

A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA NEGRA EM BARRAVENTO

Cláudio Almeida Silva Filho¹

Bruno de Araújo Conceição²

RESUMO: O artigo possui como finalidade analisar a representação da cultura negra em seus variados aspectos. Para isso, será realizado um estudo sobre as problemáticas socioculturais assinaladas pelo filme, visto que a dimensão apontada em *Barravento* (1962) possibilita problematizar a condição de marginalização enfrentada pela população negra ao longo da história. O objetivo da investigação está centrado em refletir a respeito dos elementos de resistência, libertação e subalternização, os quais são viabilizados na obra como componentes essenciais para entender as contradições da sociedade brasileira. O estudo almeja complexificar a realidade social, política e cultural da comunidade de pescadores, onde a narrativa fílmica é construída, além de buscar através dos símbolos expor o rompimento com uma estética que colocava homens e mulheres negras estereotipados e em posições de inferioridade. Deste modo, o diálogo empregado pelo artigo proporciona uma abstração acerca da situação de pauperização fomentado pelo ambiente social brasileiro, em relação, as camadas populares. As interpretações serão pensadas no intuito de demonstrar a cultura negra como substancial na formação da consciência crítica, e de uma imagética que representa um contraponto a ordem estabelecida. Sendo assim, se faz necessário dialogar, por meio, de perspectivas nas quais estabelecem compreensões antagônicas com o *status quo*.

Palavras-chaves: Cultura negra; *Barravento* (1962); Estética.

RESUMEN: El artículo tiene como finalidad analizar la representación de la cultura negra en sus variados aspectos. Para ello se realizará un estudio sobre las problemáticas socioculturales señaladas por la película, ya que la dimensión apuntada en *Barravento* (1962) posibilita problematizar la separación de marginación enfrentada por la población negra a lo largo de la historia. El objetivo de la investigación está centrado en reflexionar acerca de los elementos de resistencia, liberación y subalternización, los cuales son viabilizados en la obra como componentes esenciales para entender las contradicciones de la sociedad brasileña. El estudio anhelo complejizar la realidad social, política y cultural de la comunidad de pescadores, de donde la narrativa fílmica es construida, además de buscar a través de los símbolos exponer el rompimiento con una estética que colocaba hombres y mujeres negras estereotipadas y en posiciones de inferioridad. De este modo, el diálogo empleado por el artículo proporciona una abstracción acerca de la situación de pauperización fomentada por el ambiente social brasileño, en relación, las capas populares. Las interpretaciones van pensadas con el fin de demostrar la cultura negra como sustancial en la formación de la conciencia crítica, y de una imagen que representa

¹ Graduando em Ciências Sociais pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB. E-mail: almeidafilho.claudio@gmail.com

² Graduando em Ciências Sociais pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB. E-mail: brunovivaz@hotmail.com

un contrapunto el orden establecido. Siendo así, se hace necesario dialogar, por medio, de perspectivas en las que establecen comprensiones antagónicas con el *status quo*.

Palabras - claves: Cultura negra; *Barravento* (1962); Estética.

Introdução

O cinema é um veículo que possibilita representar a realidade e transmitir ao público ideias, reflexões e noções distintas acerca do ambiente social. Partindo desta perspectiva, a imagem atribuída pelo aparato fílmico pode indicar o pensamento de quem a produz, assim como, a condição material de uma determinada época. Nesse sentido, iremos analisar a imagem da população negra, em *Barravento* (1962), realizando uma leitura sociorracial para compreender a dimensão da cultura negra como instrumento simbólico de resistência, libertação e conscientização.

O período em que o filme foi produzido estava imerso em uma conjuntura mundial de lutas políticas. Esse período se notabilizou pela ascensão internacional dos movimentos de massas, a exemplo, dos processos de descolonização dos países africanos e a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. É neste cenário que surgia no Brasil o cinema negro que tinha suas raízes no cinema novo³, sendo que, o termo nascia com Glauber Rocha principal intelectual do movimento. Dessa maneira, esse novo cinema possui uma postura conceitual, a qual expressa o discernimento da nova posição social e cultural do afrodescendente, na elaboração da imagem afirmativa da população negra e de suas práticas culturais. O papel exercido pelo cinema negro proporcionou um comportamento teórico, em favor de uma imagem que restaurou a representação do afrodescendente, em meio à dinâmica da concepção africana. (PRUDENTE, 2006).

