estragar?

João (tentando dar coragem a Aruan, com uma expressão de quem já acredita no que vai dizer):

— É preciso ver se você é protegido mesmo, mano... Até eu acredito... Depois a coisa pode melhorar pra melhor... Não é isso que nós queremos? Até Firmino tem razão... É muita miséria...

Aruan (com um sorriso cansado, mas decidido):

— O caso é resolver a pescaria... Tenho de ir logo... Passo a noite fora, você avisa o Mestre e amanhã todo mundo sai... Eu trago o peixe... Depois vou embora de vez... Um dia posso voltar como Firmino e mudar tudo... Só preciso de coragem... Coragem aqui na cabeça...

Aruan se prepara para partir, pegando a jangada, com a determinação estampada no rosto.

Aruan (virando-se para João antes de embarcar, com um tom final):

— Aruan parte só na jangada.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 13: Imagens da cena 13 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 13, o diálogo entre Aruan e João revela a tensão entre os personagens e uma reflexão sobre identidade, coragem e a dinâmica da comunidade pesqueira. A abertura com Aruan questionando o que fazer sugere uma vulnerabilidade que se estende além da incerteza sobre a pescaria: ele representa uma geração de homens que se vê pressionada por expectativas que, muitas vezes, não refletem sua realidade. A menção de Aruan à jangada, uma embarcação que simboliza tanto o sustento quanto o risco, evoca a precariedade da vida dos pescadores. Aruan expressa uma resistência em aceitar a ideia de arriscar-se, um sentimento coletivo

da aldeia. A frase “Ninguém tem raça de se meter no mar em cima duma jangada dessa” sublinha a coragem quase heroica que se espera dele, mas que também o isola, colocando-o em uma posição de protagonista em um drama coletivo que se torna um fardo pessoal. Essa pressão sugere uma crítica à maneira como a liderança do Mestre, que ignora a realidade vivida por seus homens, empurra Aruan a se tornar o símbolo de esperança em uma situação desoladora.

O papel do Mestre como figura de autoridade é central nesta interação. Ele é mais que um líder, alguém que, ao “jogar o povo no fogo”, sugere uma desconsideração pelas vidas de seus seguidores. Essa metáfora do fogo pode ser interpretada como um alerta sobre os perigos que a comunidade enfrenta, não somente no mar, mas nas decisões que são tomadas em seu nome. A relação entre Aruan e o Mestre é complexa: Aruan é descrito como “filho de Iemanjá”, o que o coloca em uma posição de herança cultural e espiritual, ao corroborar o raciocínio, na expectativa de que ele deve viver à altura dessa identidade. A figura de Iemanjá, orixá das águas e da fertilidade, oferece uma leitura multifacetada da responsabilidade que recai sobre Aruan. Ele não é um homem, mas um representante de sua cultura, das tradições e dos anseios coletivos da comunidade. Essa ligação molda a percepção de Aruan sobre sua própria coragem e sua capacidade de enfrentar o mar. Assim, a linha entre a individualidade e a coletividade se torna difusa e Aruan se vê como um catalisador da mudança, em nome de todos.

A conversa entre João e Aruan revela uma crítica à noção de masculinidade que permeia a comunidade. A expressão “o negócio da coragem dos outros depende da sua” destaca a expectativa de que Aruan deve sacrificar sua segurança para garantir a coesão do grupo. Aqui, João aponta a responsabilidade de Aruan e sugere que a coragem é uma qualidade que pode ser compartilhada, com a demonstração podendo inspirar outros a agir. Essa expectativa é uma carga pesada, especialmente considerando o contexto de miséria e opressão que os pescadores enfrentam. A ideia de que um único indivíduo deve representar e solucionar os problemas de muitos revela as realidades enfrentadas por comunidades marginalizadas, onde a luta por sobrevivência muitas vezes recai sobre os ombros de poucos. O peso da tradição e a urgência de um futuro incerto tornam-se pressões opressoras, levando Aruan a um

ponto de decisão crucial. Essa dinâmica é ilustrada pelo seu desejo de trazer peixe de volta, não como um ato de sustento, mas como um ato de redenção pessoal que pode restaurar a dignidade de sua comunidade.

A discussão sobre a coragem é aprofundada quando Aruan expressa seu medo: “Mas eu não sou Santo! E se barravento bater e eu me estragar?” Esse momento de vulnerabilidade revela o conflito interno de Aruan, atormentado pela incerteza de seu próprio valor. A referência ao “barravento”, um fenômeno natural que pode provocar tempestades, é mais que um alerta sobre os perigos físicos do mar: simboliza os conflitos internos e externos que permeiam a vida dos pescadores. Este elemento destaca a fragilidade da condição humana, enfatizando que, em sua busca por coragem e identidade, Aruan deve também confrontar suas inseguranças. Ele não é um herói invulnerável, mas um homem que busca sua verdade em meio a um cenário de adversidade. A interseção entre o medo e a coragem torna-se uma temática central, convidando o espectador a refletir sobre as complexidades da experiência humana em situações extremas.

A decisão de Aruan de partir sozinho na jangada, ao final da cena, simboliza um ato de bravura e um gesto de esperança. Ao escolher enfrentar o mar, ele abraça a incerteza e a possibilidade de transformação. Esse ato vai além de trazer peixe de volta, representa a necessidade de afirmar sua identidade e seu papel dentro da comunidade. Aruan se despede de sua insegurança e dá um passo em direção ao desconhecido, onde a vida e a morte estão presentes. Essa passagem representa a luta coletiva da aldeia, refletindo a busca universal por dignidade, liberdade e pertencimento. A cena engloba o dilema pessoal de Aruan e a luta de uma comunidade inteira por um futuro que, em sua essência, é marcado pela interdependência entre os indivíduos e suas identidades coletivas.

Na Figura 13, as cabeças emergem como protagonistas, assumindo um papel central na narrativa visual. As cabeças de João e Aruan não são meras partes do corpo negro, elas revelam uma complexa rede de pensamentos, planos para o futuro, medos ocultos e histórias que moldam suas identidades. No contexto das religiões de matriz africana, o conceito de *ori* – que significa “cabeça” – carrega uma carga simbólica significativa, representando não apenas a individualidade, mas também a

espiritualidade e a conexão com as divindades. A noção de que “as cabeças dos trabalhadores têm dono” reflete as relações de poder e a luta pela autonomia dentro da comunidade. Aruan, sendo de Iemanjá, personifica essa relação intrínseca com seu *ori*, indicando que ele deve zelar por sua cabeça, ou seja, por sua mente e sua espiritualidade. Essa responsabilidade implica um compromisso com seu bem-estar físico, emocional e espiritual, reforçando a ideia de que cada indivíduo é não somente um trabalhador, mas um ser espiritual que deve cuidar de sua essência. Assim, a representação das cabeças transcende a superficialidade, incorporando a luta por identidade, pertencimento e a preservação das tradições culturais e espirituais.

Roteiro 14: Cena 14 de *Barravento* (1962)

Cena 14

Cenário:

No terreiro de candomblé, Mãe Dadá e as filhas-de-santo estão reunidas, cantando e dançando em louvor a Iemanjá. O som dos atabaques preenche o ar, criando uma atmosfera de reverência e espiritualidade. Simultaneamente, os pescadores preparam suas jangadas e redes pequenas na costa, se preparando para se lançar ao mar.

Personagens:

Mãe Dadá, Filhas-de-Santo, Pescadores

Ação:

Mãe Dadá, no centro do círculo formado pelas filhas-de-santo, conduz o ritual com gestos fluidos e precisos. Enquanto isso, os pescadores, com semblantes sérios, ajeitam a jangada e partem em direção ao mar, guiados pela fé e pela reverência ao mar e à deusa.

A cena termina com os pescadores se afastando da costa, enquanto o ritual segue no terreiro.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 14: Imagens da cena 14 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena 14 estabelece um contraste entre o sagrado e o profano, unindo as práticas religiosas dos pescadores ao seu cotidiano de luta pela sobrevivência. Mãe Dadá, como figura central do terreiro de candomblé, simboliza a espiritualidade da comunidade, à feição disso, a ancestralidade e a continuidade cultural que permeiam a vida dos personagens. A presença de Mãe Dadá e das filhas-de-santo, cantando e dançando em homenagem a Iemanjá, revela uma dimensão ritualística que vai além da devoção, funcionando como uma forma de resistência cultural em um mundo que, frequentemente, tenta deslegitimar essas tradições. Essa conexão com o sagrado reflete uma busca por proteção e orientação em meio aos problemas enfrentados pelos pescadores que, por sua vez, se lançam ao mar com uma rede pequena, simbolizando a fragilidade de suas condições.

O ato de cantar e dançar para Iemanjá, o orixá das águas marinhas, sugere uma relação íntima entre os pescadores e a divindade. A dança e os cantos não são meras expressões de fé, mas atos que invocam a presença da entidade, um apelo por intercessão e proteção diante das incertezas do mar. Esse ritual enfatiza a sinergia entre a espiritualidade e a vida cotidiana dos pescadores, destacando como a cultura afro-brasileira é intrinsecamente ligada à prática da pesca. Essa conexão se torna evidente ao observar que, enquanto os pescadores enfrentam as adversidades do mar, a comunidade feminina, representada por Mãe Dadá e suas filhas, sustenta a esperança de que suas preces resultarão em um retorno seguro e frutífero.

A presença das filhas-de-santo também é significativa, pois elas representam a continuidade das tradições religiosas e o papel das mulheres na preservação da cultura. Enquanto os homens se lançam ao mar, elas permanecem na terra, simbolizando a dualidade dos papéis de gênero e como cada um contribui para a sobrevivência da comunidade. A dança e o canto realizados no terreiro atuam como um lembrete de que a força e a resiliência da comunidade não são unicamente dependentes da força física dos pescadores, ademais, impõe-se considerar, o apoio espiritual e emocional que as mulheres proporcionam. Essa interdependência é essencial para a coesão da aldeia, reforçando a ideia de que a luta pela sobrevivência é uma responsabilidade compartilhada.

A relação entre o mar e a terra, o sagrado e o profano, é central para a narrativa de *Barravento*. A cena retrata uma dança entre esses dois mundos, onde a fé é imanente à realidade. Mãe Dadá, ao liderar as preces para lemanjá, torna-se a voz da comunidade, reverberando os anseios e as preocupações dos pescadores que se aventuram no mar. Esse ato ritualístico de adoração cria um espaço de esperança e proteção, refletindo a crença de que, através da espiritualidade, a comunidade pode encontrar forças para enfrentar os infortúnios que a vida apresenta.

A cena culmina em uma reflexão sobre a necessidade de se manter as tradições e a cultura, mesmo em tempos difíceis. Através do canto e da dança, Mãe Dadá e as filhas-de-santo celebram lemanjá, à mesma sorte reafirmam a identidade cultural dos pescadores. Assim, essa sequência ilustra a importância da espiritualidade como um elemento fundamental na luta pela sobrevivência, reforçando a noção de que, embora os desafios sejam imensos, a conexão com o sagrado proporciona um sentido de esperança e um caminho a seguir.

Na primeira imagem da Figura 14, um corpo negro canta, não apenas entoando uma canção, mas oferecendo um verdadeiro louvor aos orixás. É relevante notar que o diretor menciona especificamente lemanjá; isso levanta a questão: haveria outros orixás que também poderiam ser invocados? O close no rosto da cantora revela a sinceridade documental de sua performance, intensificando a conexão emocional da cena. Na segunda imagem, vemos em plano aberto que os homens lutam contra as ondas do mar, remando sua jangada e desafiando a fúria de lemanjá. Por que ela estaria tão irada? Essa dúvida leva a refletir sobre a relação entre os homens e as divindades, especialmente em momentos de adversidade. A terceira imagem apresenta um homem negro tocando atabaque. Seu rosto é enquadrado. Aliás, ele é o mesmo que aparece no início do filme, como fosse o índice de um discurso a ser apresentado. O fato de ele não ser identificado como um ator sugere que ele é um dos moradores de Buraquinho, o que confere à cena um tom mais documental. Essa ambiguidade presente em *Barravento* é particularmente interessante: o filme oscila entre a ficção e o documentário, podendo ser classificado como um cinema-ensaio. Nessa abordagem, Glauber Rocha utiliza a narrativa para expressar seus pensamentos e reflexões de maneira mais genuína, permitindo ao

espectador uma imersão nas complexidades culturais e espirituais da comunidade retratada, bem como espaço para suas manifestações político-filosóficas.

A música que permeia a cena evoca a dualidade entre os mundos das mulheres no terreiro e dos homens no mar, refletindo as dimensões da vida e da cultura afro-brasileira. As mulheres cantam no terreiro: “*Ê nijé nilé lodô / Yemanjá ô / Acota pê lê dê / Iyá orô miô.*” Esses versos homenageiam Iemanjá, a divindade das águas e mãe de todos, destacando a conexão das mulheres com a água e com as forças da natureza. Em contraste, os homens cantam no mar: “eu sou do mar / peixe marinho / eu sou do mar / eu sou do mar / do mar eu venho / eu sou do mar.” Esta repetição enfatiza a identidade dos homens como filhos do mar, refletindo sua relação íntima com a pesca e suas tradições marítimas.

O lamento triste que ressoa no canto dos homens, ô ô ô, enquanto jogam a jangada na água, revela a saudade e a luta enfrentadas na vida do mar, mas também uma profunda ligação emocional com seu ofício. O ritmo é marcado pelo som do atabaque tocado pelo ogã no terreiro, que traz uma dimensão de espiritualidade e celebração à vida comunitária. Esse entrelaçamento de vozes e sons simboliza a harmonia entre o mar e a terra, os homens e as mulheres, e ressalta a riqueza da cultura afro-brasileira, onde cada canto, lamento e batida se torna um testemunho das experiências vividas e das tradições que moldam a o jeito do povo.

Roteiro 15: Cena 15 de *Barravento* (1962)

Cena 15

Cenário:

Na praia, Seu Vicente, um velho pescador branco, está com sua filha Naína. Ele se prepara para partir em sua jangada. As mulheres da aldeia estão sentadas no chão, observando o mar. Cota, deitada em uma rede perto de sua cabana, canta suavemente.

Personagens:

Naína, Seu Vicente, Cota

Ação:

Naína:

— Pai, o senhor vai pro mar outra vez? Iemanjá existe mesmo? Mãe Dadá disse que eu sou filha dela... Será que até eu, com essa cor?

Seu Vicente não responde e segue em direção à jangada. As mulheres na aldeia continuam sentadas, observando o mar. Cota, na rede, canta com melancolia:

Cota (cantando):

- Eu bem disse, meu bem, serenô!
- Que não fosse pro mar, serenô!
- Você foi, não voltou, serenô,
- Que me importa que vá, serenô, serená...

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 15: Imagens da cena 15 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena 15 apresenta um diálogo entre Naína e Seu Vicente, revelando as relações familiares e as tensões raciais que permeiam a vida na comunidade de pescadores. Naína, ao questionar seu pai sobre a existência de lemanjá, expressa sua busca por respostas sobre a fé que permeia sua cultura, e igualmente, cumpre mencionar, manifesta insegurança sobre sua própria identidade. O fato de Mãe Dadá ter afirmado que ela é filha de lemanjá, contrastado com a preocupação de Naína sobre sua cor, ressalta as questões de pertencimento e aceitação dentro da comunidade afro-brasileira. Essa insegurança reflete uma luta interna e social, onde a identidade é constantemente mediada por fatores como cor, classe e gênero.

O silêncio de Seu Vicente em resposta à pergunta de Naína é carregado de significados. Ele, como um velho pescador, traz consigo a experiência de uma vida marcada por tradições, pela dor e pelas perdas associadas à pesca e ao mar. Seu silêncio pode ser interpretado como uma tentativa de proteger a filha das duras realidades da vida, uma incapacidade de explicar as complexidades da crença em lemanjá, ou até mesmo um reconhecimento da luta que a própria Naína enfrenta em relação à sua identidade. Este momento também serve para enfatizar a distância

entre as gerações, onde o velho pescador parece resignado, enquanto a jovem busca entender seu lugar no mundo.

As mulheres da aldeia, sentadas e observando o mar, representam a persistente presença feminina que sustenta a comunidade. Elas são a força silenciosa, as guardiãs da cultura e da tradição, e suas vidas são marcadas pela espera e pela incerteza. A imagem delas, atentas ao mar, simboliza tanto a esperança quanto a resignação, uma representação do cotidiano das mulheres que, enquanto aguardam o retorno dos homens, se apoiam umas nas outras. A conexão entre elas e o mar evoca a ideia de que, assim como o oceano, suas vidas estão interligadas por um ciclo de expectativa, fé e, frequentemente, desilusão.

Cota, deitada em uma rede e cantando, traz uma dimensão poética à cena. Canta: “Eu bem disse, meu bem, serenô! que não fosse pro mar, serenô! você foi, não voltou, serenô / que me importa que vá, serenô, serená...” Sua canção reflete a dor da perda e a inevitabilidade do mar, de onde muitos pescadores não retornam. As letras que ela entoava são um lamento, um aviso e uma celebração ao mesmo tempo, mostrando a dualidade da relação que os pescadores e suas famílias têm com o mar. A canção de Cota serve como um fio às vozes da comunidade, transformando o espaço em um local de memória e resiliência. Ela representa a continuidade da tradição oral, onde o canto é mais que entretenimento, um meio de expressar sentimentos profundos de amor e perda. O “serenô”, que se refere ao mar, assume um significado ambíguo, ao mesmo tempo como um local de sustento e um espaço de perigo. Essa ambivalência é um tema recorrente na obra de Glauber Rocha, refletindo a complexidade da vida rural e costeira.

A interação entre Naína e Seu Vicente, aliada à canção de Cota, estabelece uma relação, onde o mar se torna uma metáfora para os desafios da vida e as esperanças que permeiam a existência da comunidade. A pergunta de Naína sobre a veracidade da existência de lemanjá é emblemática de uma busca mais ampla por sentido e por um lugar dentro de uma tradição que é, ao mesmo tempo, familiar e estranha. Seu Vicente, representando a figura paterna tradicional, parece estar preso entre sua experiência de vida e o desejo de proteger a filha das durezas do mundo exterior.

Assim, a cena expõe a relação entre pai e filha, e de modo correspondente revela as tensões culturais e emocionais que permeiam a identidade afro-brasileira. A dança entre o sagrado e o cotidiano, a esperança e a realidade, é evidenciada nas interações dos personagens e nas vozes que ressoam ao longo da praia, sublinhando a riqueza das narrativas que compõem *Barravento*. A cena culmina em uma reflexão sobre a necessidade de se reconhecer a complexidade das identidades dentro de uma comunidade, celebrando a força e a resiliência que emergem da interseção entre tradição e modernidade.

As imagens da Figura 15 retratam momentos de ócio e descanso, oferecendo uma pausa no ritmo frenético da vida cotidiana. Na primeira imagem, em um plano aberto, Naína e Seu Vicente caminham pela praia de costas para o espectador, criando uma distância emocional. Suas vestes, em cores que destoam das demais caiçaras, suscitam dúvidas sobre a verdadeira natureza de sua existência e até mesmo sobre a presença de Iemanjá. Essa escolha estética provoca questionamentos sobre a conexão dos personagens com a cultura local e suas crenças. Na imagem seguinte, um grupo de mulheres vestidas de branco intenso, que quase ofusca a visão, permanece imóvel à beira-mar. Elas olham para o horizonte em uma atitude contemplativa que sugere uma meditação silenciosa sobre suas vidas e o mundo ao seu redor. O plano aberto reforça a sensação de ociosidade, enquanto as figuras femininas parecem em transe, absorvidas em seus pensamentos e sonhos. Por fim, na terceira imagem, Cota aparece deitada em uma rede, cantando suavemente. Ela se destaca como uma figura que não se mistura com as demais; não está inserida no universo do candomblé nem na rotina da pesca, mas mantém uma interação exclusiva com Firmino. Essas imagens, juntas, clamam por um momento de pausa para os trabalhadores, ressaltando a importância do ócio como uma forma de resistência e reflexão em meio às exigências do cotidiano.

Roteiro 16: Cena 16 de *Barravento* (1962)

Cena 16**Cenário:**

Naína e Dona Zezé estão sozinhas, em uma conversa tranquila. O ambiente é simples, mas acolhedor. Elas trocam palavras com um tom de confiança e preocupação.

Personagens:

Naína, Dona Zezé

Ação:**Dona Zezé:**

— Isabé era sua mãe. Ninguém gostava dela porque ela se amigou com Joaquim. Você não tem culpa de nada. Cada vez que tem ruindade perto eu conto a história dela. Joaquim era um homem bonito demais e Iemanjá não queria que ele se casasse... A gente fala pra proteger Aruan... Não viu que por causa dele agora o povo todo tá indo pescar sem rede, minha fia? Por isso agora a gente tem de guardar Aruan.

Naína:

— Então ele nunca vai ter mulher?

Dona Zezé:

— Só no dia que tiver outro da idade dele. Não tá vendo o Mestre? Até hoje vive sozinho... Amizade ele só tem com Aruan... A Rainha tem muito ciúme de homem bonito...

Naína:

— Mas eu estou gostando dele... Se meu pai morrer eu me acabo sozinha...

Dona Zezé:

— Cala a boca, menina danada! Vai ver Mãe Dadá hoje de noite...

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 16: Imagens da cena 16 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena 16 é um momento crucial que revela as dinâmicas familiares e sociais dentro da comunidade pesqueira, ao mesmo tempo em que oferece uma reflexão sobre as tradições e crenças que moldam a vida dos personagens. Naína e Dona

Zezé, ao conversarem a sós, colocam em evidência o passado de Isabé, a mãe de Naína, e as implicações desse legado na vida presente da jovem. A menção a Isabé e sua relação com Joaquim não só estabelece um vínculo com a história anterior da aldeia, a reforçar o discorrido, mas também serve como um alerta sobre as consequências das escolhas feitas em nome do amor.

Dona Zezé, ao explicar que “Joaquim era um homem bonito demais e lemanjá não queria que ele se casasse”, revela a interferência das divindades nas vidas dos mortais, um tema que permeia a obra de Glauber Rocha. A beleza de Joaquim, que o torna alvo do ciúme da Rainha, é uma metáfora para o desejo e a tragédia, mostrando que a atratividade pode ser tanto uma bênção quanto uma maldição. lemanjá, enquanto figura protetora e vingativa, tem em si a dualidade da natureza feminina, onde a proteção se entrelaça com a possessividade. Esse jogo de forças divinas reflete as tensões na comunidade, onde os relacionamentos são constantemente mediados pela presença do sagrado e do sobrenatural.

Naína, por sua vez, expressa sua insegurança e solidão ao afirmar que, se seu pai morrer, ela se “acaba sozinha”. Essa declaração é emblemática da fragilidade das mulheres na sociedade patriarcal representada na narrativa. A dependência de Naína em relação ao pai e seu desejo de encontrar um parceiro, mesmo em face da resistência da comunidade em permitir que Aruan tenha uma vida amorosa, revelam as dificuldades que as mulheres enfrentam em busca de autonomia e felicidade. Sua declaração de amor por Aruan é um grito de anseio por conexão em um mundo que parece não permitir o amor e o afeto, especialmente na sua condição de mulher.

Dona Zezé, enquanto matriarca e guardiã das tradições, desempenha um papel protetor, advertindo Naína sobre as consequências de suas emoções e, ao mesmo tempo, reconhecendo a história trágica que a une a Aruan. Sua ordem para “calar a boca” é uma tentativa de manter Naína em um espaço seguro, longe das inevitáveis decepções que podem surgir do amor proibido. A referência a Mãe Dadá e a promessa de que Naína deve visitá-la à noite insinua a necessidade de buscar sabedoria e orientação nas tradições afro-brasileiras, que muitas vezes oferecem um caminho para compreender e enfrentar as dificuldades da vida.

A tensão entre as gerações é palpável, com Dona Zezé representando a sabedoria acumulada ao longo dos anos, enquanto Naína encarna a busca por liberdade e autodescoberta. Essa dinâmica não só reflete as realidades enfrentadas pelas mulheres na comunidade, a agregar-se ao citado, ilustra a luta contínua entre as tradições e as novas aspirações. Na relação entre as duas mulheres, vê-se uma representação das interações femininas na cultura afro-brasileira, onde a solidariedade é frequentemente posta à prova pelas normas sociais e pela expectativa de conformidade.

A cena, em última análise, destaca a complexidade das relações humanas e a interseção entre o passado e o presente. O legado de Isabé, as ambições não realizadas de Aruan e os medos de Naína compõem um todo narrativo que explora a identidade e a cultura e, no contexto do mesmo juízo, as aspirações e os desafios enfrentados pelas mulheres dentro da comunidade. Essa interação serve como um lembrete da força e da resiliência das mulheres, que, apesar das adversidades, continuam a buscar seu lugar em um mundo repleto de obstáculos.

Na Figura 16, as duas primeiras imagens trazem closes íntimos de Dona Zezé e Naína, respectivamente, capturando a profundidade emocional de suas expressões. Na última imagem, ambas aparecem juntas em um plano médio, criando um espaço visual que simboliza a interconexão entre suas histórias. Esse encontro proporciona um diálogo significativo sobre passado, presente e futuro, onde Dona Zezé, como a guardiã da história da comunidade, compartilha suas narrativas e experiências com Naína, revelando as raízes culturais que sustentam sua identidade. Nas tradições afro-brasileiras, a oralidade é um elemento vital, e Glauber Rocha acentua essa valorização ao trazer à luz a importância do saber tradicional transmitido de geração em geração. Enquanto Dona Zezé se ancora em sua fé e na esperança que emana de seu conhecimento acumulado, Naína enfrenta o futuro com apreensão, sua incerteza refletindo a falta de familiaridade com seu próprio passado. Essa relação entre as duas personagens é um testemunho da sabedoria que flui entre as gerações, onde a vivência de uma serve de luz para a inexperiência da outra. A presença de Dona Zezé oferece conforto e a possibilidade de um aprendizado transformador, permitindo que Naína comece a entender que, apesar das incertezas

que permeiam seu futuro, há uma riqueza de experiências e ensinamentos que pode guiá-la. Essa troca simbólica entre as gerações revela a essência da resistência cultural e a importância de resgatar e valorizar as narrativas que formam a base da identidade afro-brasileira.

Roteiro 17: Cena 17 de *Barravento* (1962)

Cena 17

Cenário:

Aruan e os pescadores retornam de suas jangadas, trazendo um clima de alegria e celebração. As mulheres da aldeia ficam alegres ao vê-los. O som dos atabaques preenche o ambiente, e todos estão em uma atmosfera de festividade e reverência. Firmino busca Cota entre a multidão.

Personagens:

Aruan, Firmino, Cota

Ação:

Aruan e os pescadores chegam, com os rostos marcados por um dia de pesca bem-sucedido. O mar, que parecia calmo, foi alterado pela presença de Aruan. As mulheres dançam e cantam em celebração. Firmino, com semblante preocupado, se aproxima de Cota.

Cota:

— O que é que você tem?

Firmino:

— Venha cá. Venha logo...

Cota:

— Vão fazer alguma coisa com você?

Firmino:

— Nada... Eles pensam que eu sou um falador qualquer. Aruan saiu na jangada e o mar parou. Agora é que vão dizer que ele é um deus mesmo. Você vai acabar com isso. Você vai quebrar o encanto de Aruan...

Cota:

— Mulher que encosta nele morre...

Firmino:

— Morre nada, morre nada! Quem mata muito é fome, é bala, é chicote. Minha amiga, tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro. Cada um que se livra pode livrar um milhão. Esse mar tá cheio de pescador sem outro caminho... Só gente como Aruan pode resolver... Se você gosta de mim, faça o que estou lhe dizendo. Hoje de noite mesmo...

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 17: Imagens da cena 17 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena 17 é um momento significativo que mostra esperanças e complexidades das relações sociais na comunidade pesqueira, bem como as implicações mais amplas da luta por identidade e resistência cultural. O retorno dos pescadores em suas jangadas, cercados por uma atmosfera de celebração e otimismo, destaca a resiliência da comunidade frente a desafios contínuos. A alegria das mulheres que se manifestam em danças e canções contrasta com as incertezas que permeiam as interações entre os personagens centrais, especialmente Firmino e Cota, que simbolizam diferentes abordagens à vida e à luta por mudança. O uso do som dos atabaques, que reverbera na cena, cria uma conexão visceral entre a comunidade e suas raízes culturais, evocando a importância das tradições africanas na formação da identidade local.

Firmino, ao buscar Cota, coloca-se como um agente de mudança e um defensor da ideia de que Aruan deve ser visto não somente como um pescador, mas como uma figura central de esperança e força. A declaração de Firmino de que “agora é que vão dizer que ele é um deus mesmo” é carregada de significados, pois ele eleva Aruan à posição de um herói mítico que, através de sua bravura, pode transcender as limitações impostas pela realidade. Essa mitificação de Aruan reflete uma necessidade coletiva de encontrar figuras inspiradoras em tempos de desespero, sugerindo que a luta por dignidade e respeito pode ser personificada em líderes que afrontam a opressão. No entanto, essa divinização também traz à tona questões sobre a responsabilidade que recai sobre aqueles que são colocados em tais posições. Firmino parece insinuar que o destino de Aruan está interligado ao bem-estar da comunidade, criando uma expectativa de que ele deve demonstrar coragem

e habilidade em suas atividades pesqueiras, mais do que sua própria sobrevivência, a crença coletiva no futuro da comunidade.

Por outro lado, Cota, ao expressar seu medo de que “mulher que encosta nele morre”, traz uma perspectiva de cautela e pragmatismo. Seu temor é um reflexo das experiências compartilhadas entre as mulheres da comunidade, que muitas vezes carregam o peso da dor e da perda. Esta fala destaca a tensão entre o desejo e a realidade, onde o amor e a afeição são vistos como um risco em um mundo dominado por forças adversas. O medo de Cota não é apenas pessoal; ele reflete a história coletiva de mulheres que perderam entes queridos para a brutalidade do mundo que as cerca. Sua preocupação com Aruan reflete uma luta interna, onde o desejo de proteger pode entrar em conflito com a necessidade de agir. Assim, Cota representa uma voz da razão, questionando as decisões impulsivas em um contexto que já é marcado pela precariedade.

A insistência de Firmino em que Cota atue – “Se você gosta de mim, faça o que estou lhe dizendo” – também revela as complexidades de poder nas dinâmicas sociais. Firmino, apesar de seu espírito combativo, exerce uma forma de pressão sobre Cota, implicando que suas ações têm o potencial de mudar o curso da história, não somente para Aruan, mas para toda a comunidade. Essa interação entre os personagens sugere uma interdependência nas lutas que enfrentam, onde as escolhas individuais podem ter repercussões coletivas. Firmino propõe que a coragem de Cota em agir pode quebrar as amarras que prendem Aruan e, por extensão, toda a comunidade à fatalidade e ao sofrimento.

Ao afirmar que “quem mata muito é fome, é bala, é chicote”, Firmino denuncia as verdadeiras forças que oprimem a comunidade, revelando uma crítica social aguda que permeia a obra de Glauber Rocha. A afirmação desmistifica a noção de que a morte é causada por forças sobrenaturais, não se limitando a isso, acresce as injustiças sociais que afligem a população negra, frequentemente invisibilizadas nas narrativas dominantes. Firmino se posiciona como um defensor da verdade, acreditando que a transformação pessoal de cada indivíduo pode contribuir para a mudança coletiva. Essa ideia de que “cada um que se livra pode livrar um milhão” sugere uma visão esperançosa de que a emancipação de um só pode catalisar a

liberdade de muitos, reforçando a noção de que a luta não é individual, pois é um esforço comunitário.

Além disso, a cena simboliza a luta coletiva da comunidade por autonomia e liberdade. A figura de Aruan, que parte em sua jangada em busca de pesca, é emblemática do espírito de luta que permeia a narrativa. Ele representa não só o desejo de sobrevivência, no intento de ampliar, mas a aspiração por um futuro mais digno. Enquanto Aruan navega em seu caminho solitário, a celebração ao redor dele sugere que a comunidade, embora unida em suas dificuldades, enfrenta cada desafio com esperança e força. O contraste entre a jornada individual de Aruan e o apoio coletivo das mulheres ressalta a dualidade entre a luta individual e a solidariedade comunitária, sugerindo que, embora as lutas pessoais sejam cruciais, a coesão social é vital para enfrentar as adversidades.

Por fim, a cena problematiza as temáticas centrais de *Barravento*, abordando a complexidade das relações humanas em um contexto de luta e resistência. Através das interações entre Firmino, Cota e a referência a Aruan, Glauber Rocha revela as nuances das experiências vividas pela comunidade pesqueira, onde amor, medo e esperança se enredam. Essa análise destaca como as vozes individuais, quando unidas, podem criar um poderoso coro de resistência, moldando a narrativa de um povo que se recusa a se submeter às forças opressoras. A cena é mais que um momento de transição: é uma afirmação da capacidade da comunidade de se reinventar e lutar por um futuro mais justo.

As imagens da Figura 17 capturam uma variedade de emoções humanas, refletindo a complexidade das experiências de seus personagens. Na primeira imagem, Aruan expressa sua gratidão por retornar ileso do mar, com os braços abertos em um gesto que remete a um agradecimento ao céu, simbolizando que sua força e proteção provêm do *orun*, o mundo espiritual na cultura afro-brasileira. Essa pose é uma manifestação de reverência e conexão com as forças que o cercam. Na segunda imagem, a alegria da mulher negra trabalhadora brilha intensamente. Ela, curiosamente, usa um chapéu em vez do tradicional turbante, quebrando estereótipos e destacando-se como uma figura emblemática da comunidade local. Seu sorriso radiante, com os dentes à mostra, irradia uma felicidade genuína,

refletindo a força e a resiliência das mulheres que desempenham papéis fundamentais nas dinâmicas sociais e laborais. Por outro lado, a terceira imagem retrata Firmino em um momento decisivo, sua postura confiante e resoluta sugerindo que ele está pronto para intervir na narrativa que se desenrola. Ele tenta encorajar Cota a seguir seus planos, mesmo que esses possam resultar na perda da indenidade de Aruan. Essa ambiguidade em sua intenção adiciona complexidade à cena, levantando questões sobre a luta pelo poder. Em cada uma dessas imagens, Glauber Rocha utiliza closes impactantes para intensificar as emoções dos personagens, revelando a riqueza de suas vivências e a profundidade de seus dilemas pessoais e sociais. São imagens que expressam a força do corpo negro emotivo.

Roteiro 18: Cena 18 de *Barravento* (1962)

Cena 18

Cenário:

É noite. O som dos atabaques reverbera no ar. No terreiro de Mãe Dadá, as filhas-de-santo dançam em um ritual sagrado. Cota se aproxima da praia, onde encontra Aruan sozinho, sentado em sua jangada. Firmino observa a cena de longe.

Personagens:

Cota, Aruan, Firmino, Naina

Ação:

Cota, com passos firmes e decididos, se aproxima do mar. Ela entra na água nua, seu corpo se movendo de maneira sensual, sendo observada por Aruan, que, ao vê-la, fecha os olhos, como se resistisse à tentação e à sedução do momento. A sedução é palpável, como uma força invisível do próprio mar.

Cota entra na água e se afasta, seu corpo se misturando com as ondas.

A cena de Cota no mar é marcada por um silêncio quase reverente, com Aruan a observando em silêncio. Quando ela sai da água, ela deita-se na areia, com um olhar sereno e desafiador. A conexão entre ela e Aruan se solidifica ali, no espaço entre o mar e a terra.

Enquanto isso, no terreiro de Mãe Dadá, Naina sente a presença do seu santo. Ela é tomada por uma sensação de medo e reverência, mas, aos poucos, começa a dançar, movendo-se no ritmo de uma energia que a domina, como se uma força maior a guiasse.

Na praia, a união entre Cota e Aruan acontece, um momento de paixão intensa. Seus corpos se entrelaçam, e o mar parece ser o testemunho de sua ligação.

