

# A MUSICALIDADE E ORIXALIDADE NO FILME *BARRAVENTO*: A PEDAGOGIA DO CINEMA NEGRO

## MUSICALITY AND ORIXALITY IN THE FILM *BARRAVENTO*: THE PEDAGOGY OF BLACK CINEMA

### **Alexandre Siles Vargas**

Mestre e doutorando em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialização em Educação Digital pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Professor substituto do Curso de Licenciatura em Música EaD da Uneb. Guitarrista, compositor, arranjador e produtor musical.

### **Aurélio Nogueira de Sousa**

Doutor em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG), graduado em Educação Musical pela UFG. Professor de música da Secretaria de Estado da Educação de Goiás. Maestro trompetista.

### **Celso Luiz Prudente**

Doutor em Cultura pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutor em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Livre-docente em Cultura, Cinema e Hermenêutica pela Faculdade de Educação da USP. Professor associado da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Antropólogo, cineasta. Curador da Mostra Internacional do Cinema Negro. Pesquisador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação – CELACC/USP. Apresentador e diretor do programa radiofônico *Quilombo Academia*, da Rádio USP.

**Resumo:** Este artigo tem com o objetivo demonstrar que a realização de Glauber Rocha em *Barravento*, filme de 1962, contém um elemento pouco discutido no seu trabalho: a musicalidade. A presença da instrumentalidade musical nesse título do Cinema Novo aparece como uma dimensão da orixalidade. A ritualidade afrodiaspórica se dá num processo da corporalidade negra, em que a música e a dança se estabelecem como uma solução indissolúvel nas culturas bantu, sendo aqui um traço da herança da africanidade. Em *Barravento*, confirmamos a tese de Prudente de que o negro é referencial estético do Cinema Novo de Glauber Rocha e levantamos em que medida essa musicalidade é essencial na ontologia do afrodescendente. Para nossa percepção, a tamboralidade negra traduz os valores fundamentais da africanidade que estão presentes nos folguedos carnavalescos que têm origem no ticumbi bantu. Para além do fator da ritualidade, que não é pouco, o artigo sugere que,

na musicalidade dada por uma demanda da orquestra das divindades africanas, o sentido de união aponta para um ideal de resgate da família negra que foi vítima da tentativa de fragmentação imposta pela violência da escravidão. Esse resgate familiar é mimetizado na dinâmica do negro como sujeito histórico na função educativa dessa tendência cinematográfica, caracterizada na categoria conceitual de dimensão pedagógica do Cinema Negro.

**Palavras-chave:** Musicalidade. Orixalidade. *Barravento*. Africanidade. Dimensão pedagógica do Cinema Negro.

**Abstract:** This article aims to demonstrate that Glauber Rocha's performance in *Barravento* (1962) shows an element that is little discussed in his work, which is musicality. The presence of musical instrumentality in this title of "Cinema Novo" appears as a dimension of orixality. Considering that afrodiasporicrinality takes place in a process of black soul corporeality in which music and dance are established as an indissoluble solution in bantu cultures, being here a trace of the heritage of Africanity. In *Barravento*, we confirm Prudente's thesis, that the black people is the aesthetic reference of Glauber Rocha's Cinema Novo, and we raise the extent to which this musicality is essential in the ontology of afro-descendants. For our perception, the black soul tamboreality translates the fundamental values of africanity that are present in the carnival revelries that have their origin in the ticumbi bantu. In addition to the rituality factor, which is not small, the article suggests that the musicality given by a demand from the Orchestra of African divinities in which the sense of union points to an ideal of rescuing the black family that was victim of the attempt at fragmentation, imposed by the violence of slavery. This family rescue is mimicked in the dynamics of the black as a historical subject in the educational function of this cinematographic trend, characterized in the conceptual category of the pedagogical dimension of Black Cinema.