Na década de 1950 surgem novas ideias, projetos e perspectivas na cinematografia brasileira, ocorrendo uma reflexão política e cultural na nascente geração de artistas que pensavam suas produções conectadas com a problemática do país. Abria-se um espaço favorável ao nascimento de projetos novos, capazes de viabilizar nas telas dos cinemas narrativas, propostas e temas engajados, os quais demonstrassem os desafios e as dificuldades da nação. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017). A partir do início da década de 1960, com *Barravento* (1962), a estética do cinema brasileiro se reconfigura, porque a obra reconstrói a imagem do negro socialmente. A película fez uma “ruptura nas convenções de

³ Movimento cinematográfico da década de 1960/1970, no Brasil, que pensou através do cinema a problemática brasileira, bem como a situação política e cultural da cinematografia nacional.

elenco e trama no cinema brasileiro: os afro-brasileiros dominam o filme, enquanto os brancos são apenas visitantes” (NERY, 2010, p. 49).

Aguiar (2017, p. 31) coloca que é somente a partir do Cinema Novo que se tem a inserção de atores e atrizes negras com papéis de destaque como Antônio Pitanga, o qual ocupou um lugar privilegiado no cenário cinematográfico e Zózimo Bulbul que “foi um dos maiores expoentes da cinematografia afro-brasileira”. Deste modo, o cinema⁴ passa a apresentar a cultura negra como elemento de emancipação social, onde as crenças e os valores aparecem sendo instrumentos de combate à ordem estabelecida e contraponto a estrutura colonial.

A cultura negra e as estruturas coloniais

Barravento (1962) é passado em uma comunidade de pescadores, a qual demonstra a relação com a herança cultural dos antepassados que saíram do continente africano como escravos. Na aldeia, essa ancestralidade é manifestada pela religiosidade, a exemplo, do candomblé. O filme está imerso nas tradições locais centralizando a pesca, os rituais religiosos, o trabalho coletivo, evidenciando um mundo onde religião, vida cotidiana e arte estão intrincadas mesmo em um cenário de opressão (NERY, 2010).

A narrativa fílmica demonstra as relações com a religião, exploração, fé, resistência, marginalização, libertação que vão dimensionar a estrutura da trama. Desta forma, é apresentada uma ruptura com o padrão de representatividade da população negra pela produção cultural brasileira. O rompimento é caracterizado ao utilizar um elenco majoritariamente negro assumindo o protagonismo, segundo, a identidade negra viabilizada como componente essencial na luta por emancipação. A cisão realizada pela obra diz respeito à representação social atribuída ao negro pela cinematografia brasileira, e da estereotipia reproduzida nos filmes. “O começo da atividade cinematográfica no Brasil coincide com o início do processo de marginalização econômica da população negra na então jovem, “liberal“ e racista República” (CARVALHO, 2003, p. 162).

Os rituais, a capoeira, a dança, a religião são apresentadas como componentes identitários da comunidade. Essas manifestações culturais redimensionam o cenário cinematográfico, porque problematizam a reprodução da imagem da população negra promovendo um confronto com a ideologia racial. A película demonstra através de

⁴ Estamos se referindo as produções que apresentavam este caráter.

Firmino⁵ a necessidade de politização dos membros da aldeia, bem como a libertação através da ancestralidade e da construção da identidade negra. Fanon (2008, p. 28) coloca que a desalienação do negro implica em uma tomada de consciência dos processos socioeconômicos e que só há um complexo de inferioridade a partir de um duplo movimento, primeiramente, econômico e em seguida por sua interiorização ou “pela epidermização dessa inferioridade”.