No terreiro, uma iaô (iniciada) passa por um ritual de purificação. Sua cabeça é raspada, e, em seguida, é coberta com sangue e penas de galinha, como parte de seu processo de transformação e aceitação dentro da comunidade espiritual.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 18: Imagens da cena 18 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 18 de *Barravento*, a relação sexual entre Cota e Aruan é um momento marcante que transcende a mera representação do ato físico, manifestando-se como um poderoso símbolo de poder e liberdade. A nudez de Cota, ao entrar no mar e se deitar na areia, vai além da sensualidade, tornando-se uma afirmação de sua autonomia e conexão com a natureza. É fundamental destacar que essa cena marca a primeira aparição de uma mulher brasileira em nu frontal no cinema, um feito que provoca reflexões sobre a sexualidade feminina e a representação das mulheres nas telas. Embora a história do cinema frequentemente aponte para Norma Bengell, em *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, como a primeira mulher a aparecer nua frontalmente, *Barravento* foi filmado antes, porém lançado depois. Essa nuance é crucial para entender a trajetória da representação da nudez e da sexualidade no cinema brasileiro.

A presença de Cota, uma mulher negra, em uma posição de vulnerabilidade e força, simultaneamente, representa um desvio significativo das normas sociais da época, contestando os estereótipos da mulher submissa. Em um momento em que o cinema brasileiro ainda lutava para apresentar personagens femininas complexas, a escolha de Glauber Rocha em incluir essa cena sublinha a urgência de revisitar e reavaliar as histórias e as vozes que foram silenciadas ou ignoradas. A nudez de Cota

é mais que um ato de sedução; é uma reivindicação de espaço e uma declaração de sua existência em um ambiente que, frequentemente, nega a voz e a presença das mulheres, especialmente as mulheres negras. Essa ação desafiadora é um reflexo da busca por empoderamento em um contexto marcado pela opressão.

A dinâmica entre Cota e Aruan enfatiza uma tensão entre os mundos masculino e feminino, entre o profano e o sagrado. Ao se entregarem um ao outro, eles celebram a intimidade, na convergência do citado, questionam as imposições sociais que regulam seus comportamentos. Esse ato de amor se torna uma pequena amostra da luta mais ampla enfrentada pela comunidade, onde os limites da tradição e da inovação se chocam e a busca por uma nova identidade cultural é refletida na maneira como as relações interpessoais são construídas e desconstruídas. A presença de Firmino, que observa a cena de longe, sugere um olhar crítico sobre a relação e suas implicações, criando complexidade à dinâmica entre os personagens. Aruan, um “nazireu” de Iemanjá, quebra o pacto.

Além disso, a cena destaca a interseção entre o erótico e o espiritual, uma característica marcante da obra de Glauber Rocha. A nudez de Cota, enquanto simboliza liberdade, também se entrelaça com o ritualismo presente na cultura afro-brasileira. O ato de fazer amor no contexto da natureza, especialmente no mar que é o domínio de Iemanjá, confere à cena uma aura de sacralidade, contrário à objetificação comum nas representações femininas. A dança de Naína no terreiro, que ocorre paralelamente, é um reflexo de suas próprias lutas internas e a busca por sua identidade. Ela sente as energias de seu santo e, apesar do medo, começa a dançar, simbolizando um chamado à resistência e à conexão com suas raízes culturais.

A iniciação da nova Iaiá no terreiro, que envolve o ato de raspar a cabeça e cobri-la com sangue e penas de galinha, adiciona mais significado à cena, enfatizando o renascimento e a transformação que ocorrem em meio às tensões sociais e pessoais. Este ritual é um símbolo de consagração e, ao mesmo tempo, de sacrifício, refletindo a complexidade da vivência das mulheres na comunidade. A conexão entre dança, sexualidade e espiritualidade sugere que as experiências

femininas são multifacetadas e que a luta por reconhecimento e poder não pode ser dissociada da sua expressão cultural.

Portanto, a cena é um momento de grande beleza estética e uma declaração sobre a sexualidade, a identidade e a resistência. A nudez de Cota convida a repensar as percepções sobre o corpo, a cultura e a liberdade, estabelecendo um diálogo entre o passado e o presente. Em sua coragem e vulnerabilidade, ela se torna um símbolo de luta e de uma nova narrativa que reivindica a importância de reconhecer e celebrar as vozes e corpos historicamente marginalizados no cinema e na sociedade. Assim, a cena se transforma em um espaço de resistência e renovação, onde a espiritualidade, a sexualidade e a cultura se encontram, convidando o público a uma reflexão sobre dinâmicas de poder e identidade na experiência afro-brasileira.

Na primeira imagem da Figura 18, marcante por ser o primeiro nu frontal feminino na história do cinema brasileiro, Cota personifica o desejo de lemanjá ao seduzir Aruan, emergindo das águas salgadas como uma verdadeira Vênus Negra. Sua figura evoca a fertilidade e a força feminina, criando uma conexão profunda com a mitologia afro-brasileira. Em contraste, no terreiro de Mãe Dadá, as filhas de santo dançam com devoção, e, na segunda imagem, um close revela o rosto de uma delas, que leva a mão aos ouvidos, como se estivesse sintonizada com algo além do visível. Seriam os silvos de lemanjá, que ecoam na atmosfera, evocando a sedução de Cota em direção a Aruan? Na terceira imagem, Aruan sucumbe irresistivelmente aos poderes encantatórios de Cota, entregando-se a um amor ardente que transcende as barreiras do sobrenatural. Esse momento de entrega quebra o encantamento que o une a lemanjá, mas estabelece uma nova dinâmica de desejo e conexão entre os dois personagens. A cena ilustra a interseção entre o sagrado e o profano, onde os laços sexuais e as forças místicas se entrelaçam na busca pela identidade e pela aceitação.

O som acompanha a cena: “*Ê nijé nilé lodô / Yemanjá ô / Acota pê lê dê / Iyá orô miô*”, evocando uma profunda conexão espiritual com a divindade das águas, lemanjá. Em iorubá, essas expressões são louvores e pedidos de proteção dirigidos à orixá, reconhecida como a mãe de todos os orixás e protetora dos mares. A frase “*Ê nijé nilé lodô*” faz alusão à morada nas águas, enquanto “*Yemanjá ô*” é uma

saudação reverente à deusa. “Acota pê lê dê” e “Iyá orô miô” reafirmam o papel maternal e protetor de Iemanjá, invocando seu poder e generosidade. O ritmo, marcado pelo som do atabaque tocado pelo ogã e pelo agogô, amplifica a solenidade do momento, estabelecendo uma ponte entre o mundo físico e o espiritual. Ao seguirem com “*Bará ô bébé tirirí lónã, [...] Epa babá [...]*” o canto expande a devoção. O atabaque, mais do que um simples instrumento musical, simboliza a batida ancestral que permeia os ritos religiosos, ditando o ritmo das invocações e transformando a fé em uma manifestação sonora e corporal. Esse canto, repleto de tradição e simbolismo, reafirma a espiritualidade e a continuidade da cultura afro-brasileira, entrelaçando a comunidade em respeito e celebração às suas raízes ancestrais.

Roteiro 19: Cena 19 de *Barravento* (1962)

Cena 19

Cenário:

A cena ocorre na cabana de Seu Vicente, pai de Naína, em um ambiente simples, porém acolhedor, à medida que a noite avança. O som do mar distante e o silêncio da madrugada permeiam a atmosfera.

Personagens:

Firmino, Vicente

Ação:

Firmino se aproxima da cabana de Seu Vicente e começa a chamá-lo em voz baixa, com urgência.

Firmino:

— Seu Vicente... ô seu Vicente... Vem cá ligeiro, velho! Seu Vicente!

Vicente, com o olhar cansado e desconfiado, se levanta da sua posição, com um tom grave de quem já conhece as situações misteriosas que cercam sua vida.

Vicente:

— Que é que você quer?

Firmino, com um tom ansioso e apressado, se adianta, sem dar espaço para mais perguntas.

Firmino:

— Escute, velho... Eu tava do lado de lá da pedra grande quando vi um negócio no meio d'água... Quando assuntei bem e vi como se fosse uma moça no fundo, com os cabelos compridos... E ela cantava uma linda música... Não garanto bem, mas parece que chamava o senhor...

Vicente, com um suspiro profundo, como se já soubesse do que se tratava, responde com firmeza e reverência.

Vicente:

— Foi Iemanjá!

Firmino, sem perder tempo, insiste na ideia de ação, com pressa.

Firmino:

— Vambora, velho. Eu lhe ajudo, vambora! Cá por trás...

Vambora por aqui, vambora...

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 19: Imagens da cena 19 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 19, a interação entre Firmino e Seu Vicente revela um subtexto profundo que vai além da mera comunicação de um evento sobrenatural. Firmino, ao descrever uma “moça no fundo” do mar que “cantava uma linda música”, invoca a figura de Iemanjá e manipula a narrativa em um intento de persuadir Seu Vicente a entrar no mar. A intenção subjacente de Firmino é provar o seu pressuposto de que as pessoas morrem no mar, uma afirmação que reflete uma crítica mais ampla à realidade da vida da comunidade pesqueira e às suas crenças sobre a morte e a espiritualidade.

Esse ato de engano por parte de Firmino pode ser interpretado sob a perspectiva das teorias da verdade e da representação, onde a verdade é frequentemente uma construção social que pode ser manipulada para servir a propósitos específicos. A afirmação de Firmino, que é, em essência, uma mentira, tem como objetivo, para além de provocar uma ação imediata de Vicente, expor a vulnerabilidade da vida humana frente às forças implacáveis da natureza. Nesse sentido, a mentira de Firmino é uma estratégia que visa revelar uma realidade dura: a

morte é uma constante no mundo dos pescadores, e o mar, em sua beleza sedutora, esconde perigos profundos e intransigentes.

Além disso, a figura de lemanjá aqui não serve somente como uma referência cultural, num movimento correlato, como uma metáfora da dualidade entre a vida e a morte. A presença da deusa das águas simboliza tanto a fertilidade e a proteção quanto o potencial de perda e destruição. Firmino, ao evocar essa imagem, provoca um questionamento sobre o papel da divindade nas vidas da comunidade pesqueira. lemanjá é uma mãe que pode acolher, ressaltando a incerteza que permeia a relação dos pescadores com o mar.

A busca de Firmino por uma confirmação de sua tese sobre a morte no mar também pode ser vista como uma forma de resistência a uma narrativa que, frequentemente, ignora ou romantiza as dificuldades enfrentadas pelos pescadores. Ao enganar Vicente, ele não só provoca uma resposta emocional, não só isso, senão também inicia uma reflexão crítica sobre a condição de vida na aldeia. Essa dinâmica ressalta a complexidade da luta entre a crença e a realidade, onde a fé nas forças sobrenaturais é constantemente confrontada pela brutalidade da existência cotidiana.

Nesse sentido, Firmino não é somente um mensageiro de uma visão sobrenatural: ele é um provocador que busca expor as verdades ocultas da vida à beira-mar. Um legítimo Exu. A cena destaca a tensão entre a vida e a morte, a crença e a realidade, revelando uma crítica ao modo como as narrativas culturais podem ser moldadas e manipuladas para refletir experiências e verdades pessoais. O mar, como um espaço de vida e morte, se torna um campo de batalha onde se confrontam as esperanças, medos e a própria identidade da comunidade. Assim, a cena engloba a luta pela compreensão e a aceitação da condição humana em um mundo onde a beleza e o perigo coexistem, fornecendo um contexto rico para uma análise mais profunda das interações humanas e das forças culturais em jogo.

As imagens da Figura 19 revelam Firmino como um personagem enganador, simbolizando a dualidade das mensagens do além. Ele encarna, de maneira complexa, as figuras de Hermes e Exu, ambos mensageiros em suas respectivas tradições. Firmino, à semelhança de Hermes, atua como intermediário entre mundos

– o dos vivos e o dos mortos – mas, ao contrário do deus grego, que se comunica com verdade, Firmino distorce as mensagens que transmite, enganando e manipulando aqueles que buscam orientação. Além disso, sua representação como Exu, orixá afro-brasileiro da comunicação e transformação, ressalta sua ambiguidade. Assim como Exu, que é mal interpretado, Firmino seduz com palavras, criando uma interseção entre verdade e mentira. O discurso enganoso que captura Seu Vicente exemplifica como as interações sociais são vulneráveis à manipulação, especialmente em momentos de incerteza. Dessa forma, Firmino se torna um símbolo das complexidades do discurso humano, refletindo a fragilidade da confiança nas relações e a necessidade de discernimento em um mundo onde a sedução verbal pode ocultar intenções traiçoeiras.

Roteiro 20: Cena 20 de *Barravento* (1962)

Cena 20

Cenário:

Uma manhã de céu carregado, com nuvens escuras e o vento forte, anunciando uma tempestade. O mar está agitado e a praia, normalmente calma, está cheia de tensão. Coqueiros balançam ao vento, e o som distante dos trovões aumenta a sensação de urgência.

Personagens:

Firmino, Chico, Aruan, Cota

Ação:

Aruan, sozinho na praia, deitado sobre a areia, se levanta e começa a caminhar lentamente entre os coqueiros. Ele sorri, despreocupado, sentindo o vento forte que começa a soprar, mas sem perceber ainda o que está prestes a acontecer.

O céu escurece rapidamente e nuvens se formam. O som do barravento começa a retumbar, e o vento aumenta, criando um clima tenso.

Na aldeia, Firmino, com expressão preocupada, corre gritando para alertar a todos.

Firmino:

– Seu Vicente tá no mar...

Chico, ao ouvir o grito, age rapidamente. Ele corre até a praia, e com destreza, se lança em uma jangada, preparando-se para entrar no mar.

Aruan percebe que algo está acontecendo. Com um olhar de preocupação, ele corre pela praia até alcançar Chico.

Chico, gritando:

— Vou buscar seu Vicente. O velho saiu pro mar. É capaz de morrer, Aruan!

A tempestade começa a se intensificar, com ventos fortes e ondas enormes. Aruan, sem hesitar, se atira no mar, nadando até a jangada. Ele a alcança e começa a remar com Chico em direção ao horizonte, onde as ondas estão mais violentas. O vento continua a soprar com força. Cota, de longe, assiste a tudo, percebendo o perigo. Desesperada, ela corre entre os coqueiros, mas o vento a empurra. Ela rola de uma duna e cai no mar, sendo engolida pelas ondas.

A tempestade atinge seu ápice, com trovões ensurdecedores e a água do mar cada vez mais revolta. A cena é uma mistura de caos, medo e força da natureza.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 20: Imagens da cena 20 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

Na cena 20, a narrativa se intensifica, capturando a tensão entre a serenidade da vida cotidiana e o caos que o mar pode representar. Aruan, inicialmente apresentado deitado na praia, simboliza um estado de inatividade e contemplação. No entanto, sua tranquilidade é abruptamente interrompida pelas condições climáticas adversas que se aproximam, com ventos fortes, nuvens escuras e trovões. Esses elementos naturais introduzem um senso de iminente perigo, ao redor dessa premissa funcionam como uma metáfora visual para os conflitos internos e as crises emocionais que permeiam a vida da comunidade. A praia, que antes poderia ser vista como um espaço de relaxamento e beleza, transforma-se rapidamente em um cenário de ameaça.

A ação de Firmino ao gritar que “Seu Vicente tá no mar” não é meramente um aviso: é um chamado à ação que mobiliza a comunidade. O personagem representa

a conexão entre os indivíduos e a coletividade, reforçando a ideia de que a vida no litoral é uma experiência compartilhada, repleta de desafios e responsabilidades. A alusão à presença de Vicente no mar acarreta não só a preocupação com a sua segurança, pois, num plano adjunto, enfatiza a fragilidade da existência humana em face das forças da natureza. A figura de Vicente, um velho pescador, se torna um símbolo da vulnerabilidade da geração mais antiga, que vive em constante interação com o mar e seus caprichos.

Chico, ao reagir prontamente e se lançar na jangada, incorpora a noção de heroísmo e, seguindo a mesma lógica, revela a urgência da situação. Sua decisão de entrar no mar encapelado para resgatar Vicente é um ato de coragem, que reflete a solidariedade e o senso de dever que permeiam a comunidade. A presença de Aruan, que corre para ajudar, destaca a interconexão entre os personagens, onde cada ação individual ressoa na coletividade. A corrida de Aruan e Chico em direção à linha do horizonte simboliza uma busca pela sobrevivência, em reforço ao mencionado, uma luta contra a impotência que os personagens sentem diante das forças que os cercam.

O papel de Cota nessa cena é particularmente significativo. A transição de seu estado de observadora para a posição de vítima – quando rola de uma duna e cai no mar – ilustra a fragilidade das mulheres em meio a situações de crise. A sua queda no mar pode ser interpretada como uma representação da vulnerabilidade e da incerteza que caracterizam a experiência feminina no contexto da narrativa. Além disso, Cota encarna a conexão entre o sagrado e o profano, refletindo a tensão entre os rituais religiosos e a vida cotidiana, um tema recorrente em *Barravento*. Sua corrida desesperada simboliza a luta interna e o desejo de proteção diante das forças implacáveis da natureza. Sacrifício ou punição de lemanjá?

A tempestade que se aproxima é mais do que uma simples alteração climática, é uma alegoria para as turbulências emocionais e sociais enfrentadas pelos personagens. O mar, que tradicionalmente é um espaço de vida e sustento, torna-se uma força avassaladora que põe à prova as convenções da comunidade. Essa dualidade do mar – como fonte de vida e destruição – reflete a complexidade das relações humanas e a luta constante por sobrevivência.

A cena se desenrola como uma passagem da vida em uma comunidade pesqueira, onde o cotidiano é permeado por rituais de fé, tradições e o sempre presente risco do mar. O movimento de Aruan e Chico remando em direção à linha do horizonte também carrega um significado mais profundo. Eles não estão somente lutando contra as ondas encapeladas, numa mesma ordem de ideias, buscando um significado e um propósito em meio à adversidade. Essa ação simboliza a esperança de que, apesar das dificuldades, há sempre uma possibilidade de resgate e renovação, tanto no nível individual quanto comunitário.

Assim, a cena se revela como um momento rico em sentidos, onde a interação entre os personagens, o ambiente e as forças da natureza servem para explorar as complexas dinâmicas de poder, vulnerabilidade e resistência que caracterizam a experiência afro-brasileira. O uso do mar como cenário central não é somente um recurso narrativo, mas um elemento que amplifica as lutas e aspirações dos personagens, ressaltando a profundidade da obra de Glauber Rocha e sua relevância para a discussão das relações entre cultura, identidade e resistência social.

Na primeira imagem da Figura 20, o corpo de Aruan enche a tela e irradia felicidade após o ato sexual, simbolizando a alegria e a liberdade que ele encontrou em sua conexão fugaz com Cota. Em contrapartida, a segunda imagem revela Cota sendo punida, seu corpo rolando nas ondas do barravento, como se a própria natureza, em um acesso de fúria, estivesse agindo em resposta à transgressão. Esse contraste visual entre os dois corpos destaca a dualidade de suas experiências e levanta questões sobre as dinâmicas de gênero e moralidade. A cena, na última imagem, retrata uma natureza tempestuosa que personifica a ira de lemanjá. Aqui, lemanjá, representada como uma figura ciumenta, se vingava pela perda de Aruan para Cota. Essa representação sugere uma crítica à ideia de que a mulher é a única a ser punida por sua sexualidade, enquanto o homem é celebrado. A fúria da natureza é mais que uma manifestação de vingança, é uma expressão dos desejos e das emoções de lemanjá que, em sua austeridade, reflete a complexidade das relações amorosas e a moralidade imposta pela sociedade. Essas imagens convidam à reflexão sobre as injustiças que cercam as escolhas das mulheres e a natureza

punitiva que muitas vezes recai sobre elas, enquanto os homens continuam a ser celebrados em suas conquistas.

Roteiro 21: Cena 21 de *Barravento* (1962)

Cena 21

Cenário:

Após o fim da tempestade, o céu começa a clarear, mas a praia permanece tensa e carregada de tristeza. Os pescadores e suas famílias estão reunidos, observando o mar e aguardando notícias. O som das ondas, embora mais suaves, ainda ressoa no ambiente, criando um clima de inquietação.

Personagens:

Aruan, Firmino, Chico, Rosa, Naína, João, Mestre, Clara

Ação:

A tempestade cessa, mas o ar ainda está carregado de uma tensão palpável. Os pescadores e suas famílias estão na praia, aguardando, com olhares apreensivos. Firmino olha para o ponto onde Cota caiu e desapareceu, com expressão preocupada.

Aruan, de volta à jangada, grita em direção à praia, trazendo consigo o corpo de Chico, que está inerte aos seus pés.

Aruan, gritando:

— Chico morreu!

Ele alcança a praia e coloca o corpo de Chico nos braços de Rosa, sua esposa grávida.

Aruan:

— A onda veio e levou nós dois. Chico desceu fundo. Desci e trouxe ele pela cabeça... Demorou muito, seu João! Quando vi a luz do sol, o homem tava morto... E seu Vicente sumiu dentro de uma nuvem... Fiquei desorientado, remei forte pela primeira vez na vida... Agora só acredito no remo...

Naína surge correndo da aldeia, visivelmente preocupada.

Naína:

— E pai?

Aruan, com os olhos baixos, não responde. Ele abaixa a cabeça e se afasta, caminhando ao lado de João. O Mestre observa a cena de longe, enquanto Firmino também observa com olhar atento.

Aruan tenta explicar a João o que aconteceu, mas é interrompido por Firmino, que grita com raiva.

Firmino, gritando:

— O culpado foi Aruan que renegou o Santo! Eu vi a miséria ontem de noite. Ele tava com Cota na mesma hora que o barravento chegou acabando tudo! Quem devia pagar era ele pra não ficar enganando os outros, dizendo que é Santo... Quem já viu Santo de carne e osso? Chico foi pro mar

pensando que tava protegido e acabou morrendo... É preciso mudar a vida de Aruan! Ele é homem igual os outros, gosta de mulher e não domina o mar!... O Mestre também é culpado! Feitiço é negócio de gente atrasada, é preciso acabar com isso! É preciso acabar com isso!

Aruan, enfurecido, corre em direção a Firmino, atacando-o.

Aruan, gritando:

— Chegou a hora de você ir pro inferno!

A luta entre os dois começa. Eles trocam golpes de capoeira com força e agilidade. Firmino, mais experiente, derruba Aruan e domina-o no chão.

Firmino, olhando Aruan no chão:

— Vou lhe deixar vivo pra você salvar o povo... É Aruan que vocês devem seguir! O Mestre não! O Mestre é um escravo!

Firmino, com raiva, deixa Aruan caído na praia. Ele pega um arpão e o crava na areia, simbolizando seu poder. Ele então começa a andar em direção aos rochedos.

Mestre, com desprezo:

— Aruan não vale mais nada... Ninguém encosta nele. Levem o corpo.

Os pescadores e as mulheres começam a levar Aruan, ainda desmaiado, para longe da praia. Rosa, com dores de parto, cai na areia. Clara, com rapidez, a socorre, tentando aliviar suas dores.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 21: Imagens da cena 21 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena 21 representa um clímax dramático que mostra as tensões e conflitos gerados nas cenas anteriores, além de introduzir uma série de novas dinâmicas que revelam a fragilidade da vida na comunidade pesqueira e as complexidades das relações interpessoais. Neste momento, após a tempestade, a atmosfera se torna um espaço de luto e desespero, onde os personagens lidam com as consequências da tragédia que ocorreu no mar. O desaparecimento de Cota e a morte de Chico não

são apenas eventos individuais, eles reverberam por toda a comunidade, provocando reações emocionais que expõem o estado psicológico dos personagens.

Aruan, ao retornar à praia, carrega consigo o corpo de Chico, em prol da mesma concepção, o peso da culpa e da impotência. Sua declaração “A onda veio e levou nós dois” é uma metáfora poderosa para a maneira como forças além do controle humano podem ditar o destino das pessoas. A imagem de Aruan entregando o corpo de Chico a Rosa, que está grávida, intensifica a carga emocional da cena. Rosa, como uma figura de esperança e renascimento, agora se vê imersa na dor da perda, simbolizando a interseção entre a vida e a morte que permeia o ciclo existencial da comunidade.

A referência ao desaparecimento de Vicente, que “sumiu dentro de uma nuvem”, acentua o mistério e a tragédia e, na continuação do raciocínio, sugere uma conexão espiritual com as forças da natureza. A metáfora do “santo” que deveria proteger os pescadores se torna um tema central de debate entre os personagens, evidenciado pelas acusações de Firmino. Ele clama que Aruan é culpado por “renegar o santo”, implicando que a falta de fé ou a traição aos costumes tradicionais resulta em tragédias. Essa dualidade entre fé e razão, entre o sagrado e o profano, se torna um ponto focal na análise do papel da religiosidade na vida cotidiana da comunidade.

O confronto físico entre Firmino e Aruan é significativo por várias razões. Primeiramente, representa a luta entre dois homens e duas visões de mundo. Firmino, com suas críticas incisivas, aponta para a necessidade de mudança e evolução, afirmando que “é preciso acabar com isso”, referindo-se tanto ao culto aos santos quanto às tradições que ele considera obsoletas. A afirmação de que o “Mestre é um escravo” revela uma crítica ao *status quo*, subvertendo a autoridade e as crenças estabelecidas. A luta de capoeira entre Aruan e Firmino simboliza a batalha entre a tradição e a modernidade, onde a violência física é um reflexo da turbulência emocional e das mudanças sociais que estão em curso.

Aruan, após ser derrotado por Firmino, encontra-se numa posição de vulnerabilidade, o que complica ainda mais sua situação. Sua identificação como líder, questionada por Firmino, sugere que o papel de liderança é instável e que, em tempos de crise, a confiança na figura do líder pode ser facilmente abalada. O

comentário do Mestre, que afirma que “Aruan não vale mais nada”, revela a desilusão e a necessidade de encontrar um novo caminho para a comunidade.

A cena também culmina na figura de Rosa, que cai na areia com as dores do parto. Este momento de fragilidade expõe as mulheres como figuras de resistência e de renovação e, complementarmente, somam-se como vítimas das circunstâncias que as cercam. A gravidez de Rosa simboliza a continuidade da vida em meio à tragédia, sugerindo que, apesar da dor e da perda, há sempre a possibilidade de recomeço. Clara, como uma figura de apoio, representa a solidariedade feminina e a força coletiva que surge em tempos de adversidade.

Em síntese, a cena é complexa, funcionando como presença das tensões sociais, culturais e emocionais que caracterizam a vida na comunidade. A luta entre Firmino e Aruan, o luto pela morte de Chico e a iminente chegada de uma nova vida por meio de Rosa formam uma relação de interações humanas que refletem as lutas e aspirações coletivas da sociedade afro-brasileira. Através da narrativa de Glauber Rocha, a cena não só questiona as tradições e a liderança, aludindo também ao exame das consequências das forças naturais e a busca pela sobrevivência em um mundo implacável.

Na Figura 21, a primeira imagem revela o corpo inerte de Chico, um pescador que, ao sucumbir às águas, encerra sua jornada de luta e resistência. Este momento provoca uma reflexão profunda: se tivesse optado por outro modo de vida, teria encontrado um destino diferente? O close em seu rosto destila uma quietude sepulcral, simbolizando a perda de um indivíduo e o desaparecimento de uma forma de vida marítima. Em contrapartida, a segunda imagem apresenta, em um plano aberto, a batalha de capoeira entre Firmino e Aruan. A capoeira, manifestação cultural de origem africana, é mais que uma luta; é uma forma de expressão que amalgama arte e resistência, onde os corpos se exibem ao público em uma dança marcial que celebra a identidade e a luta contra a opressão. A luta pode ser vista como uma forma de resistência cultural, onde os praticantes utilizam movimentos fluidos para expressar sua individualidade e, simultaneamente, sua conexão com a comunidade. Na última imagem, Firmino emerge como o vitorioso, distanciando-se como um ponto diminuto na vastidão da areia. Entretanto, uma indagação persiste: realmente

trionfou? Seu objetivo era apenas quebrar o encanto de Aruan ou também resolver os problemas econômicos que afligem a coletividade? Essas interrogações conduzem a uma análise das motivações que orientam os personagens. A suposta vitória de Firmino pode ser interpretada como uma manifestação de desejos egoístas, que visam o reconhecimento pessoal e desconsideram os desafios mais amplos que permeiam a comunidade. Enquanto a luta na capoeira exalta a resistência cultural e a luta pela identidade, a morte de Chico revela a fragilidade da vida frente às adversidades sociais e econômicas. Assim, as imagens dialogam entre si, ressaltando a tensão intrínseca entre a luta individual e os desafios coletivos, reforçando a tese inicial de que, muitas vezes, as ações humanas são guiadas por interesses pessoais, em detrimento de um compromisso verdadeiro com o bem-estar da coletividade.

Na cena, o som do berimbau é central e acompanha a dança-luta da capoeira, marcando o ritmo e guiando os movimentos dos capoeiristas. O toque do berimbau se mistura ao ambiente, combinando-se com o barulho das ondas ao fundo e um lamento de dor pela perda de Chico. O berimbau dita o compasso da luta e carrega a carga emocional do momento, refletindo a dor e a resistência da comunidade. Com diferentes tipos de som – como o Angola mais lento e tradicional ou o São Bento Grande mais rápido e vigoroso – a música molda a dinâmica da capoeira, intensificando a narrativa e reforçando a conexão com as tradições afro-brasileiras e a luta por identidade. Na cena, o tipo é São Bento Grande.

Roteiro 22: Cena 22 de *Barravento* (1962)

Cena 22

Cenário:

A noite está escura, mas a praia e a aldeia são iluminadas pelas luzes de velas e pelas danças das filhas-de-santo. O som dos cantos reverbera no ar, uma oração dedicada a Iemanjá. As ondas quebram suavemente na beira da praia, enquanto o clima de mistério e tensão continua a se espalhar.

Personagens:

Aruan, Naína, João, Mestre, Mãe Dadá, Rosa, Dona Zezé

Ação:

A noite está viva com os cânticos das filhas-de-santo, que desfilam com jarros de flores, enquanto cantam para Iemanjá. Na praia, Aruan começa a despertar, sua expressão vazia. Naína, esperando por uma reação dele, se aproxima, mas Aruan não se interessa. Ele a ignora, passa por ela e segue em direção à aldeia.

Na aldeia, o corpo de Chico é colocado sobre uma jangada. A tristeza e o lamento tomam conta da cena. João, com os braços cruzados, fala com pesar:

João, com voz firme:

— Eu é que não arredo meu corpo... Chico é inocente, era quem menos merecia morrer...

O Mestre se aproxima e, com um tom grave, reflete sobre o que aconteceu.

Mestre, sério:

— Paga o justo pelo pecador... Nós devemos ir. É bom pra todos nós. Precisamos dar um presente forte que nem o corpo dele... Assim o Santo pode se acalmar. Nós tamos sem proteção agora que Aruan perdeu o encanto...

Nesse momento, Aruan aparece, interrompendo a conversa. Ele está determinado, mas ainda distante de todos. Ele fala com uma expressão impassível.

Aruan, com desdém:

— Peixe se pesca é com rede, é com tarrafa! Peixe se pesca é no mar, não é com reza não!

Aruan, sem olhar para os outros, se retira e some na escuridão da noite, deixando todos com um sentimento de impotência.

Na praia, as filhas-de-santo começam a formar um círculo em torno de Naína, depositando flores ao redor dela. Mãe Dadá, com uma expressão grave, se aproxima e fala com sabedoria.

Mãe Dadá, solenemente:

— Naína, se você quer casar com Aruan, tem de fazer o Santo. Ele se perdeu, mas você tem de ajudar ele outra vez. Esquece seu pai, que Iemanjá foi servida...

Em uma cabana, Rosa está deitada, em trabalho de parto. Ela finalmente dá à luz a um menino, filho de Chico. Dona Zezé, olhando para a criança com ternura, comenta.

Dona Zezé, sorrindo:

— É bonitinho esse menino... Parece com Aruan...

Na camarinha, Naína está passando pela iniciação. Seus cabelos são cortados cerimonialmente, simbolizando sua entrega ao processo e seu compromisso com o Santo. Ela parece resignada, mas também determinada a seguir seu caminho.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 22: Imagens da cena 22 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena 22 marca um momento de transição significativa dentro da narrativa, onde a tensão entre tradições culturais e a realidade da perda se manifestam de maneira intensa. A representação da cerimônia em homenagem a lemanjá, com as filhas-de-santo desfilando com jarros de flores, evoca uma conexão espiritual profunda com as tradições afro-brasileiras, ao mesmo tempo que contrasta com o luto pela morte de Chico, cuja presença ainda pesa sobre a comunidade. Esse duelo coletivo ressalta a fragilidade da vida, especialmente no contexto da cultura pesqueira, onde os riscos são uma constante.

Aruan, em um estado de descontentamento e alienação, demonstra uma desconexão com o sofrimento coletivo ao ignorar Naína e se afastar para a aldeia. Sua recusa em se envolver com a dor alheia indica uma crise de identidade e um desespero frente à responsabilidade que recai sobre ele após a morte de Chico. A afirmação de João, que diz que “Chico é inocente, era quem menos merecia morrer”, acentua o caráter trágico da situação, sublinhando como as consequências das forças da natureza e da vida em comunidade podem ser implacáveis e indiscriminadas.

A discussão entre João e o Mestre sobre a necessidade de um “presente forte” para aplacar lemanjá revela uma tensão central entre fé e pragmatismo. O Mestre, com sua visão tradicional, sugere que o corpo de Chico pode servir como uma oferenda para restabelecer a proteção da comunidade. Este diálogo traz à tona a relação simbiótica entre os indivíduos e as forças que acreditam controlar suas vidas, revelando uma dependência do misticismo para lidar com as realidades difíceis. Aruan, por sua vez, representa uma nova perspectiva ao afirmar que “peixe se pesca é com rede, é com tarrafa”, desestabilizando a ideia de que a salvação e a proteção

podem ser obtidas através de rituais e oferendas. Sua fala ressoa como um grito de desespero, uma afirmação da autonomia e do desejo de confrontar a realidade em vez de se submeter a ela.

A relação de Aruan com Naína também merece destaque. A interação entre os dois é marcada pela ausência de conexão emocional: enquanto Naína busca a aceitação e a validação dentro do contexto comunitário, Aruan demonstra uma apatia que o afasta das tradições e das expectativas sociais. Mãe Dadá, ao insistir que Naína deve “fazer o Santo” para ajudar Aruan a recuperar seu encanto, ilustra a pressão social para que as mulheres desempenhem papéis de apoio e resiliência em tempos de crise, sugerindo que a responsabilidade da restauração do equilíbrio espiritual da comunidade recai, em parte, sobre elas.

A cena culmina na nova vida que surge da dor, com Rosa dando à luz a um menino, filho de Chico. A afirmação de Dona Zezé, de que o menino “parece com Aruan”, pode ser interpretada como um símbolo da continuidade e da esperança, mesmo em meio à tragédia. Esse recém-nascido representa um novo começo, a possibilidade de uma nova geração que pode, de alguma forma, encontrar um equilíbrio entre as tradições e as realidades contemporâneas.

Na cena, a iniciação de Naína, com o corte de seus cabelos, serve como um rito de passagem que simboliza a transição de uma fase de sua vida para outra. O corte dos cabelos, que muitas vezes representa a renúncia a uma identidade anterior e a adoção de uma nova, é uma metáfora poderosa para a transformação que a comunidade deve passar para se adaptar às suas novas circunstâncias. Naína, ao ser cercada pelas filhas-de-santo que depositam flores a sua volta, torna-se um símbolo da esperança e do potencial de renovação dentro da tradição, enquanto, simultaneamente, reflete o peso das expectativas sociais que lhe são impostas.

Em suma, a cena demonstra a complexidade das dinâmicas sociais, emocionais e espirituais que permeiam a vida da comunidade. A interseção entre a tradição e a modernidade, a dor e a esperança, e o individual e o coletivo se entrelaçam de maneira potente, refletindo as lutas contínuas dos personagens para encontrar um significado e um propósito em meio à adversidade. Através das interações e conflitos que surgem, Glauber Rocha provoca o espectador a refletir

sobre as forças que moldam a experiência humana e as diferentes maneiras pelas quais a comunidade busca a resiliência em tempos de crise.

Na comunidade de candomblé, a primeira imagem da Figura 22 retrata uma procissão de mulheres afro-brasileiras com jarros de flores na cabeça para o ritual de lemanjá. Essa imagem simboliza a devoção e a força coletiva das mulheres, refletindo a fertilidade e a espiritualidade conectadas à natureza e à deusa do mar. Em contraste, a segunda imagem mostra o corpo inerte de Chico, que espera para ser entregue a lemanjá como uma oferenda. Esta imagem destaca a fragilidade da vida humana e a inevitabilidade da morte, representando a relação íntima entre a comunidade e as forças naturais. Por último, a terceira imagem apresenta Naína passando pelo ritual da tonsura para iniciar sua jornada no candomblé, simbolizando transformação e renascimento. A tonsura representa uma renúncia à identidade anterior e a aceitação de um novo caminho espiritual, onde Naína se conecta com os Orixás e a ancestralidade. Essas três imagens juntas ilustram a dinâmica entre vida, morte e espiritualidade dentro da comunidade de candomblé, evidenciando como as práticas e rituais são formas de resistência cultural e afirmação da identidade afro-brasileira.