**Keywords:** Musicality. Orixality. *Barravento*. Africanity. Pedagogical dimension of Black Cinema.

## INTRODUÇÃO

Este texto traz uma reflexão sobre o filme *Barravento*, de 1962, cujo roteiro e direção são trabalhos assinados por Glauber Rocha. Esse filme foi gravado no litoral da Bahia, no ano de 1961. A película *Barravento* foi realizada em uma aldeia de pescadores, na Praia de Buraquinho, localizada a alguns quilômetros do bairro de Itapuã, na cidade de Salvador. O enredo tem como base a tamboralidade dos orixás constituída nos símbolos que expressam a cultura afrodescendente, que é ligada à vida cotidiana e à religiosidade, em que Iemanjá é fonte de esperança de sobrevivência das pessoas negras empobrecidas, na vila dos pescadores tradicionais, formando a comunidade de Xaréu.

Na realização de *Barravento*, Glauber Rocha fez um projeto cinematográfico com base na cultura dos orixás, levantando pontos significativos da tamboralidade (PRUDENTE, 2011). Esse cineasta afro-baiano construiu uma relação dialógica com alguns símbolos da africanidade, visando a um tratamento sonoro para as imagens que permeiam esse filme. A acústica é formada por uma trilha sonora sugestiva para a paisagem sonora (SCHAFER, 1991, 2001, 2019) da vila de Xaréu, que é formada pelos sons do vento, da chuva, dos cânticos e dos instrumentos musicais. Percebemos uma ambiência acústica do passado, sem a confusão sonora que é vivenciada nos grandes centros. Isso é uma preocupação presente na pesquisa de Murray Schafer (2001, p. 17):

A paisagem sonora do mundo está mudando. Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reducto da vida humana.

Glauber Rocha traz a sonoridade cotidiana dessa vila de pescadores ao utilizar instrumentos musicais, como pandeiro, berimbau e, principalmente, atabaques e gonguê, com os quais esse cineasta constrói a trama do filme, conectando a vida e a espiritualidade. Esses instrumentos musicais marcam a africanidade, chamando a atenção para a corporalidade bantu, cuja música e dança formam uma fusão indissolúvel que se estabelece na possível esfericidade sagrada da cosmovisão africana primogênita (PRUDENTE, 2019).

A despeito de esse filme ser uma realização glauberiana de mais de 60 anos, o negro e a sua cultura continuam resistindo à tentativa de marginalização. Contudo, o cinema na sua origem já nasceu chamando a atenção para o problema do oprimido e das minorias. Como se vê no primeiro filme, com o título *A saída dos operários da fábrica Lumière*, de 1895, dos irmãos Lumière, que mostra, entre os operários, a presença significativa da mulher, que se constitui como minoria. Coadunando com esse comportamento, Glauber Rocha trouxe um olhar em proveito da luta contra a discriminação, concorrendo pela valorização da cultura negra. Desse modo, a realização de *Barravento* é uma inequívoca contribuição da educação das relações étnico-raciais, considerando o resgate da orixalidade na convivência dos pescadores, mostrando questões culturais e problemas sociais que, conjugados na realidade de hoje, revelam um processo de resignificação da axiologia africana, percebida no cotidiano da baianidade soteropolitana.

Nesse sentido, a partir da análise do filme e da pesquisa bibliográfica, buscamos responder à seguinte questão:

- Como Glauber Rocha configurou a paisagem sonora do filme *Barravento* para a tamboralidade?

Para isso, iremos identificar como os elementos da tamboralidade são relacionados com a paisagem sonora da vila de Xaréu, a partir dos elementos da religião, da dança e da música, como pandeiro, berimbau, atabaque e gonguê.

A nossa reflexão indica que Glauber Rocha ocupou-se dos elementos da africanidade, de modo a conjugá-la com a religiosidade e a musicalidade. Nessa perspectiva, observa-se a amplitude holística da tamboralidade, segundo a qual as relações de biointegração são essenciais à circularidade dos saberes sagrados da cosmovisão africana primogênita (PRUDENTE, 2008), sendo a mais antiga experiência de respeito à biodiversidade. Isso acontece em uma relação horizontal, em que todas as configurações bioexistenciais têm o mesmo valor. Nesse contexto, todas as manifestações são reflexos da divindade e, por isso, expressam a orixalidade. Em razão disso, não se permite, nesse caráter de linha horizontal de circularidade, qualquer tipo de relação preconceituosa, pois todas as expressões bioexistenciais são de igual importância, na medida em que todas elas são manifestações da orixalidade.