Deste modo, o filme representa as problemáticas em torno da população negra dialogando com as características socioculturais e econômicas, as quais a comunidade pesqueira está imersa. *Barravento* (1962) apresenta o pluralismo étnico da sociedade brasileira, ao dialogar com os aspectos culturais e religiosos mediatizados através dos pescadores. Em princípio, esse movimento rompe com a ideologia pensada pela elite brasileira na construção da identidade nacional, a qual buscou erigir um ideal étnico e cultural para o país através da miscigenação. “O processo de construção dessa identidade brasileira, na cabeça da elite pensante e política, deveria obedecer a uma ideologia hegemônica baseada no ideal do branqueamento”. (MUNANGA, 1999, p. 101)

“[...] A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum [...] o que era mestiço torna-se nacional” (ORTIZ, 1982, p.41). Ao apontar uma identidade única para o país, a burguesia brasileira, negou as diversas narrativas culturais e a pluralidade étnica presentes no espaço social brasileiro. Portanto, ao articular a ideia de uma sociedade “unirracial e unicultural” (MUNANGA, 1999, p. 90), a elite intelectual e política, promoveu a ideologização em volta das relações raciais no Brasil. Portanto, *Barravento* (1962), ao transmitir a problemática do negro estabelece a crítica ao modelo identitário construído pela classe dominante.

Desse modo, ao representar as diversas expressões da população negra, a película, proporciona uma cisão na representação subalterna, viabilizada ao negro, historicamente. Isso possibilitou a reflexão em torno da estrutura promovida pelo processo de colonização brasileiro, o qual estratificou o ambiente social do país propiciando disparidades

⁵ Personagem que havia fugido da comunidade para a metrópole, devido à pobreza, e retorna da cidade com pensamentos políticos de esquerda. Ao longo do filme contrasta com Aruã (primeiro na linhagem para substituir o mestre da aldeia), responsável por manter a tradição cultural do grupo. Ambos representam duas noções trabalhadas pela obra, o primeiro, a consciência política, o segundo, a identidade negra. Entretanto, ao longo da película as duas concepções se entrelaçam e se opõem provocando a ideia de uma emancipação social, onde desalienação e identidade são essenciais para enfrentar as opressões.

sociorraciais. A ideologia dominante teve papel central na formação de uma ontologia que negasse ao negro as suas manifestações culturais, Fanon aponta:

A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo branco. Alguns meterão na cabeça que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 2008, p. 104)

Partindo desta perspectiva, *Barravento* (1962), proporciona uma leitura das relações raciais, visto que, ao demonstrar as interações socioculturais da comunidade pesqueira, reconfigura o campo cinematográfico provocando um enfrentamento ao *status quo*. As relações em torno da cultura negra no filme representam a transgressão de uma produção cinematográfica que possuía sua base cultural europeia:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar (GOMES, 1980, p. 88).

Ora, sendo *Barravento* (1962) uma das produções impulsionadoras do cinema negro é evidente a demonstração de um novo modo de pensar as relações étnicas na produção cultural brasileira. Em um país poliétnico e com uma economia de dependência o modo de produtividade social designa um modelo racial, “tendo em vista a matriz da força hegemônica e imperialista, portanto anglo-saxônica”. Nesse sentido, o cinema negro é um importante instrumento na luta libertária e na elaboração da “imagem afirmativa do negro no sonho de recriação de um imaginário com base no saber” e em sua ontologia no mundo (PRUDENTE, 2006, p. 49). Sobretudo, a modificação no modo de representatividade da cultura negra e a colocação da mesma exercendo o protagonismo, assinala a descontinuidade com as formas de reprodução viabilizadas pelo cinema.

Esta nova forma de representar as problemáticas sociais do país foi fundamental para o embate com os padrões raciais, os quais dificultaram ao longo da história a inserção da população negra nos espaços de poder. A estrutura colonial enquanto agente de produção ideológica criou instrumentos de diferenciação, a exemplo, do racismo, o qual prejudicou pensar a situação das mulheres e dos homens negros em sua complexidade. Balibar (1988) coloca que o racismo se inscreve em diversas práticas (formas de depreciação, intolerância, humilhação e exploração), discursos e representações adventos

da segregação que possuem como necessidade a purificação do corpo social, preservação da identidade, e se articulam em volta de estigmas organizando sentimentos e conferindo uma forma estereotipada tanto a seus objetos quanto aos sujeitos.