Roteiro 23: Cena 23 de *Barravento* (1962)

Cena 23

Cenário:

A noite está escura, mas iluminada pelas luzes das tochas que guiam o cortejo fúnebre. A praia está envolta por um silêncio profundo, quebrado apenas pelo som das ondas e pela melodia das danças que ecoam ao longe. O funeral de Chico está em andamento, com pescadores e mulheres levando o corpo sobre uma jangada. Ao longe, o vento sopra forte entre os coqueiros.

Personagens:

Naína, Aruan, Mestre

Ação:

O funeral de Chico segue, carregado de dor e resignação. O corpo do falecido está sendo levado sobre a jangada, o último adeus de uma vida que se foi tragicamente. No entanto, a cena toma outro rumo quando Naína, com a cabeça coberta por um turbante, corre pelo coqueiral, em um movimento que demonstra sua agitação interior.

Aruan, vendo-a fugir, a segue a distância, gritando seu nome, desesperado.

Aruan, gritando:

– Naína... Naína... Volte que eu tomo conta de você...
Naína, espera, Naína...

Ele corre até alcançá-la e, com um gesto decidido, toma-a nos braços. Ela se entrega ao abraço, e ele fala, com um tom de carinho e seriedade:

Aruan, com fervor:

– Você não fica sozinha... Pode passar um ano com Mãe Dadá se acha que é bom... Eu vou pra cidade trabalhar pra gente ter uma rede nossa, Firmino é ruim, mas tem razão... Ninguém liga pra quem é preto e pobre, nós temos de resolver nossa vida e a vida de todo mundo...

Aruan, com uma mistura de força e vulnerabilidade, beija Naína com ardor. Eles compartilham um momento intenso e cheio de desejo, o calor do beijo simbolizando uma promessa de mudança, de buscar uma nova vida, longe das dificuldades e do sofrimento.

Aruan, com confiança renovada:

– Agora que tenho coragem...

Naína sorri, tocada pelas palavras e pelo gesto dele. Um sorriso tímido, mas sincero, sinalizando que ela também está disposta a seguir esse caminho, apesar das incertezas.

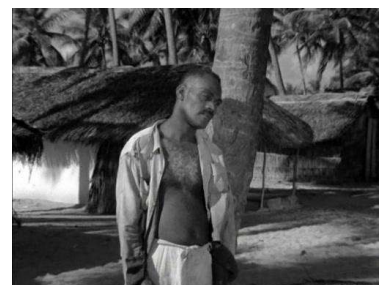
Enquanto isso, na praia, o cortejo fúnebre de Chico continua em direção ao mar. As mulheres e os pescadores carregam o corpo de Chico com respeito e tristeza, em uma última homenagem ao homem que partiu. O mar, impassível, aguarda a chegada do corpo.

Em contraste com a movimentação na praia, Mestre está sozinho na aldeia, encostado a um coqueiro. Sua postura é melancólica, seu olhar perdido, como se estivesse pensando no que aconteceu, na perda do encanto de Aruan, e no futuro que se desenha para todos eles. Ele ouve o vento que passa, como se tentasse entender o que o futuro reserva.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 23: Imagens da cena 23 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena 23 retrata um momento de tensão emocional e social que conduz ao clímax das relações interpessoais e das realidades coletivas na comunidade pesqueira. O funeral de Chico, que serve como pano de fundo para o desenrolar dos acontecimentos, simboliza a perda de um indivíduo e representa a morte de um ideal, de uma proteção espiritual que se esvai com a morte do personagem. O corpo de Chico, sendo transportado por pescadores e mulheres, é um testemunho do luto coletivo, ressaltando a fragilidade da vida e a interdependência das relações na comunidade. Esse momento é acompanhado por um lamento, um canto ancestral iorubá.

Naína, em sua corrida pelo coqueiral, emerge como um símbolo da busca por liberdade e autonomia em um mundo repleto de opressões. O uso do turbante para cobrir sua cabeça pode ser interpretado como um sinal de resistência cultural e identidade, refletindo sua luta interna para se afirmar em meio às tradições que a cercam. A figura de Aruan, que a persegue, representa uma dualidade entre a proteção e a imposição. Sua busca por Naína não é apenas um ato de amor, mas uma tentativa de exercer controle em uma situação repleta de incertezas.

Aruan, ao afirmar “você não fica sozinha” e expressar sua disposição para “tomar conta” de Naína, revela tanto uma intenção de suporte quanto um desejo de estabelecer uma conexão emocional. Sua declaração de que “pode passar um ano com Mãe Dadá se acha que é bom” reflete uma luta interna, onde ele tenta conciliar os valores tradicionais da comunidade com a necessidade de um futuro mais autônomo e próspero. Essa ambivalência é exacerbada pela declaração de que “nós temos de resolver nossa vida e a vida de todo mundo”, destacando a consciência de Aruan em relação às injustiças sociais que permeiam suas vidas.

A cena do beijo ardente entre Naína e Aruan é um momento de intensa vulnerabilidade e conexão, onde as emoções reprimidas finalmente encontram uma expressão. Essa troca de afeto não somente reforça a intimidade do casal, mas, em termos equivalentes, sugere a possibilidade de esperança e renovação em meio à dor. A alegria compartilhada entre eles contrasta fortemente com a tristeza do funeral, simbolizando a dualidade da vida e da morte, do amor e da perda.

Enquanto isso, a figura do Mestre encostado a um coqueiro simboliza a tradição que começa a se desvanecer na nova realidade que se apresenta. Seu estado triste e pensativo reflete a incerteza e a desilusão que permeiam a comunidade após a morte de Chico. O Mestre, que anteriormente representava uma conexão com o espiritual e o místico, agora parece perdido, incapaz de fornecer a orientação necessária em tempos de crise. A sua solidão, contrastando com o cortejo fúnebre e o ato de amor de Aruan e Naína, enfatiza a descontinuidade entre a tradição e o presente, sugerindo que a busca por significado e conexão espiritual se torna cada vez mais complicada.

Dessa forma, a cena se configura como um microcosmo das tensões enfrentadas pela comunidade em sua luta por identidade, pertencimento e resiliência. A interseção entre a busca individual de Naína e Aruan por um futuro juntos e a dor coletiva do funeral de Chico destaca a complexidade da experiência humana em face da adversidade. Glauber Rocha, ao reunir esses elementos, provoca uma reflexão sobre a relação entre o amor, a morte, a tradição e a luta social, incentivando o espectador a considerar o significado presente na narrativa e nas experiências dos personagens.

Na primeira imagem da Figura 23, Naína já passou pelo ritual de iniciação e agora usa uma tiara de lemanjá, refletindo sua transformação e conexão espiritual. Seu semblante é mais bonito e feliz, evidenciado pelo close que a captura enquanto conversa com Aruan e faz planos para o futuro. Esse momento de esperança é simbolizado pelo presente que ganhou, anteriormente destinado a lemanjá, indicando um novo início e a continuidade da vida. Em contrapartida, a segunda imagem mostra o cortejo que leva o corpo de Chico para ser entregue no mar, a morada de lemanjá. A cena é apresentada em um plano aberto, com afastamento da câmera que provoca uma distância psicológica, enfatizando a solenidade do momento e a entrega do corpo como um sacrifício à deusa, refletindo a aceitação da morte dentro da cultura afro-brasileira. Por último, Mestre é visto encostado em um coqueiro, demonstrando a falta de esperança. Ele aparece como um homem cansado e derrotado, em um plano médio que revela a carga emocional que carrega. Essa imagem evoca a fragilidade do ser humano frente às adversidades, contrastando com a vitalidade das

outras imagens. Juntas, essas representações capturam a complexidade das emoções e a interconexão entre passado, presente e futuro na vida da comunidade, refletindo tanto a celebração da vida quanto a aceitação da morte dentro do contexto do candomblé.

Na penúltima cena, um som cadenciado de berimbau preenche o ambiente, estabelecendo um ritmo profundo que ressoa com a essência da cultura negra. Esse som se relaciona com o forte vento e o mar bravo, criando uma atmosfera intensa e dramática. Ao fundo, um lamento triste pela morte de Chico ecoa, expressando a dor da perda e a saudade que permeia a comunidade. À medida que a narrativa se aproxima do desfecho, essa combinação de sons intensifica a carga emocional da cena, simbolizando a luta contínua e a resistência do povo, além de ressaltar a conexão entre a vida, a morte e a herança cultural que perdura através das gerações.

Roteiro 24: Cena 24 de *Barravento* (1962)

Cena 24

Cenário:

O cenário está marcado pela despedida e pela busca de novos horizontes. Aruan sai da aldeia, passando pelo farol, o símbolo de um caminho que ele está deixando para trás. O farol parece refletir a dualidade da situação de Aruan - uma luz de orientação e, ao mesmo tempo, um lembrete do que está sendo abandonado. Ao fundo, a cidade se desenha, distante e silenciosa, representando a promessa de um futuro incerto. O som do vento e das ondas quebrando na praia acompanha sua jornada.

Personagem:

Aruan

Ação:

Aruan caminha em direção ao futuro, seus passos firmes e decididos, mas com um olhar que reflete tanto o peso da despedida quanto a esperança de um novo começo. Ele ultrapassa o farol, e, antes de seguir em frente, olha para trás - uma última vez, talvez, para a aldeia que ficou para trás, para as memórias que não quer deixar, mas sabe que precisa.

Ele olha então em direção à cidade, onde suas expectativas e desafios o aguardam. Há uma leve hesitação, mas logo o olhar se fixa à frente. Ele decide continuar.

A música começa a tocar ao fundo, ressoando com sua decisão de partir, de buscar algo mais. As palavras da canção,

simples mas carregadas de significado, refletem a luta e a busca por sobrevivência e dignidade:

Música:

Vou pra Bahia / pra ver se dinheiro corre, / se dinheiro não correr, / ai meu pai, / de fome ninguém não morre. / ê ê barravento lá lá, / ê ê barravento lá lá.

A música, com seu ritmo contagiante e melancólico, marca a travessia de Aruan, simbolizando sua jornada por uma vida melhor, mas também suas incertezas e os desafios que encontrará pelo caminho. O barravento, que é tanto a força do vento quanto o símbolo da luta pela sobrevivência, ressoa como uma metáfora para a tempestade interna e externa que Aruan enfrenta.

Fim da Cena

Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962).

Figura 24: Imagens da cena 24 de *Barravento* (1962)



Fonte: *Barravento* (Rocha, 1962). Montagem própria.

A cena final de *Barravento*, onde Aruan deixa a aldeia, ultrapassa o farol e se dirige à cidade, encerra de forma poderosa uma narrativa carregada de tensões sociais, culturais e existenciais. Este momento culminante não é meramente uma transição geográfica, mas uma rica metáfora da luta pela identidade e pela autonomia diante das adversidades históricas e sociais que permeiam a experiência das personagens.

O farol, tradicionalmente um símbolo de orientação e segurança para os navegantes, torna-se, neste contexto, uma marca de ambivalência. Ele representa tanto a esperança de um futuro melhor quanto a inevitabilidade da transição. Ao olhar para trás, Aruan se confronta com a realidade de sua aldeia – um espaço que, embora repleto de laços afetivos e culturais, também é permeado por uma dor histórica. Essa escolha enfatiza a luta de Aruan contra a memória de sua comunidade, a qual, apesar

de ter uma riqueza cultural indiscutível, está marcada pela exploração e pela marginalização.

O mar, que foi tanto um espaço de morte – evidenciado pela tragédia de Chico e pela perda de Cota – quanto um símbolo de vida e de sustento, adquire uma nova conotação nessa cena final. Ao partir, Aruan abandona a dor, em simetria com a possibilidade de renascimento e transformação. O som da música, com suas referências à Bahia e à busca por um futuro próspero, significa a realidade de muitos que foram forçados a deixar suas comunidades em busca de oportunidades. A letra expressa a luta contra a fome e a miséria, refletindo a realidade crua da vida de muitos que, assim como Aruan e Firmino, se veem impelidos a buscar um lugar que os acolha.

O desejo de Aruan de melhorar sua vida, no corpo da mesma linha, a vida de sua comunidade, revela um tema central na obra de Glauber Rocha: a interseção entre a individualidade e a coletividade. Na cena anterior, ao declarar que “ninguém liga pra quem é preto e pobre”, Aruan articula uma crítica contundente à estrutura social que marginaliza certos grupos em função de sua raça e classe. Esta frase resume a necropolítica sistêmica enfrentada pelos personagens ao longo do filme e destaca a necessidade de uma ação coletiva para superar essas barreiras. A música de fundo, que enfatiza a busca por “dinheiro” e a realidade de que “de fome ninguém não morre”, reforça essa luta por dignidade e sobrevivência. A figura de Aruan se torna, assim, a representação de uma resistência que não se limita a um desejo individual, mas que engloba o anseio de uma comunidade inteira por reconhecimento e mudança.

Em sua totalidade, *Barravento* propõe uma reflexão profunda sobre as complexidades da identidade cultural brasileira, especialmente no que tange às populações marginalizadas. A decisão de Aruan de seguir em frente, apesar das incertezas que o aguardam, é emblemática da luta contínua por autonomia e voz em uma sociedade que, frequentemente, silencia suas narrativas. Glauber Rocha, através de sua cinematografia, retrata a realidade de sua época, ao compasso do já exposto, antecipa as lutas que ainda perduram, instigando seus espectadores a confrontarem as injustiças presentes em suas próprias realidades.

Dessa forma, a cena final de *Barravento* fecha a narrativa e convida o espectador a refletir sobre as questões de identidade, pertencimento e a incessante busca por um futuro que, embora incerto, é impregnado de esperança. Aruan, ao deixar a aldeia, representa a possibilidade de um novo começo; sob o mesmo prisma, a urgência de enfrentar as injustiças sociais que permeiam sua existência. Através deste fechamento, Glauber Rocha afirma a importância da luta pela dignidade humana e a necessidade de transformar as adversidades em oportunidades de renovação e resistência. A luta de Aruan, portanto, não é pessoal, mas coletiva, representando as vozes de uma comunidade que se recusa a ser silenciada e que busca, incessantemente, sua emancipação por meio da resistência.

Na Figura 24, Aruan aparece em uma sequência de três imagens: na primeira, ele observa o horizonte, imerso em reflexões sobre seu futuro e as escolhas que o aguardam. Essa contemplação simboliza a busca por um novo caminho, longe das limitações da comunidade. Na segunda imagem, ele inicia sua caminhada, sinalizando uma transição e uma jornada que se desdobra em direção ao desconhecido. Por fim, na terceira e última imagem, Aruan deixa a comunidade, atravessando o farol que, ao mesmo tempo, marca o fechamento do filme e representa uma bifurcação em seu destino. A presença do farol é significativa, pois simboliza a orientação e a luz que guiam as embarcações, contrastando com a ideia de Aruan abandonar o que conhece. A questão que surge é se Aruan se tornará o novo Firmino, alguém que parte em busca de uma vida melhor na Bahia, movido por incertezas e uma aparente falta de fé. A Bahia, como sinédoque para a cidade de Salvador, carrega consigo um espaço geográfico e a promessa de oportunidades. Aruan, agora um novo homem, leva consigo uma motivação para retornar: Naína, que ficou para trás. Essa razão pessoal enriquece sua trajetória heroica, sugerindo que, embora ele esteja partindo, suas raízes e laços emocionais permanecem na comunidade, especialmente com Naína. Assim, sua saída não é uma fuga, mas uma busca por uma nova vida que, se bem-sucedida, pode culminar em um reencontro com o amor e a esperança de um futuro compartilhado.

| Nível de análise | Descrição |
|------------------|--|
| Quadro | <p>Ideacional: A composição dos quadros enfatiza a fisicalidade dos corpos negros em rituais e trabalho árduo, simbolizando exploração e a alienação como marcas da experiência colonial e da opressão econômica.</p> <p>Interpessoal: A câmera posicionada em ângulos baixos, atribui monumentalidade ao corpo negro, conferindo-lhe dignidade e imponência. Este posicionamento sugere uma visão dialética que simultaneamente realça a resistência e aprisiona o personagem dentro da situação opressiva.</p> <p>Textual: O enquadramento contínuo dos corpos negros em posições de trabalho ou ritual destaca a narrativa visual como um processo cíclico, onde o corpo opera como uma interface entre o trabalho e a espiritualidade, introduzindo um elo intertextual com a condição social e espiritual afro-brasileira.</p> |
| Tomada | <p>Ideacional: Movimentos de câmera como panorâmicas lentas e zooms graduais criam uma relação dialética entre o espaço e o corpo em cena, enfatizando a alienação como parte integrante da dinâmica social dos personagens.</p> <p>Interpessoal: A câmera interage com os personagens, em especial Firmino, não como uma entidade neutra, mas como uma “testemunha ocular”, aproximando o espectador da complexidade das lutas internas e externas enfrentadas pelos personagens.</p> <p>Textual: O movimento contínuo e deliberado da câmera insere o espectador em um espaço de observação crítica, onde a relação entre o corpo e o ambiente evidencia a contradição entre o trabalho e a emancipação.</p> |
| Cena | <p>Ideacional: A cena combina atividades cotidianas com rituais religiosos, contrastando fé e insurgência. A presença de Firmino representa a urgência de ruptura com a alienação religiosa, reforçando a crítica de Glauber Rocha às práticas tradicionais como elemento de conformismo e controle.</p> <p>Interpessoal: As relações interpessoais são atravessadas por gestos de afirmação e resistência, onde os personagens se posicionam ora como submissos, ora como insurgentes diante das forças religiosas.</p> <p>Textual: A continuidade entre as cenas ritualísticas e de trabalho confere fluidez narrativa, representando o espaço do candomblé como elemento central de conexão e contestação.</p> |
| Sequência | <p>Ideacional: A sequência constrói a resistência dos corpos negros em um contínuo de opressão versus emancipação, onde o corpo negro se torna símbolo de força paradoxal.</p> <p>Interpessoal: A ausência de um desfecho redentor impõe uma postura de ambiguidade, reforçando a ideia de uma resistência imbricada em um processo contínuo de lutas internas.</p> <p>Textual: A sequência final, com o afastamento de Firmino, estabelece um ponto de indeterminação narrativa, sugerindo que a libertação é uma utopia, reiterando o corpo como território em disputa entre a tradição e a ruptura.</p> |

| | |
|-------------------------------------|--|
| <p>Estágios genéricos</p> | <p>Ideacional: A introdução, desenvolvimento e desfecho ilustram a evolução da consciência crítica na vila. Firmino, como agente de ruptura, questiona os paradigmas religiosos e econômicos que determinam a vida dos pescadores.</p> <p>Interpessoal: A relação do público com Firmino é moldada por sua posição ambígua entre o agente libertador e o desestabilizador cultural, reforçando a complexidade da figura de liderança.</p> <p>Textual: Cada estágio do filme se conecta com a semântica do progresso e do retrocesso, ecoando o ciclo de resistência e opressão dos corpos negros.</p> |
| <p>Trabalho como um todo</p> | <p>Ideacional: <i>Barravento</i> representa o corpo negro como símbolo de resistência cultural e sobrevivência em um contexto colonial, projetando-o como portador de valores que se opõem à alienação.</p> <p>Interpessoal: O filme dialoga com o espectador de maneira ativa, convidando-o a refletir sobre o papel das tradições religiosas e do trabalho forçado na perpetuação da exploração.</p> <p>Textual: A estrutura circular do filme reflete a continuidade da opressão, sugerindo que a resistência é uma condição permanente dos corpos negros em um sistema necropolítico.</p> |

Fonte: elaboração própria.

6 CORPOS NEGROS EM A *IDADE DA TERRA*

Um anjo de sobrecasaca, de chinelas, / Passou matutando no ar: / A terra não é mais uma colônia, / Os estadistas caem que nem cocos. / As máquinas serão soltas em 1988, / O homem ficará lendo seus livrinhos / No jardim onde os tanks / Já terão passado. / Os soldados serão presos pra sempre / Num cavalo de aço, não é de pau. / Aos domingos terá retreta para eles, / Começando pela protofonia do Guarani. / Os ditadores de pijama / Virão comer pé-de-moleque / Com o povo....
(Murilo Mendes. *Poesia completa e prosa.*)

O presente capítulo concentra-se na análise sociossemótica de *A Idade da Terra* (1980), explorando a construção dos corpos negros como signos de resistência, transcendência e revolução. Nesta obra, Glauber Rocha expande sua abordagem dos corpos negros para uma dimensão alegórica e global, transcendendo a ancoragem em um contexto local para compor uma narrativa polifônica, onde o corpo negro assume papel central na luta contra o imperialismo, o colonialismo e as dinâmicas de domínio espiritual e material.

A estrutura fragmentada e experimental do filme reflete a ambição de Glauber Rocha em construir uma linguagem cinematográfica que opera em múltiplas categorias discursivas. O corpo negro, nesse contexto, não é exclusivamente um elemento representacional, mas um signo ativo, inserido em um fluxo de imagens que convocam referências históricas, míticas e políticas.

A sacralidade e a musicalidade são aspectos essenciais nessa construção. O corpo negro, em *A Idade da Terra*, dialoga diretamente com a herança afro-brasileira e afro-diaspórica, evocando elementos do candomblé, das festividades populares e das expressões culturais que resistiram ao longo dos séculos. A trilha sonora do filme reforça esse aspecto, incorporando cantos, ritmos e sonoridades que ressignificam a presença negra na tela como objeto de representação e sujeito ativo de uma nova linguagem cinematográfica.

Outro ponto crucial é a construção do corpo negro como entidade cósmica e revolucionária. Glauber Rocha propõe uma reconfiguração da história, transformando a figura negra em protagonista de uma narrativa que provoca um deslocamento na

linearidade temporal e nos discursos hegemônicos. As imagens dos corpos negros em *A Idade da Terra* são frequentemente enquadradas de modo a sugerir forças sobre-humanas, conectadas a simbolismos religiosos e a imagens de poder.

Dessa forma, a investigação proposta neste capítulo realizará uma decupagem minuciosa das cenas, identificando momentos em que os corpos negros são representados como signos de transcendência e revolução. Além disso, será realizada uma análise da musicalidade presente na obra, considerando como o som e a expressão corporal se articulam para compor um discurso estético e político. A proposta é revelar como Glauber Rocha, por meio de uma linguagem cinematográfica singular, elabora uma visão crítica e poética sobre os corpos negros, reafirmando sua presença como eixo central de uma história ressignificada a partir de uma perspectiva não colonial.

6.1 Análise sociossemiótica de *A Idade da Terra*

Aquele que seria o último filme de Glauber Rocha, *A Idade da Terra* (1980), é um mergulho na mística religiosa brasileira a partir de três cidades arquetípicas da formação da nação: Salvador, Rio de Janeiro e Brasília; e de quatro Cavaleiros do Apocalipse na forma de Jesus Cristo: o do Rio, um Tiradentes/Dom Sebastião profeta da catástrofe ambiental; o Cristo Guerreiro Ogum de Lampião; o Cristo Pescador Gigante da América; e o Cristo Negro de Brasília, Antônio Pitanga. Este último forja um discurso de vocação terceiro-mundista de repúdio da dominação imperialista e profeta da nova civilização implantada no cerrado (Brasília estava fazendo vinte anos naquele momento), num misto de Beato Sebastião de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e Negro Antão de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Nesta obra, o negro é personagem central, algo que ocorre também em *Barravento* e *O Leão de Sete Cabeças*.

Quanto às condições de produção do filme (aparato), em carta a Alfredo Guevara, datada de setembro de 1973, Glauber Rocha assegura:

Ficarei na Itália trabalhando com Renzo e tentarei produzir meu próximo filme o mais rápido possível. O filme se chama *A Idade da Terra*, deve ser filmado

na África, Ásia, América e Europa. É um projeto de grande ambição, o maior que já saiu da minha cabeça, mas custa um milhão de dólares, nem produtor daqui se arrisca. Tentarei uma coprodução com a Argélia, mais ou menos no esquema de Z, embora meu filme não seja comercial, porque é proposto como uma informação revolucionária (Rocha, 1997, p. 466).

Segundo Glauber, produtores árabes e sionistas estavam envolvidos em *A Idade da Terra*, dos quais recebera dez mil dólares para encenar o filme. A obra seria encenada nos Estados Unidos da América e era desejo do diretor contar com atores como Jack Nicholson, Jane Fonda, Orson Welles e Juliet Berto (Rocha, 1997, p. 475-500/1). “Metade do filme rodado no México ou no Equador ou na Venezuela e metade nos Estados Unidos.” (Rocha, 1997, p. 514). Depois, Glauber rompe com os produtores citados e muda o título do filme para *O Nascimento da Terra*. Ideia que durou pouco, retornando, assim, ao título original. “O roteiro se compõe de cinco atos – a tal patética eisensteiniana – e seria a partir de *Que viva México!*” (Rocha, 1997, p. 586). Por fim, por dificuldades de arrecadar dinheiro para a produção, Glauber resolve filmar no Brasil mesmo, com patrocínio da *Embrafilme*.

Em nova carta a Jorge Amado, Glauber afirma:

Roberto Farias se nega a soltar a grana para *Idade* que tive que arrancar com Velso em Brasília, digo com Veloso. O filme custou 8000,00, mas como Buñuel, ainda me sobraram 10 horas de negativos para fazer outro. Este filme é o filme mais moderno e revolucionário dos anos 70 no mundo. É novo em enquadramento, em som, interpretação, montagem – uma novidade Barroca-épica. Quer dizer, o épico de Brecht, no brabo barroco de Jorge. Segui o romance da bíblia – mas não cristo mortis. Começa com a ressurreição na Bahia, até o batismo, o índio Jece. Depois vira o negro Pitanga em Brasylia – Pitanga Jango – depois em Rio, Carter, contra Baader Meinhof Napoleão Figueiredo, vários Cristos e o povo (Rocha, 1997, p. 634-635).

Em carta a Daniel Talbot, de 6 de agosto de 1978, Glauber dá detalhes da produção de *A Idade da Terra*, conforme o excerto a seguir:

Estou acabando *A Idade da Terra*. A cópia ficará pronta em novembro. O filme terá duas horas e meia, mais ou menos. Scope, cores, direto. É uma vida de Cristo através das cidades da Bahia, Brasylia e Rio. Mas a vida de Cristo segundo o Apokalypze, logo é uma versão política dos 4 *Cavaleiros do Apokalypze*: um marginal (Jece Valadão, a Bahia), um profeta negro (Antônio Pitanga em Brazylia), um bandido nas favelas do Rio (Geraldo Del Rey) e um militar (Tarcísio Meira) no carnaval do Rio... Penso que este filme é uma revolução na história do cinema. [...] Sobre *A Idade da Terra*, acho que o filme vai provocar uma grande polêmica, não no nível pornô, mas no nível

filosófico-formal. O filme é produzido pela Embrafilme e custou 500 mil dólares (Rocha, 1997, p. 636).

Depois de pronto, e com uma recepção não muito positiva, Glauber pensa em expor o filme em museus. “Após a fragmentação de *A Idade da Terra* (será entendido em 1991, mas a receptividade é ótima na França e espero lançá-lo no fim do ano. É como o *Uirapuru...*)” (Rocha, 1997, p. 695). E conclui: “Tenho muitos artigos de críticos internacionais (*amam* ou *odeiam...* ninguém considera o filme normal...). Não quero mostrar esse filme em Festivais. Talvez no Museu de Arte Moderna. Muitas pessoas comparam *A Idade da Terra* com *Guernica*.” (Rocha, 1997, p. 697, grifos do autor).

O crítico de arte Santiago Rueda explicitou a concepção e processo de encenação de *A Idade da Terra*, bem como a experiência dos seus coautores e as reações ao lançamento do filme em festivais europeus. Rueda (2012) insere a obra de Glauber entre as artes plásticas de um modo geral, ampliando o âmbito estritamente cinematográfico. Assim, faz o diretor dialogar com as vanguardas – Jean-Luc Godard e Andy Warhol – bem como com a obra de Pablo Picasso, especificamente *Guernica*. Conclui que os temas desenvolvidos em *A Idade da Terra*, com suas resoluções formais, as técnicas intrínsecas, a inclusão de poderes, símbolos e arquétipos culturais são suficientes para a comparação. A África, a arte contemporânea ibérica, a Grécia antiga, o expressionismo norte europeu, a Paris surrealista, vanguardas do século XX, estão presentes em *Guernica*. Villa-Lobos, Mozart, Godard, Pasolini, a macumba da Bahia, o carnaval do Rio, o cinema russo (principalmente Eisenstein), Che Guevara e a arquitetura de Niemeyer compõem *A Idade da Terra*. Por isso, o filme pode ser considerado como o *Encouraçado Potemkin Negro* (Rueda, 2012).

Na encenação do filme, Antônio Pitanga (ator intérprete do Cristo Negro) entrevista ao jornalista especialista em política Carlos Castello Branco. O assunto é a chamada “Revolução de 1964”. O jornalista discorre demoradamente sobre os acontecimentos pós-queda de João Goulart como presidente da república brasileira. Após a longa exposição, Pitanga indaga:

Pitanga: Castello, e o povo em tudo isso? Teve algum benefício com a Revolução? Castello: Já dizia o Presidente Médici em visita ao Nordeste, no auge do crescimento econômico do Brasil, que a nação ia bem, mas o povo ia mal. Eu acredito que a partir daquela época continua a ser proposta dos governos revolucionários fazer com que o povo melhore de vida tanto quanto o país. No entanto, nós vivemos num processo... enfim, isso ainda não foi possível. A prioridade continua a ser do crescimento econômico, do combate à inflação. E infelizmente ainda não é a do aumento dos salários. Ainda não é a do aumento do bem-estar do povo. Está previsto um desenvolvimento a médio e a longo prazo, medidas, projetos que estão em curso e cujo êxito nós desejamos que seja total (Rocha, 1985, p. 442).

A partir daí, Pitanga encarna o Cristo Negro, salvador do povo que não se vê representado pelo governo. O Cristo Negro encontra o estadunidense Brahms e passeia com ele por Brasília. Enquanto ciceroneia o branco, o acolhe e o considera fortaleza do mundo. Há uma pirâmide em construção. Brahms está com o Cristo Negro e os operários. Brahms afirma: “Viva o Rei Momo! Há quinhentos anos meus escravos estão construindo esta pirâmide, que no futuro será meu túmulo. O meu túmulo será no futuro!...” O Cristo Negro faz contraponto:

Brahms, chegou hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo. Você representa as pirâmides. Nós somos os prisioneiros dessa pirâmide! Eu, meus irmãos, nós, os escravos. Brahms, chegou a hora de você ouvir o povo da América Latina, da Ásia, da África, este povo oprimido. A humanidade caminha para a Terceira Guerra Mundial. O mundo será destruído pela Bomba Atômica! (Rocha, 1985, p. 444).

Uma mudança significativa se efetua na compreensão da relação entre a fé e a identidade. Glauber Rocha, em seu filme *A Idade da Terra*, propõe a reflexão de que um único deus não é suficiente para abranger a complexidade das experiências humanas. Essa ideia ressoa na análise de Heitor Frisotti (1995), que explora a ambivalência da relação entre o povo negro e a Bíblia. Frisotti evidencia que, embora a Bíblia tenha sido utilizada como um instrumento de dominação e racismo, ela também se configura como uma fonte de esperança e resistência para os marginalizados. O autor enfatiza a importância da dor na hermenêutica bíblica, argumentando que a compreensão da Bíblia requer uma identificação com as experiências de exclusão vividas pelo povo negro. Frisotti (1995) discute a construção da identidade negra como um processo dinâmico que valoriza as narrativas de fé das comunidades afro-brasileiras, criticando interpretações que perpetuam a

discriminação racial. Ele propõe que a leitura bíblica deve ser um esforço comunitário, promovendo uma produção interpretativa coletiva que fortaleça a identidade negra e aprofunde a compreensão das Escrituras. Essa perspectiva ressalta a necessidade de uma leitura plural que, assim como a proposta de Glauber Rocha, reconheça a diversidade das experiências e das divindades, ampliando o entendimento das relações entre fé e identidade nas comunidades afro-brasileiras.

O discurso é profético e messiânico. A montagem da cena é intelectual, como propõe Eisenstein: “é exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significados, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais.” (Eisenstein, 2017, p. 36). A pirâmide significa mais que uma locação para a encenação glauberiana, antes, simboliza uma lógica imperialista de controle sobre o Terceiro Mundo, da qual os negros são os mais prejudicados.

Brasília. Torre de televisão. Cristo Negro ressuscita um homem e discursa: “Por Ciro. Por Alexandre Grande. Por Dário. Por Omolu, por Oxóssi, Xangô, Ogum. Por Jeová. Te liberto, homem, deste peso. Renasce. Levanta-te. Morte aqui não tem lugar. Como é o teu nome?” O homem ressuscitado responde: “José.” O Cristo Negro finaliza:

Como o nome do meu pai. Está salvo, José. Segue teu caminho. Busca tua estrada, tua montanha. Bendito seja aqueles que têm fome... Bendito seja a miséria. Porque um dia eles se libertarão. Bendito seja a bomba atômica, a prostituta da Babilônia. Bendito seja os criminosos (Rocha, 1985, p. 451).

Pitanga, o Cristo Negro, faz o sermão do cerrado.

Bendito seja os loucos porque encontrarão a razão. Onde está a Terra Prometida? Vinde a mim. Eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. [...] Saia das trevas. Vê a luz do dia. Vê a luz do dia. Minha mensagem é de paz. A liberdade virá do amor não da violência. Dai a César o que é de César. [...] Cinco milhões de pessoas morrem de fome na Ásia. Eu vim até a Ásia para matar a fome do povo. Fiz a multiplicação dos peixes. Fiz a multiplicação dos pães. Matei a sede daqueles que tinham sede. O senhor é o homem mais rico do mundo. Mas tem que trabalhar para viver. Quanto a mim, com um simples gesto eu faço a mágica. De um pão eu transformo em cinco milhões. De um peixe, em cinco milhões de peixes. Aquele que me seguir terá o Reino dos Céus. Toda árvore dá fruto. A árvore que não dá fruto deve ser arrancada, queimada, jogada nas profundezas do inferno (Rocha, 1985, p. 452-453).

A passagem é uma clara alusão ao sermão da montanha, texto clássico de Jesus de Nazaré. É um discurso contra o colonialismo. O diretor encena, assim, as suas ideias políticas terceiro-mundistas, destacando a importância da compaixão, do amor e da justiça social como elementos essenciais para a transformação da realidade e a busca pela Terra Prometida, um mundo mais igualitário e justo. O uso das referências religiosas e a figura de Pitanga, o Cristo Negro, reforçam a mensagem de que a liberdade e a abundância podem ser alcançadas através da solidariedade e da partilha, em contraponto à opressão e à exploração representadas pela figura de César e do colonialismo. É um apelo à consciência e à ação em prol de um mundo mais humano e igualitário.