É nessa linha de discernimento que o tambor tem a significação da possibilidade de integração, como dádiva que se observa na corporalidade negra da dança e da musicalidade, de modo a formar uma solução indissolúvel, caracterizada pela polissemia da troca que é sugestiva da dádiva (MAUSS, 1974), nas relações lúdico-gregárias, presente nas manifestações culturais, que têm origem na teluricidade africana e que formam uma espécie de quilombo contemporâneo (CASTILHO, 2011), algo apropriado na vida tradicional da orixalidade musical da comunidade dos pescadores de Buraquinho. Tais aspectos são observados no ticumbi, que é a origem de todos os folguedos carnavalescos afro-brasileiros (PRUDENTE; COSTA, 2020; MARTINHO; PRUDENTE; SILVA, 2020). Martinho, Prudente e Silva (2020, p. 317) demonstram o ticumbi como gênese das organizações carnavalescas de origem negra no artigo intitulado “Maracatu: uma marca cultural ibero-ásio-afro-ameríndia no carnaval do nordeste”:

Observamos que o Carnaval brasileiro encontrou na africanidade o fator de humanização, considerando a organização sociocultural com base no samba que se configurou em diferentes manifestações, cuja origem é o ticumbi banto, tais como: congada, congo, terno de congo e escola de samba, sintetizando todas as manifestações culturais afro-brasileiras.

A polissemia religiosa da africanidade tem uma essência lúdica, na qual a relação com Deus, na dinâmica do sagrado, é um processo disruptivo de alegria cuja dança é

fundamental em razão da corporalidade que tem nos pés os principais elementos de contato com as divindades sagradas, visto que o panteão das divindades sagradas se localiza embaixo da terra (VERGER, 2002). Para a nossa preocupação, a tendência do cinema novista tem uma influência marxista que se observa na realização glauberiana, movida pela dinâmica das lutas de classe, que se estabelece na sua estética cinematográfica. É nesse ponto que se percebe o diálogo de Glauber Rocha, em *Barravento*, com Bakhtin (2002), que sugere o sentido revolucionário nas festividades em praça pública, entendendo a força revolucionária que tem embaixo dos lugares públicos, que o povo ocupa para a sua carnavalização, invertendo a ordem, de tal sorte que o povo impõe o seu poder pelo simbolismo da corporalidade que há na música e na dança do negro.

### **A TEMPORALIDADE NA VILA DE XARÉU**

Nesta primeira parte, iremos identificar como a temporalidade está relacionada na dinâmica da ambiência que é percebida na sonoridade presente na paisagem da vila de Xaréu. Essa configuração é construída pelo pensamento estético de Glauber, como estratégia para apresentar a sua visão na qual o negro é referencial estético (PRUDENTE, 1995). É nessa linha de realização que a religiosidade negra caracteriza a temporalidade, própria dos nomos do diverso africano, em que a dança/capoeira e a música/pandeiro, berimbau, atabaque e gonguê, são componentes estruturantes no Cinema Novo glauberiano. Essas nossas inferências serão discutidas na dinâmica do projeto cinematográfico *Barravento*, que foi fundamental para a concorrência do nascimento do Cinema Negro, que tem origem no seio do Cinema Novo, que se fez na contribuição miscigenada da baianidade de Glauber Rocha.