O racismo assume uma nova forma na época da descolonização obtendo através da diferença a sua força motriz. O autor coloca que o *racismo diferencialista* do ponto de vista ideológico tem em sua centralidade não a herança biológica, mas as diferenças culturais, a suposta desaparecimento das fronteiras e a incompatibilidade dos modos de vida e tradições. (BALIBAR, 1988). Logo, *Barravento* (1962), ao representar as relações culturais da população negra, possibilitou refletir acerca dos problemas sociais do país. Este aspecto notabiliza a importância do cinema negro como vetor de complexificação da realidade vivenciada pelas mulheres e homens negros.

O filme possui uma dimensão que rompe com os instrumentos de reprodução colonial, pois o cenário abordado pela obra dialoga com as camadas populares e suas tradições, crenças e valores. As manifestações da cultura negra empregadas na narrativa fílmica expressam a retomada de uma ancestralidade, e o rompimento com as imposições coloniais elaboradas pela elite nacional. A ruptura com o pensamento dominante aparece na película como pulsão para o processo emancipatório, Fanon coloca:

Em seu monólogo, a burguesia colonialista, por intermédio de seus universitários, havia de fato inculcado profundamente no espírito do colonizado que as essências permanecem eternas a despeito de todos os erros atribuíveis aos homens. As essências ocidentais, bem entendido. O colonizado aceitava o fundamento dessas ideias, e era possível descobrir, numa dobra de seu cérebro, uma sentinela vigilante encarregada de defender o alicerce greco-latino. Ora, acontece que, durante a luta de libertação, no momento em que o colonizado retoma o contato com seu povo, essa sentinela factícia é pulverizada. Todos os valores mediterrâneos, triunfo da pessoa humana, da clareza e do Belo, convertem-se em quinquilharias sem vida e sem cor. (FANON, 1968, p. 35)

Ao apresentar a questão do negro no país, *Barravento* (1962), estabelece uma crítica à forma da produção cinematográfica, assim como, o modo de representação da população negra no cinema. Isso redimensionou o campo cultural e político brasileiro, porque rompeu com uma ideologia racial que ao longo da história transmitiu a imagem negra, de forma, marginal. Logo, ao problematizar essa forma de expressão racializada, o cinema glauberiano, confrontou a lógica de reprodutibilidade da cinematografia do país demonstrando uma estética negra, a qual modificou as relações culturais na sociedade brasileira.

Sobretudo, esse embate evidencia que o colonialismo elaborou mecanismos de dominação complexos, onde a problemática dos negros é secundarizada, isto é, colocada à margem do meio social. Nesse sentido, a transgressão realizada pela obra demarca não apenas um rompimento com o sentido da criação fílmica, mas a crítica e reflexão acerca da situação do povo negro no Brasil.

A Religiosidade e misticismo em Barravento

A perspectiva religiosa abordada em *Barravento* (1962) está direcionada a complexa relação entre os sujeitos e a religião de matriz africana em seus respectivos elementos formativos da cultura afro-brasileira, por intermédio, do movimento da diáspora. Evidenciando dessa forma a religiosidade de matriz africana como espécie de regência do dinamismo social e cultural subalternizado no processo de formação da sociedade brasileira, em sua estrutura modelada por relações coloniais delimitadas pela interação conflituosa entre colonizador e colonizado, e perpetradas pelas relações raciais estabelecidas entre brancos e negros, sempre em eixo antagônico, entre dominação e subalternidade, “superioridade” e “inferioridade” em sentido socioeconômico, político e cultural.

Em um primeiro movimento da narrativa fílmica encontramos uma concepção da religião de matriz africana como um fenômeno estagnado pela tendência a passividade, e a irrelevância da necessidade de um pensamento crítico que tornem os sujeitos agentes do processo de transformação social no contexto que estão inseridos. Glauber Rocha ao delimitar a concepção próloga em *Barravento* esboça o seu pensamento acerca da religião, apontando-a como fenômeno de alienação social:

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de “xareu”, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo êste povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino.