Cena 22. Campo, cerrado do Planalto Central. Um helicóptero. Cristo Negro sobre uma árvore, nu, conversando com uma prostituta. Depois de algum tempo ele desce da árvore e corre pelo campo. Estabelecem o seguinte diálogo:

Cristo Negro: O homem só será feliz quando acabar a tirania. *Prostituta:* Qual tirania? Do preto? Do branco? Do operário ou do ser humano? *Cristo Negro:* De gente igual a você. *Prostituta:* De gente igual a mim não. *Cristo Negro:* Pessoas que estão cegas, igual a você. É o amor, a paz, a liberdade do meu corpo nu. Eu te quero, nudez! Vem a mim. Não quero a dança da morte. Eu quero a dança da beleza. Eu quero o amor, o amor aflito. O amor de paz. Não quero o amor de guerra. Quero o amor, quero a liberdade. Quero gritar, quero cantar. Vem, tira essa roupa. Eu quero você nua. Eu quero você nua, beleza. Eu quero dar-te o amor dos deuses, do Céu. De Davi, de Omolu, de Ogum. Eu sou a vida, eu sou o caminho. *Prostituta:* Você é um mistificador. *Cristo Negro:* Eu sou a África, eu sou Cristo. Eu sou a liberdade, eu sou o continente. Me ame! *Prostituta:* Eu não posso te amar... Não é você, é o que você representa. Vocês, todos os homens. *Cristo Negro:* Mate minha sede. Fui colocado no Partido Comunista... Você não sabe a situação dos operários. Em São Paulo, em Paris, em Londres, na Itália, na Grécia. *Prostituta:* Eu também sou operária. Sou operária do sexo. Um dos caras que me comiam me entregou pra polícia. Me torturaram muito. Confesso que tive prazer naquele inferno. *Cristo Negro:* Embora você não tenha me dado seu corpo você me deu comida quando eu tive fome. *Prostituta:* Eu moro com uma porção de gente pobre, mas tem lugar pra mais um. Você quer ir morar comigo? *Cristo Negro:* Qual tua profissão? *Prostituta:* Castradora de homens. *Cristo Negro:* Qual tua profissão? *Prostituta:* Castradora de homens. *Cristo Negro:* Eu tenho uma missão a cumprir. Libertadas estejam as cozinheiras! Libertados estejam todos os paralíticos! Libertada uma democracia, uma liberdade maior! Estive preso, condenado... Fugi. Adeus. Você viverá em paz. Você está curada. Está libertada. *Prostituta:* Eu sou a paz. *Cristo Negro:* Durma... e amanhã recomeça uma nova vida. Que o futuro será das mulheres. Eu continuarei o meu caminho, salvando a humanidade. Acorda, humanidade! Acorda, humanidade! (Rocha, 1985, p. 453-454).

A partir desta cena, alusiva ao encontro de Jesus de Nazaré com a mulher samaritana, o Cristo Negro continua com as suas prédicas pelo cerrado, anunciando um novo mundo de igualdade, amor e liberdade. O diálogo entre o Cristo Negro e a prostituta reflete a luta contra as tiranias e opressões que afetam diferentes aspectos da sociedade, incluindo questões de raça, classe e gênero. O Cristo Negro representa a busca por uma transformação profunda, tanto individual quanto coletiva, e sua mensagem é de esperança e redenção. Ele parte em sua missão de “salvar a humanidade”, chamando todos a despertarem para uma nova era de justiça e paz. Essa cena captura a essência das ideias políticas terceiro-mundistas e do desejo por um mundo melhor e mais justo.

Nesta última encenação de Glauber Rocha, há uma inversão nas imagens eurocêtricas, nas quais o personagem de Jesus Cristo é tomado pela cútis negra. Algo realmente belo. É o próprio diretor quem afirma:

Em meu último filme, *A Idade da Terra* (1978-80), falo de Pasolini, digo que desejava fazer um filme sobre o Cristo do Terceiro Mundo no momento da morte de Pasolini. Pensei nisso porque queria fazer a verdadeira versão de um Cristo Terceiro-Mundista que não tinha nada que ver com o Cristo pasoliniano (Rocha, 2006, p. 285).

A polêmica em torno do *Concurso do Cristo de Cor*, promovido pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1955, emerge como um marco na disputa pela ressignificação de símbolos religiosos e identitários no Brasil, antecedendo e dialogando criticamente com a ousadia estético-política de Glauber Rocha em *A Idade da Terra* (1980). Os artigos jornalísticos publicados no *Jornal do Brasil* (26 de junho de 1955), na *Tribuna da Imprensa* (22 de julho de 1955) e no *Diário de Notícias* (31 de julho de 1955) revelam um embate entre projetos antagônicos de nação: um que busca descolonizar a iconografia cristã, integrando-a à experiência afro-brasileira, e outro que reforça a perpetuação de um imaginário eurocêntrico, sob o véu da universalidade.

O TEN, liderado por Abdias do Nascimento, propôs o concurso com o objetivo explícito de “dignificar uma cor nem sempre bem compreendida”, conforme destacou Guerreiro Ramos em seu artigo no *Diário de Notícias* (31 de julho de 1955). A iniciativa visava contestar a alienação estética de uma sociedade que internalizara a figura de

Cristo como “louro de olhos azuis”, uma representação que Ramos qualificou como “agressão” à realidade mestiça do país. Ao recorrer a fontes históricas, como a descrição de Jesus feita pelo historiador Flávio Josefo — que o retratava como moreno, de estatura mediana e cabelos encaracolados —, Ramos argumentou que a idealização de um Cristo nórdico distorcia a historicidade do Nazareno e reforçava uma “vergonha de ser mestiço” enraizada no colonialismo. Essa crítica à iconografia colonial aparece no cinema de Glauber Rocha, que, décadas depois, desloca Cristo para o contexto das lutas anticoloniais, representando-o como um líder negro em *A Idade da Terra*. A escolha de Glauber Rocha não é meramente simbólica, mas um gesto político que atualiza o debate do TEN, transpondo-o para o campo cinematográfico como instrumento de denúncia das estruturas de poder racializadas.

A resistência ao concurso, no entanto, expôs a fratura social de um país que se imaginava harmonioso. No *Jornal do Brasil* (26 de junho de 1955), Alice Linhares Uruguay condenou a exposição como “altamente subversiva”, acusando-a de “insuflar o amor próprio de uma raça” e violar a “imutabilidade” da imagem de Cristo. Seu argumento, apoiado na defesa de uma suposta universalidade desracializada, ignorava que a própria iconografia tradicional já carregava um viés étnico — o Cristo europeu —, naturalizado como norma. A autora chegou a associar a iniciativa a “ideias de inovação que nos dirigem para o descalabro”, revelando um pânico moral diante da possibilidade de subversão das hierarquias raciais. Esse temor reflete o que Frantz Fanon identificou como a “epidermização” da inferioridade, processo no qual a dominação colonial se internaliza até mesmo nas vítimas do racismo. A reação conservadora ao Cristo de Cor demonstra como a desestabilização de ícones religiosos ameaça a ordem estética e as estruturas simbólicas que sustentam a colonialidade do poder.

Guerreiro Ramos, em contrapartida, enfatizou o caráter pedagógico da iniciativa, defendendo que a representação de um Cristo “trigueiro” seria “catártica” e “libertadora de complexos” (*Diário de Notícias*, 31 de julho de 1955). Para ele, a revisão iconográfica não se tratava de mera substituição de pigmentos, mas de uma “restituição da arte à sua plenitude”, resgatando-a de critérios alienígenas. Esse projeto encontra ressonância em *A Idade da Terra*, onde Glauber Rocha utiliza o

Cristo negro como alegoria religiosa, metáfora das lutas populares contra a opressão. O filme, ao mesclar as religiões afro-brasileiras à teologia da libertação, constrói uma narrativa desobediente às normas cinematográficas e religiosas, tal como o TEN fez com as convenções artísticas de seu tempo. Ambos os projetos compartilham uma estética antropofágica, devorando símbolos coloniais para regurgitá-los como ferramentas de insurgência.

A controvérsia dos anos 1950 antecipa, assim, a radicalidade de Glauber Rocha nos anos 1980. Enquanto o TEN buscava “dignificar uma cor” através da arte, *A Idade da Terra* expõe as feridas abertas do Brasil pós-colonial, onde a violência racial e a exclusão social permanecem como legados da escravatura. A representação do Cristo negro em ambos os contextos não é acidental: ela explicita a tensão entre a sacralidade eurocêntrica e a sacralidade insurgente, entre a religião como aparelho ideológico do Estado e a religião como práxis libertadora. O filme de Glauber Rocha atualiza a demanda do TEN por uma iconografia que espelhe a pluralidade étnica do país, recusando-se a apaziguar as contradições em nome de uma falsa harmonia.

Em síntese, o Concurso do Cristo de Cor e *A Idade da Terra* operam como atos decoloniais que confrontam a colonialidade do saber, do ser e do poder. Enquanto os artigos de 1955 revelam o embrião de uma consciência crítica sobre a relação entre raça, arte e religião, o filme de Glauber Rocha radicaliza essa crítica, transformando-a em cinema militante. Ambos demonstram que a disputa pela imagem de Cristo é, em última instância, uma disputa pelo direito à autorrepresentação — um direito negado historicamente às populações negras e mestiças, cujas existências foram (e ainda são) atravessadas pela violência epistêmica do colonialismo.

A inversão nas imagens é de fato uma abordagem marcante e provocativa. Essa representação desloca as representações tradicionais e eurocêntricas de Jesus, que muitas vezes o retratam como um homem branco de cabelos longos. Glauber Rocha buscou fazer uma reinterpretação mais alinhada com a realidade e as questões do Terceiro Mundo. Sua escolha de um Cristo com cútis negra é uma

afirmação da importância de representar a diversidade étnica e cultural das populações marginalizadas e oprimidas pelo colonialismo e pela desigualdade.

Ao mencionar seu desejo de fazer uma “verdadeira versão de um Cristo Terceiro-Mundista que não tinha nada que ver com o Cristo pasoliniano”, Glauber Rocha está se distanciando da interpretação de Pier Paolo Pasolini, que também abordou temas religiosos em sua obra. O cineasta busca criar uma representação única e autêntica que reflita as realidades e as lutas das pessoas do Terceiro Mundo. Essa inversão desmonta as representações tradicionais e serve como um veículo para transmitir as ideias políticas terceiro-mundistas de Glauber Rocha, que buscava promover a conscientização sobre as questões sociais, políticas e econômicas enfrentadas pelas populações marginalizadas em todo o mundo. É uma expressão artística que convida à reflexão sobre as desigualdades globais e a busca por um mundo mais inclusivo e justo.

Portanto, *A Idade da Terra*, lançado em 1980 pela *Embrafilme*, é uma obra marcante, que reflete sobre a condição brasileira e as interações entre culturas, política e a identidade nacional. Com uma duração de 153 minutos e filmado em locais como Salvador, Rio de Janeiro e Brasília, o filme se destaca por sua narrativa e pela riqueza de sua produção técnica. A direção, argumento e roteiro são assinados por Glauber Rocha, enquanto a fotografia e câmera são de responsabilidade de Roberto Pires, Pedro Moraes e Roque Araújo. A cenografia foi elaborada por Paula Gaetan e Raul William, e a sonorização é de Sílvia de Alencar. A montagem ficou a cargo de Carlos Cox, Raul Soares e Ricardo Miranda, e a trilha sonora conta com a contribuição de Rogério Duarte, da Orquestra Mística da Bahia, de Naná e do compositor Villa-Lobos, oferecendo uma experiência sensorial.

O elenco é composto por grandes nomes do cinema brasileiro, como Maurício do Valle interpretando John Brahm, uma figura que encarna a representação do imperialismo estadunidense. Jece Valadão e Antônio Pitanga assumem os papéis de Cristo Índio e Cristo Negro, respectivamente, enquanto Tarcísio Meira é Cristo Militar e Geraldo Del Rey interpreta o Cristo Guerrilheiro. Outros atores como Ana Maria Magalhães, Norma Bengell e Carlos Petrovich trazem complexidade e nuances aos personagens, como Aurora Madalena, a Rainha das Amazonas e o Diabo. O filme

ainda conta com a participação especial de figuras notáveis como Carlos Castello Branco e João Ubaldo Ribeiro, reforçando a relevância cultural da obra.

Neste contexto, *A Idade da Terra* apresenta uma narrativa multifacetada que, sob uma análise mais detalhada, pode ser explorada por meio de temas como a necropolítica, a evidência do sagrado e as influências da música e da cultura afro-brasileira. Ao longo do filme, Glauber Rocha utiliza os personagens e suas interações para questionar as dinâmicas de poder, a colonização cultural e a resistência dos corpos negros, destacando a identidade brasileira em um cenário pós-colonial. Essa análise busca desvelar o significado que permeia a obra, enfocando a representação dos corpos negros e sua luta pela afirmação de uma identidade que resiste à opressão e à desumanização.

Roteiro 25: Cena 8 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 8

Personagens: Brahms, Cristo Negro

Cenário:

Aeroporto de Brasília. Brahms chega agitado, abraça Cristo Negro que está entre as pessoas que o esperam.

Ação:

Brahms sente-se mal, aperta o peito, é amparado pelo Cristo Negro.

Brahms:

— Infarto! Infarto! Meu coração vai estourar...

Cristo Negro:

— Calma, Brahms... Médico! Médico!... Pegamos um táxi...

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 25: Imagem da cena 8 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 8 de *A Idade da Terra*, ambientada no Aeroporto de Brasília, a dinâmica entre Brahms e Cristo Negro revela tensões sociais, políticas e culturais. Brahms, interpretado por Maurício do Valle, representa a figura do estadunidense imperialista, um símbolo da dominação externa que tem implicações diretas sobre as realidades sociais do Brasil. Sua agitação ao chegar, sentindo-se à beira de um infarto, reflete um colapso pessoal, a consonância ao discutido, a fragilidade de um sistema que busca controlar e explorar as nações periféricas.

A vulnerabilidade de Brahms pode ser interpretada como uma crítica ao imperialismo e à maneira como ele se apropria dos corpos e das culturas dos outros. O “infarto” pode ser visto como uma metáfora da falência do projeto imperialista, evidenciando a crise de valores e a desconexão que frequentemente acompanha a intervenção estrangeira. O apelo de Cristo Negro, interpretado por Antônio Pitanga, em um momento de apoio e cuidado, contrasta com a figura imperialista de Brahms. A presença de Cristo Negro é mais que um ato de socorro, ela simboliza uma resistência potente contra as forças opressivas do imperialismo.

Cristo Negro, ao atuar como um mediador e protetor, incorpora o sagrado e a ancestralidade afro-brasileira. Ele representa a resiliência e a força das comunidades negras que, apesar da opressão e da exploração, permanecem firmes na luta por dignidade e justiça. A sua figura é emblemática de um novo caminho que busca redirecionar a narrativa em que os corpos negros não são somente vítimas, mas protagonistas de suas próprias histórias. O diálogo entre os dois personagens ilustra a tensão entre o imperialismo e a resistência, ressaltando que, enquanto o imperialista busca dominação e controle, o corpo negro busca liberdade e afirmação.

A escolha do aeroporto como cenário é simbólica. Este espaço, um ponto de partida e chegada, reflete a ambiguidade da modernidade brasileira, onde as influências externas estão constantemente presentes. A mobilidade que o aeroporto representa também é uma metáfora para a busca da identidade e do pertencimento em um contexto de globalização e imperialismo. Ao mesmo tempo, esse espaço de transição serve como um campo de batalha entre narrativas hegemônicas e as vozes marginalizadas.

A música, embora ausente de forma explícita nesta cena, é um elemento subjacente que permeia a obra de Glauber Rocha. O único som é aquele produzido pela turbina do avião, demonstrando modernidade. A tradição musical afro-brasileira, ligada à ancestralidade e à resistência, ecos que não estão apenas nas notas, mas nas vozes que se levantam contra a opressão. A cultura afro-brasileira, muitas vezes deslegitimada, é evocada através da interação entre os personagens, sugerindo que a força e a resiliência cultural são essenciais para a sobrevivência e a luta contra o imperialismo.

A cena, portanto, não é tão somente um momento de transição, mas um ponto de reflexão crítica sobre as interseções entre imperialismo, raça e cultura. A interação entre Brahms e Cristo Negro ressalta a necessidade de um diálogo sobre as estruturas de poder que continuam a moldar a experiência dos corpos negros no Brasil. A figura de Cristo Negro se ergue como um símbolo de resistência, enquanto Brahms encarna as forças opressivas que buscam dominar. A obra de Glauber Rocha, neste contexto, é uma convocação à resistência e à celebração da cultura afro-brasileira, afirmando que os corpos negros são agentes de transformação em uma narrativa que muitas vezes tenta silenciá-los.

Na imagem da Figura 25, Brahms e Cristo Negro aparecem em um plano médio que destaca um interessante contraste entre vulnerabilidade e força. Brahms, com cabelos desgrenhados e expressão de sofrimento, apoia-se em Cristo Negro, que o sustenta com uma firmeza calma e acolhedora, como se encarnasse o chamado bíblico de “Vinde a mim, todos os que estão cansados e sobrecarregados”. Vestidos de branco e aparentando ser turistas, ambos estão em trânsito no Aeroporto de Brasília, um espaço de passagem que amplifica o simbolismo de refúgio e acolhimento. Enquanto Brahms se curva, quase à beira do colapso, Cristo Negro se mantém firme e seu gesto de apoio evoca o poder transcendente e compassivo de uma figura messiânica. A imagem sugere que, na resistência cultural e na dignidade dos corpos negros, reside um poder de acolhimento e redenção que se opõe à fragilidade de um imperialismo desgastado.

Cena 11

Personagens: Brahms, Cristo Negro, repórter, deputado

Cenário:

Brahms dá entrevista à imprensa, cercado por políticos e autoridades, seguido de perto pelo Cristo Negro. Brahms dirige-se a uma repórter.

Ação:**Brahms:**

– Querida, querida, darling, darling, para os trópicos. For the trópicos! Aqui tem sol, o amor, amor, amor. Soleil! L'amour! Amor!

(para Cristo Negro) Negro, negro, vou comer o seu cu essa noite.

(para um deputado) Deputado, eu sei que o senhor é corrupto. Eu vou lhe dar quinhentos mil dólares para o senhor resolver todos os meus problemas agora.

Eu quero... Eu quero putas! Eu quero mulheres putas! Quero mamar buceta! Como se diz no Brasil? Mamar putas?

(para um repórter) Café brasileiro... Gosta de café? Diz assim: café, riqueza do Brasil!...

Olha, eu sou muito brincalhão. Eu agora sou democrata.

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 26: Imagens da cena 11 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 11 de *A Idade da Terra*, a interação entre Brahms, Cristo Negro e os representantes do poder político brasileiro fornece um rico campo de análise, especialmente sob a ótica da necropolítica, da evidência do sagrado e da influência da cultura afro-brasileira. A cena ocorre em um ambiente de conferência, onde Brahms é o centro das atenções, cercado por políticos, autoridades e uma repórter. Sua apresentação extravagante e suas falas despreocupadas transmitem uma imagem de alguém que se considera acima das convenções sociais, refletindo a arrogância do imperialismo estadunidense.

Brahms representa o imperialista que vê o Brasil como um *playground*, onde pode exercer seu poder e luxúria sem consequências. Seu comportamento extravagante e suas falas carregadas de conotações sexuais demonstram uma atitude colonial que reduz as culturas locais a meros objetos de consumo. Ele objetifica as pessoas ao seu redor, incluindo Cristo Negro, tratando-o com desprezo e humor racista. Por outro lado, Cristo Negro, embora se mantenha próximo a Brahms, serve como um contraponto a sua ostentação. Sua presença ao lado do imperialista não é de aceitação passiva, mas uma representação da resistência e da dignidade diante da desumanização. Sua observação silenciosa e seu papel de apoio refletem a luta contínua dos corpos negros para afirmar sua existência em um mundo que frequentemente tenta silenciá-los.

Os personagens da repórter e do deputado simbolizam a mídia e a corrupção política que, em muitos aspectos, sustentam e amplificam as vozes dos poderosos, contribuindo para o ciclo de opressão. O deputado, como figura corrupta, exemplifica a conivência do sistema político com as práticas imperialistas, enquanto a repórter serve como intermediária entre o público e a figura do imperialista, simbolizando a manipulação da informação. A cena é carregada de simbolismo e crítica social. Brahms, ao usar expressões em várias línguas e brincar com estereótipos culturais, evidencia sua posição de privilégio, misturando humor e racismo de forma explícita. Suas palavras sobre “puta” e “mamar buceta” não são somente desrespeitosas, mas refletem uma visão objetificante do corpo feminino, reforçando a opressão sexual e a mercantilização das identidades. Isso pode ser interpretado como uma alegoria da forma como o imperialismo explora os recursos naturais, as culturas e os corpos das populações colonizadas.

Cristo Negro, na sua presença discreta, carrega a força da ancestralidade e do sagrado, sendo um símbolo da resistência negra contra as forças que tentam desumanizá-los. Sua função vai além da de um mero assistente: ele representa o legado cultural afro-brasileiro e a luta contra a desumanização. Neste contexto, a cena ressalta a dinâmica entre opressão e resistência, onde a presença de Cristo Negro é um lembrete de que, apesar do desprezo e da violência, a força e a dignidade dos corpos negros permanecem.

A interação de Brahms com as figuras de poder, ao oferecer dinheiro ao deputado e exigir seus desejos de forma hedonista, toca em temas de corrupção e moralidade no Brasil. A transação ilícita proposta por ele é uma crítica à corrupção política num desdobramento do exposto, à forma como o imperialismo se infiltra nas estruturas sociais e econômicas, corrompendo o que deveria ser um sistema justo. A maneira como os diálogos são apresentados criam uma atmosfera de descontração que contrasta com a gravidade das questões abordadas. A combinação de humor e crítica social revela a complexidade das relações entre os diferentes personagens, destacando como o imperialismo e a corrupção estão interligados e como essas forças afetam a vida dos indivíduos, especialmente os corpos negros.

Dessa forma, esta cena se torna uma potente alegoria das interações entre imperialismo, raça e cultura no Brasil. O comportamento de Brahms é um retrato da frivolidade e do descaso que muitas vezes acompanham as elites que exploram nações periféricas, enquanto Cristo Negro se posiciona como um símbolo da resistência e da luta pela dignidade. A cena, portanto, serve não somente para entreter, mas para incitar uma reflexão crítica sobre as relações de poder que ainda moldam a sociedade contemporânea.

Na primeira imagem da Figura 26, em um plano médio, vê-se o turista Brahms com meio corpo para fora da janela de um carro, enquanto este se move pelas ruas de Brasília. Seu olhar curioso captura o típico deslumbramento de um visitante em território estrangeiro, absorvendo as particularidades da cultura local com um misto de fascínio e apropriação. A segunda imagem, um plano aberto da cidade, exhibe a Praça dos Três Poderes ao centro, com edifícios brancos que parecem flutuar sob o céu nublado, compondo uma verdadeira pintura de Brasília, uma cidade ainda jovem e carregada de significados simbólicos. Na terceira imagem, em um plano médio, Cristo Negro se posiciona no centro, entre Brahms e a repórter branca, formando uma composição que traduz visualmente as tensões latentes na cena. A conversa é marcada pelo preconceito explícito de Brahms, que vocaliza os desejos de um turismo sexual predatório, expressando a intenção de explorar corpos brasileiros de forma opressiva. Ao dizer que quer “mamar buceta” e “comer o cu do Cristo Negro”, Brahms personifica a visão colonial e objetificante do estrangeiro, em contraste com

a dignidade da presença de Cristo Negro, que resiste silenciosamente como um símbolo de força cultural e integridade frente ao desejo imperialista de apropriação e domínio.

Na cena, a trilha sonora, um choro de câmara de Heitor Villa-Lobos, aparece como um componente essencial que enriquece a experiência estética e emocional da obra. Este gênero musical, que mescla influências europeias e africanas, confere uma vivacidade singular, refletindo a complexidade da realidade brasileira. À medida que a melodia serpenteia, seus ritmos e harmonias se entrelaçam com as imagens projetadas. Nesse sentido, a fluidez do choro simboliza a incessante transformação da vida cultural no Brasil, aprofundando a riqueza da narrativa e ampliando as possibilidades interpretativas da obra cinematográfica.

Roteiro 27: Cena 12 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 12

Personagens: Brahms, Cristo Negro, operários, Glauber Rocha (off)

Cenário:

Uma pirâmide em construção. Brahms está com Cristo Negro e os operários.

Ação:

Brahms:

— Viva o Rei Momo! Há quinhentos anos meus escravos estão construindo esta pirâmide, que no futuro será meu túmulo. O meu túmulo será no futuro!...

(Brahms sente dores no peito e se curva. Cristo Negro ampara-o.)

Brahms:

— É que não aguento mais essa dor...

Cristo Negro:

— Brahms, eu vou te levar num massagista, vou te levar num centro espírita. Você tem que se erguer porque é a fortaleza do mundo!

Brahms:

— Estou perdido...

Cristo Negro:

— Não, não está perdido! Olha a pirâmide que você construiu, que meus irmãos construíram com sangue...

Brahms:

— Que vá pro inferno! Que acabe essa dor que eu não aguento mais...

Cristo Negro:

— Levanta, Brahms!

Brahms :

– Vai para puta que o pariu!... Há riqueza ainda, eu sei. Esse é o país do futuro, por isso é que o cruzeiro é o que vai superar tudo. Mas eu pago depois, porque americano sabe pagar.

(Brahms anda entre os operários, falando com alguns deles.)

Brahms :

– Você é muito feio, rapaz! Você... é feio demais! Você... você é gay? Você é gay?

Cristo Negro :

– Brahms, chegou a hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo. Você representa as pirâmides. Nós somos os prisioneiros dessa pirâmide! Eu, meus irmãos, nós, os escravos. Brahms, chegou a hora de você ouvir o povo da América Latina, da Ásia, da África, este povo oprimido. A humanidade caminha para a Terceira Guerra Mundial. O mundo será destruído pela bomba atômica!

Glauber Rocha (off) :

– No final do século XX, a situação é a seguinte: existem uns países capitalistas ricos e uns países capitalistas pobres. Existem uns países socialistas ricos e uns países socialistas pobres. Na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre.

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 27: Imagens da cena 12 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 12 de *A Idade da Terra*, a interação entre Brahms e Cristo Negro se desenrola em um cenário altamente simbólico: uma pirâmide em construção, o Teatro Nacional. Este local é mais que uma estrutura física: ele se apresenta como uma alegoria da opressão histórica e do legado colonial que continua a ecoar na contemporaneidade. A afirmação de Brahms, que se refere à pirâmide como um monumento que representa sua grandeza, “Viva o Rei Momo! Há quinhentos anos meus escravos estão construindo esta pirâmide, que no futuro será meu túmulo. O meu túmulo será no futuro!”, evidencia a brutalidade da exploração dos corpos

negros. Aqui, a pirâmide se transforma em um símbolo da opressão que os povos africanos e afro-brasileiros enfrentaram ao longo dos séculos. Este monumento à grandeza do colonizador é construído sobre o sangue e o suor dos oprimidos, que são forçados a contribuir para a edificação de uma identidade nacional que frequentemente os exclui.

Brahms, que representa o imperialismo estadunidense, expressa uma fragilidade que contrasta com sua posição de poder. Ele sofre um ataque de angina, um momento que simboliza a vulnerabilidade do imperialismo, que frequentemente se apresenta como indestrutível, mas que é, na verdade, suscetível a colapsar sob o peso de suas contradições. Sua dependência do Cristo Negro, que tenta confortá-lo e guiá-lo, revela uma dinâmica complexa entre opressor e oprimido. A figura do Cristo Negro não é somente de um cicerone, mas sim um símbolo de resistência e resiliência, que afirma: “Olha a pirâmide que você construiu, que meus irmãos construíram com sangue...”. Essa declaração destaca a força e a dignidade dos corpos negros, que, apesar de serem explorados e desumanizados, mantêm sua humanidade e sua luta por liberdade e reconhecimento.

O diálogo entre Brahms e Cristo Negro é um chamado à solidariedade entre os povos oprimidos, sugerindo que a verdadeira emancipação só será alcançada quando houver uma reavaliação das hierarquias sociais que sustentam a opressão. Cristo Negro insiste que “chegou a hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo”, enfatizando a urgência de Brahms em reconhecer a luta coletiva dos oprimidos. Ao afirmar que “nós somos os prisioneiros dessa pirâmide!”, ele reforça a ideia de que o imperialismo subjuguou corpos, aprisionou identidades e histórias. A metáfora da pirâmide sugere que a opressão é uma estrutura monumental e duradoura, construída sobre as costas dos que não têm poder.

A narração em *off* de Glauber Rocha, que menciona a divisão entre “países capitalistas ricos e países capitalistas pobres”, “países socialistas ricos e países socialistas pobres”, reforça a crítica à estrutura do sistema de poder global. Ele denuncia uma realidade onde a exploração é inerente às relações de poder, perpetuando a marginalização de grandes segmentos da população. A afirmação de que “na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre” ecoa as dinâmicas

de necropolítica, onde a vida e a morte de corpos negros são decididas em um contexto que desumaniza e marginaliza. A ideia de que as nações do Terceiro Mundo estão constantemente lutando para se afirmar em um mundo dominado pelos interesses dos poderosos ilustra o dilema da luta por sobrevivência e reconhecimento. A música clássica acompanha as cenas.

As referências ao sagrado, especialmente na figura de Cristo Negro, conectam a luta dos corpos negros à sua ancestralidade e à continuidade de sua cultura. Isso sugere que a resistência não está apenas enraizada na luta contra a opressão, em analogia ao mencionado, em uma rica tradição espiritual que oferece força e resiliência. Dessa forma, a cena funciona como uma reprodução da luta anticolonial e da resistência dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha. Ela simboliza a dor e a opressão, a título de acréscimo, a capacidade de resistência e a afirmação de uma identidade cultural que destrona as forças do colonialismo e da exploração. A cena oferece uma reflexão profunda sobre a interseção entre imperialismo, resistência e a construção de uma nova consciência entre os povos oprimidos, ressaltando que, mesmo sob as mais difíceis circunstâncias, os corpos subjugados continuam a resistir, a lutar e a reivindicar seu lugar no mundo.

As imagens da Figura 27 apresentam paisagens de uma Brasília ainda em construção, revelando as ambições e contradições que definem a cidade. A primeira imagem exibe a fachada de um shopping center marcada por logotipos como *Fiat*, *Ok Pneus*, *Kartl*, *Seara* e *Jumbo* – símbolos do capitalismo que dominam o cenário urbano idealizado. Em um plano aberto, na segunda imagem, trabalhadores posam na estrutura que representa a “pirâmide” de Brahms, uma referência simbólica à construção do Teatro Nacional, que serve como palco para seu discurso, evocando o teatro do imperialismo ao reinterpretar ícones locais conforme seus próprios significados. Na terceira imagem, Brahms e Cristo Negro se encontram ao centro, encarando-se diante da obra faraônica à frente. Brasília, concebida como a “terra prometida” em visões de Dom Bosco no século XIX, se manifesta como uma cidade de estruturas monumentais e formas grandiosas, remetendo ao Egito Antigo, seu misticismo e influência africana. O encontro entre o personagem afro-brasileiro e o estrangeiro, situado no coração de Brasília, carrega um significado potente: uma

presença africana dialogando e confrontando a modernidade ocidental, expondo as tensões culturais subjacentes à construção da capital.

Roteiro 28: Cena 13 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 13

Personagens: Brahms, Cristo Negro

Cenário:

Plano geral de Brasília. Esplanada dos Ministérios. Brahms e Cristo Negro em frente à Catedral.

Ação:

Brahms:

— Está chegando a minha hora!

Cristo Negro:

— Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo.

Brahms:

— Deus! Obrigado, Senhor!

Cristo Negro:

— Eu lhe absolvo...

Brahms:

— Obrigado.

Cristo Negro:

— ...em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém!

Brahms:

— Oh, Deus!... John Brahms não morrerá jamais! Eu voltarei e vocês vão aprender... diga: eu voltarei e vocês vão aprender.

(Música: *Jesus Christ is my love / Jesus Christ is my brother...*)

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 28: Imagem da cena 13 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 13 de *A Idade da Terra*, a presença simbólica de Brasília, com a imponente Esplanada dos Ministérios e a Catedral, serve como pano de fundo para um momento de intensa espiritualidade e ambiguidade. O diálogo entre Brahms e Cristo Negro evoca a ideia de redenção e perdão, não obstante, cabe ressaltar, revela

a tensão entre a dominação colonial e a resistência dos corpos negros. A abertura da cena com Brahms declarando, “está chegando a minha hora!”, aponta para uma expectativa de transição que não se limita a ele enquanto personagem. Não obstante, cabe ressaltar a estrutura social que ele representa.

A invocação de Cristo Negro em nome da Santíssima Trindade, “em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”, coloca em evidência a luta entre a herança colonial e a busca por uma identidade própria. O uso do discurso religioso aqui é carregado de ironia. Enquanto Brahms busca a absolvição, é Cristo Negro quem detém o poder de perdoar, refletindo uma inversão da dinâmica de poder tradicional, onde a figura branca e imperialista busca a salvação por meio da autoridade da figura negra. Essa troca de papéis implica uma crítica ao colonialismo religioso, onde a espiritualidade africana é frequentemente suprimida ou transformada para se encaixar nas normas ocidentais.

A frase de Brahms, “John Brahms não morrerá jamais! Eu voltarei e vocês vão aprender...”, sugere uma tentativa de perpetuação de seu legado imperialista. Ao afirmar que retornará, Brahms encarna a resiliência do imperialismo que, mesmo diante da adversidade, tenta se reerguer. Contudo, a insistência em que outros “vão aprender” traz uma perspectiva de ameaça, como se ele estivesse afirmando que a estrutura de opressão e dominação irá continuar, com ou sem ele. Essa visão se conecta à necropolítica, onde a vida e a morte dos indivíduos são regidas por um sistema que privilegia a continuidade do poder opressor.

A música que acompanha a cena, “*Jesus Christ is my love / Jesus Christ is my brother*”, contrasta com as interações anteriores entre os personagens. A letra evoca uma noção de comunidade e irmandade, que, na verdade, se torna uma forma de resistência cultural e espiritual. O uso de uma canção em inglês, que sugere uma influência americana, ao lado do simbolismo da figura negra de Cristo, representa a luta de resistência contra a opressão. A música, portanto, torna-se uma forma de expressão que une as culturas afro-brasileira e cristã, apontando para uma possível reconciliação entre os diferentes aspectos da identidade cultural.

Além disso, a cena se torna um espaço de reflexão sobre a condição dos corpos negros no Brasil e na América Latina, onde a luta por reconhecimento e pela

afirmação da identidade se transforma em uma batalha constante contra as estruturas de poder que buscam silenciar suas vozes. A figura do Cristo Negro emerge como um salvador, um símbolo da resistência e da luta pela autonomia e pelo respeito. A sua presença ao lado de Brahms revela a complexidade das relações de poder, onde mesmo o opressor é confrontado com sua vulnerabilidade e a inevitabilidade da mudança.

Assim, a cena representa as tensões entre imperialismo e resistência, entre opressão e a busca pela liberdade. O diálogo entre Brahms e Cristo Negro, a invocação do sagrado e a música de fundo se entrelaçam para criar um discurso multifacetado que critica o legado colonial e oferece um espaço de esperança e reflexão sobre a construção de um futuro mais justo e igualitário. Essa cena, portanto, se torna um protótipo das lutas maiores enfrentadas pelos corpos negros, simbolizando a resistência contínua contra a marginalização e a afirmação de sua humanidade e valor em um mundo que frequentemente tenta desumanizá-los.

Na imagem da Figura 28, em um plano médio, Brahms é sustentado por Cristo Negro e outro homem, com a catedral de Brasília ao fundo, criando uma cena carregada de significado. Esta composição sugere uma inversão da iconografia tradicional da Pietà: aqui, Cristo não assume a posição de amparado, mas sim de amparo, o que questiona a narrativa histórica que tipicamente representa figuras negras como objetos de compaixão. A postura de Cristo Negro, que oferece suporte, evoca uma resistência poderosa e uma reinterpretação da espiritualidade afro-brasileira, invertendo a passividade frequentemente atribuída aos corpos negros. A catedral, com sua arquitetura impressionante, não só emoldura a cena, mas simboliza a interseção entre o sagrado e o secular, sugerindo que a luta pela dignidade e pela afirmação cultural não é uma questão de mera sobrevivência, mas de celebração. Essa relação entre os personagens revela a fragilidade do imperialismo representado por Brahms, cuja figura se torna dependente da força ancestral e da proteção espiritual encarnadas em Cristo Negro, indicando que, na luta contra a opressão, a solidariedade e o acolhimento são fundamentais para a construção de uma nova narrativa, onde os corpos negros não são vítimas, mas protagonistas de suas próprias histórias, confrontando as estruturas de poder que buscam silenciá-los.

Na cena 13 de *A Idade da Terra*, a canção *Brother* de Jorge Ben Jor se insere como um elemento fundamental para o entendimento da complexidade e da dualidade presente nas interações entre Brahms e Cristo Negro. A letra, ao clamar pela construção de “um caminho feliz para meu Senhor”, ecoa um desejo de esperança e redenção que se contrapõe ao contexto de opressão e resistência que permeia a narrativa. A presença de Cristo Negro, enquanto figura de apoio e força, ao lado da representação imperialista de Brahms, torna-se um símbolo poderoso que transcende a mera invocação religiosa, sugerindo uma crítica profunda ao legado colonial.