Glauber Rocha tornou-se o principal ideólogo do movimento cultural que se caracterizou como Cinema Novo, na medida em que tem uma filmografia voltada para a realidade social brasileira que foi esquecida na obediência ao imperialismo norte-americano da chanchada. Esse comportamento do Cinema Novo trouxe um recorte racial do negro, que foi entendido por essa tendência como símbolo do proletariado. E isso caracterizou sua sintaxe (GERBER, 1997; PRUDENTE, 1995). O diretor em voga inicia esse filme com uma espécie de prefácio no letreiro ao contextualizar a realidade dos negros pescadores de “Xaréu”, descendentes de escravos trazidos de África, os quais cultuavam “deuses africanos”, mostrando a resistência cultural, mas chamando a atenção também para o problema da dominação da religião no processo da luta social, e assim o realizador aborda também o “misticismo trágico e fatalista” em *Barravento*. A realidade social posta no filme é uma decorrência do processo religioso que essa película aborda, mostrando uma comunidade de pescadores devota ao tradicionalismo da orixalidade.

Rocha inspira-se em elementos característicos da cultura negra como a orixá lemanjá. Dessa forma, o autor apresenta lemanjá como a “rainha das águas, a velha mãe de Irecê, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores”. No contexto da religiosidade do candomblé, a presença de lemanjá é saudada com a expressão “*Odojá e Odociyabá*”, que significa mãe das águas. Contudo, na cultura popular, foram criadas diferentes formas de denominações para esse orixá, por exemplo: “Rainha do Mar”, ‘Sereia’, ‘Yá’, ‘Janaina’, ‘Inaê’, ‘Maria’, ‘Yemanjá’, ‘Rainha do Aiocá” (CARYBÉ; VERGER; CAYMMI, 2012, p. 129).

Ao evocar lemanjá, Glauber traz para o seu filme a deusa do mar, filha de Olokum, que em Ifé se tornou esposa de Olofin-Odudua, com a qual teve dez filhos que receberam nomes simbólicos e se tornaram orixás: “um deles foi chamado de Oxumarê, o Arco-íris, aquele-que-se-desloca-com-a-chuva-e-revela-seus-segredos” (VERGER, 2011, p. 55). Destaca-se que, “de tanto amamentar seus filhos, os seios de lemanjá tornaram-se imensos” (VERGER, 2011, p. 55). Na abordagem de Verger (2011), aprende-se uma lenda cuja divindade lemanjá, quando se separou do Olofin, encontrou Okerê, o rei de Xaki, o qual lhe propôs casamento, mas lemanjá aceitou com a condição de que ele nunca iria ridicularizá-la por causa da imensidão de seus seios.

Segundo Verger (2011, p. 55), nessa mesma lenda, um dia Xaki bebeu e falou: “Você com seus seios compridos e balançantes! Você com seus seios grandes e trêmulos!”. lemanjá se ofendeu e fugiu. Tomou uma garrafa com a poção mágica que sua mãe Olokum lhe dera, mas, em sua fuga, ela caiu e com isso a garrafa se quebrou, nascendo um rio, cujas águas levaram-na ao oceano (VERGER, 2011). Okerê queria barrar a fuga de lemanjá e se transformou em colina. Como não conseguiu passar, lemanjá chamou Xangô, “o mais poderoso dos seus filhos” (VERGER, 2011, p. 56). Xangô veio poderoso e “pediu uma oferenda de um carneiro e quatro galos, um prato de amalá, preparado com farinha de inhame, e um prato de gbeguirri, feito com feijão e cebola. E declarou que no dia seguinte lemanjá encontraria por onde passar” (VERGER, 2011, p. 56). Xangô fez aparecer nuvens pela manhã e pela tarde, e, por todos os lados, lançou seu raio sobre a colina, até a dividir em duas partes, permitindo a passagem de lemanjá, que foi para “o mar de sua mãe Olokum” (VERGER, 2011, p. 56). No mar, lemanjá ficou e não quis sair, apesar do apelo de seus filhos, que a chamam e a saúdam: “Odo Iya, a Mãe do rio, ela não volta mais. lemanjá, a rainha das águas, que usa roupas cobertas de pérolas” (VERGER, 2011, p. 56).