“Yemanjá” é a rainha das águas, “a velha mão de Irecê”, 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. (BARRAVENTO, 1962)

De início, ao que parece, o cineasta acentua a abordagem fílmica de *Barravento* (1962) na concepção marxista de alienação pela religião, onde os recursos de dominação política, econômica e social são explorados, por intermédio, do defraude religioso, da abstenção crítica, do condicionamento social e econômico subalternos dos sujeitos, em detrimento, da postura de providência pela fé, por mediação do sagrado. Marx (2001) em sua crítica ao pensamento religioso propõe o banimento da religião como um mecanismo de produção de uma felicidade ilusória. Felicidade essa que oculta aos sujeitos o despertar para a real condição de exploração em que estejam inseridos. Essa situação, para o autor, é camuflada pelo papel de passividade que a religião pode exercer sobre os indivíduos, negando uma leitura social crítica que deleguem aos agentes sociais a transposição da condição de subalternização e inferioridade designada pela classe dominante. Esse é o primeiro movimento que Glauber deixa evidente em *Barravento* (1962), a religião como um processo de alienação constituída por um misticismo trágico e fatalista.

O trágico é motivado pelo condicionamento que a interferência da religião, como expressão de passividade, evidencia ao fixar negros e negras em situação de pobreza, em condição de explorados e exploradas, vitimados pelo descaso educacional do analfabetismo, são temas que enredam a construção da trama abordada pelo diretor no filme. As relações que alicerçam a narrativa da obra demonstram os sentidos e importância que a comunidade de pescadores designa ao mar. A maior parte do filme é protagonizado pelas relações que se constituem a partir desse elemento da natureza. O mar enreda a representação sociocultural da comunidade, seja na sacralização designada a regência de Iemanjá para proteger os moradores da localidade, como também no sentido da ancestralidade inerente do processo de escravização do povo negro presente na manifestação cultural diaspórica da roda de samba, da capoeira e, exponencialmente, do candomblé.

Ao sentido místico que o mar exerce na comunidade de pescadores, dois personagens, Aruã e Firmino, são centrais e expressam dois movimentos contrários. Primeiro, a religião como um processo alienativo e responsável pela passividade mediante os impactos da pauperização que condiciona a comunidade de pescadores ao cenário de restrição da autonomia econômica, social e política. O segundo movimento, que contradiz e complexifica o primeiro, é justamente as manifestações culturais dos indivíduos não os eximir da possibilidade crítica e da ação necessária para transformação da situação social.

O primeiro movimento é representado por Aruã. O personagem aparece como o escolhido pela divindade, como um mediador da “manifestação do sagrado” (ELIADE, 1922, p. 59-60) na regência da organização social e proteção da comunidade. Essa mediação entre terra e mar, sagrado e profano, representada na figura do personagem é possível pela submissão do mesmo a divindade Iemanjá. Sobre essa submissão ao sagrado, Durkheim afirma em *As Formas Elementares da Vida Religiosa*:

Essa heterogeneidade inclusive de tal que não raro degenera num verdadeiro antagonismo. Os dois mundos não são apenas concebidos como separados, mas como hostis e rivais um do outro. Como só pode pertencer plenamente a um se tiver saído inteiramente do outro, o homem é exortado a retirar-se totalmente do profano, para levar uma vida exclusivamente religiosa. Daí a vida monástica que, ao lado e fora do meio natural onde vive o homem comum, organiza artificialmente um outro meio, fechado ao primeiro e que quase sempre tende a ser o seu oposto. Daí o ascetismo místico cujo objeto é extirpar do homem tudo que nele pode permanecer de apego ao mundo profano. (DURKHEIM, 1996, p.23)

A essa vida monástica que Durkheim (1996) se refere podemos vê-la representada na vida do personagem Aruã como a abstenção da vida sexual dada pelo ascetismo religioso e reverência a divindade cultuada naquela comunidade. Aruã como uma das lideranças religiosas é visto como a solução de todas as peripécias daquela comunidade, ele representa o elo simbólico entre o sagrado, a harmonia e dinamismo da organização social da comunidade.