A repetição da frase “*Jesus Christ is my Lord*” traz à tona uma noção de irmandade que, neste contexto, se revela ambígua: ela é uma declaração de fé, bem como um reconhecimento da luta coletiva e da necessidade de uma nova espiritualidade que inclua os corpos negros como protagonistas. A música, portanto, enriquece a cena visualmente e estabelece um diálogo entre as culturas afro-brasileira e cristã, refletindo a busca por uma identidade que resista à marginalização histórica. Assim, a trilha sonora se mostra como uma forma de resistência, sublinhando a importância da solidariedade e do acolhimento na luta por dignidade e justiça, em um Brasil que ainda enfrenta as cicatrizes de seu passado colonial. A propósito, ela é cantada pelo músico negro Jorge Ben Jor.

Roteiro 29: Cena 14 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 14

Personagens: Cristo Índio, Babalaô, Mulher Loura, João Ubaldo Ribeiro, mulheres, crianças

Cenário:

Bahia. Mar. Barcos de pescadores chegam à praia trazendo Cristo Índio, que é recebido carinhosamente por mulheres e crianças. Um Babalaô e uma Mulher Loura aparecem na praia ao som da *Ave Maria*, dançando. Cristo Índio caminha na praia com o escritor João Ubaldo Ribeiro. O Babalaô batiza crianças no mar.

Ação:

Babalaô:

— Aqui está o grande colar invisível que vai te defender nessas grandes batalhas por terras onde vai ter que andar. Toma aqui a flecha que vai te defender de todos os seus

inimigos nessas grandes batalhas, o arco que vai lhe defender de todos os seus inimigos visíveis e invisíveis. Toma a coroa, feita com a pena do pássaro sagrado da eternidade. Use somente nos grandes momentos de suas grandes batalhas. Mas, antes disso, terá que ir para o deserto mais longínquo, mais distante, e lá lutar com todos os demônios e vencê-los, para que possa dar prosseguimento à sua grande batalha.

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 29: Imagens da cena 14 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 14 de *A Idade da Terra*, a Bahia se torna um espaço simbólico onde a resistência cultural e a espiritualidade afro-brasileira se entrelaçam em um contexto de celebração e luta. A chegada de Cristo Índio, recebido calorosamente por mulheres e crianças, representa uma manifestação de afeto e comunidade, contrastando com a figura de Brahmás nas cenas anteriores. Essa recepção destaca a importância dos laços sociais e da solidariedade na construção da identidade coletiva, especialmente entre os grupos marginalizados.

A presença do Babalaô é fundamental nesta cena, pois ele representa a conexão com as tradições africanas e atua como um guia espiritual. A entrega do arco, flechas e cocar a Cristo Índio simboliza a preparação para a luta, não somente contra inimigos físicos, mas contra as forças invisíveis que ameaçam sua existência e sua cultura. O Babalaô, ao afirmar que Cristo Índio terá que lutar com os demônios no deserto, evoca a ideia de uma batalha espiritual que é intrínseca à experiência da diáspora africana e à luta pela afirmação de identidade em um mundo que frequentemente tenta silenciá-la. A figura da Mulher Loura dançando na praia pode ser interpretada como uma representação da influência colonial e das tensões raciais que permeiam a sociedade brasileira. Sua presença ao lado do Babalaô e de Cristo

Índio sublinha a complexidade das interações raciais e culturais no Brasil, onde a herança africana é frequentemente confrontada e redefinida em face das tradições europeias.

O diálogo do Babalaô com Cristo Índio, que menciona as “grandes batalhas por terras”, pode ser visto como uma alusão à luta contínua pela terra e pelos direitos dos povos indígenas e afro-brasileiros. Essa frase carrega um peso histórico, refletindo as lutas passadas e presentes contra a colonização, a exploração e a marginalização. O deserto mencionado como o local de luta com demônios remete à ideia de enfrentamento das próprias sombras, simbolizando a necessidade de uma confrontação interna e externa para alcançar a verdadeira libertação e a afirmação da identidade.

Ao caminhar com o escritor João Ubaldo Ribeiro, Cristo Índio é mais que um personagem, um porta-voz de uma narrativa mais ampla que questiona a condição do povo brasileiro em sua diversidade. A presença do escritor, amigo de Glauber Rocha, sugere uma interseção entre arte e ativismo, indicando que a literatura e a cultura têm um papel fundamental na construção da identidade e na resistência contra a opressão. A caminhada na praia, um espaço de encontros e despedidas, simboliza o constante movimento da luta por reconhecimento e pelos direitos de quem, historicamente, foi silenciado.

Essa cena, portanto, se desdobra em várias possibilidades de significado, onde a espiritualidade, a resistência cultural e a luta por justiça social se notam. A figura de Cristo Índio emerge como um símbolo de esperança e força, refletindo a capacidade dos corpos negros e indígenas de se reerguerem e reivindicarem seu espaço em uma sociedade que frequentemente tenta apagar suas histórias. Assim, *A Idade da Terra* se torna um manifesto audiovisual que denuncia as estruturas de opressão e celebra a riqueza das tradições afro-brasileiras e indígenas, reconhecendo a importância da luta coletiva na construção de um futuro mais justo e igualitário.

A primeira imagem da Figura 29 remete o espectador a uma cena de *Barravento*, agora repleta de cores vibrantes, refletindo a técnica do cinema colorido já adotada em *A Idade da Terra*. O barco, parado, se torna um ponto de encontro,

enquanto as pessoas se aglomeram ao redor, exultantes em uma atmosfera de júbilo, evidenciando a passagem de vinte anos entre os dois filmes e a transformação das pessoas. A presença do povo na cena é fundamental e Glauber Rocha encarna essa imagem de multidões, enfatizando a coletividade em um plano aberto. Na segunda imagem, em um plano médio, um babalaô caminha de mãos dadas com uma mulher branca, representando uma encarnação da Virgem Maria e expressando um sincretismo verdadeiramente brasileiro. Complementando essa visão, a terceira imagem mostra o babalaô coroando o Cristo Índio, que é acompanhado por uma baiana com flores na mão, enquanto um homem negro de chapéu e a mulher branca com flores na cabeça incorpora a Ave Maria. Elementos indígenas, como o arco e flecha e o cocar, enriquecem a composição, formando um sincretismo real que contrasta com a ideia de democracia racial. Glauber Rocha tensiona essa diferença, refutando a narrativa simplista que frequentemente dissimula as complexidades e as tensões existentes nas relações raciais e culturais do Brasil, destacando a pluralidade das identidades e a riqueza do sincretismo em sua obra.

Na cena, a música *Ave Maria*, ao ser reinterpretada com arranjos que incorporam instrumentos como agogô e violão, revela a tradição clássica que encontra a expressividade das raízes afro-brasileiras. A adição de violas de corda e cavaquinho infunde a peça com uma sonoridade vibrante e festiva, criando um diálogo sonoro que transcende suas origens litúrgicas. Essa fusão musical recontextualiza a obra e estabelece uma conexão visceral com as lutas históricas de comunidades marginalizadas, tornando a *Ave Maria* um símbolo de fé e mudança. Assim, a canção evolui para uma expressão multifacetada da diversidade cultural do Brasil, onde a espiritualidade permeia a luta por reconhecimento e valorização das distintas tradições. Esta nova interpretação desconstrói a percepção convencional, instigando outro olhar às identidades culturais que compõem o tecido social brasileiro. O uso da música da *Ave Maria*, que reverbera ao fundo, intensifica o contraste entre a religiosidade cristã e as tradições afro-brasileiras. Essa sobreposição de elementos musicais sugere uma sincretização cultural, onde diferentes espiritualidades coexistem e se enriquecem mutuamente.

Roteiro 30: Cena 20 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 20

Personagens: Cristo Negro, Homem Ressuscitado, Ary Pararraios, Jovem Mulher

Cenário:

Brasília. Torre de televisão. Cristo Negro ressuscita um homem.

Ação:

Cristo Negro:

— Por Ciro. Por Alexandre o Grande. Por Dario. Por Omolu, por Oxóssi, Xangô, Ogum, por Jeová. Te liberto, homem, deste peso. Renasce. Levanta-te. Morte aqui não tem lugar. Como é o teu nome?

Homem Ressuscitado:

José...

Cristo Negro:

— ...como o nome do meu pai.

Cristo Negro:

— Está salvo, José. Segue o teu caminho. Busca a tua estrada, a tua montanha. Bendito seja aqueles que têm fome... Bendito seja a miséria. Porque um dia eles se libertarão. Bendito seja a bomba atômica, a prostituta da Babilônia, bendito sejam os criminosos.

Cenário:

O ator e jornalista Ary Pararraios declama *Os Lusíadas*.

Ary Pararraios:

— As armas e os barões assinalados/ Que, da Ocidental praia Lusitana,/ Por mares nunca d'antes navegados/ Passaram ainda além da Taprobana,/ Em perigos e guerras esforçados,/ Mais do que prometia a força humana,/ E entre gente remota edificaram/ Novo Reino, que tanto sublimaram...

Ação:

Ary Pararraios:

— Eu não sou digno que entreis em minha casa, mas dissei uma só palavra e a minha alma será salva.

Cristo Negro:

— Bendito sejam os loucos porque encontrarão a razão. Onde está a Terra Prometida? Vinde a mim. Eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

Cenário:

Cristo Negro devolve a visão a dois jovens cegos (um homem e uma mulher).

Cristo Negro:

— Saia das trevas. Vê a luz do dia. Vê a luz do dia. Minha mensagem é de paz. A liberdade virá do amor e não da violência. Dai a César o que é de César.

Cenário:

A jovem mulher que recuperou a visão canta, acompanhando-se ao violão.

Jovem Mulher (canta):

– No dia claro do sertão pula pula juriti, toca toca violão, bate palma, bate pé! Pula pula juriti, toca toca violão, bate palma, bate pé, trebola pro céu deitar no chão.

Ação:**Cristo Negro:**

– Cinco milhões de pessoas morrem de fome na Ásia. Eu vim até a Ásia para matar a fome do povo. Fiz a multiplicação dos peixes. Fiz a multiplicação dos pães. Matei a sede daqueles que tinham sede. O senhor é o homem mais rico do mundo. Mas tem que trabalhar para viver. Quanto a mim, com um simples gesto eu faço a mágica. De um pão, eu transformo em cinco milhões. De um peixe, em cinco milhões de peixes. Aquele que me seguir terá o Reino dos Céus. Toda árvore dá fruto. E a árvore que não dá fruto deve ser arrancada, queimada, jogada nas profundezas do inferno.

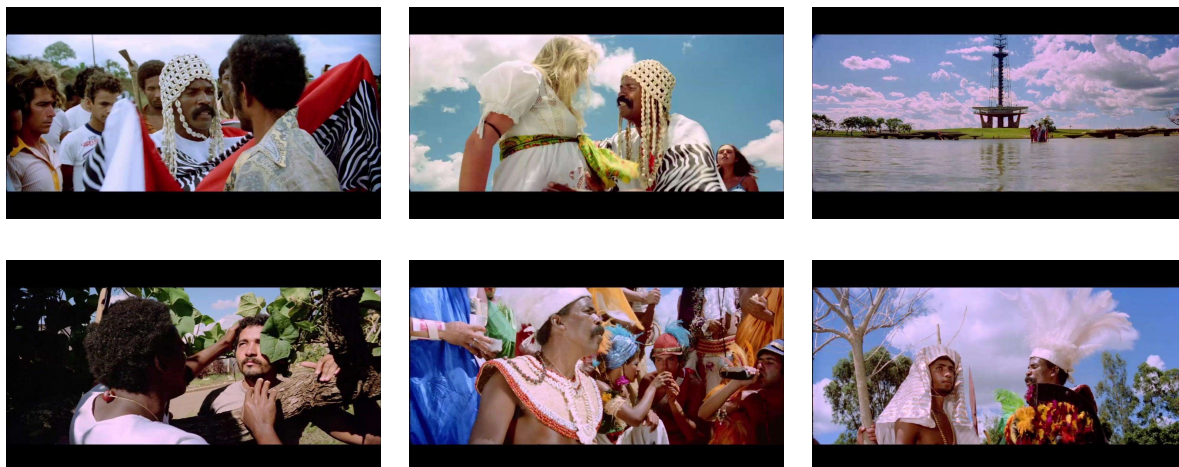
Ação:**Ary Pararraios:**

– Está escrito neste livro sagrado que o verdadeiro Messias vai nascer neste exato momento, agora, para a salvação e remissão de todos os filhos de Deus. De todos os pecadores deste Universo desgarrado da verdade, o verdadeiro Messias há de nascer. O filho de Buda veio da Casa do Sol Nascente, dos confins da profunda do Oriente para habitar esta terra e salvar as almas perdidas neste Universo.

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 30: Imagens da cena 20 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 20 de *A Idade da Terra*, a narrativa se concentra em um momento de renascimento e libertação, encarnando as interseções entre espiritualidade, política

e a luta por justiça social. O Cristo Negro, figura central no filme, realiza um ato de ressurreição, evocando referências a figuras históricas e mitológicas como Ciro, Alexandre o Grande, Ogum e Jeová, o que sugere uma continuidade entre os esforços de libertação dos oprimidos ao longo da história. Essa cena pode ser interpretada como um manifesto de resistência, muito mais do que à opressão colonial, já delineada, à exploração econômica e à marginalização de corpos negros e indígenas na sociedade contemporânea.

O diálogo entre Cristo Negro e o Homem Ressuscitado, que se apresenta como José, é profundamente simbólico. O nome José ressoa com o patriarca bíblico, enquanto a invocação do nome do pai conecta o homem ressuscitado com a ancestralidade e a herança cultural. A frase de Cristo Negro, “Morte aqui não tem lugar”, ressoa como um grito de resistência contra a necropolítica, onde os corpos negros são frequentemente desumanizados e relegados à morte social. Este ato de renascimento também se liga à noção de resistência e renovação, onde os oprimidos são chamados a “seguir seu caminho” e buscar sua “estrada”, implicando que a autonomia e a liberdade são direitos inalienáveis.

A mensagem de Cristo Negro prossegue ao afirmar que “bendito seja a miséria”, uma ideia provocativa que traz à tona as convenções sociais e sugere que a pobreza não é um estado de vergonha, mas sim um espaço de potencial para a mudança e a transformação social. A inclusão da “bomba atômica” e da “prostituta da Babilônia” nas bênçãos sinaliza uma crítica às estruturas de poder que perpetuam a opressão e a violência. Essa abordagem reafirma a dignidade dos marginalizados, por paralelo, cabe observar, os posiciona como agentes de mudança em um mundo que frequentemente os ignora.

A presença de Ary Pararraios declamando *Os Lusíadas* acrescenta um tom de ironia e crítica cultural à cena. Ao citar a obra de Camões, Pararraios aponta para a grandiosidade da história da colonização portuguesa e sua relação com as lutas contemporâneas. O gesto de Cristo Negro ao devolver a visão aos jovens cegos amplifica essa mensagem de libertação e autoconhecimento, simbolizando a capacidade de enxergar a realidade ao seu redor e agir sobre ela. A jovem mulher que canta ao violão representa a força da cultura popular e a resistência da música

como forma de expressão e luta. A letra da canção, que evoca imagens do sertão, reforça a conexão com as raízes afro-brasileiras e a resiliência do povo.

Cristo Negro, ao afirmar que “cinco milhões de pessoas morrem de fome na Ásia” e que ele “veio até a Ásia para matar a fome do povo”, denuncia a desigualdade global e se posiciona como uma figura messiânica que busca a justiça social. A multiplicação dos peixes e pães aqui se torna uma metáfora para a transformação social e econômica, onde o que é escasso pode se tornar abundante através da solidariedade e da ação coletiva. Esse discurso ressoa com as demandas contemporâneas por justiça social e igualdade, refletindo a urgência de enfrentar as desigualdades que ainda afligem a humanidade.

A conclusão da cena, com Ary Pararaios proclamando que “o verdadeiro Messias vai nascer neste exato momento”, sugere uma renovação espiritual e política que está prestes a ocorrer. Essa ideia de um novo Messias que surge em resposta às injustiças do mundo se alinha com a visão de Glauber Rocha sobre a necessidade de uma nova consciência coletiva e a luta pela dignidade e pelos direitos dos marginalizados. Assim, a cena se desdobra como uma lupa sobre as lutas sociais contemporâneas, onde a música, a espiritualidade e a cultura afro-brasileira se unem em um chamado à ação e à transformação.

Um conjunto de seis imagens é representativo desta cena, refletindo a evolução do Cristo Negro em *A Idade da Terra*. Na primeira imagem da Figura 30, o foco recai sobre a cabeça do Cristo Negro, adornada com uma touca estilizada de búzios. Vestindo um manto zebrado em preto e branco, com abas vermelhas, ele exibe uma forte presença africana, abandonando a imagem do Cristo turista de chapéu. Essa transformação sinaliza uma mudança significativa, evidenciando a reivindicação de identidade cultural. Na segunda imagem, ele abençoa o ventre de uma mulher, um ato que faz alusão à fertilidade e a criação, simbolizando a conexão com a ancestralidade e a importância da vida. Na sequência, a terceira imagem retrata o Cristo Negro realizando um batismo em um lago brasiliense, evocando não só o ritual cristão, mas a reverência pela natureza, um elemento central nas tradições afro-brasileiras.

Na quarta imagem, ele devolve a visão a um cego, representando não somente um milagre, mas uma alegoria poderosa sobre a capacidade de enxergar além das limitações impostas pela sociedade. O Cristo não utiliza mais chapéu, seu cabelo, estilizado com um pente garfo, remete aos movimentos de resistência da década. Este pente, um acessório que surgiu há seis mil anos no Egito, foi ressignificado ao longo do tempo, tornando-se um símbolo de resistência e luta contra o racismo, especialmente durante os anos 60, quando afro-americanos começaram a valorizar seus cabelos naturais. A quinta imagem, com o Cristo usando um cocar branco, captura um momento em que ele mata a sede da multidão com refrigerante, uma fusão do sagrado e do cotidiano, que reflete a cultura contemporânea e suas interseções com as tradições.

Por fim, na última imagem, o Cristo Negro dialoga com um homem negro estilizado como faraó sobre árvores que não dão fruto e que devem ser cortadas. Essa conversa carrega uma carga simbólica, sugerindo a necessidade de reflexão crítica sobre o que não serve mais à comunidade, ao mesmo tempo que estabelece um elo entre a sabedoria ancestral e as demandas do presente. Cada uma dessas imagens ressemantizadas evoca elementos bíblicos, mas ao fazê-lo, Glauber Rocha os reinventa dentro de um contexto brasileiro, ressaltando a rica diversidade cultural e espiritual do país, onde as tradições africanas, indígenas e cristãs se misturam e se transformam em uma narrativa de resistência e afirmação identitária.

A trilha sonora da cena é marcada por uma toada que exalta a fé e a proteção divina, com letras que expressam: “Quem confia em Deus no céu não se arrisca sempre ganha / Ele é meu protetor e sempre me acompanha / Me dando conforto e luz na mensagem de Jesus ou no Sermão da Montanha”. Esta canção cria um ambiente carregado de espiritualidade e esperança, que permeia a obra. Entre os quadros, uma música clássica introduz uma pausa contemplativa, enriquecendo a experiência sensorial do espectador. Em contrapartida, a jovem mulher entoava uma música caipira vibrante que celebra a simplicidade da vida: “No dia claro do sertão pula pula juriti, toca toca violão, bate palma, bate pé! Pula pula juriti, toca toca violão, bate palma, bate pé, trebola pro céu deitar no chão”. Com seu ritmo alegre, essa canção evoca a conexão com a terra e a cultura popular, contrastando com a

profundidade da toada inicial e a música clássica, tecendo uma sinfonia que dialoga com as diversas camadas da narrativa. Para finalizar, um canto afro-brasileiro lamurioso ressoa, trazendo à tona a riqueza da tradição africana no Brasil e uma melancolia que ecoa a luta e a resistência, encerrando a experiência sonora com um toque de profundidade e reflexão.

Roteiro 31: Cena 21 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 21

Personagens: Cristo Negro

Cenário:
Cristo Negro fala ao telefone. Em torno, objetos de umbanda. O som de atabaques preenche o ambiente.

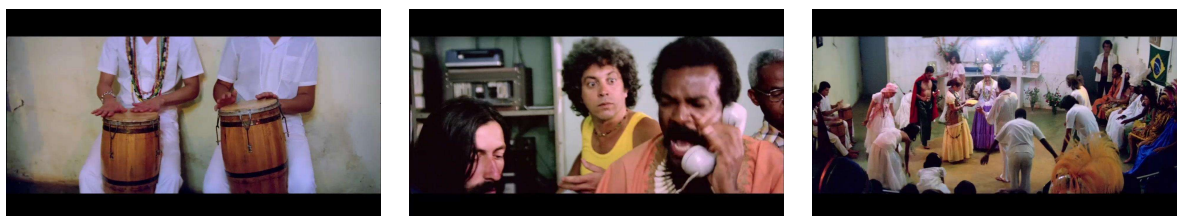
Ação:

Cristo Negro:
— Abaixo o Colonialismo! Não, Carter! Não, não. Go home, go home. A democracia social... A sindicalização... À estatização, a liberdade de pensamento... Os partidos... Novos partidos... A liberdade total.

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 31: Imagens da cena 21 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 21 de *A Idade da Terra*, o Cristo Negro, cercado por objetos de umbanda e envolto por sonoridades que evocam essa tradição religiosa afro-brasileira, se posiciona como uma figura que critica abertamente o colonialismo e defende uma visão de democracia social. O diálogo com Carter, o 39º presidente dos Estados Unidos, simboliza a interseção entre a política e a espiritualidade, refletindo a luta dos povos oprimidos contra as estruturas de poder que perpetuam a desigualdade e a exploração. A frase “abaixo o Colonialismo!” denuncia a opressão histórica enfrentada pelas nações colonizadas, clamando por uma descolonização

das mentes e das práticas sociais que ainda estão imbuídas de ideologias imperialistas.

A expressão “*Go home, go home*” dirigida a Carter sugere uma rejeição à interferência externa e uma afirmação da autonomia das nações do Terceiro Mundo. Esse apelo à liberdade de pensamento e à necessidade de novas formas de organização política destaca a urgência de alternativas que rompam com as tradições opressivas. O Cristo Negro, ao mencionar a “democracia social”, a “sindicalização” e a “estatização”, articula um desejo por um sistema que privilegie a justiça social, uma crítica às políticas liberais que têm dominado a América Latina e contribuído para a marginalização de seus povos.

Neste contexto, a cena ressalta a luta por uma nova consciência política que inclua e valorize a diversidade cultural e as tradições afro-brasileiras. Os objetos de umbanda que cercam Cristo Negro simbolizam a resistência cultural a um passado colonial que tenta apagar as identidades africanas. A umbanda, uma religião que mistura elementos africanos, indígenas e cristãos, torna-se um símbolo de resistência cultural, refletindo a luta dos corpos negros e indígenas que, historicamente, têm enfrentado opressão e subjugação.

O diálogo da cena evoca a necessidade de uma mudança radical na percepção do poder e da governança, propondo uma reestruturação que priorize a inclusão dos marginalizados e a valorização de suas vozes. O Cristo Negro, nesse sentido, se torna uma figura messiânica que canaliza as aspirações do povo, convocando uma união em torno da luta por liberdade e dignidade. Ao afirmar que “a liberdade virá do amor e não da violência”, ele contrapõe a mensagem de esperança à desesperança que permeia a vida de muitos.

Além disso, a cena reflete a urgência de uma transformação social que vai além da mera crítica ao imperialismo: é uma convocação para a ação e para a construção de um futuro mais justo. O Cristo Negro, como figura central, personifica essa luta e serve como um mediador entre o mundo espiritual e o social, unindo as esferas da vida cotidiana e da espiritualidade. Sua mensagem de que “um simples gesto” pode transformar a realidade se conecta à ideia de que, apesar da opressão, a resistência e a luta por justiça são possíveis.

No conjunto da obra de Glauber Rocha, esta cena se destaca como uma reflexão sobre as dinâmicas sociais e políticas da América Latina, abordando questões de identidade, resistência e a necessidade de libertação de corpos subjugados. Cristo Negro é um símbolo de esperança, um arquétipo de luta contrário às estruturas estabelecidas. Ele clama por um mundo onde a dignidade e a justiça sejam garantidas a todos. A obra, assim, se torna um espaço para a afirmação de uma nova narrativa que reconhece e celebra a diversidade cultural como um patrimônio que deve ser protegido e promovido.

A primeira imagem da Figura 31 apresenta dois homens ogãs de atabaque durante um ritual de umbanda, destacando os instrumentos e os toques das mãos que ecoam nas vibrantes melodias do cerimonial. Glauber Rocha, ao introduzir a umbanda, faz uma clara distinção em relação ao candomblé apresentado em *Barravento*, evidenciando uma virada semiótica cultural e política em sua obra. Ao abraçar os rituais, o diretor universaliza a experiência espiritual, mostrando que a cultura brasileira é um mosaico onde elementos africanos se fundem com a tradição local, refletindo a diversidade e a pluralidade da identidade nacional.

Essa universalização se manifesta na segunda imagem, onde o Cristo Negro, com seu rosto enquadrado e segurando um telefone, protesta contra a figura de Jimmy Carter, pedindo para que o presidente estadunidense volte para casa. Essa cena é uma clara alusão ao repúdio da interferência de Carter na política brasileira durante o período da ditadura militar, simbolizando a resistência contra imposições externas e a afirmação da soberania nacional. A utilização do telefone, um objeto cotidiano, contrasta com o contexto ritual, criando uma interseção entre o sagrado e o profano, entre a espiritualidade e a política.

Na terceira imagem, o ritual de umbanda se expande em uma gira, onde a presença masculina é mais evidente, indicando uma mudança na dinâmica de gênero nos rituais. Glauber se permite ser filmado enquanto observa o ritual, rompendo a quarta parede e realizando uma autorrepresentação que transcende a mera observação. Essa *darstellung* aprofunda a conexão entre o cineasta e a cultura que retrata e provoca uma reflexão sobre o papel do artista como parte integrante da narrativa que cria. Através dessa técnica, Glauber Rocha transforma o ato de filmar

em um ato de participação e pertencimento, reforçando a ideia de que a arte é uma extensão do próprio povo e de suas tradições.

A música na gira de umbanda, com o som envolvente dos atabaques e o ressoar do agogô, cria uma atmosfera reverente, com a letra “*Oh, Kaô, Cabecile, oi Kaô ká*” ecoando para invocar entidades e fortalecer a conexão com o sagrado. Essa repetição hipnótica e o ritmo dos instrumentos proporcionam um ambiente propício para a incorporação, celebrando a cultura afro-brasileira e suas raízes espirituais, transformando a música em um canal de comunicação com o divino e fortalecendo a fé e a comunidade durante os rituais.

Roteiro 32: Cena 22 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 22

Personagens: Cristo Negro, Prostituta

Cenário:

Campo aberto, o cerrado do Planalto Central. Um helicóptero voa ao fundo. Cristo Negro está sobre uma árvore, nu, conversando com a Prostituta. Após algum tempo, ele desce da árvore e corre pelo campo.

Ação:

Cristo Negro:

— O homem só será feliz quando acabar a tirania.

Prostituta:

— Qual tirania? Do preto? Do branco? Do operário ou do ser humano?

Cristo Negro:

— De gente igual a você.

Prostituta:

— De gente igual a mim não.

Cristo Negro:

— Pessoas que estão cegas, igual a você. É o amor, é a paz, é a liberdade do meu corpo nu. Eu te quero, Nudez! Vem a mim. Não quero a dança da morte. Eu quero a dança da beleza. Eu quero o amor, o amor aflito. O amor de paz. Não quero o amor de guerra. Quero o amor, quero a liberdade. Quero gritar, quero cantar. Vem, tira essa roupa. Eu quero você nua. Eu quero você nua, beleza. Eu quero dar-te o amor dos deuses, do Céu, De Davi, de Omolu, de Ogum. Eu sou a vida, eu sou o caminho.

Prostituta:

— Você é um mistificador.

Cristo Negro:

— Eu sou a África, eu sou Cristo. Eu sou a liberdade, eu sou o continente. Me ame!

Prostituta:

– Eu não posso te amar... Não é você, é o que você representa. Vocês, todos os homens.

Cristo Negro:

– Mate a minha sede. Fui colocado no Partido Comunista... Você não sabe a situação dos operários. Em São Paulo, em Paris, em Londres, na Itália, na Grécia.

Prostituta:

– Eu também sou operária. Sou operária do sexo. Um dos caras que me comiam me entregou pra polícia. Me torturaram muito. Confesso que tive prazer naquele inferno.

Cristo Negro:

– Embora você não tenha me dado seu corpo, você me deu comida quando eu tive fome.

Prostituta:

– Eu moro com uma porção de gente pobre, mas tem lugar pra mais um. Você quer ir morar comigo?

Cristo Negro:

– Qual é a tua profissão?

Prostituta:

– Castradora de homens.

Cristo Negro:

– Qual é a tua profissão?

Prostituta:

– Castradora de homens.

Cristo Negro:

– Eu tenho uma missão a cumprir. Libertadas estejam as cozinheiras! Libertados estejam todos os paralíticos! Libertada uma democracia, uma liberdade maior! Estive preso, condenado... Fugir. Adeus. Você viverá em paz. Você está curada. Está libertada.

Prostituta:

– Eu sou a paz.

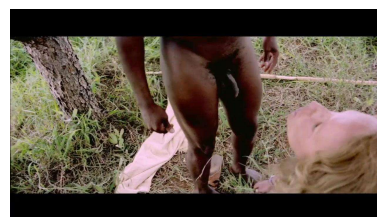
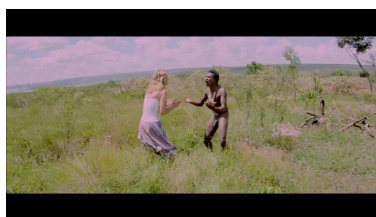
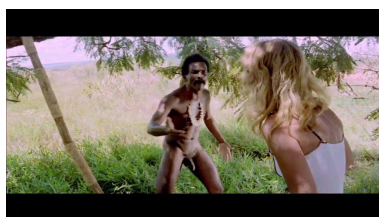
Cristo Negro:

– Durma... e amanhã, recomece uma nova vida. Que o futuro será das mulheres. Eu continuarei o meu caminho, salvando a humanidade. Acorda, humanidade! Acorda, humanidade!

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 32: Imagens da cena 22 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 22 do filme, Cristo Negro, interpretado por Antônio Pitanga, é apresentado nu, uma escolha que carrega significados profundos e simbólicos. A nudez não é mero detalhe, mas uma manifestação da vulnerabilidade e da autenticidade da condição humana. Ao despir-se, Cristo Negro rejeita os adornos sociais que simbolizam poder e *status*, colocando-se em um estado de fragilidade que contrasta com a grandiosidade normalmente associada a figuras messiânicas. Essa nudez representa um chamado à pureza de intenções, à liberdade do corpo e da alma, e à verdade que reside na essência de cada ser humano. Ao se mostrar nu, Cristo Negro se iguala à Prostituta, destacando a humanidade compartilhada entre eles, que transcende as diferenças de classe e *status*.

A interação entre Cristo Negro e a Prostituta revela uma relação complexa de opressões. A Prostituta questiona as várias formas de tirania – não restringe a do homem branco, no reflexo da premissa inicial, a do homem negro e do trabalhador – levando Cristo Negro a considerar a multiplicidade de suas mensagens e as realidades vividas por diferentes indivíduos. O diálogo se transforma em um espelho de reflexões sobre identidade, opressão e a luta por libertação. Ao afirmar que “o homem só será feliz quando acabar a tirania”, Cristo Negro se posiciona como um agente de mudança, mas a resposta da Prostituta mostra que essa tirania não é uma questão unidimensional; ela é multifacetada e se manifesta em vários estratos da sociedade.

O apelo de Cristo Negro por um amor e uma liberdade genuínos é potente. Ele exalta a “dança da beleza” e a “liberdade do corpo nu”, um convite à celebração da vida em sua plenitude. A Prostituta, por sua vez, expressa desconfiança ao dizer que “não posso te amar... não é você, é o que você representa”. Isso revela uma crítica às relações entre os gêneros, onde o homem é visto como um opressor, independentemente de sua intenção. Este aspecto do diálogo ilustra a desconexão entre o desejo de liberdade e a realidade das experiências vividas, ressaltando que a luta pelo amor e pela aceitação muitas vezes é permeada por dor e desconfiança. Assim, a figura de Cristo Negro, embora carregue uma mensagem de esperança,

também é confrontada com a realidade da resistência e da desilusão da Prostituta, que se tornou cínica em relação ao amor devido às suas experiências traumáticas.

A declaração de Cristo Negro de que ele “é a África” e “é a liberdade” cria um vínculo profundo com a ancestralidade e a luta pela descolonização. Essa afirmação é mais que uma reivindicação de identidade, uma convocação para que os marginalizados se unam e lutem contra as forças opressoras. Ele conecta sua própria existência à luta coletiva, sugerindo que a verdadeira libertação só pode ocorrer através da conscientização e da solidariedade. Essa perspectiva é reforçada pela metáfora da comida: mesmo sem um vínculo físico direto, a Prostituta alimenta Cristo Negro em um momento de necessidade, simbolizando a interdependência entre aqueles que são oprimidos. Aqui, a troca de alimento se transforma em um ato de resistência e cuidado, uma lembrança de que a solidariedade é fundamental na luta contra a opressão.

A Prostituta, ao se declarar como “castradora de homens”, traz à tona uma crítica social poderosa, subvertendo a narrativa tradicional de gênero. Essa autoidentificação não é somente uma afirmação de sua agência, no bojo da mesma constatação, uma maneira de reivindicar poder em um mundo que frequentemente a vê como impotente. A sua proposta de acolhê-lo em sua casa é uma oferta de solidariedade e uma quebra das barreiras sociais que separam os oprimidos. Essa conexão reflete uma busca compartilhada por um futuro em que todos possam viver em paz, ressaltando a importância do acolhimento e da empatia nas relações humanas.

O clímax da cena ocorre quando Cristo Negro a exorta a “acordar” para uma nova realidade, um apelo à ação e à conscientização. Essa chamada é mais que um convite à Prostituta, uma convocação à humanidade como um todo para que reconheça suas cadeias e busque a libertação. A cena termina com um grito de esperança, enfatizando que a luta pela liberdade não é individual, mas um esforço coletivo, onde cada um tem um papel a desempenhar. Assim, esta cena não só destaca as complexidades das relações de gênero e poder, adicionalmente, cabe pontuar, convoca o espectador a refletir sobre as diversas formas de opressão e a

urgência da luta pela libertação e pela construção de um futuro mais justo e igualitário.

Nas imagens da Figura 32, o Cristo Negro é representado nu, evocando significados profundos relacionados à vulnerabilidade e ao poder. Sua nudez, semelhante à de Isaías em *Isaías 20*, não simboliza vergonha, mas um ato de resistência e autenticidade. Ao se associar a uma prostituta, ele assume uma posição de controle, evidenciada pela composição da cena que a coloca em uma posição de vulnerabilidade. Esse contraste entre poder e submissão desafia as normas sociais, ao mesmo tempo que reflete sobre a condição humana e a luta contra a opressão. A nudez do Cristo Negro transcende a moralidade cristã tradicional, questionando os limites da santidade e da sacralidade. A escolha de um corpo nu em uma posição de sedução propõe uma reinterpretação da figura de Cristo, subvertendo a visão conservadora que frequentemente associa a nudez a vergonha ou pecado. Em vez disso, a nudez é apresentada como uma forma de libertação, um convite à reflexão sobre os preconceitos e tabus que cercam a sexualidade e a espiritualidade.

Esse Cristo nu é uma figura de redenção, mas também de provocação, que desafia a moralidade estabelecida e propõe uma visão mais inclusiva e pluralista da fé, onde amor, sensualidade e humanidade são interligados. Ao expor sua vulnerabilidade, ele questiona a hipocrisia das normas sociais, propondo uma crítica ao patriarcado que marginaliza as vozes femininas e as expressões de sexualidade consideradas inadequadas. Assim, a imagem do Cristo Negro nu se torna um símbolo de resistência contra a opressão política e social e as amarras de uma moralidade que nega a complexidade da experiência humana. Essa representação propõe um espaço de diálogo sobre a sexualidade e a espiritualidade, buscando um entendimento mais profundo e menos dogmático das relações entre corpo, fé e identidade.