Para Glauber, lemanjá rege a vida dos pescadores de Xaréu e assim demonstra a africanidade dessa comunidade. O realizador evidencia o cultivo da espiritualidade e religiosidade que levou a cultura popular a desenvolver a tradição de entregar presentes para lemanjá em uma festa sagrada que envolve a gratidão e a diversão, expandindo-se em uma festa de largo que é realizada todo dia 2 de fevereiro. De tal sorte que

percebemos que esse orixá entra no imaginário por uma dimensão musical, em que constatamos também a significação da tamboralidade no filme pelo tratamento da presença de lemanjá na película. Nessa linha de compreensão, apontamos a contribuição de Caymmi como fundamental para sugestão da musicalidade na representação de lemanjá, no momento em que é celebrado o dia de lemanjá, como canta Dorival Caymmi na música intitulada “Dois de fevereiro”:

Dia dois de fevereiro  
Dia de festa no mar  
Eu quero ser o primeiro  
pra salvar Yemanjá.

Escrevi um bilhete a ela  
pedindo pra ela me ajudar  
Ela então me respondeu  
que eu tivesse paciência de esperar

O presente que eu mandei pra ela  
de cravos e rosas, vingou.  
Chegou! Chegou! Chegou!

Afinal que o dia dela chegou (CARYBÉ; VERGER; CAYMMI, 2012, p. 125).

Ao evocar essa divindade na realização de *Barravento*, o cineasta miscigênico baiano Glauber intensifica a religiosidade do candomblé. Para isso, constrói uma paisagem sonora que destaca um cântico negro para lemanjá cuja melodia é cantada e respondida pelo coro, acompanhada da acústica percussiva do gonguê – instrumento musical feito de metal. Vale ressaltar que, no tempo em que esse ambiente espiritual é instaurado, Rocha insere o som do mar na trilha sonora da cena. Seguidamente, a sonoridade do atabaque invade a cena do filme, dando continuidade à atmosfera espiritual com a acústica característica de tambores, que contrapõe a textura metálica do toque executado no gonguê.

Percebemos no filme que a especificidade musical do toque da orixalidade é reproduzida no instrumental do candomblé, intensificando ainda mais a espiritualidade quando se tocam os atabaques e o gonguê. O atabaque é um instrumento sagrado feito de madeira no qual a pele é fixada com um aro de ferro; sua sonoridade advém da vibração da pele tocada pela mão e/ou com agdavi (baqueta), que soa no corpo da madeira, espalhando-se no ambiente acústico, efeito sonoro passível de ser levado pelo vento a quilômetros de distância. Essa instrumentalidade é apresentada geralmente

em grupo de três instrumentos que formam uma família: rum, rumpi e lê. Dentro do espectro sonoro dos atabaques, tecnicamente o “rum” tem um corpo maior com uma frequência, que soa mais grave, o “rumpi” tem sonoridade média e o “lê” é aquele que soa de forma mais aguda. A junção dessas sonoridades envolve um espectro de frequências que forma uma acústica, promovendo a sensação musical rítmico-melódica na medida em que sugere um ritmo constante com nuances de altura, perpassando sons percussivos graves e agudos, aos quais soma-se o gonguê – instrumento metálico que soa mais agudo que todos.

Na musicalidade dessa realização glauberiana, além dos atabaques, é evocado o berimbau, acentuando a africanidade no filme *Barravento*. A trilha sonora constrói uma atmosfera musical que tem como cerne o toque do berimbau, reforçado com um cântico tradicional cujo refrão é cantado em coro: “paranauê, paranauê paraná”. O berimbau é um instrumento que tem um arame esticado em uma madeira, cujo toque ressoa na caixa acústica formada pela “cabaça” que projeta o som por um orifício. Esse instrumento tem uma conexão sonora que o liga a outros “instrumentos como cuíca, o berimbau, o caxixi, o agogô e os ciclos rítmicos” (PRUDENTE; VARGAS; MARTINS, 2021, p. 104). Assim, a aproximação ou o distanciamento desse orifício em relação ao corpo modifica a sonoridade como se fosse uma oscilação que perpassa do agudo ao grave – efeito sonoro conhecido como o pedal de efeito wah wah dos guitarristas. O berimbau é tocado com uma vara pequena, que é segurada pela mesma mão que segura o chocalho (caxixi). O som do berimbau tem a sonoridade da corda de aço, que é amplificada pela cabaça; é acrescida também pelo som estridente do chocalho. A africanidade da expressão musical do instrumento em voga ganha força quando também é afirmada pelo etnomusicólogo africano Kazadi Mukuna (1979, p. 11): “um ponto de convergência a respeito da inegável herança africana encaixada dentro desta forma musical”. Observamos também que o berimbau tem uma importância nessa narrativa cinematográfica, considerando que esse realizador mostra a contradição do trabalho alienado a que estão submetidos os pescadores, humanizando-os com a música do berimbau, que tem uma significação de imagem de afirmação positiva do negro, que se faz pela ontologia da luta, dignificando-o como observamos no canto do Olodum, que expressa essa consciência e força quando canta o berimbau como arma na luta de afirmação racial:

Oh berimbau  
 Sacode a poeira Madalena  
 Espante a tristeza e cante  
 eu sou Olodum, quem tu és? (2x)  
 Vem meu amor  
 Com o Olodum nessa melodia

Vem meu amor  
Deixa fluir essa alegria  
Aguce a sua consciência negra cor  
negra coooooor  
Extirpar o mal que nos rodeia  
se defender  
a arma é musical.

Percebemos na trilha sonora de *Barravento* o fenômeno do canto responsorial como forma de reforçar o sentido coletivo dos pescadores. Esse canto tem uma semelhança com o cantochão tradicional na liturgia católica. Observamos que a classificação do cantochão tem um formato dinâmico, “como é cantado (ou era cantado em épocas remotas), em antifonal (em que os coros cantam alternadamente), responsorial (a voz do solista alterna com o coro) e direto (sem alternância)” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 60).

A trilha sonora apresenta um canto de trabalho responsorial que foi executado como pergunta e resposta, fenômeno musical afrodiaspórico que também é presente na cultura negra estadunidense, observado nas *big band*, em que o jazzismo tem uma preponderância no “naipe de metais, escrevendo uma frase, na qual o trompete e o trombone perguntam, e o saxofone barítono responde em uma tessitura bem grave”. Essa observação do campo da etnomusicologia foi feita por Celso Luiz Prudente no programa *Quilombo Academia*, com sua direção e assistência de direção de Anderson Brasil e Alexandre Siles Vargas (RÁDIO USP, 2021). De tal sorte que a musicalidade responsorial possivelmente expressa uma unidade negro-musical, lúdico-gregária, que é herdada na diáspora africana e guarda o mais antigo traço comunal da familiaridade matriarcal negra. Razão pela qual esse comportamento se estabelece na trilha sonora de *Barravento*, que é tratada no cuidado glauberiano, no processo dinâmico da música na relação de produção, implicada no trabalho alienado que é imposto pela violenta opressão do reducionismo da euro-heteronormatividade, que determina a verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário (PRUDENTE, 2021).

É nesse propósito que percebemos de forma inequívoca uma construção cinematográfica de Glauber Rocha, em favor da humanidade da afrodescendência, que foi negada pela obediência ao cinema industrial de chanchada, impregnada pelo eurocentrismo do imperialismo norte-americano. Notamos que esse canto sugere uma humanidade, como forma de resistência cultural, implicada na demanda ontológica. Diante disso, o trabalho alienado é desarticulado pelo sentido disruptivo, que é percebido nas nuances de ritualidade existentes na força lúdico-gregária do coletivo negro que

expressa o corpo consciente do grupo como uma manifestação de verticalidade positiva na medida em que é a fala do corpo do grupo, como afirma Prudente (2014, p. 410):

Discernimento que é expressão de uma lógica própria, dinamizando-se no processo específico da alegoria carnavalesca de dimensão pedagógica; expressando, assim, uma natureza semântica, peculiar de um signo que o coletivo ostenta, enquanto corpo da unidade do grupo, apresentado no processo de imposição da sua condição humana em forma de marcha onírica da música e da dança, glorificando/festejando o caminho da liberdade, no espaço público, como um atributo público, de nova territorialidade ideal do grupo. Na busca do lugar próprio para a revelação do ser do possível corpo coletivo, que é afirmado na verticalidade do grupo, enquanto discurso veemente, que se conquista razão pela qual é lúdico, dando-se na glorificação, isto é, no festejo. Logo, na afirmação pública que requer o espaço público, por força afirmativa da carnalidade, que é o corpo do ideal do grupo.