Nesse mesmo movimento configura-se o sentido de alienação religiosa que Glauber constrói no filme. O processo de alienação é dado pela representação de passividade perante as situações de exploração e dominação religiosa construídas no personagem, o qual é o primeiro na linha de sucessão do mestre da aldeia. As inquietudes da comunidade, em breves questionamentos sobre a situação de exploração e subalternidade econômica são designadas por esse personagem como situações a serem solucionadas pela divindade, por Iemanjá, sem que haja nenhuma expressão coletiva de lutar pela emancipação. Dessa forma, é a passividade mística e fatalística que substancia o misticismo trágico. Se esse movimento corresponde a alienação religiosa, o problema em si não é a religião, mas a manipulação que se constrói por via da dominação carismática religiosa, através do temor, do medo, da tentativa de espoliação intelectual e crítica que determinado sistema religioso é passível de negar aos sujeitos.

O segundo movimento é representado por Firmino, nesse personagem Glauber Rocha complexifica as relações estabelecidas naquela comunidade pela égide religiosa. A

referência cultural e social dos sujeitos é problematizada de maneira que o cineasta consegue equilibrar no personagem fé e pensamento crítico. A consciência crítica acerca da realidade social não sendo impactada pela interferência, deturpação ou bloqueio na agência do sujeito no processo de transformação da sua realidade, do anseio coletivo, dentro de um dinamismo social excludente, estruturado pelo eixo de relações estabelecidas conflituosamente.

Firmino não abandona sua crença, nem sua herança cultural para formação de seu pensamento crítico e anseio de transpor a presente situação da comunidade. No personagem intercalam-se ambas as perspectivas formativas aliadas para a finalidade de emancipação da comunidade. O sagrado e o profano estão muito bem delimitados, o primeiro não interfere ao segundo e nem impossibilita ao personagem qualquer limitação crítica quanto a condição social da comunidade. O misticismo trágico e fatalista, que para Glauber Rocha, opera em detrimento da passividade perante as peripécias que a comunidade enfrenta, por tanto, não é uma limitação do condicionamento da vida religiosa, não espolia dos sujeitos a autonomia da reflexão ou agência quanto a realidade social. Essa limitação que primariamente é apontada na película, quanto ao condicionamento da vida religiosa e sua interferência em questões sociais, também se encontra tal semelhança de pensamento em Clifford Geertz no que o autor chamou de aceitação intelectual:

A religião nunca é apenas metafísica. Em todos os povos, os veículos e objetos de culto são rodeados por uma aura de profunda seriedade moral. Em todo lugar, o sagrado contém em si mesmo um sentido de obrigação intrínseca: ele não apenas encoraja a devoção como a exige; não apenas induz a aceitação intelectual como reforça o compromisso emocional. (GEERTZ, 2008, p.92)

Essas duas características, referência cultural e pensamento crítico, presentes no personagem dialogam permanentemente, exercendo juntas a complexificação do fenômeno religioso, abandonando a visão primária da religião encerrada ao papel social alienativo, de aceitação e passividade. Possibilitando a compreensão do papel místico da religião como um sistema de representação cultural e simbólica e não como um sistema unicamente de dominação ou de ascetismo intelectual.

O personagem Firmino que aparentemente demonstra-se tão contraditório é o próprio transe místico, que pelo ato de violência que simboliza a ideia de *Barravento* (1962), surge para movimentar a passividade, a subalternização e o estado de pobreza que estão camufladas na felicidade ilusória que foge ao plano de realidade. Essa felicidade

ilusória é alimentada na passividade manipulada pela dominação religiosa, que é primordialmente social e não uma condição inerente da divindade em questão, Iemanjá. No que concerne o aspecto de felicidade ilusória, Marx (2001) crítica à existência da religião, como finalidade estagnada e iludida quanto os conflitos que operam na realidade social:

[...] O banimento da religião como felicidade ilusória dos homens é a exigência da sua felicidade real. O apelo para que abandonem as ilusões a respeito da sua condição é o apelo para que abandonem uma condição que precisa de ilusões. A crítica da religião é, pois a crítica do vale de lágrimas de que a religião é o esplendor. (MARX, 2001, p.46)