Roteiro 33: Cena 28 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 28

Personagens: Cristo Negro, Mulher Morena

Cenário:

Brasília. Cristo Negro e a Mulher Morena estão juntos em um ambiente ao ar livre. Eles começam a dançar e caminham em direção ao mato, nos arredores da cidade.

Ação:

Cristo Negro:

— Meu São Jorge, protetor dos fracos e dos oprimidos, iluminai-me com um raio de luz. Dai-me forças! Dai-me o Poder de governar o meu povo! Dai-me a razão! Expulsa-me a loucura! A razão dos meus caminhos, da minha razão. Ajudai-me a proteger o povo. A história é feita pelo povo e escrita pelo Poder. Eu sou o Poder! Eu sou um enviado de Getúlio e digo como ele disse: Compreendo o sofrimento e os problemas da classe operária. Basta de miséria... de desgraça. A revolução tem que ser feita pelo povo.

(Enquanto falam, começam a dançar, entrando no mato.)

Cristo Negro:

— Chegamos! Salve! Chegamos! Chegamos à Terra da Promissão! Chegamos! Aqui construiremos uma nova nação. Aqui construiremos uma nova nação!

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 33: Imagens da cena 28 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 28, a interação entre Cristo Negro e a Mulher Morena se desenrola em Brasília, um cenário que simboliza tanto a promessa de uma nova ordem social quanto as complexidades do poder político no Brasil. Ao invocar São Jorge, Cristo Negro não se resume à religiosidade popular, por igual modo se vislumbra a luta histórica dos oprimidos. A figura de São Jorge, conhecido por sua bravura e proteção dos marginalizados, se torna um símbolo potente para Cristo Negro, que busca iluminação e força para governar e proteger seu povo. O pedido de “raio de luz” e “forças” revela sua busca por uma liderança que represente e atue efetivamente em prol da justiça social.

A declaração de que “a história é feita pelo povo e escrita pelo Poder” sugere uma crítica à manipulação da narrativa histórica, onde os poderosos ditam os rumos da sociedade, frequentemente ignorando ou silenciando a voz dos oprimidos. A afirmação “Eu sou o Poder!” é reveladora, pois não se trata apenas de uma busca por liderança, mas de uma reivindicação de pertencimento ao legado de Getúlio Vargas. Ao citar Vargas, Cristo Negro se coloca na tradição de um líder que, apesar de suas falhas, se preocupou com as questões da classe operária e se tornou uma figura emblemática na luta por direitos sociais. Essa conexão histórica estabelece um diálogo entre passado e presente, onde a luta por justiça continua.

O apelo de Cristo Negro para que a revolução “tem que ser feita pelo povo” é um chamado à ação, enfatizando a importância da mobilização popular na construção de uma nova realidade. O ato de dançar e se mover em direção ao mato, nas margens da cidade, pode ser interpretado como um símbolo de libertação e resistência. O movimento se torna um ritual de celebração e um ato de resistência à opressão, refletindo a necessidade de resgatar as raízes culturais e a identidade coletiva na construção de uma nova nação. É um momento de transformação onde a dança se torna um meio de expressar a esperança de um futuro melhor.

Ao gritar “Chegamos! Salve! Chegamos! Chegamos à Terra da Promissão!”, Cristo Negro não só celebra a chegada a um novo espaço, ao fio dessa argumentação, incorpora a esperança de um novo começo. Essa “Terra da Promissão” representa um lugar onde se pode construir uma nova nação, livre das amarras do passado opressor. É um chamado à coletividade, ao fortalecimento dos laços comunitários e à construção de uma sociedade mais justa e igualitária. A repetição da palavra “chegamos” enfatiza o triunfo da luta coletiva e a resiliência de um povo que não se deixa abater pelas dificuldades.

A interação entre Cristo Negro e a Mulher Morena, portanto, encapsula a busca por um novo paradigma social, onde a justiça, a igualdade e a solidariedade prevalecem. Esta cena, de maneira mais abrangente, ressoa com as lutas históricas e contemporâneas do povo brasileiro e inspira uma reflexão sobre o papel de cada indivíduo na construção de um futuro mais promissor. Assim, Cristo Negro ultrapassa

um símbolo de resistência, sendo um líder visionário que chama a humanidade a se unir na luta por um mundo mais justo e humano.

Na primeira imagem da Figura 33, o rosto do Cristo Negro é enquadrado em close, e ele dialoga com uma representação de São Jorge, não como um típico santo europeu, mas como o verdadeiro São Jorge da Capadócia, de origem asiática. Aqui, Glauber Rocha desafia a visão eurocêntrica do cristianismo ao destacar a raiz não-europeia de figuras religiosas, ampliando a narrativa de Cristo para além dos limites ocidentais. Em seguida, na segunda imagem, o Cristo Negro aparece usando um chapéu mexicano e se identifica como “enviado de Getúlio Vargas”, mas seu semblante evoca a figura de Pancho Villa, sugerindo que ele carrega o espírito revolucionário latino-americano. Essa imagem reforça a crítica às lutas sociais do continente, incorporando Cristo como um herói revolucionário. Já na terceira imagem, o Cristo Negro vaga pelo cerrado de Brasília ao lado de uma mulher morena, enquanto carrega instrumentos semelhantes aos de um guerreiro massai da África Oriental. Essa referência visual o conecta à luta e à ancestralidade africana, como se estivesse em uma savana ao invés do cerrado brasileiro. Ao transitar entre símbolos da Ásia, América Latina e África, Glauber Rocha constrói o Cristo Negro como um símbolo universal de resistência, quebrando as fronteiras tradicionais e oferecendo uma visão multicultural e anticolonialista, evocando diversas heranças e lutas.

A cena se abre com uma música de piano, cuja melodia flui do suave ao intenso, criando uma atmosfera que intensifica a carga emocional. A adição do som do berimbau remete à tradição cultural presente em *Barravento*, estabelecendo uma conexão entre as obras. A música “Luanda Ê, Meu Boi” surge, evocando a vivacidade da cultura afro-brasileira, celebrando a capoeira como símbolo de resistência. A transição para “Ai Ai Aidê” mantém a energia vibrante, enfatizando a beleza do jogodança. As repetições da frase “joga bonito que eu quero ver” convidam todos a se engajar na celebração coletiva, conectando gerações e expressando a força das tradições afro-brasileiras. Neste contexto, a cena transcende o mero entretenimento, tornando-se um poderoso veículo de afirmação cultural. A combinação do piano e do berimbau enriquece a experiência visual e emocional, convidando o espectador a refletir sobre as intersecções entre arte, política e espiritualidade.

Roteiro 34: Cena 29 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 29

Personagens: Cristo Militar, Mulher de Brahms

Cenário:

Rio de Janeiro, Cinelândia. Cristo Militar e a Mulher de Brahms estão sentados à mesa de um bar, cercados por um grupo de pessoas. A cena se passa em um ambiente de conversa animada, com a agitação da cidade ao fundo.

Ação:

Cristo Militar:

— A Independência, a Proclamação da República, a Abolição da Escravatura são conquistas de nosso povo. E por isso eu as defenderei até à morte. Mesmo quando exerço a violência eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos.

(A pausa dramática enquanto observa as pessoas ao redor.)

Cristo Militar:

— A Independência, a Abolição da Escravatura, a Proclamação da República são conquistas de nosso povo. E por isso eu as defenderei até à morte. Mesmo quando exerço a violência eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos.

(Com mais intensidade, levantando a voz, como se desejasse provocar reflexão.)

Cristo Militar:

— Nós não conhecemos o luxo da decadência! Os guerreiros dormem com a história na cama das revoluções! Meus impulsos me lançam no centro dos grandes acontecimentos. O fogo das paixões revolucionárias! Eu queria estar com você e não com ela. Mas o amor me divide.

(Ele se levanta, olhando para a Mulher de Brahms.)

Cristo Militar:

— Meus impulsos me lançam no centro dos grandes acontecimentos.

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 34: Imagens da cena 29 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

A cena 29, entre Cristo Militar e a Mulher de Brahms na Cinelândia do Rio de Janeiro, vai além de explorar a dicotomia entre violência e direitos humanos ao revelar a interseção de ideais revolucionários e suas repercussões na vida individual e coletiva. O discurso de Cristo Militar é carregado de um idealismo que busca legitimar ações que, à primeira vista, parecem paradoxais. Ele repete os marcos históricos que, segundo ele, fundamentam sua luta – a Independência, a Proclamação da República e a Abolição da Escravatura – como se essas conquistas fossem armas que justificassem sua posição violenta. Essa retórica ressoa com a forma como muitas revoluções são narradas, onde a história é frequentemente moldada para glorificar os meios que levaram à “liberdade”, enquanto se ignora o sofrimento dos que ficam no caminho. Nesse cenário, uma música clássica densa e dramática ecoa ao fundo, intensificando a carga emocional da cena e refletindo a complexidade dos sentimentos que permeiam essa interrogação sobre a verdadeira natureza da liberdade e da luta pela justiça. A composição musical se torna uma metáfora sonora da luta entre a beleza da emancipação e a brutalidade dos meios utilizados para alcançá-la, ressaltando a tensão entre os ideais elevados e a realidade crua da violência.

Essa glorificação da violência pode ser interpretada como uma crítica ao militarismo e à sua capacidade de cooptar ideais progressistas. Cristo Militar afirma que ele defende “até à morte” essas conquistas, mas essa afirmação traz à tona questões sobre quem realmente se beneficia dessas defesas. A violência, nesse contexto, é apresentada como uma necessidade, um sacrifício que deve ser feito em nome do povo, mas isso levanta a questão: quem é realmente considerado “o povo”? É fácil para Cristo Militar, como representante do Estado e do poder militar, articular um discurso que parece defender a coletividade, mas isso frequentemente ocorre à custa de minorias e daqueles que se opõem a ele.

A Mulher de Brahms, ao contrário, representa uma voz de crítica e resistência, mostrando que não está disposta a aceitar a narrativa de Cristo Militar. Sua presença serve como um contraponto à ideologia militarista. Ao rejeitar o discurso de Cristo Militar e questionar suas motivações, ela provoca uma reflexão sobre o papel das mulheres nas lutas sociais e como suas vozes são muitas vezes silenciadas ou

ignoradas em favor de narrativas dominantes. O fato de ela se identificar como uma mulher que, apesar de sua profissão, possui sua própria luta e resiliência, contradiz a visão simplista que Cristo Militar tem de quem é o “oprimido”. Essa interação entre os personagens não só enriquece o diálogo sobre direitos e justiça, em conexão com o precedente, ressalta a necessidade de incluir perspectivas femininas e marginalizadas em discussões sobre poder e revolução.

A repetição de frases, como “meus impulsos me lançam no centro dos grandes acontecimentos”, sugere que a busca por poder e reconhecimento pode levar a uma alienação emocional, onde o indivíduo se torna uma mera figura no grande jogo da história. O desejo de Cristo Militar de estar com a Mulher de Brahms, apesar de sua dedicação à causa, revela uma luta interna que muitos revolucionários enfrentam: a dificuldade de equilibrar o desejo pessoal com o compromisso político. Essa tensão é emblemática de um dilema maior que permeia a história das revoluções, onde os ideais de liberdade e justiça frequentemente colidem com as realidades emocionais e humanas dos indivíduos envolvidos.

A narrativa, portanto, é uma crítica ao militarismo que, embora se apresente como defensor dos direitos humanos, acaba por perpetuar ciclos de opressão e violência. Essa contradição é evidente na maneira como a história é contada e recontada, muitas vezes com ênfase nas vitórias militares em detrimento das vozes dos que realmente sofreram. O militarismo, aqui, não é somente uma questão de força física, mas uma ideologia que se infiltra nas narrativas sociais, moldando percepções sobre o que é considerado aceitável em nome do progresso.

Em última análise, a cena na Cinelândia oferece uma riqueza de temas que interagem em múltiplos níveis: a relação entre o poder e a opressão, a interseção de gênero nas narrativas revolucionárias e o paradoxo da violência em nome da liberdade. A figura de Cristo Militar se torna um símbolo que não se circunscreve às complexidades das lutas por direitos, reforçando o quadro já traçado, das limitações que surgem quando as narrativas de poder se tornam absolutas, esquecendo que a verdadeira liberdade e justiça devem incluir todas as vozes, especialmente aquelas que foram silenciadas ao longo da história. A interação entre Cristo Militar e a Mulher de Brahms convida a questionar essas narrativas, incentivando uma reflexão crítica

sobre como se constrói histórias e quais vozes são escolhidas destacar ou ignorar na busca por um futuro mais justo e inclusivo.

O Cristo Militar, na primeira e segunda imagem Figura 34, emerge como uma potente figura alegórica de denúncia contra os regimes autoritários e a hipocrisia das ditaduras militares que proclamam agir em nome do povo enquanto oprimem suas vozes. Em uma postura relaxada e confiante na primeira imagem, o Cristo Militar simboliza o líder autoritário que exhibe um orgulho vazio pelas supostas “vitórias” conquistadas, as quais, na verdade, foram impostas pela violência e repressão. Já na segunda imagem, ao reiterar seu discurso para uma interlocutora cética, que parece duvidar de suas palavras, o Cristo Militar tenta reafirmar sua legitimidade através da repetição, quase como um mantra. Esse detalhe capta a insistência e a falsidade dos regimes autoritários, que, ao repetir suas justificativas vazias, tentam transformar mentiras em verdades aceitas socialmente. Por fim, na terceira imagem, ele é carregado pelos braços do povo em uma encenação típica dos comícios populistas, em que líderes autoritários manipulam o apoio das massas, simulando uma comunhão que não existe no cotidiano, pois tais líderes se valem do povo como um símbolo vazio, sem compromisso real com suas demandas. Glauber Rocha, ao compor essas cenas, debocha dos discursos populistas e da suposta “comunhão” entre o poder autoritário e o povo, expondo o quanto essas demonstrações de apoio são meras estratégias de manipulação para sustentar o poder, alheias às reais necessidades das pessoas. A partir dessa alegoria do Cristo Militar, Glauber Rocha escancara o caráter teatral e manipulador dos regimes ditatoriais, que se escudam atrás de um discurso nacionalista e popular enquanto oprimem e marginalizam o próprio povo que afirmam representar.

Roteiro 35: Cena 30 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 30

Personagens: Brahms, Cristo Militar, Rainha Aurora Madalena

Cenário:

Rio de Janeiro. Os personagens se deslocam por diversos locais da cidade: Copacabana, Teatro Municipal e Morro da Urca. A cena é dinâmica, com o ambiente mudando constantemente, refletindo os diferentes contextos de suas conversas. No bar, os personagens estão imersos em um diálogo carregado de intensas emoções e tensões políticas.

Ação:

Brahms:

— O fogo das paixões revolucionárias!... O fogo das paixões revolucionárias! É o fogo das paixões revolucionárias! Paz! Guerra e paz!

Aurora Madalena:

— Você está no fim.

Brahms:

— O Papa...

Aurora Madalena:

— Velho!

Brahms:

— ...Vão nos coroar imperadores.

Aurora Madalena:

— Feio!

Cristo Militar:

— Não vá ao Senado amanhã.

Aurora Madalena:

— Doente! Você está no fim. Velho. Feio. Doente. Fique tranquilo. Ninguém lhe trairá jamais.

Brahms:

— Paz! Guerra e paz!

Cristo Militar:

— John Brahms, não vá ao Senado amanhã! Não vá ao Senado antes que os peixes de março voltem. Os abutres de abril comerão teu fígado.

Brahms:

— Os abutres de abril comerão o fígado de Brahms? Jamais! Os fanáticos... os fanáticos traem da mesma forma. Todos os amigos estão conspirando contra mim. Ratos! Imundos! Eu não tenho mais amigos. Eu sou um homem bom. Eu sou um industrial e meu pai era um filósofo. Meus ancestrais foram imperadores. Por isso, que nas minhas veias corre o sangue de uma raça ardente. Eu, John Brahms! Eu, John Brahms! Eu te amo, Aurora. Eu te amo! Eu prometo dar a você vinte e cinco ilhas do Pacífico. Não me deixe nas mãos dos inimigos... I love you, love you... O Papa vai nos coroar imperadores. Eu tenho medo do povo! Eu tenho medo do povo!

Cristo Militar:

— O povo se controla com a força. Cuidado com as revoluções nas colônias. Eu não confio na Rainha Aurora Madalena.

Brahms:

— Eu te amo. Casa comigo, Aurora. Não te faltará nada.

Aurora Madalena:

— Fique tranquilo. O Comandante não lhe trairá jamais. Você está no fim.

Cristo Militar:

— Não vá ao Senado!

Brahms:

— My love, my darling... Cães! Ratos! Todos os que ajudei querem me matar.

Cristo Militar:

— Eu não confio na Rainha Aurora Madalena.

Brahms:

— Eu te amo, Aurora.

Cristo Militar:

— Eu não confio na Rainha Aurora Madalena.

Brahms:

— E nas minhas veias... nas minhas veias corre o sangue de uma raça superior.

Aurora Madalena:

— Fique tranquilo. Ninguém lhe trairá jamais.

Brahms:

— Eu sou um industrial. Meu pai era um filósofo. E meus ancestrais todos foram imperadores.

Aurora Madalena:

— Velho, feio, doente.

Brahms:

— Nós todos temos medo da justiça divina.

Cristo Militar:

— Não vá ao Senado amanhã! Você já ouviu falar no negro Hassan? Comandante-geral das tropas africanas? Você já ouviu falar do negro Hassan? Comandante-geral das Forças Armadas de Ogulaganda, Comandante-geral das tropas africanas? Ele detesta a civilização! Ele detesta a civilização! Ele ameaçou incendiar todos os campos de petróleo! Ele detesta a civilização! E ameaçou incendiar todos os campos de petróleo! E ameaçou incendiar todos os campos de petróleo.

Brahms (para Aurora Madalena):

— Vamos fugir. Me livre desses amigos que não existem. Vem... Só comigo, Aurora. Em minhas veias corre o sangue de uma raça superior. A humanidade me mata de vergonha! Você já ouviu falar do negro Hassan? O Comandante-geral das tropas africanas? Ele detesta a civilização! E ameaçou incendiar todos os poços de petróleo! Na África e nas Américas Latinas existem movimentos nacionalistas... Na África, na Ásia e nas Américas Latinas. Nos ameaçam com independência. Existe um movimento nacionalista nas Américas Latinas que nos ameaça com independência. Que nos ameaçam com independência! Na África e

nas Américas Latinas existem movimentos nacionalistas que nos ameaçam com independência.

Aurora Madalena:

— Aqui ninguém morre, depois que apareceu um Profeta nas montanhas do norte. Dizem que faz milagres. Multiplica os pães, anda em cima das águas, ressuscita os mortos e cura qualquer doença.

Brahms:

— Não! Não fale nesse nome, não fale em Cristo. Eu tenho medo de Cristo.

(Logo após, Maurício do Valle, interpretando Brahms, tropeça em uma pedra e sente dor, interrompendo a cena. Ele é socorrido por Ana Maria Magalhães, a intérprete de Aurora Madalena, e por outras pessoas da equipe.)

Maurício do Valle:

— Ai, meu Deus!... Puta que o pariu! Eu tava pedindo pra ver se há pedra com inscrição... Puta que o pariu!... Está passando, está passando, está passando...

Ana Maria Magalhães:

— Meus anéis não machucaram teu rosto?

Maurício do Valle:

— Eu bati com a ponta do pé. Mas que negócio incrível! Parece até frescura, caralho! Puta que o pariu! Me dá um pouquinho de água aí, por favor... É bom sujo assim. Não é?... OK, Glauber, Desculpa.

Glauber Rocha:

— Se abaixa aí, Ana.

(A encenação recomeça.)

Aurora Madalena:

— Aqui ninguém morre, depois que apareceu um Profeta nas montanhas do Norte. Dizem que faz milagres. Que multiplica pães, anda em cima das águas, ressuscita os mortos e cura qualquer doença.

Brahms:

— Não fale em Cristo! Não fale nesse nome. Eu tenho medo de Cristo. Salve-me Madalena, salve-me. Por favor, salve-me!

Aurora Madalena:

— Aqui ninguém morre, depois que apareceu um Profeta nas montanhas do Norte. Dizem que faz milagres. Que multiplica pães, anda em cima das águas, ressuscita os mortos e cura qualquer doença.

Brahms:

— Não fale em Cristo! Não fale nesse nome. Eu tenho medo de Cristo! Eu tenho medo de Cristo! Salve-me, Madalena, salve-me!

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 35: Imagem da cena 30 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

A cena 30, entre Brahms, Cristo Militar e Rainha Aurora Madalena, ambientada em locais emblemáticos do Rio de Janeiro como Copacabana, o Teatro Municipal e o Morro da Urca, revela um intenso diálogo que explora a complexidade das interações entre poder, medo e amor no contexto sociopolítico brasileiro. Brahms se apresenta como uma figura central que, apesar de sua autoconfiança e aspirações de *status*, manifesta uma profunda insegurança. Sua repetição da afirmação de que “nas minhas veias corre o sangue de uma raça superior” revela uma mentalidade elitista que busca legitimar seu lugar no mundo por meio de uma narrativa de superioridade. Essa autoconstrução se revela contraditória, pois sua posição social e o poder que acredita ter estão ameaçados tanto por forças externas quanto pela sua própria vulnerabilidade.

Cristo Militar, por outro lado, simboliza uma autoridade militar que usa um discurso violento e opressivo na tentativa de controlar a narrativa da revolução. Ele insiste que Brahms não vá ao Senado e expressa preocupações sobre as “revoluções nas colônias”, refletindo seu temor de que a insatisfação popular possa se transformar em uma ameaça direta ao *status quo*. Isso revela mais que seu desejo de manter a ordem, sua insegurança em relação ao seu próprio poder. Já Aurora Madalena oscila entre apoiar Brahms e criticá-lo, com sua afirmação de que “você está no fim” sugerindo tanto a deterioração de seu estado físico quanto de sua posição social. A menção de Aurora a um profeta que realiza milagres introduz uma esperança que contrasta com a decadência percebida por Brahms, ao mesmo tempo em que oferece uma segurança que é permeada de ironia, visto que ele continua a expressar seu medo de traição e solidão.

O diálogo entre os personagens é fragmentado e repetitivo, refletindo a confusão e o desespero que os cercam. A repetição de frases como “o fogo das paixões revolucionárias” por Brahms estabelece um contraste entre idealismo e a realidade brutal em que eles se encontram. Essa paixão revolucionária é apresentada como um fogo incontrolável, simbolizando a volatilidade das revoluções. Elementos metafóricos como “abutres” e “peixes” sugerem um ambiente político repleto de conspirações e traições, onde até mesmo as amizades são questionadas. A paranoia de Brahms, que se sente cercado por inimigos, é acentuada por sua busca por um amor idealizado em Aurora Madalena, que representa ao mesmo tempo uma tentativa de fuga de sua realidade sombria.

Além disso, a cena é interrompida por elementos metateatrais, como a quebra da quarta parede com Maurício do Valle e Ana Maria Magalhães discutindo questões práticas, o que adiciona complexidade ao texto. Essa interseção entre realidade e ficção ressalta a fragilidade da vida e da performance, sugerindo que as lutas internas dos personagens se refletem nas lutas da sociedade como um todo, onde a busca por poder, amor e reconhecimento está sempre em risco de desmoronar. Brahms, ao expressar seu medo de Cristo e seu clamor a Aurora por salvação, simboliza uma luta existencial que transcende a política: é um apelo por redenção em um mundo que parece estar em colapso. O medo de Cristo pode ser visto como uma representação do receio da moralidade e da justiça, frequentemente sujeitas à influência dos poderosos e dos sistemas de opressão.

Assim, a cena entre Brahms, Cristo Militar e Rainha Aurora Madalena é rica em conflitos e explora temas de poder, amor, traição e a fragilidade da condição humana. As interações entre os personagens destacam a complexidade da luta pela sobrevivência em um contexto de desconfiança e opressão, refletindo a realidade de muitos indivíduos em situações de crise. Por meio de diálogos alegóricos, Glauber Rocha convida a refletir sobre a natureza das revoluções, o papel do poder militar e as dinâmicas de amor e amizade em tempos de incerteza.

Na Figura 35, a interação entre Brahms, vestido de branco, e Cristo Militar, adornado em preto, branco e vermelho, tece uma narrativa rica em alegorias. O branco da roupa de Brahms, associado à paz e à pureza, contrasta de maneira

significativa com a complexidade do imperialismo que ele representa, sugerindo uma paz superficial que ignora as realidades de opressão e desigualdade. Por outro lado, Cristo Militar traz uma carga simbólica distinta, pois suas cores evocam revolução e resistência. O preto remete à luta histórica dos povos oprimidos, enquanto o vermelho da sua bandeira simboliza o sacrifício, refletindo as consequências das ações dos detentores do poder. Assim, a figura de Cristo Militar emerge como uma crítica à hipocrisia de narrativas que buscam legitimar ações autoritárias sob o pretexto de manter a ordem.

O detalhe mais significativo é que é Brahmás quem porta a bandeira verde, um símbolo de esperança que é, paradoxalmente, associado à figura do Cristo Militar. Essa junção é repleta de ironia: enquanto Cristo clama por uma esperança que ressoe com a luta do povo, Brahmás, com sua presença imperialista, distorce o significado dessa esperança, utilizando-a em benefício próprio. A cena se torna um microcosmo das tensões sociais e políticas, onde a figura de Cristo Militar representa uma crítica ao autoritarismo, enquanto Brahmás simboliza a superficialidade da paz imposta. Juntas, essas representações formam um diálogo poderoso que questiona a verdadeira natureza da esperança, da paz e da justiça em um contexto marcado por desigualdades históricas, convidando o espectador a refletir sobre os complexos entrelaçamentos entre poder, resistência e as narrativas que moldam a sociedade.

Roteiro 36: Cena 31 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 31

Personagens:

Cristo Negro, Mulher Morena, Cego Cantador, Glauber Rocha (off)

Cenário:

Brasília. Cristo Negro com um quadro, a imagem do Cristo Nazareno. Cristo Negro e a Mulher Morena à beira do lago, com a cidade de Brasília ao fundo.

Ação:

Cego Cantador (narrando):

— No ano de 1883, no dia 19 de abril, nascia Getúlio Dorneles Vargas, que mais tarde seria o governo do nosso Brasil. Ele foi eleito deputado para defender as causas do nosso país e na Revolução de 30 ele aqui chegava como substituto de Washington Luís. E do ano de 1930 pra cá, foi

ele o Presidente mais popular, sempre em contato com o povo, construindo um Brasil novo, trabalhando sem cessar. Como prova, eis Volta Redonda, Cidade do Aço, existe a grande siderúrgica...

Glauber Rocha (off):

— No dia que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a Vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a Vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo, e também em relação à classe operária europeia. Foi o renascimento, a ressurreição de um Cristo que não era adorado na Cruz. Mas um Cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição...

Glauber Rocha (off):

— Sobre o cadáver de Pasolini, eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova. São vinte, trinta milhões, quarenta milhões, cinquenta milhões de anos... A ciência, a física ou a antropologia ou a arqueologia, todas essas ciências que materializam desejos. A língua mesmo se perde. O português é uma língua que não expressa bem os conhecimentos que nós não temos, de um passado desmemoriado...

Glauber Rocha (off):

— Aqui, por exemplo, em Brasília, este palco fantástico no coração do planalto brasileiro, fonte, irradiação, juízo do Terceiro Mundo, uma metáfora que não se realiza na História, mas preenche um sentimento de grandeza: A visão do paraíso...

Cristo Negro:

— Guerra! Humanidade! Temos de salvar esse povo!

Glauber Rocha (off):

— Essa pirâmide, essa pirâmide que é a geometria dramática do Estado social: No vértice, o Poder. Embaixo, as bases. Depois os labirintos intrincados das mediações classistas. Tudo isto no teatro. Pois sim, a cidade e a selva. Brasília é o Eldorado, aquilo que os espanhóis e outros visionários perseguiram. Você tem fome?

Cristo Negro:

— Você tem fome?

Mulher Morena:

— Tenho.

Glauber Rocha (off):

— Olha pro outro lado. Cristo Negro: Você tem fome?

Cristo Negro:

— Este mar de lama!

Glauber Rocha (off):

— Esta ideologia do amor que se concentraria no

Cristianismo, que é uma religião vinda dos povos africanos, asiáticos, europeus, latino-americanos, os povos totais.

Cristo Negro:

– Direitos! Direitos!

Glauber Rocha (off):

– Um Cristianismo que não se realiza somente na Igreja Católica, mas também em todas as outras religiões. Que encontram em seus símbolos mais profundos, mais recônditos, mais eternos, mais subterrâneos, mais perdidos, a figura do Cristo. Um Cristo que não está morto, mas está vivo, espalhando amor e criatividade. À busca da eternidade e a vitória sobre a morte. Porque a morte é uma estruturação determinada por um código fatalista, talvez de origens sexuais ou genéticas. ¿Quién lo sabe?

Glauber Rocha (off):

– Mas se pode vencer a morte. Então, a civilização é muito pequena, antes de Cristo e depois de Cristo. Um desenvolvimento tecnológico na Europa, econômico, o mercantilismo, o capitalismo, o neo-capitalismo, o socialismo, transcaptalismo, transsocialismo, todo um desespero de uma humanidade em busca de uma sociedade perfeita.

Cristo Negro:

– Ele foi traído e suicidou com uma bala no coração.

Glauber Rocha (off):

– Conflitos religiosos entre católicos e protestantes provocaram explosões, navegações, guerras. Invasões mouras na Europa, invasões cristãs na África do Norte, Espanha, Portugal e Inglaterra ocupam a América do outro lado. Índios massacrados, negros importados.

Cristo Negro:

– Esse povo de quem fui escravo não será mais escravo de ninguém.

Glauber Rocha (off):

– Guerras de independência, latifúndios, indústrias. Guerras de latifúndios e indústrias. Guerras de indústrias e de latifúndios, guerras civis, levantes, caudilhos, guerras, guerrilheiros, revoluções. Golpes de Estado, democracia, regressões, avanços, recuos, sacrifícios, martírios.

Glauber Rocha (off):

– A América do Norte se desenvolve. O desenvolvimento tecnológico americano leva a civilização ao mundo do Século XX. A Revolução Soviética, a Revolução Soviética de 1917, comandada por Lênin, Trotsky e Stálin, subverte completamente o discurso capitalista norte-americano. Enquanto isso, os povos subdesenvolvidos da América Latina, da Ásia e da África pagam o preço do desenvolvimento tecnológico da Europa, dos Estados Unidos...

Cristo Negro:

– Que é que você acha do país?

Glauber Rocha (off):

Os povos subdesenvolvidos estão na base da pirâmide. Não podem fazer nada. Todos buscam a paz. Todos devem buscar a paz. Existirá uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo.

Cristo Negro:

— Em 54 não teve outra saída. Não como derrota.

Glauber Rocha (off):

— Estou certo disso. E no Terceiro Mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista nem capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o destino do povo. A democracia é o destino do povo, sabemos todos que morremos de fome nos terceiros mundos. Sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos. Tanta miséria, tanta feiura, tanta desgraça...

Glauber Rocha (off):

— Sabemos todos disso. É necessária uma revolução econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual a fim de que as pessoas possam realmente viver o prazer. O Brasil é um país grande. América Latina, África, não se pode pensar num só país. Temos que multinacionalizar e internacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático. Com a grande contribuição do Cristianismo e todas as religiões são as mesmas religiões. Entre o entendimento dos religiosos e dos políticos convertidos ao amor.

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 36: Imagens da cena 31 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

A cena 31 se desenrola em Brasília, à beira de um lago que reflete a imagem monumental da cidade, enquanto Cristo Negro, com um quadro em mãos, exhibe a figura do Cristo Nazareno. Ao seu lado, a Mulher Morena observa a paisagem e o Cego Cantador inicia uma narrativa histórica que serve como um fio condutor para o espectador. Ele menciona o nascimento de Getúlio Dorneles Vargas em 19 de abril de 1883, destacando sua ascensão política e sua importância para a história do

Brasil. Vargas, como deputado, busca defender as causas do povo brasileiro, e com a Revolução de 1930, ele se torna Presidente da República, reconhecido por sua conexão direta com as massas e pelo seu papel na construção de um Brasil novo. O Cego Cantador destaca as realizações de Vargas, como a criação da indústria siderúrgica em Volta Redonda, a Cidade do Aço, que simboliza a industrialização e o progresso do país. Este momento da narrativa apresenta a figura de Vargas como um líder popular e insere uma crítica ao sistema político e econômico vigente, sugerindo que a verdadeira transformação social é uma luta contínua e coletiva.

Enquanto isso, Glauber Rocha, em *off*, tece uma reflexão mais profunda sobre a relação entre a vida de Vargas e a figura de Cristo, trazendo à tona o assassinato de Pier Paolo Pasolini, o poeta italiano, cuja morte provoca um momento de introspecção e questionamento. Glauber Rocha expressa seu desejo de filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo, em um contexto em que a Igreja Católica, sob a liderança de João XXIII, rompe com um imobilismo ideológico que até então a caracterizava em relação aos problemas sociais enfrentados pelos povos subdesenvolvidos. Ele fala de um renascimento, de uma ressurreição de um Cristo que não é venerado na Cruz, mas sim um Cristo que vive e respira nas lutas cotidianas, que é celebrado no êxtase da revolução e da busca por justiça social. É um chamado à consciência de que a religião não deve ser uma estrutura de opressão, mas uma força viva que inspire mudanças e provoque a resistência contra a injustiça. A narrativa de Glauber se desdobra em um panorama de milhões de anos de história humana, ressaltando a desmemória e a falta de um reconhecimento profundo das origens da civilização. Ele critica a civilização ocidental e branca, que se misturou com culturas indígenas e africanas, destacando a necessidade de se olhar para o passado com um novo entendimento que permita resgatar identidades e narrativas marginalizadas.

Em meio a esse contexto, Cristo Negro ergue sua voz, clamando por guerra e humanidade, expressando a urgência de salvar o povo, de lutar contra as forças que perpetuam a opressão e a miséria. Glauber Rocha aprofunda essa ideia ao discutir a pirâmide social, onde no vértice está o poder e na base as massas oprimidas, uma imagem que traduz de forma dramática as desigualdades sociais e as complexidades

das relações de classe. Ele provoca o espectador a refletir sobre o que significa realmente ser humano em uma sociedade marcada por desigualdades, onde a busca por alimento e dignidade é um grito constante. A interação entre Cristo Negro e a Mulher Morena, onde ele pergunta repetidamente se ela tem fome, ressoa com uma força visceral, destacando a realidade crua da pobreza que assola muitos. Esta pergunta, e a resposta afirmativa dela, ecoa como um lamento coletivo, uma convocação para que todos olhem para a realidade ao seu redor e reconheçam a luta dos que sofrem.

A ideologia do amor, mencionada por Glauber Rocha, não se limita apenas ao Cristianismo, mas se estende a todas as religiões que, em suas essências, buscam a justiça e a inclusão. Ele argumenta que um verdadeiro Cristianismo deve ir além das paredes da Igreja Católica, abrangendo uma compreensão mais profunda e universal que busque a paz e a dignidade para todos os povos, independentemente de sua origem. A figura do Cristo, então, se transforma em um símbolo de resistência, de esperança e de criatividade, uma presença viva que repele a morte e as estruturas sociais opressoras. Glauber Rocha propõe uma visão de um mundo onde a civilização é redefinida, um mundo que abarca o antes e o depois de Cristo, mas que também busca entender os contextos tecnológicos e sociais que moldam a vida contemporânea. A referência às revoluções e conflitos, como as guerras de independência, a luta entre latifúndios e indústrias, e as tensões entre diferentes ideologias políticas, serve para enfatizar a complexidade das lutas sociais e a necessidade de uma transformação profunda na estrutura da sociedade.

Cristo Negro, em sua fala, destaca que o povo no qual ele foi escravo não será mais escravo de ninguém, simbolizando a emancipação e a luta pela liberdade. Glauber Rocha reflete sobre as guerras e os conflitos religiosos, a opressão dos povos indígenas, a escravidão dos africanos e a exploração que continua a impactar as sociedades contemporâneas. A narrativa sugere que a luta contra a opressão é uma constante na história, onde as classes marginalizadas e os povos oprimidos buscam incessantemente um lugar ao sol. O convite à paz e à busca por uma nova síntese dialética entre capitalismo e socialismo é um chamado à reflexão sobre a necessidade de uma democracia genuína, que não se restrinja a rótulos, mas que se

articule em torno das necessidades do povo. Glauber Rocha conclui que a democracia é o destino do povo, uma reivindicação de dignidade e de vida que ecoa nas vozes de milhões que padecem sob o peso da fome e da exclusão.