Isso sugere que os saberes sagrados, nas circularidades da cosmovisão africana, baseiam-se em um processo lúdico coletivo que se estabelece como uma herança da africanidade, que, no processo carnavalesco, ganha uma dimensão revolucionária e impõe também a sua carnalidade como consciência de grupo.

Essa força remete à energia vital da memoralidade ancestral, reconstituída no canto comunal da orixalidade que devolve a humanidade ao negro no reencontro com o matriarcalismo da ialorixá que vai simbolizar no querigma do orixá traços essenciais da Mãe África, que lhe permite, na alegria do canto comunal, romper com a tristeza que é dada pela violência eurocolonial que lhe tenta uma orfandade de desfamiliarizado. É nesse contexto que se constata a voz-guia, perguntando no ato em que o coro responde. Observamos, nesse quadro, o canto de trabalho que é ressaltado no tradicionalismo dos orixás, no projeto cinematográfico de Glauber Rocha.

Essa nossa preocupação aborda o canto responsorial como uma possível unidade negra diaspórica, que observamos na percepção da música como elemento de afirmação coletiva, “sendo o cinema das minorias vulneráveis, no qual a imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio fez uma luta ontológica contra a hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário sua euro-heteronormatividade” (PRUDENTE, 2020, p. 157). Observamos nessa reflexão etnomusicológica que o canto de trabalho negro é um elemento presente na origem do Cinema Novo, no qual se constata a notável atuação contributiva de Leon Hirszman, que esteve na origem da tendência cinemanovista, participando do filme *Cinco vezes favela*, de 1962, que é formado por cinco títulos de

curta-metragem: primeiro episódio: “Um favelado”, direção de Marcos Farias; segundo episódio: “Zé da Cachorra”, dirigido por Miguel Borges; terceiro episódio: “Couro de gato”, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; quarto episódio: “Escola de samba, alegria de viver”, dirigido por Cacá Diegues; quinto episódio: “Pedreira de São Diogo”, dirigido por Leon Hirszman. *Cinco vezes favela* aborda no conjunto do filme o problema e a questão do negro e da sua cultura, constituindo o manifesto do Cinema Novo. A densidade da significação dessa tendência em Leon Hirszman concorre para demonstrar que o canto de trabalho se estabelece como um elemento essencial no Cinema Novo. Considerando que Hirszman realizou uma série de três documentários intitulados *Cantos de trabalho*, essa proposta formou uma trilogia, indicando diferentes expressões da cantoria afro-diaspórica no trabalho, sendo elas *Cacau*, *Cana-de-açúcar* e *Mutirão*, que foi narrado por Ferreira Goulart. Essa obra é emblemática na trajetória desse realizador, que traz elementos fundamentais em que a tristeza da exploração do trabalho parece ser fragmentada pela força ancestral do canto negro impregnado de orixalidade.

Nessa abordagem autoral de Leon Hirszman, o canto de trabalho expressa a corporalidade negra performática, que varia de acordo com o andamento do movimento corporal realizado pelos pescadores. Contudo, no filme esse trabalho braçal é exposto para denunciar a exploração a que foram submetidos quando puxam uma rede que não lhes pertence, possuindo apenas a força de trabalho, mas sem deter o meio de produção que é a rede, indo assim ao paroxismo da exploração que demanda o problema racial, pois o dono da rede exógeno à comunidade é branco (PRUDENTE, 1995). Por isso, são obrigados a entregar os peixes como forma de pagar o uso da rede, restando-lhes o mínimo para a alimentação e sobrevivência. A música caracterizada no canto responsorial dos pescadores sugere uma forma de resistência cultural e contribui também para a resiliência que lhes permite superar a violenta exploração, mantendo a essência ontológica da sua humanidade que é negada. É nesse ponto que o canto responsorial tem presença significativa nessa realização de Glauber Rocha, como unidade negra que indica também uma abstração do resgate da família que foi vítima de fragmentação no processo escravista.