Por tanto a ótica subjetiva de determinadas lideranças religiosas é que normalmente interfere por meio do defraude emocional e inclinação ideológica. Quando os sujeitos em um determinado sistema de crenças buscam protagonizar mudanças dentro do contexto social insensível a questão da pobreza e miséria, não eliminando suas crenças e nem sua matriz cultural formativa, eles delimitam o contexto dá fé, da espiritualidade e agem politicamente exercendo seu pensamento crítico social. É no personagem Firmino que o sujeito religioso e o sujeito social estão bem delimitados em uma linha tênue que em hora se confundem, e em hora apresentam-se aparentemente contraditórios.

O prólogo da religião no sentido somente alienativo que é enunciado pelo filme, dá lugar a uma abordagem mais ampla dos elementos culturais e simbólicos da religião, dos sentidos que os sujeitos atribuem ao fenômeno religioso e ao sagrado, de maneira que também pode ser compreendida de forma diversificada, não só restringindo-se apenas a lógica fechada e geral da formação religiosa somente restrita ao papel ilusório e alienativo .

Não abandonar o exercício da fé, mas também não ser omissos a situação de subalternidade é a relação feita por Glauber Rocha em *Barravento* (1962). A possibilidade dessa relação expressa um movimento, um despertar, no sentido de transformação, de mover-se violentamente em uma percepção crítica da realidade social, um barravento: mudança impetuosa que questiona as estruturas sociais que regem o dinamismo social.

Considerações Finais

Buscamos, através do filme, propor um diálogo sobre a cultura negra e as problemáticas em volta da sua socialização, bem como a análise dos elementos culturais representados na obra, com o intuito de demonstrar que a arte pode ser um instrumento de reflexão sobre o ambiente social. Deste modo, almejamos dimensionar através de

Barravento (1962) uma interpretação dos sentidos que o cinema pode apresentar, assim como, a pulsão que a expressão artística é capaz de transmitir a respeito da realidade. Ao dialogarmos com a cultura negra tentamos viabilizar como a estrutura colonial construiu no espaço cinematográfico modelos étnicos e culturais ideais a serem reproduzidos.

Esta reprodutibilidade foi elaborada, por meio, de condições que padronizaram a forma como o cinema era veiculado. Logo, a imagem, estética e a concepção cinematográfica atribuída ao filme estavam de acordo com um padrão imagético, o qual transmitiu a população negra em posição subalterna e despolitizada. Partindo desta concepção, entendemos que analisar a representação da cultura negra possibilitou problematizar valores, crenças e perspectivas transmitidas pela produção cultural brasileira, a qual em sua organização histórica estereotipou e criou um imaginário nacional idílico a respeito das mulheres e homens negros.

Ao propormos a interpretação das relações mediadas pela obra pensamos em refletir sobre a condição étnica, assim como, problematizar as questões em volta de um ideal de nação elaborada pela elite dominante do país. É necessário atentar para dois pontos centrais abordados, o primeiro, a representação estética rompendo com a forma de pensar os antagonismos sociais, afirmando que a revolução social se dá a partir da destituição dos elementos coloniais. Segundo, as manifestações culturais da população negra expressadas como estruturas de conscientização e transgressão do imaginário sociorracial. Aqui é importante entender o movimento de transformação (que redimensiona a narrativa da cinematografia brasileira) criado para romper com a subalternização de negras e negros ao longo da história.

Deste modo, analisamos as relações coloniais, religiosas e místicas transmitidas pelo filme com o intuito de demonstrar a cultura negra como forma de resistência, saber, conscientização e intelectualidade. O colonialismo ao construir uma sociedade onde as expressões culturais da população negra foram negadas, elaborou de acordo com as proposições da classe socialmente dominante, a construção de narrativas que mistificaram as práticas de vários grupos étnicos. Portanto, ao problematizarmos a representação social do negro na película, dialogamos com a dimensão sociocultural intrínseca ao desenvolvimento do sistema colonial brasileiro.