Essa cena culmina em uma crítica contundente à forma como a sociedade contemporânea lida com a miséria e a injustiça, ressaltando que a verdadeira transformação deve ser econômica, social, cultural e espiritual. A visão de Glauber Rocha é a de que é imprescindível uma revolução que não se exaure nas estruturas de poder, mas promova uma mudança fundamental na maneira como as pessoas se relacionam entre si e com o mundo. A ideia de multinacionalizar e internacionalizar as lutas dos povos é uma proposta de união, onde a grande contribuição do Cristianismo e das religiões em geral possa ser a chave para um futuro em que o amor e a solidariedade prevaleçam. A cena, portanto, suplanta uma luta por direitos, sendo uma visão de esperança e um chamado à ação, onde a construção de uma sociedade mais justa e igualitária depende do reconhecimento e da valorização da vida de todos.

As representações do Cristo Negro em Brasília, especialmente nas imagens da Figura 36, oferecem uma interseção significativa com o discurso cinematográfico de Glauber Rocha. Na primeira imagem, Cristo Negro segura um quadro do Cristo Nazareno, estabelecendo uma conexão entre a tradição cristã e as nuances da identidade brasileira. Esse gesto evoca o sincretismo religioso característico da cultura do país e reflete um diálogo crítico sobre a representação do sagrado. O Cristo Nazareno, frequentemente associado a um ideal de redenção e sacrifício, contrasta com a figura do Cristo Negro, que carrega a herança de uma luta por reconhecimento e resistência. Essa imagem, com Brasília ao fundo, transparece um marco temporal que liga passado e presente, evocando uma reflexão sobre as promessas não cumpridas da modernidade e a busca por uma identidade própria.

Na segunda imagem, o diálogo entre Cristo Negro e a mulher morena intensifica a mensagem do filme, trazendo à tona questões de gênero e a interseccionalidade da luta social. A presença da mulher morena, que representa a diversidade cultural e étnica do Brasil, sugere uma resistência conjunta contra as opressões históricas. Esse encontro, em um cenário que remete a Brasília, símbolo

da modernidade e da política brasileira, convida o espectador a contemplar a inclusão e a voz de grupos marginalizados na construção do discurso nacional. Por fim, a terceira imagem, com um close no rosto do Cristo Negro, enfatiza sua expressão e vulnerabilidade, permitindo uma conexão emocional mais profunda com o público. Essa proximidade intimista fortalece o impacto do discurso, como se cada feição do Cristo Negro estivesse carregada de significados que se entrelaçam com a história de luta e resistência dos povos afro-brasileiros. Juntas, essas imagens servem como ilustrações do discurso de Glauber Rocha e de um Brasil multifacetado que busca reconciliar seu passado com as aspirações de um futuro mais inclusivo e justo.

Roteiro 37: Cena 33 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 33

Personagens: Glauber Rocha, Geraldo Del Rey

Cenário: Rio de Janeiro. Favela. Glauber Rocha prepara Geraldo Del Rey, intérprete do Cristo Guerrilheiro.

Ação:

Glauber Rocha: (enquanto aplica a maquiagem)

— A maquiagem precisa dar a impressão de uma luta, de algo que está na guerra, mas também na resistência.

Música: Um ponto para Ogum.

Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 37: Imagens da cena 33 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 33, o cenário é uma favela do Rio de Janeiro, densa e repleta de corpos negros, cenário carregado de significados em relação à estrutura de classe e raça no Brasil. Glauber Rocha, ao optar por esse ambiente, faz um corte abrupto com as representações tradicionais da figura de Cristo, deslocando o personagem da divindade convencional, branca e europeia, para um Cristo Guerrilheiro,

visceralmente enraizado no contexto brasileiro e latino-americano. Esse Cristo, interpretado por Geraldo Del Rey, é marcado pela realidade concreta da exclusão, simbolizando a luta de um povo marginalizado que nunca teve acesso aos privilégios e às instituições de poder que os condenam ao sofrimento e à pobreza. A escolha da favela como cenário não é mero pano de fundo, mas sim um manifesto visual e político, ressaltando a presença invisibilizada da população negra e pobre, que ocupa os lugares mais vulneráveis e que, ainda assim, resiste.

A preparação de Geraldo Del Rey para encarnar o Cristo Guerrilheiro é um momento carregado de tensão simbólica. Glauber suja a touca do ator com tinta vermelha, simulando sangue, em um gesto que é, ao mesmo tempo, sacramental e revolucionário. A mancha de sangue na cabeça de Cristo não é somente uma alusão ao sofrimento individual: ela simboliza o peso da violência estrutural que atinge aqueles corpos que compõem o cenário da favela – corpos negros, historicamente explorados e alijados dos direitos e dos espaços de cidadania. Este Cristo Guerrilheiro, sujo de sangue, incorpora a figura de um salvador que sofre não em abstração, mas em solidariedade ativa com um povo ferido, um Cristo que se funde com a dor coletiva dos oprimidos. Ele emerge, assim, não como o redentor tradicional que traz salvação espiritual de um além distante, mas como um símbolo de esperança e resistência, um Cristo que caminha ao lado dos marginalizados e é, em última instância, o próprio reflexo dos que nunca foram vistos como dignos de salvação.

O gesto de Glauber Rocha de ensinar movimentos ao ator, na presença desse mar de corpos marginalizados, é também repleto de significados. Os movimentos ensaiados não são gestos de submissão ou resignação, mas expressões de resistência, de luta contra as estruturas que aprisionam aqueles que, como o Cristo Guerrilheiro, buscam libertação. Esses movimentos coreografados em meio à favela, à vista de corpos que representam os despossuídos, não são para o deleite de espectadores distantes ou descontextualizados, mas para afirmar o poder e a dignidade do corpo negro e popular. É uma performance que reivindica espaço para o oprimido no centro da narrativa histórica e espiritual, rompendo com a passividade tradicionalmente atribuída ao Cristo da iconografia cristã ocidental. Esse Cristo se

coloca em frente à opressão, atuando como guerreiro, como Ogum, e como salvador que se ergue entre o sofrimento coletivo e a luta incessante por dignidade.

A trilha sonora da cena, um ponto para Ogum, traz ainda mais densidade ao momento. Ogum, como orixá da guerra e da proteção, invoca o espírito da luta e da coragem dos ancestrais afro-brasileiros, ecoando a resistência das religiões e das culturas negras que sobreviveram à tentativa de apagamento durante séculos de colonização e escravidão. Glauber Rocha, ao escolher essa música, evoca a energia de Ogum e insere o contexto afro-brasileiro como parte fundamental dessa narrativa de resistência e transformação. O ponto para Ogum não é meramente musical, mas ritualístico: ele evoca uma proteção ancestral, conferindo ao Cristo Guerrilheiro a força dos orixás, dos santos guerreiros que se levantam com o povo e para o povo. O uso de uma trilha sonora que dialoga com as raízes afro-brasileiras reflete o compromisso de Glauber em fazer do seu cinema uma plataforma de representação para a cultura negra e para o sincretismo religioso brasileiro, um espaço onde o sagrado não é estático, mas dinâmico, vivo e presente na resistência do povo.

Nesta visão de Glauber Rocha, o Cristo Guerrilheiro se torna a própria encarnação da dialética social e espiritual. Em sua aparência manchada de sangue e na coreografia militante dos movimentos, ele simboliza o grito reprimido daqueles que sempre foram relegados à base da pirâmide social. Este Cristo está ao lado daqueles corpos negros que compõem a favela, corpos que a sociedade quis invisíveis, mas que aqui tomam o centro da tela. Glauber Rocha constrói, assim, uma nova mitologia: um Cristo sem adjetivos, que transcende as fronteiras impostas pelas elites religiosas e políticas e que reflete o destino do povo. Ele é a encarnação de uma revolução que não é apenas política, mas espiritual e cultural, uma insurgência contra o apagamento histórico da identidade popular.

A cena inteira é, portanto, um retrato do Brasil, onde as forças de resistência e opressão se encontram e se chocam, e onde o Cristo Guerrilheiro emerge como uma síntese viva entre a fé e a luta, entre o sacrifício e a esperança, em uma busca incessante por um mundo mais justo. Glauber Rocha não se restringe exclusivamente a questionar o poder, mas redefine o sagrado, deslocando-o para onde ele sempre deveria ter estado: junto ao povo. É uma cena de intensidade quase mítica, na qual a

luta cotidiana dos corpos negros e oprimidos se funde à luta do Cristo revolucionário, que não só carrega, mas personifica a resistência e a esperança de um Brasil que jamais foi representado em sua totalidade.

Na Figura 37, a primeira imagem revela uma favela no Rio de Janeiro, posicionada ao fundo como uma testemunha silenciosa da realidade brasileira da década de 1970. Este cenário não é um pano de fundo, mas um símbolo poderoso que recorta a história do Brasil, lembrando os espectadores da trajetória dos corpos negros que, após a abolição da escravidão, foram empurrados para as margens da sociedade. Essa paisagem, fruto da “higienização” do casario central carioca, revela as consequências de uma história de exclusão e desumanização, onde os negros, muitas vezes invisibilizados, ocupam o espaço da favela como uma lembrança de sua luta e resistência.

Na segunda imagem, a presença dos corpos negros se torna ainda mais evidente, como testemunhas da narrativa que Glauber Rocha se propõe a contar. Estes corpos não são meramente figurantes, eles são representações vivas de uma história que se entrelaça com as injustiças sociais e raciais do Brasil. Através de sua câmera, o diretor captura a fisicalidade dos personagens e a carga histórica que eles carregam. Por fim, na terceira imagem, o ato de Glauber Rocha de pintar o ator de vermelho simboliza a representação do sangue e da violência que permeiam a luta dos oprimidos. Essa quebra da quarta parede revela o papel do diretor como um autor que se insere na narrativa, transformando o ator em um Cristo Guerrilheiro, uma figura que simboliza a resistência e a luta por justiça. A pintura vermelha é um grito visual que traz as dores e as lutas de um povo que, mesmo nas sombras, busca pela sua voz e reconhecimento na história.

Roteiro 38: Cena 35 de *A Idade da Terra* (1980)

Cena 35

Personagens: Cristo Guerrilheiro, Brahms, Mulher de Brahms

Cenário: Estádio de futebol vazio. Brahms e Mulher de Brahms. Aparece Cristo Guerrilheiro.

Ação:

Cristo Guerrilheiro:

— O povo tome o seu lugar, o processo vai começar.

Cenário: Rio de Janeiro. Favela. Cristo Guerrilheiro fala para o povo.
Ação:
Cristo Guerrilheiro:
 – Eu acuso Brahms de invadir países europeus, asiáticos, africanos e americanos! Acuso Brahms de organizar uma guerra psicobacteriológica contra índios e negros, judeus e comunistas!
Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 38: Imagens da cena 35 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena 35, situada em um estádio de futebol vazio, o confronto entre o Cristo Guerrilheiro e Brahms se desenrola como um espetáculo de justiça revolucionária. O espaço, vasto e desolado, é metaforicamente potente: o estádio vazio representa a ausência do povo que, por medo ou descrença, se afastou do local de luta e de reivindicação. Nesse palco monumental, desprovido de sua multidão habitual, emerge um duelo simbólico, onde o Cristo Guerrilheiro, figura encarnada do sofrimento e da resistência dos oprimidos, se coloca contra Brahms, que aparece junto à Mulher de Brahms como uma encarnação das forças imperialistas e opressoras. Este encontro, sob a sombra de arquibancadas que testemunharam jogos e multidões, agora é cenário para um embate ideológico, no qual a figura do Cristo transforma a arena esportiva em um tribunal onde as injustiças do mundo são enumeradas e a luta se anuncia.

Ao proferir suas palavras, “O povo tome o seu lugar, o processo vai começar”, o Cristo Guerrilheiro evidencia a alienação e o afastamento do povo de suas próprias lutas, mas, agora, chegou a sua vez. Essa frase é um chamado às massas para romperem o silêncio e a apatia, uma provocação para que ocupem os espaços que lhes foram sistematicamente negados e enfrentem aqueles que os exploram. A

ausência do povo no estádio e na luta ressalta a condição de submissão e alienação de classes que Glauber Rocha critica ferozmente. O estádio vazio é, portanto, uma metáfora da luta social inacabada, da ausência dos corpos que deveriam se levantar contra a exploração, e da urgência de um despertar coletivo que o Cristo Guerrilheiro tenta instigar. Esse chamado ao processo, que mais se assemelha a um julgamento histórico, antecipa o confronto direto entre os agentes da opressão e os que personificam a resistência, uma arena de combate simbólico onde o passado e o presente se encontram.

O discurso do Cristo Guerrilheiro adquire ainda mais força quando ele acusa Brahms de “invadir países europeus, asiáticos, africanos e americanos” e de “organizar uma guerra psicobacteriológica contra índios e negros, judeus e comunistas.” Essa acusação não é limitada a uma crítica individual ou nacional, mas abrange o imperialismo ocidental e seus tentáculos globalizados, denunciando as inúmeras formas de violência que oprimem povos em todo o mundo. Brahms, aqui, é uma figura que transcende uma identidade única e se torna o símbolo das forças colonizadoras e opressoras que exercem dominação econômica, cultural e psicológica sobre as populações não ocidentais e marginalizadas. Ao acusá-lo de organizar uma “guerra psicobacteriológica”, o Cristo Guerrilheiro invoca uma forma de dominação que vai além das armas físicas, destacando a violência psíquica e ideológica que coloniza mentes e apaga identidades, forçando uma submissão que é internalizada e reproduzida.

A expressão “guerra psicobacteriológica” é particularmente significativa, pois insinua uma estratégia de opressão que contamina e controla as consciências. Essa guerra, diferente de uma invasão direta, atua nas entranhas das sociedades, manipulando ideologias, perpetuando o racismo e reforçando estigmas que mantêm comunidades indígenas, negras, judaicas e comunistas sob constante ameaça e marginalização. Glauber Rocha, por meio dessa metáfora, denuncia um imperialismo que, além de invadir territórios, invade subjetividades, impondo uma visão de mundo que desumaniza e domina. Esta acusação torna-se um eco das guerras psicológicas e das políticas de alienação que negam ao povo sua história, seu valor e seu lugar de

fala, e que perpetuam o controle sem necessidade de tanques ou armas visíveis, mas com ideias e narrativas distorcidas e envenenadas.

O momento em que o Cristo Guerrilheiro se dirige ao povo na favela amplia ainda mais essa crítica, pois a favela, com sua população majoritariamente negra e pobre, representa aqueles diretamente afetados por essas guerras invisíveis. Ele fala para um povo historicamente marginalizado, que sofre as consequências diretas das políticas de exploração e dominação que Brahms personifica. Aqui, a favela não é um mero cenário, mas um testemunho da resistência e do sofrimento acumulado ao longo de séculos de injustiça. Glauber Rocha, ao situar o Cristo Guerrilheiro nesse espaço, reforça o papel das favelas e dos espaços marginalizados como locais de resistência, onde as vozes silenciadas finalmente se fazem ouvir e confrontam os agentes históricos de sua opressão. É como se, no universo fílmico de Glauber Rocha, o próprio espaço urbano fosse uma cicatriz visível das injustiças denunciadas, um campo de batalha simbólico onde a luta pela liberdade e pela dignidade é constante.

O Cristo Guerrilheiro, portanto, não é um mero profeta religioso, mas um símbolo revolucionário que, ao acusar Brahms, encarna as vozes reprimidas das favelas e dos povos explorados ao redor do mundo. Ele transcende o papel de redentor espiritual e se transforma em um porta-voz político que articula a dor e a fúria daqueles que foram historicamente esquecidos. Glauber Rocha subverte, assim, a figura de Cristo, deslocando-o de uma narrativa de redenção passiva para uma postura ativa e insurgente. Este Cristo acusa e denuncia com a autoridade de quem sofre junto ao povo, de quem está enraizado na realidade dos oprimidos. Ele é um Cristo sem a serenidade dos altares e das catedrais, mas com a veemência dos gritos de protesto nas ruas, das ocupações e das lutas de classes, um Cristo que toma para si a indignação e a resistência dos despossuídos.

Nesse sentido, a cena no estádio de futebol vazio é um potente comentário visual e ideológico sobre a ausência de participação popular, a alienação de massas e a urgência de reocupação dos espaços de poder e de voz. Glauber Rocha utiliza essa ausência para fazer um chamado à ação e à consciência, para que o povo retome seu lugar e se levante contra as opressões que os subjagam. É uma cena que,

em sua aparente simplicidade, concentra uma denúncia abrangente e profunda sobre as dinâmicas de poder, o imperialismo e a violência estrutural, invocando o espectador a refletir sobre o papel de cada um em uma sociedade que perpetua essas desigualdades. Ao final, o Cristo Guerrilheiro é o grito encarnado dos oprimidos, e sua presença nesse estádio vazio é um desafio, uma acusação e uma esperança de que um dia, esses espaços serão ocupados não pelo medo ou pela resignação, mas pela luta e pela justiça.

A primeira imagem da Figura 38 apresenta um estádio vazio, onde as silhuetas de Brahma, sua mulher e o Cristo Guerrilheiro se destacam nas arquibancadas desertas. Este cenário evoca um sentido de isolamento e julgamento, prenunciando um tribunal onde o imperialista enfrenta as consequências de suas ações. O vazio do espaço, contrastado com a presença marcante dessas figuras, sugere que o eco das vozes do povo ainda ressoa, mesmo na ausência física de espectadores. O Cristo Guerrilheiro, figura central da revolta, se torna um símbolo da resistência e da luta contra a opressão, representando aqueles que, silenciados pela história, se erguem contra as injustiças. Na segunda imagem, o Cristo Guerrilheiro salta de um morro, em um gesto que expressa tanto a revolta quanto o desejo de vingança, enfatizando a urgência de sua missão. Essa ação, marcada pela visceralidade do movimento, sugere que sua guerrilha é, de fato, urbana, posicionando-se nas realidades das favelas e dos conflitos sociais. A terceira imagem revela o Cristo como um ponto diminuto no vasto cenário da favela carioca, questionando onde e como ele luta. A guerrilha que ele representa remete a uma resistência à opressão da ditadura militar, uma luta que transcende a ação armada, simbolizando uma busca por justiça social e reconhecimento em um contexto de marginalização. A força de sua presença, mesmo como um “pontinho” no cenário, ressalta a persistência da luta do povo oprimido, que, apesar da adversidade, continua a buscar sua voz e seu lugar na história.

Roteiro 39: Cena 37 de *A Idade da Terra* (1980)

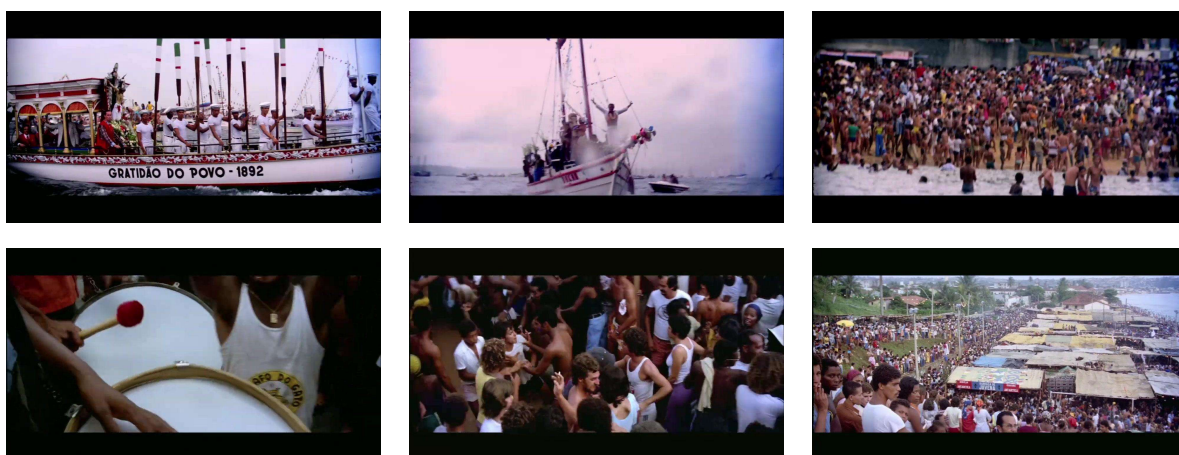
Cena 37

Personagens: Cristo Índio

Cenário: Salvador, Bahia. Procissão marítima. Cristo Índio de pé na proa de um barco.
Música: Música de carnaval.
Cenário: A multidão na praia. Samba.
Ação:
 Cristo Índio dança com o povo.
Fim da Cena

Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980).

Figura 39: Imagens da cena 37 de *A Idade da Terra* (1980)



Fonte: *A Idade da Terra* (Rocha, 1980). Montagem própria.

Na cena final de *A Idade da Terra*, Glauber Rocha encerra sua narrativa com uma grandiosa procissão marítima em Salvador, Bahia, apresentando a figura do Cristo Índio. Esse desfecho não sugere um fim, mas sim um clímax ritualístico que sintetiza o espírito do filme e o desejo de Glauber por um Brasil que se reconheça em suas raízes indígenas, africanas e populares. O Cristo Índio, longe de ser um mártir redentor convencional, transforma-se em um ícone de celebração, resistência e identidade coletiva. Sua postura na proa do barco indica um direcionamento claro: ele não é um Cristo sofredor e isolado, mas sim um líder festivo que compartilha com o povo a experiência de ser brasileiro. Sua presença, acompanhada pelo ritmo do samba e da música carnavalesca, reforça a fusão entre o sagrado e o popular, sugerindo um embate com as normas tradicionais de fé impostas pela colonização europeia.

A procissão marítima de Glauber Rocha não se apresenta como um mero cenário, mas sim como um espaço carregado de significados históricos e espirituais.

O mar, enquanto território de travessias forçadas de africanos escravizados e de navegações indígenas muito antes da chegada dos colonizadores, adquire um papel central na composição imagética do filme. Ele se torna um palco de memória coletiva, onde dor, resistência e ancestralidade se encontram. Ao posicionar o Cristo Índio nesse ambiente aquático, o cineasta sugere uma superação da colonização espiritual, apresentando um messias que rejeita o paradigma europeu e resgata a identidade dos povos originários e afrodescendentes. Esse Cristo carrega em si o peso das lutas históricas e também as celebra como parte fundamental de uma nação que busca se reinventar.

A subversão da iconografia cristã tradicional se manifesta com força na representação desse Cristo dançante. Ao contrário das imagens consagradas que o retratam como um homem sofredor, crucificado ou imerso em solenidade, o Cristo Índio de Glauber Rocha move-se ao ritmo da alegria popular. Glauber parece argumentar que o Brasil não precisa de um messias resignado, mas sim de uma figura que celebre a vida e que esteja profundamente integrada às manifestações culturais do povo. A trilha sonora carnavalesca que embala essa procissão não atua como mero acompanhamento, mas sim como um elemento que reforça o sincretismo cultural da identidade brasileira, onde santos católicos se misturam aos orixás africanos, e a música surge como instrumento de resistência e afirmação.

A multidão que acompanha a procissão marítima é um elemento central nessa narrativa, representando o povo brasileiro em toda a sua diversidade. Glauber Rocha filma esses corpos com um olhar reverente, conferindo-lhes um caráter quase sagrado, como se a verdadeira divindade residisse na festa popular e na comunhão coletiva. Para o cineasta, essa massa de pessoas simboliza um potencial revolucionário latente, uma energia que, quando unificada, pode redefinir os contornos da identidade nacional. A imagem do Cristo Índio em meio a esse povo reforça o senso de pertencimento e subverte a ideia de uma fé distante e hierárquica. Glauber sugere que a religiosidade no Brasil se constrói nas ruas, nos corpos em movimento, nos batuques e nos rituais cotidianos.

A escolha da Bahia como cenário dessa cena final amplia ainda mais seu significado. Salvador, com sua forte cultura afro-brasileira e sua história de

resistência, é o espaço onde as influências religiosas indígenas, africanas e católicas se encontram e se ressignificam. Glauber Rocha, ao situar o Cristo Índio nesse contexto, reafirma uma identidade híbrida e descolonizada. A dança desse Cristo, portanto, se apresenta como um ato de redenção coletiva, onde a festa se torna um meio de exorcizar os fantasmas do passado colonial e de projetar um futuro autêntico e popular. Esse Cristo não está distante do povo, ele faz parte dele, celebra junto a ele e transforma a religiosidade em uma ferramenta de resistência.

A presença do barco “Gratidão do Povo – 1892” adiciona mais significado à cena. Essa embarcação remete às tradições marítimas da Bahia, como as procissões do Senhor Bom Jesus dos Navegantes, conectando-se diretamente às celebrações sincréticas do candomblé e das religiões afro-brasileiras. No contexto do filme, esse barco se torna um símbolo da travessia histórica do povo brasileiro, carregando consigo os laivos da escravatura e da luta por liberdade. A inscrição “1892” pode aludir ao período pós-abolição, reforçando a continuidade das desigualdades e a necessidade de reafirmação das identidades afro-indígenas no Brasil contemporâneo. Glauber Rocha resgata essa memória coletiva e a insere em uma cena que reflete sobre o passado e reivindica um futuro onde os marginalizados ocupem o centro da narrativa.

A cena final de *A Idade da Terra* não se limita a uma visão utópica, mas sim a um manifesto visual sobre a resistência cultural e espiritual do Brasil. Glauber Rocha propõe um Cristo que não prenuncia uma salvação imposta, mas que encontra no próprio povo, em suas raízes e em sua alegria coletiva, o caminho para a emancipação. O Cristo Índio de Glauber é a síntese de um Brasil que dança e resiste, que se reinventa a cada batida de tambor e que se recusa a se submeter aos valores impostos pela colonização. Na procissão marítima e na festa popular, Glauber Rocha constrói uma imagem de redenção que é, ao mesmo tempo, um grito de revolta e uma celebração da esperança.

A música que acompanha essa cena final amplia ainda mais seu impacto. A marchinha “Taí, Eu Fiz Tudo Pra Você Gostar de Mim” dá início à festividade, trazendo um ritmo contagiante e um tom irreverente que reforça a celebração carnavalesca. Em seguida, a percussão se intensifica, evocando a força da ancestralidade afro-

brasileira e criando um elo entre o passado e o presente. Os tambores ressoam como um chamado, reafirmando a importância da música como ferramenta de pertencimento e identidade. Por fim, a canção “Eu Vou Pra Maracangalha” encerra a cena com um convite à festa e à liberdade, transformando o ato de dançar e cantar em uma afirmação política e espiritual. Glauber Rocha, com essa sobreposição de sons e imagens, reafirma que a cultura popular é um espaço de resistência, onde as vozes dos oprimidos encontram eco e força.

A procissão marítima, dessa forma, é um deslocamento físico, bem como um movimento simbólico que conduz o Brasil rumo a uma nova compreensão de si mesmo. Glauber Rocha, ao eleger essa imagem para encerrar seu filme, nos apresenta um Cristo que não é europeu, mas brasileiro; que não se sacrifica passivamente, mas que se levanta e dança com seu povo; que não aguarda uma salvação messiânica, mas constrói sua própria libertação na festa, na música e na coletividade. A cena final de *A Idade da Terra* é, portanto, a consagração de um Brasil que reivindica sua identidade, que se recusa a ser silenciado e que encontra no sagrado afro-brasileiro a força para resistir e se reinventar.

Quadro 4: Análise sociossemiótica de *A Idade da Terra*

| Nível de análise | Descrição |
|------------------|---|
| Quadro | <p>Ideacional: Os quadros reforçam a transposição do corpo negro para o plano simbólico e transcendente, onde a figura do Cristo Negro assume uma significação de sacralidade e insurgência que desafia o colonialismo.</p> <p>Interpessoal: O ângulo elevado coloca o Cristo Negro e outras figuras em posição de confronto direto com os espectadores, estabelecendo uma autoridade simbólica que os legitima enquanto lideranças espirituais e políticas.</p> <p>Textual: A composição ritualística dos quadros evoca uma “liturgia visual” que contrapõe as imagens hegemônicas da iconografia cristã com uma visualidade afro-brasileira emancipada, reconfigurando o imaginário religioso tradicional.</p> |
| Tomada | <p>Ideacional: A câmera adota uma abordagem contemplativa, que enfatiza o corpo negro em paisagens vastas, conectando-o com a natureza e com o cosmos, sugerindo uma dimensão atemporal e espiritual de resistência.</p> <p>Interpessoal: O movimento lento e deliberado da câmera cria um vínculo entre o espectador e o corpo negro como uma entidade histórica e política, conferindo-lhe peso ontológico.</p> <p>Textual: A persistência da câmera em cenas prolongadas enfatiza o corpo negro como um locus de resistência, simbolizando a persistência da cultura e da espiritualidade afro-brasileiras frente à opressão.</p> |

| | |
|------------------------------|---|
| Cena | <p>Ideacional: A interação entre o Cristo Negro e figuras coloniais encena uma disputa simbólica pelo poder e pela identidade nacional, representando o corpo negro como contraposição ao domínio branco e como portador de uma narrativa emancipadora.</p> <p>Interpessoal: O contato visual e a postura desafiadora dos personagens reafirmam sua condição insurgente, revelando a autoconfiança do corpo negro em sua luta por justiça histórica.</p> <p>Textual: A sobreposição de imagens rituais e seculares desestrutura a narrativa linear, tornando o corpo negro o próprio texto da resistência e da emancipação nacional.</p> |
| Sequência | <p>Ideacional: As sequências ritualísticas e simbólicas ampliam o corpo negro para o âmbito universal da justiça, retratando-o como agente de uma resistência cósmica e revolucionária.</p> <p>Interpessoal: Cada sequência fortalece o poder do corpo negro em seu papel insurgente, em uma relação direta com o público que busca despertar a consciência histórica.</p> <p>Textual: A sequência de rituais e conflitos coloca o corpo negro em oposição direta ao sistema colonial, propondo uma nova narrativa de brasilidade baseada na resiliência e nas práticas culturais afro-brasileiras.</p> |
| Estágios genéricos | <p>Ideacional: A estrutura fragmentada redefine o corpo negro como sujeito histórico, evidenciando a espiritualidade e a resistência cultural como pilares de uma narrativa épica de emancipação.</p> <p>Interpessoal: As relações internas dos personagens sustentam uma hierarquia simbólica em que o Cristo Negro encarna a liderança e a libertação, em contraposição aos opressores.</p> <p>Textual: O filme desconstrói a ordem narrativa tradicional, utilizando o Cristo Negro como ponto central em torno do qual orbitam imagens de revolta e espiritualidade, proporcionando uma experiência estética de transcendência política.</p> |
| Trabalho como um todo | <p>Ideacional: <i>A Idade da Terra</i> configura o corpo negro como um ícone transcendente, simbolizando a emancipação pós-colonial e a recuperação da narrativa histórica da negritude.</p> <p>Interpessoal: O filme se posiciona como um interlocutor desafiador frente ao espectador, exigindo uma postura crítica em relação ao passado colonial e ao presente político.</p> <p>Textual: A estrutura fragmentada espelha a fragmentação da identidade nacional e reafirma o corpo negro como a unidade resiliente de coesão e transformação no imaginário cultural brasileiro.</p> |

Fonte: elaboração própria.

7 FECHAMENTO

Fecha-se uma tese como se fecha um corpo. O fechamento desta pesquisa, portanto, visa reiterar os principais achados relativos à estética de Glauber Rocha e contextualizar sua relevância no panorama do cinema brasileiro, particularmente em relação à representação dos corpos negros. Ao longo da análise, observou-se que a complexidade estética da obra de Glauber Rocha transcende a mera observação de técnicas cinematográficas, estabelecendo um diálogo profundo entre a arte e a realidade social brasileira. Através de uma cuidadosa exploração dos espaços, da teatralidade e da música, Glauber Rocha cria uma experiência sensorial que evoca as tensões socioculturais e as lutas identitárias do povo brasileiro.

Além disso, a reflexão sobre a chamada “estética da fome” revela a capacidade de Glauber Rocha de questionar as estruturas de poder que perpetuam a desigualdade, utilizando a narrativa de *Barravento* para discutir a alienação religiosa e a luta por identidade em um contexto de exploração. O papel dos corpos negros, longe de ser apenas uma representação estereotipada, é elevado a um *status* de resistência cultural e transformação social, contestando as narrativas dominantes e propondo uma nova forma de olhar para a realidade.

A crítica contemporânea à obra de Glauber Rocha, como evidenciado nas abordagens de Renato Silveira e Ismail Xavier, expõe as tensões entre diferentes interpretações da cultura afro-brasileira, apontando para um campo rico de debates que enriquece a compreensão da obra do cineasta. O uso do conceito de necropolítica, conforme delineado por Achille Mbembe, serve como uma ferramenta interpretativa poderosa, permitindo uma análise das dinâmicas de opressão e resistência presentes nas narrativas de Glauber.

A pesquisa não se limita a uma apreciação estética, mas busca compreender a representação dos corpos negros como um microcosmo das desigualdades sociais mais amplas, oferecendo uma leitura que vai além do entendimento, visando verdadeiramente contribuir para o reconhecimento e a valorização das vozes historicamente silenciadas. A obra de Glauber Rocha, assim, se apresenta como um testemunho que subentende algo além da estética do cinema brasileiro, propondo

uma reflexão significativa sobre a condição humana e as lutas por dignidade e justiça social, com a intenção de gerar mudanças tangíveis e impactar o reconhecimento dessas vozes. A resolução do problema de pesquisa, centrado na estética barroca da obra de Glauber Rocha, abrange uma análise pormenorizada das tensões estilísticas presentes em suas produções, evidenciadas pela interação entre espaços amplos e demarcados, além da dualidade entre a teatralidade e a agilidade da câmera. Essa complexidade estética proporciona uma representação multifacetada que reflete as temáticas abordadas no contexto social e cultural brasileiro. As trilhas sonoras, que carregam simbolismo e densidade, são fundamentais na construção atmosférica dos filmes, promovendo uma imersão sensorial e evocando a narrativa.

No contexto do Cinema Novo, movimento para o qual Glauber Rocha contribuiu de maneira significativa, a chamada “estética da fome” emerge como um vetor crítico que transcende a mera representação da pobreza. A análise do filme *Barravento* revela uma reflexão sobre a alienação religiosa, questionando a exploração e a influência das instituições sobre o universo cultural e social brasileiro. A narrativa, centrada em Firmino e seu retorno à comunidade de pescadores de Buraquinho, confronta as tensões entre mudança e tradição, simbolizando a luta entre identidade cultural e consciência de classe. Essa ambiguidade, ao se recusar a oferecer uma perspectiva transcendente, permite uma análise mais profunda da relação entre os indivíduos e suas circunstâncias sociais.

A crítica de Renato Silveira à tese de Ismail Xavier sobre Glauber Rocha indica uma mudança no Cinema Novo, que se deslocou de uma abordagem popular na década de 1960 para uma perspectiva mais antropológica nas décadas subsequentes. Silveira (1998) argumenta que a representação da cultura afro-brasileira em *Barravento* é limitada e etnocentrista, refletindo um discurso autoritário influenciado por ideologias marxistas militantes. Em contraste, outros estudiosos exploram a interseção entre teoria e biografia, bem como a influência da estética barroca e a representação das religiões afro-brasileiras, enriquecendo a compreensão da complexidade da obra de Glauber Rocha.

A análise das trilhas sonoras e a representação das religiões afro-brasileiras em *Barravento* evidenciam a profundidade e a inovação da cinematografia de Glauber

Rocha, destacando sua importância no cinema nacional. A crítica cultural permite uma reflexão sobre as normas estabelecidas e provoca questionamentos significativos acerca da cultura e da política brasileiras.

No que se refere à representação dos corpos negros, Lilia Moritz Schwarcz (2018) discorre sobre o uso histórico do conceito de raça no Brasil, que frequentemente categorizava povos não europeus como inferiores, refletindo uma visão eurocêntrica. A abordagem de Glauber Rocha destaca-se por sua utilização da arte cinematográfica como meio de interpretação social. Seu cinema, ao se posicionar a partir da perspectiva do Terceiro Mundo, conturba a uniformização proposta por narrativas dominantes e busca dar voz a indivíduos historicamente excluídos da hegemonia cultural. Essa crítica se materializa na representação dos negros, onde Glauber contesta arquétipos e caricaturas predominantes na cinematografia brasileira, promovendo uma leitura que vai além das limitações impostas por discursos eurocêntricos.

A pesquisa demonstrou que Glauber Rocha transcende as representações estereotipadas, inserindo os corpos negros em uma dinâmica política onde, embora subjugados, resistem através de suas expressões culturais. A investigação amplia a interpretação da obra do cineasta ao focar em dois filmes que marcam momentos distintos de sua filmografia: *Barravento* (1962) e *A Idade da Terra* (1980). O pressuposto inicial de Ismail Xavier, embora rejeitado por Renato Silveira, é aplicado na análise dos corpos negros, que emergem como testemunhos socioantropológicos essenciais e ao mesmo tempo como forças marginalizadas.

A tese argumenta que a representação dos corpos negros na obra de Glauber Rocha é caracterizada por uma dualidade intrínseca. Essa dualidade é articulada com conceitos de necropolítica, conforme proposto por Achille Mbembe, e com as tradições sagradas afro-brasileiras. O corpo negro, portanto, é entendido, simultaneamente, como testemunho cultural e como elemento marginalizado no desenvolvimento econômico, refletindo um processo contínuo de subjugação e resistência.

A análise de *Barravento* e *A Idade da Terra* oferece uma perspectiva histórica que abrange o conjunto da obra de Glauber Rocha, revelando como, em contextos

de dominação política, os corpos negros se manifestam como espaços de resistência cultural. Esta pesquisa, assim, propôs uma interpretação original da obra de Glauber Rocha, onde a representação dos corpos negros é compreendida como um reflexo das desigualdades sociais, por força da mesma lógica, como um espaço de resistência e transformação, enraizado nas tradições culturais afro-brasileiras.

A representação dos corpos negros no cinema brasileiro é um tema complexo, marcado por contradições devido à posição histórica dos negros em um Brasil estruturado por desigualdades sociais e raciais desde o período colonial. Nos primeiros anos do cinema nacional, figuras negras eram frequentemente retratadas de forma estereotipada, reforçando papéis subalternos que se perpetuaram nas representações culturais brasileiras. Glauber Rocha, ao articular um cinema que coloca o corpo negro no centro de suas narrativas, rompe com essas limitações, oferecendo uma perspectiva disruptiva ao tratá-lo como agente e protagonista de sua própria história e resistência.

Nos anos 1960, período em que *Barravento* foi produzido, o Brasil vivia um contexto de efervescência cultural e política. O Cinema Novo, movimento do qual Glauber Rocha é um dos expoentes, propunha uma abordagem inovadora que buscava capturar a realidade nacional, abordando as injustiças e desigualdades sociais com uma crueza e profundidade nunca exploradas. Esse movimento surgiu em meio à crescente tensão social e à busca por uma identidade cultural brasileira autêntica, longe das influências eurocêntricas e hollywoodianas que dominavam as produções até então. Glauber Rocha, com sua “estética da fome”, propunha que a miséria e a luta pela sobrevivência pudessem se transformar em força expressiva no cinema, e o corpo negro é um dos principais vetores desse novo imaginário social.

Em *Barravento*, lançado em 1962, Glauber Rocha explora as condições de vida de uma comunidade pesqueira negra na Bahia. A escolha de um elenco predominantemente negro e a ambientação em uma comunidade vulnerabilizada refletem a intenção de Glauber Rocha em retratar as consequências da exploração e das estruturas de poder que perpetuam a desigualdade racial e social no Brasil. Ao incorporar o candomblé e as práticas culturais afro-brasileiras em sua narrativa, Glauber Rocha não se reduz a documentar, mas valoriza essas práticas como

expressões de resistência. Este período foi marcado também pela expansão das discussões sobre identidade e resistência cultural no Brasil, movimentos que reivindicavam o lugar das tradições afro-brasileiras na formação da identidade nacional e que exigiam visibilidade e respeito pela contribuição negra à cultura do país.

Nos anos 1980, quando *A Idade da Terra* foi lançado, o Brasil atravessava o fim da ditadura militar e o início de uma reconfiguração democrática. Nesse contexto, Glauber Rocha eleva a representação dos corpos negros, conferindo-lhes uma dimensão messiânica e universal. No entanto, é possível argumentar que essa abordagem pode ser vista como uma visão colonial, que, embora compreensível no contexto histórico e político da época, não destitui completamente algumas limitações em relação à ideia de resistência e valorização do corpo negro, da cultura e da religiosidade afro-brasileira. A valorização desses corpos a partir de um olhar que não é originário – ou seja, um olhar externo – pode, em certa medida, carregar consigo um risco de reproduzir as estruturas coloniais, mesmo que de forma indireta.

A representação do Cristo Negro, por exemplo, pode ser lida como uma revisão simbólica, uma tentativa de reconfigurar a figura messiânica e dar-lhe um novo significado dentro de um contexto de resistência. No entanto, essa reconfiguração não está isenta de controvérsias. Ao ser apresentada por um cineasta não negro, a ideia de um Cristo Negro pode ser vista como uma tentativa de atribuir significados e valores a um símbolo que, embora tenha uma forte conexão com as lutas históricas dos negros, continua a ser mediada por um olhar que não é originário. Ou seja, a representação dos corpos negros, mesmo em sua tentativa de subversão, pode ser influenciada por uma perspectiva que ainda carrega marcas de um sistema colonial que se esforça para definir e moldar as formas de resistência e identidade.

Essa reflexão nos leva a um tensionamento importante: até que ponto a valorização do corpo negro e a representação das suas lutas não podem ser mais efetivamente conduzidas de uma maneira que parta de uma perspectiva autêntica, originária e autônoma, sem a mediação de olhares externos, por mais que estes busquem promover a resistência? Nesse sentido, a interpretação da obra de Glauber Rocha precisa ir além da simples valorização simbólica. Ela deve ser aprofundada na

análise de como a construção dessa simbologia, ao ser feita de fora, pode, paradoxalmente, reproduzir dinâmicas de poder coloniais, mesmo que na intenção de romper com elas.

A Idade da Terra adquire, assim, um caráter mais metafórico e experimental, com o corpo negro se tornando um símbolo de insurgência de alcance global, refletindo o ambiente de luta por reconhecimento e emancipação dos povos oprimidos, uma característica típica de um contexto pós-colonial emergente. A obra de Glauber Rocha, ao apresentar o Cristo Negro como símbolo de redenção e resistência, deseja refutar as hierarquias de poder no Brasil, bem como chamar a atenção para a questão do pós-colonialismo e das relações de poder globais. Ela questiona as dinâmicas de dominação e subordinação que transcendem as fronteiras nacionais.

Ao transformar seu cinema em um manifesto contra as opressões universalmente experimentadas pelos corpos racializados, Glauber Rocha propõe uma ruptura não apenas com as estruturas de poder brasileiras, mas com um sistema global de dominação que continua a marginalizar os negros e outras populações oprimidas ao redor do mundo. Essa abordagem, ao tensionar as representações históricas e culturais, oferece uma nova visão que, ao mesmo tempo em que busca emancipar, também convoca uma reavaliação crítica dos próprios processos de resistência e das formas como o poder é exercido na construção dessas narrativas.

Dessa maneira, *A Idade da Terra* se coloca como uma obra multifacetada, onde o Cristo Negro é mais que um símbolo de redenção religiosa; um agente de transformação cultural e política, capaz de questionar as fundações do poder global e as suas implicações para a identidade e a luta dos corpos negros. A discussão sobre a obra de Glauber Rocha, portanto, deve ir além da superfície de suas representações e se aprofundar nas tensões que surgem entre a intenção de subversão e as possíveis limitações de uma representação que, embora inovadora, não pode ser completamente dissociada das complexas dinâmicas de poder que a moldam.

O conceito de necropolítica, cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, oferece uma lente teórica potente para interpretar a forma como Glauber

Rocha posiciona os corpos negros em suas narrativas. Necropolítica, em termos amplos, refere-se ao uso do poder soberano para ditar quem pode viver e quem deve morrer, em uma configuração que revela a vulnerabilidade à qual certos corpos são submetidos em sistemas de dominação racial e colonial. Mbembe (2018) expõe como o controle sobre a vida e a morte é uma ferramenta de opressão que alcança patamares além da eliminação física, mas pela exclusão social e pela exploração, relegando determinados grupos a uma “vida nua” – uma existência sem direitos, dignidade ou poder.

Na obra de Glauber Rocha, a necropolítica emerge como um pano de fundo que compõe a situação de marginalidade dos corpos negros e as estruturas de poder que os confinam. Em *Barravento*, por exemplo, a comunidade pesqueira enfrenta uma forma de “morte social”, na qual os personagens negros, embora vivos, estão à margem da sociedade, sem acesso aos recursos e direitos que lhes garantam uma existência digna. A necropolítica manifesta-se na forma de trabalho exploratório e na alienação religiosa que os desconecta da própria consciência de classe e identidade, perpetuando a marginalização racial e econômica.

Ao apresentar o corpo negro imerso nos rituais de candomblé, Glauber Rocha não cria uma nova forma de resistência, mas revela uma dimensão enraizada na cultura afro-brasileira, já presente nos próprios rituais. Sua obra coloca em evidência a capacidade de resistência do corpo negro diante da opressão histórica, ao dar visibilidade a essas práticas espirituais como espaços de afirmação da vida e da identidade. O que Glauber Rocha faz não é “transformar” a resistência, mas destacar sua relevância e força, tornando-a pública e potente ao dar-lhe uma dimensão universal.

Nesse contexto, o corpo negro transcende a violência da opressão ao se conectar a uma rede espiritual que sempre foi parte intrínseca de sua existência. A cena de candomblé, longe de ser uma novidade introduzida por Glauber Rocha, carrega uma tradição ancestral de afirmação da dignidade, que já ressoava como um ato de resistência. O diretor, ao imortalizar esses momentos, não cria uma nova realidade, mas revela um espaço simbólico de reapropriação da existência, um lugar

sagrado onde o corpo negro ressurgue, não somente como um símbolo de luta, mas como um agente de valorização cultural e espiritual.

Assim, o que Glauber realiza não é uma invenção, mas um tributo à resistência existente, visibilizando-a de maneira inovadora. O poder da cena de *candomblé* está em sua capacidade de resgatar e amplificar uma resistência ancestral, reconstituindo as narrativas de identidade e de pertencimento, que sempre existiram e sempre foram fundamentais para o fortalecimento do corpo negro contra as forças necropolíticas.

Em *A Idade da Terra*, o conceito de necropolítica é proposto em uma escala universal, sugerindo que a opressão não se limita apenas ao contexto local, mas se expande para um plano global. Glauber Rocha, ao inserir o Cristo Negro, interpretado por Antônio Pitanga, transforma essa figura em um símbolo de resistência radical contra a negação da humanidade dos corpos racializados. Não se trata apenas de um ícone que desafia a morte imposta pela necropolítica, mas de uma personificação da luta pela libertação dos oprimidos, cuja força transcende fronteiras e se configura como um movimento revolucionário global.

Nesse cenário, as danças e músicas afro-brasileiras, com suas cadências insurgentes, emergem como expressões de resistência e articulação política. O corpo, nesse contexto, ultrapassa sua função física e se torna um campo de batalha, um espaço sagrado onde a vida é afirmada, desafiando as forças da morte e da opressão. Através dessa simbologia, Glauber não só denuncia a imposição da necropolítica, mas também exalta as formas culturais e espirituais que são, e sempre foram, armas poderosas na luta pela afirmação da vida e pela resistência à violência racial. Assim, Glauber Rocha cria uma narrativa de resistência e propõe uma reflexão sobre o papel das culturas e espiritualidades negras na reconfiguração da luta pela liberdade, estabelecendo uma conexão entre o local e o global, e mostrando como o corpo negro se torna um espaço político e de resistência por excelência.

Ao contrastar os elementos ritualísticos de *Barravento* com os elementos simbólicos em *A Idade da Terra*, Glauber Rocha transcende a representação dos corpos negros como vítimas da necropolítica e os posiciona como agentes de transformação. O corpo negro, em seu cinema, confronta a lógica da morte e da exclusão, não pela violência, mas pela reafirmação de sua sacralidade e identidade,

deslocando a narrativa colonial que, historicamente, relegou esses corpos à subjugação. Esse enfrentamento estético e simbólico que Glauber Rocha propõe é, assim, um instrumento de resistência contra as forças necropolíticas, transformando a imagem cinematográfica em um ato de insurgência poética e política.

A estética de Glauber Rocha é essencial para a construção das dimensões simbólicas e políticas de seus filmes. Seu estilo cinematográfico, caracterizado pela combinação de um realismo cru com elementos de fantasia, tem por objetivo englobar facetas além da representação da realidade social brasileira. Essa “estética da fome” busca transformar a pobreza em uma força estética, de maneira que o cinema se converta em uma arma de denúncia e de questionamento. Em *Barravento*, essa abordagem se traduz em um estilo visual e narrativo que imerge o espectador no cotidiano de uma comunidade negra e pobre, expondo suas dinâmicas sociais e espirituais.

Os enquadramentos em *Barravento* são planejados para capturar a coletividade dos corpos negros em cena, muitas vezes filmados em planos conjuntos que enfatizam a unidade e a interdependência entre os personagens. A câmera explora a fisicalidade dos corpos em movimento, especialmente durante as cenas de trabalho e de ritual, aproximando o espectador da ação e permitindo que se sinta parte daquele universo. A montagem, por sua vez, respeita o ritmo natural das atividades laborais e dos rituais de candomblé, criando uma cadência que reflete a harmonia entre os personagens e suas práticas culturais. Essa estética realista reflete a interligação da vida cotidiana e da espiritualidade, criando um cinema que é, simultaneamente, documento e alegoria da resistência negra.

Em *A Idade da Terra*, Glauber Rocha radicaliza essa estética ao adotar uma estrutura narrativa fragmentada e uma abordagem visual barroca, que coloca o corpo negro no centro de uma simbologia messiânica. O Cristo Negro, ao discursar em espaços amplos e reverberantes, é filmado de modo que sua figura domine a tela, projetando uma imagem de poder e transcendência. Essa técnica permite que o corpo negro não se subsuma a um personagem, mas um ícone de resistência e renovação espiritual e social. A iluminação dramática e a alternância de closes e

planos abertos enfatizam tanto a corporalidade quanto a sacralidade dessa figura, criando uma dualidade visual que reflete a complexidade de seu simbolismo.

A montagem em *A Idade da Terra* é igualmente significativa para a construção do discurso fílmico. Ao optar por uma narrativa não-linear e por cortes bruscos, Glauber Rocha desconstrói a lógica tradicional de continuidade e reforça o caráter disruptivo e incisivo do Cristo Negro. Essa fragmentação narrativa, que rompe com a linearidade, simboliza uma quebra nas estruturas de poder e conhecimento que, historicamente, oprimiram os corpos negros. A dança e a música, filmadas em planos detalhados e coreografados com precisão, estende-se para fora dos limites de pontuar a narrativa, pois se integram a ela como uma expressão da resistência corporal e espiritual. Assim, Glauber Rocha utiliza técnicas cinematográficas que amplificam a potência simbólica do corpo negro, transformando-o em um espaço de confronto direto com as forças opressoras.

O candomblé e a musicalidade afro-brasileira são elementos centrais para compreender a representação dos corpos negros em ambos os filmes. Glauber Rocha, ao inseri-los em suas narrativas, resgata a importância da cultura afro-brasileira e da religiosidade negra como formas de resistência à marginalização e à invisibilização. O candomblé, enquanto expressão cultural e espiritual, transcende sua dimensão ritualística e se torna um ato político, afirmando a identidade negra frente à colonização e à exclusão social. As danças e músicas, faróis de uma ancestralidade viva, estão ligadas à memória e à resistência, reiterando a presença e o poder dos corpos negros em um Brasil que frequentemente os silencia.

Em *Barravento*, as cenas de candomblé não são meramente elementos decorativos, mas configuram o espaço de luta e de afirmação da identidade negra. As práticas ritualísticas expandem-se para além dos confins da fé, mostrando a potência comunitária e a resistência contra as forças que tentam deslegitimar a existência do povo negro. Essa relação com o sagrado estabelece um elo profundo entre os personagens e suas raízes culturais, trazendo à tona uma forma de resistência que se fundamenta na coletividade e na espiritualidade.

Em *A Idade da Terra*, a musicalidade e o candomblé são utilizados para construir a figura do Cristo Negro como um símbolo de renovação. A inserção de

ritmos afro-brasileiros nas sequências que envolvem o Cristo promove uma sinergia entre a sacralidade da figura e a tradição cultural que ela representa. Esse diálogo entre música, dança e espiritualidade não se cinge a conferir ao corpo negro uma nova dimensão, pois reconfigura a narrativa em torno da opressão e da luta, estabelecendo um espaço onde a espiritualidade negra é reafirmada como uma forma de resistência vital.

Portanto, a representação dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha transcende a mera estética: é uma construção complexa que articula questões de raça, classe e resistência cultural. Ao posicionar os corpos negros como protagonistas de suas narrativas, Glauber Rocha perpassa a simples ideia das representações convencionais, pois abre espaço para um novo entendimento da história brasileira, onde a negritude é celebrada e reconhecida como um elemento central na formação da identidade nacional.

Esse enfoque nos corpos negros como agentes de resistência e transformação é crucial para a compreensão da obra de Glauber Rocha, permitindo uma leitura mais rica e complexa de suas intenções estéticas e políticas. Em um contexto em que as vozes negras foram historicamente silenciadas, Glauber Rocha, ao filmar e dar vida a esses corpos, oferece um espaço de fala e uma reivindicação por reconhecimento que ecoa até os dias atuais. A luta por visibilidade e respeito pela cultura negra continua sendo uma batalha essencial e representações cinematográficas como as de Glauber Rocha permanecem relevantes na luta contra a opressão e na busca por justiça social.

Em suma, a análise das representações dos corpos negros nos filmes de Glauber Rocha revela um processo de reapropriação e resistência que se desdobra em várias camadas. A obra do cineasta, ao articular a estética com a política e a espiritualidade, proporciona um espaço onde os corpos negros podem existir além da opressão e da marginalização, afirmando-se como agentes de sua própria narrativa. Através de sua visão singular, Glauber Rocha, além de abarcar a história da negritude no Brasil, abre caminhos para futuras gerações de cineastas e artistas que buscam infringir as narrativas hegemônicas e afirmar a potência dos corpos negros na construção de uma sociedade mais justa e equitativa.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. Homo Sacer, IV, 2. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp. Editores, 1926.
- ALVES, Marcelo Fonseca. **Política, história e memória como chave de leitura das alegorias de A Idade da Terra de Glauber Rocha**. 2016. 226 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- ANDRADE, Mário de. Lundu do escravo. **Revista de Antropofagia**, v. 1, p. 5-6, 1928a.
- ANDRADE, Mário de. Romance do Veludo. **Revista de Antropofagia**, v. 1, n. 4, p. 5, 1928b.
- ANDRADE, Mário de. Samba rural paulista. **Revista do Arquivo Municipal**, Departamento de Cultura, São Paulo, a. 4, v. 61, 1937.
- ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: Educ, 2014.
- AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose: a identidade mítica na comunidade nagô**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 85-113, 2007.
- BASTOS, Clemente de Magalhães. Cristo de Cor. Ideia que suscitou detalhes artísticos e sociológicos. **Diário de Notícias**, 31 jul. 1955.
- BECKER, Howard S. **Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- BENTES, Ivana. **Cartas ao mundo: teoria e biografia na obra de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. Tese (Doutorado em Comunicação) — Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997a.

BENTES, Ivana. Introdução. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. **Apocalipse**. São Paulo: Paulus, 2003.

BORDUQUE, Antônio Bianchini. **A Idade da Terra como database narrative**. 2022. 97 f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

BORGES, Ítalo Nelli. **Glauber como vidraça trincada: consonâncias, dissonâncias e antagonismos estético-políticos no Cinema Novo glauberiano**. 2021. 296 f. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2021.

BRANDÃO, Quézia da Silva. **A Idade da Terra: Glauber Rocha e seu projeto político-cultural para a América Latina (1965-1980)**. 2017. 214 f. Dissertação (Mestrado em História Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BUCK-MORSS, Susan. **Hegel, Haiti y la historia universal**. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

CABRAL, Amílcar. **Análise de alguns tipos de resistência**. Bolama: Imprensa Nacional, 1979.

CANÁRIO, Raquel Fernandes. **Barravento (1962) e a organização do etnoconhecimento afro-brasileiro dos pescadores de Buraquinho/BA: reflexões por meio da epistemografia interativa**. 2017. 85 f. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, p. 67-89, 1970.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, José Jorge de. **Características do fenômeno religioso na sociedade contemporânea**. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1991.

CARVALHO, José Jorge de. **O encontro de velhas e novas religiões: esboço de uma teoria dos estilos de espiritualidade.** Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1992.

CARVALHO, José Jorge de. **A tradição mística afro-brasileira.** Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1998.

CARVALHO, José Jorge de. **Um panorama da música afro-brasileira.** Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2000.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962).** 1999. Tese (Doutorado em História) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961).** Salvador: EDUFBA, 1999.

CARVALHO, Sebastião Donizete de. **O povo messiânico: messianismo político de Glauber Rocha.** 2002. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** São Paulo: Global, 2002.

COLOMBRES, Adolfo. **Teoría transcultural de las artes visuales.** Havana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 2011.

CONDE, Rafael. **O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme.** Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

COSTA, Lindalva Sousa da. **A episteme nas produções fílmicas do cinema negro como dimensão pedagógica para o interculturalismo brasileiro.** 2017. 116 f. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

CRISTO negro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1955.

DANTAS, Cíntia Christiele Braga. **O cinema místico-revolucionário de Glauber Rocha.** 2016. 365 f. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

DEL PICCHIA, Pedro; MURANO, Virginia. **Glauber, o leão de Veneza**. São Paulo: Editora Escrita, 1982.

DERRIDA, Jacques. **Fé e saber**: as duas fontes da “religião” nos limites da simples razão. A Religião. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ESPÍRITO SANTO, Alda do. **É nosso o solo sagrado da terra**. Lisboa: Tipografia Garcia & Carvalho, 1978.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARINACCIO, Pascoal. **Oswald Glauber**: arte, povo, revolução. Niterói: Editora da UFF, 2012.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**: no limiar de uma nova era. São Paulo: Globo, 2008.

FERREIRA, Ascenso. **Catimbó, Cana Caiana, Xenheném**. São Paulo: Nordestal, 1981.

FERRETTI, Sergio. Contribuição cultural do negro na sociedade maranhense. **Mesa Redonda no Curso de Letras da UFMA**, Auditório do CCH, 09/10/2008.

FIABANI, Adelmir. **Mato, palhoça e pilão**: o quilombo, da escravidão às comunidades remanescentes (1532-2004). São Paulo: Expressão Popular, 2005.

FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Glauber Rocha**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

FREITAS, Anna Lee Rosa de. **A missa bárbara rezada por Glauber Rocha num tempo que era proibido proibir**. 2011. 186 f. Tese (Doutorado em Letras) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

FRISOTTI, Heitor. Povo negro e Bíblia: retomada histórica. Mosaicos da Bíblia. **Koinonia**, São Paulo, n. 17, p. 11-22, jan./mar. 1995.

FRYER, Peter. **Rhythms of resistance**: African musical heritage in Brazil. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

GATTI, José. **Barravento**: a estreia de Glauber. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente. Petrópolis: 1982.

GIGENA, Andrea Ivanna. Necropolítica: los aportes de Mbembe para entender la violencia contemporánea. In: FUENTES DÍAZ, Antônio (org.). **Necropolítica, violencia y excepción en América Latina**. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012. p. 11-31.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Representações do negro no modernismo brasileiro**: artes plásticas e música. Belo Horizonte: Miguilim, 2016.

GÓES, Juliana Morais de. Reflexões sobre pigmentocracia e colorismo no Brasil. **REVES — Revista Relações Sociais**, v. 5, n. 4, p. 14741-01i, 2022.

GOMES, Helton Santos. **Política e engajamento**: reflexões acerca da religiosidade em Barravento de Glauber Rocha. 2014. 269 f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2014.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUEVARA, Ernesto. **Mensaje a la Tricontinental**. 1967. Disponível em: <https://chiapas.iiec.unam.mx/No5-PDF/ch5chetri.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2022.

GUILLÉN, Nicolás. **Man-Making Words**: Selected Poems of Nicolás Guillén. Amherst: University of Massachusetts Press, 2003.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Raça, cor e outros conceitos analíticos. In: SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo (orgs.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2008.

HALLIDAY, Michael. **El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HODGE, Robert; KRESS, Gunther. **Social semiotics**. New York: Cornell University Press, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IEDEMA, Rick. Analyzing film and television: a social semiotic account of hospital: an unhealthy business. In: VAN LEEUWEN, Theo; JEWITT, Carey. **Handbook of visual analysis**. London: Sage Publications, 2001. p. 183-204.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 1998.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour. **Visual Communication**, v. 1, n. 3, p. 343-368, 2002.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. **Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre**. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

LIMA, Jorge de. **Poemas negros**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MACHEL, Samora. **A luta continua**. Porto: Afrontamento, 1971.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Livro 1. O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2015.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Ubu, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENEZES, Roniere Silva. Ritmos negros em Vinicius de Moraes. In: SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (orgs.).

Sobrevivência e devir da leitura. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, v. 1, p. 11-23.

MEYER, Augusto. Oração ao Negrinho do Pastoreio. **Revista de Antropofagia**, v. 1, n. 4, p. 6, 1928.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra**: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MORAES, Vinicius de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber**: um estudo sobre cinema e TV. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão**: a juventude de Glauber Rocha. São Paulo: Objetiva, 2011.

MOURA, Alexssandro Ribeiro. **Aproximações entre cinema e poesia**: Glauber Rocha e Manoel de Barros. 2013. 196 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

MOURA, Clóvis. **Dialética radical do Brasil negro**. São Paulo: Editora Anita, 1994.

MOURA, Clóvis. **Quilombos**: resistência ao escravismo. São Paulo: Ática, 1993.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala**: quilombos, insurreições, guerrilhas. 6. ed. São Paulo: Editora Anita Garibaldi; Fundação Maurício Grabois, 2020a.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020b.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019a.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia. Terra, utopia e mito fundador: de Glauber Rocha a Walter Salles. In: STARLING, Heloisa Maria Murgel; BORGES, Augusto Carvalho (orgs.). **Imaginação da terra**: memória e utopia no cinema brasileiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 13-39.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Brasília; Rio de Janeiro: Fundação Palmares; OR Editor Produtor, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2019.

NERY, Luna Cristina Castro. **O negro encena a Bahia**: imagens e representações étnicas em cinco filmes baianos de ficção. 2010. 142 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

NEVES, David E. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

NORONHA, José Renato. **Entre o templo e a encruzilhada**. Barravento-Exu-Firmino Glauber Rocha. 2002. 116 f. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

NUNES, Raquel Pereira Alberto. **Barravento(s)**: uma análise comparativa de roteiros. 2011. 160 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

OLIVEIRA, Denilson Araújo de. Existências desumanizadas pela colonialidade do poder: necropolítica e antinegitude brasileira. **GEOgraphia**, v. 24, n. 53, 2022.

OLIVEIRA, Rodrigo Lopes de Barros. **Derrida com Makumba**: o dom, o tabaco e a magia negra. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PAULAFREITAS, Ayêska; LOBO, Júlio César. **Glauber**: a conquista de um sonho, os anos verdes. Belo Horizonte: Dimensão, 1995.

PEREIRA, Paula Bertoluci Alves; MENDES, Valéria Monteiro; GERMANO, Josiane Moreira; RODRIGUES, André; FEUERWERKER, Laura Camargo Macruz. O que

podem corpos negros? Navegando pelas existências que habitam narrativas-rizoma-visceral. **Interface – Comunicação, Saúde, Educação**, v. 26, p. e210196, 2022.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha**. São Paulo: Papyrus Editora, 1996.

PINTO, Álvaro Vieira. **Ideologia e desenvolvimento nacional**. Rio de Janeiro: MEC/ISEB, 1959.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRUDENTE, Celso. **Barravento: o negro como possível referencial estético do cinema novo de Glauber Rocha**. São Paulo: Editora Nacional, 1995.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

RAMOS, Guerreiro. Nosso Senhor Jesus Cristo Trigueiro. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1955.

RANGER, Terence O. Iniciativas e resistência africanas em face da partilha e da conquista. In: BOAHEN, Albert Adu (ed.). **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880- 1935**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 51-72.

RESENDE, Luane Cristina Oliveira. **A forma estética e a dimensão pedagógica no filme “A Idade da Terra”, de Glauber Rocha**. 2022. 70 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, MG, 2022.

REZENDE, Sidney. **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobibliion, 1986.

RIBEIRO FILHO, Aurino. **Glauber Rocha revisitado**. Salvador: EXPOGEO/UESB, 1994.

RIBEIRO NETO, Álvaro Lima. **Atmosferas sonoras no cinema: elementos sonoros culturais em meio ao naturalismo e o hiper-realismo nos filmes (1962, Glauber Rocha) e Besouro (2009, João Tikhomiroff)**. 2018. 122 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Souza. **Utopia Selvagem, de Darcy Ribeiro, e A Idade da Terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia**. 2007. 107 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

TRIBUNA DA IMPRENSA. “RIO, 40 GRAUS”, proibido pela Polícia. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1955. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/cache/58360002927363/I0023831-2-0-002082-001500-006496-004680.JPG>. Acesso em: 16 set. 2023.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceiro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

RUEDA, Santiago. **Furor mineral: A Idade da Terra**, última película de Glauber Rocha. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2012.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul (1820-1821)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Helio. **A busca de um caminho para o Brasil**: a trilha do círculo vicioso. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2018.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: CIEC, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Teorias raciais. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 420-427.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SE CRISTO fosse preto. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1955.

SILVA, Adeilton Lima da. **A estética no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)**. 2006. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SILVA, Cleiton Oliveira da. **Regionalismo e fragmentação na experiência Barravento: estudo de assimilações e análise de personagens**. 2020. 165 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira da. **Barravento, Orí e Santo Forte: representação das religiões afro-brasileiras no Brasil**. 2010. 211 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

SILVA, Fabson Calixto da. [Obá Eniólá]. **Cota não é esmola! Existências e resistências negras diante da obrigatoriedade de implementação da política de cotas raciais na pós-graduação da UFAL**. 2023. 264 f. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2023.

SILVA, Humberto Pereira da. **Glauber Rocha: cinema, estética e revolução**. Jundiá: Paco Editorial, 2016.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Religião e relações raciais na formação da antropologia do Brasil. In: SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo (orgs.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2008, p. 285-313.

SILVEIRA, Renato. O jovem Glauber e a ira do orixá. **Revista USP**, n. 39, p. 88-115, 1998.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMONARD, Pedro. Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964. **Achegas.net**, Internet, v. 9, p. 4, 2003.

SOARES, Felipe Paiva. **A polifonia conceitual: a resistência na história geral da África (Unesco)**. 2014. 170 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de História, Programa

de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2014.

SOARES, João Arthur Lourenço. **A terceira estética de Glauber: A Idade da Terra (1980) como síntese formal de um estilo em face da sua trajetória artística.** 2022. 120 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2022.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Imago, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SONTAG, Susan. **A vontade radical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro.** São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro.** São Paulo: Edusp, 2008.

TAVARES, Odorico. **Bahia: imagens da terra e do povo.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1951.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate.** São Paulo: Editora 34, 1997.

TREECE, David. Linguagem, música e estética negra. In: MARCONDES, Marlene; TOLEDO, Ferreira (org.). **Cultura popular: o jeito de ser e viver de um povo.** São Paulo: Nankim Editorial, 2004, p. 144-159.

TRINDADE, Solano. **Poemas antológicos.** São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2009.

TSCHIPTSCHIN, Ilana Schlaich. **Retratos de Brasília — os horizontes dos significados: de Doorway to Brasília a A Idade da Terra.** 2018. 170 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** Summus Editorial, 1997.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom.** London: John Murray, 1871. 2 v.

VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 2002.

VAN LEEUWEN, Theo. **Introducing social semiotics: an introductory textbook**. London: Routledge, 2005.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Glauber Pátria Rocha Livre**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

VIVEIROS, Jerônimo de. **História do comércio do Maranhão: 1612-1895**. São Luís: Associação Comercial do Maranhão, 1954.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA

A GRANDE FEIRA. Direção de Roberto Pires. 1961. 1h31min. Brasil.

A IDADE DA TERRA. Direção de Glauber Rocha. 1980. 2h32min. Brasil.

AMAZONAS, AMAZONAS. Direção de Glauber Rocha. 1965. 15min. Brasil.

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. 1960. 20min. Brasil.

AS ARMAS E O POVO. Direção de Manuel Costa e Silva, António da Cunha Telles, Acácio de Almeida. 1975. 1h18min. Portugal.

BAHIA DE TODOS OS SANTOS. Direção e roteiro de José Hipólito Trigueirinho Neto. 1960. 1h40min. Brasil.

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. 1962. 1h18min. Brasil.

BESOURO. Direção de João Daniel Tikhomiroff. 2009. 1h34min. Brasil.

CABEÇAS CORTADAS. Direção de Glauber Rocha. 1970. 1h34min. Espanha/Brasil.

CÂNCER. Direção e roteiro de Glauber Rocha. 1972. 1h26min. Brasil.

CAVALO DE OXUMARÉ. Direção de Ruy Guerra. 1960. Brasil.

CINCO VEZES FAVELA. Direção de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman. 1962. 1h32min. Brasil.

CLARO. Direção de Glauber Rocha. 1975. 1h51min. Itália.

CRUZ NA PRAÇA. Direção de Glauber Rocha. 1959. 19min. Brasil.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção de Glauber Rocha. 1964. 2h. Brasil.

DI CAVALCANTI. Direção de Glauber Rocha. 1977. 18min. Brasil.

DIALÉTICA DO AMOR. Direção de Celso Luiz Prudente. 2012. 6min. Moçambique.

GANGA ZUMBA. Direção de Carlos Diegues. 1963. 1h40min. Brasil.

HISTÓRIA DO BRASIL. Direção de Glauber Rocha. 1973. 2h46min. Cuba/Itália.

JORGE AMADO NO CINEMA. Direção de Glauber Rocha. 1979. 50min. Brasil.

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Codireção de Carlos Alberto Prates Correia. 1969. 1h50min. Brasil.

MANDACARU VERMELHO. Direção de Nelson Pereira dos Santos. 1961. 1h18min. Brasil.

MARANHÃO 66. Direção de Glauber Rocha. 1966. 10min. Brasil.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção de Glauber Rocha. 1969. 1h39min. Brasil.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Direção de Sergei Eisenstein. 1925. 1h14min. Drama. União Soviética.

O LEÃO DE SETE CABEÇAS. Direção de Glauber Rocha. 1970. 1h39min. Brasil.

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção de Anselmo Duarte. 1962. 1h38min. Brasil.

Ó PAÍ, Ó. Direção de Monique Gardenberg. 2007. 1h36min. Brasil.

ORFEU DO CARNAVAL. Direção de Marcel Camus. 1959. 1h40min. Brasil/França/Itália.

ORÍ. Direção de Raquel Gerber. 1989. 1h40min. Brasil.

OS CAFAJESTES. Direção de Ruy Guerra. 1962. 1h40min. Brasil.

O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS. Direção de Pier Paolo Pasolini. 1964. 1h53min. Itália/França.

PÁTIO. Direção de Glauber Rocha. 1959. 11min. Brasil.

¡QUE VIVA MÉXICO! Direção de Sergei Eisenstein. 1932. 1h43min. Estados Unidos/México.

QUILOMBO. Direção de Cacá Diegues. 1984. 1h59 min. Brasil/França.

RIO, ZONA NORTE. Direção de Nelson Pereira dos Santos. 1957. 1h23min. Brasil.

SANTO FORTE. Direção de Eduardo Coutinho. 1999. 82min. Brasil.

TENDA DOS MILAGRES. Direção de Nelson Pereira dos Santos. 1977. 2h12min. Brasil.

TERRA EM TRANSE. Direção de Glauber Rocha. 1967. 1h48min. Brasil.