Ao sentido de agencia e alteração do contexto em que os sujeitos estão inseridos, buscamos dialogar a formação do pensamento crítico num contexto em que o fenômeno

religioso é complexificado, explorando a multiplicidade de sentido que a religião possa ter. Afastando-nos da visão primária que encerra a ação religiosa como alienante e estagnada e que cuja inserção os sujeitos devam rechaçar em detrimento do processo de emancipação social, político e cultural. Nos aproximamos do entendimento da essência religiosa como elemento simbólico da matriz cultural substancial aos sujeitos, e que não os impossibilitem de exercer o pensamento crítico ou que tolha sua intelectualidade sobre determinado aspecto das problemáticas sociais.

A leitura do fenômeno religioso nesse sentido amplo tornou-se possível pela complexidade em que é trabalhado os elementos da religiosidade e do misticismo no filme, contribuindo para a construção da problematização do sujeito social e do sujeito religioso, das contradições e convergência que possivelmente podem se configurar no conjunto das relações sociais, mas precisamente no processo de transformação da realidade no contexto social.

Através das relações sociais e dos elementos culturais foi possível compreender os diversos aspectos que envolvem as questões localizadas na problemática da autonomia crítica, da pulsão libertária, do julgo de inferioridade e da subalternização sociocultural do povo afro-brasileiro. As manifestações da cultura negra como forma de resistência aos processos de violência que buscam esvaír os traços identitários da referência cultural diaspórica, foi uma das possibilidades analíticas que o filme propiciou.

No aspecto de religiosidade africana, vemos os arranjos estéticos que harmonizam e remetem no filme aos elementos que potencializam o ato de resistência e manutenção da cultura negra através dos cânticos sagrados, regidos pelos sons do atabaque no momento de transe, no momento de violência, como o próprio nome do filme alude a essa referência do cântico aos ritmos percussivos dos instrumentos simbólicos do candomblé.

Nosso estudo girou em torno destas questões buscando problematizar a capacidade do cinema negro em romper com as estruturas do modelo hegemônico de produção cultural. Desta maneira, propomos uma demonstração através de *Barravento* (1962) da forma estética e cultural onde mulheres e homens negros são representados enquanto autores da sua própria transformação agindo, por meio, do pensamento político e religioso.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, A.B. *O Negro no cinema brasileiro: Uma reflexão sobre as possibilidades metodológicas da incorporação do cinema no ensino de história e cultura afro-brasileira*. EBR- Educação Básica Revista, vol. 3, n.1, p. 29 – 48, 2017.

BALIBAR, Etienne. Existe um neorracismo?. In: _____. *Raza, Nación y Classe*. Espanha: IEPALA, 1988. cap. 1, p. 31-48.

CARVALHO, Noel dos Santos. *O Negro no cinema brasileiro: O período silencioso*. Rev. Plural, v.10, p.155-179, 2003.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*. Ver. Estudos Avançados, v.31, n.89, p. 377-394, 2017.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

FANON, Frantz. Da violência. In: *Os Condenados da Terra*. Rio: Civilização Brasileira, 1968. cap.1, 23-74.

_____. A experiência vivida do negro. In: _____. *Peles Negras máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. cap. 5, p. 103-126.

_____. Introdução. In: _____. *Peles Negras máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 25-31.

KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação*. 2º ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MUNAGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos – filosóficos*. 2º ed. São Paulo: Martin Claret, 2001.

NERY, Luna Cristina Castro. Barravento: cada negro que conquistar a liberdade liberta outro milhão. In:_____.*O Negro encena a Bahia: Imagens e representações étnicas em cinco filmes baianos de ficção*. Salvador, 2010. 142p. Dissertação de Mestrado, Programa multidisciplinar de pós-graduação em estudos étnicos e africanos, Universidade Federal da Bahia.

ORTIZ, Renato. *Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX*. Cadernos CERU, São Paulo, n.17, p.13-35, 1982.

PRUDENTE, Celso. *Cinema Negro: Pontos reflexivos para a compreensão da importância da II Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora*. Revista Palmares, 2005.