Nesse sentido, Glauber Rocha utiliza a imagem do Farol de Itapuã, onde, em meio às pedras, o personagem Firmino passa se equilibrando, demonstrando o jogo de cintura que o capacitou para sair da vila de Xaréu e ganhar a vida na cidade. Nesse filme, o Farol de Itapuã aparece como se fosse um portal que liga a vida da vila de Xaréu com a cidade grande. Itapuã significa “pedra que ronca”, e, na tradição popular, conta-se que existe uma sereia na pedra de Itapuã, pois é uma história que ganhou notável importância para a cultura negra, considerando que a sereia tem o simbolismo de lemanjá, cuja tamboralidade do orixá foi percebida no processo literomusical da africanidade da canção “Itapuã”, de Dorival Caymmi:

Itapuã  
Sereia morena  
Vem toda manhã  
Se banha nas águas  
De Itapuã

A pedra que ronca  
No meio do mar  
Tem no seu dorso  
Sentada, Yayá,  
A moça bonita  
De cabelo verde  
Metade de gente  
Metade de peixe...  
A pedra é morada  
da moça do mar (CARYBÉ; VERGER; CAYMMI, 2012, p. 92).

Diante disso, Firmino ultrapassa as pedras que roncam e segue com o seu ideal de libertação, contrariando de forma dialética o tradicionalismo dos pescadores que não conseguem mudar a realidade em razão dos elementos de possibilidades fatalísticas, que geralmente impregnam a demanda religiosa. Assim, na realização, Rocha constrói com criatividade a pobreza dos pescadores, vestindo-os apenas de calção, enquanto Firmino é vestido de paletó branco, exibindo um *status* que, na realidade, não condiz com a sua condição financeira, quando não ganha dinheiro suficiente para comprar roupas, sendo lumpemproletariado, com seu perfil de malandro, que vive de expedientes nos grandes centros (PRUDENTE, 2002; PRUDENTE; COSTA, 2020). Mas, assim mesmo, Firmino tem o pensamento utópico, buscando mudar a alienação dos pescadores, que permitem no costume a imposição da opressão. Contudo, ao confrontar essa alienação, ouve deles: “Deixa pra lá, pessoal, Firmino está com a vida dele ganha, não tá vendo pela roupa” (BARRAVENTO, 1962). Mas Firmino não desiste, oferecendo cachaça de graça para os pescadores, estimulando a diversão com o samba, permitindo aí uma relação dialógica com a carnavalização de Bakhtin (2002), que vê, no Carnaval, cuja essência aqui é o samba, um elemento que se estabelece como uma inversão da ordem, tornando-se por isso revolucionário (PRUDENTE, 2011).

Nesse momento, Glauber Rocha introduz, na acústica da vila de pescadores, a tamboralidade do pandeiro, um dos símbolos do samba. O pandeiro é um tambor que expressa a esfericidade negra sagrada (PRUDENTE, 2008). Trata-se de um instrumento percussivo composto de pele esticada sobre um aro, geralmente feito de ferro fixado no

corpo de madeira, onde são presas platinelas de metal. Esse instrumento é de profunda significação para a tamboralidade, na medida em que representa a biointegração, estabelecida na dinâmica da circularidade dos saberes sagrados, cujas manifestações bioexistenciais se relacionam em um plano de horizontalidade que as integram, considerando que, no âmbito da orixalidade, todas as expressões bioexistenciais são iguais, contrariando qualquer que seja a diferença vertical. As bioexistencialidades são expressões da divindade, o que indica a condição de igualdade, e qualquer nível de preconceito atingiria a sacralidade divina, o que vale dizer que todas as manifestações de vida são expressões da vida da orixalidade.

No pandeiro, por exemplo, a pele representa a bioanimalidade, a platinela simboliza, no metal, a biomineralidade, e a madeira traz a referência vegetal, indicando a biovegetalidade. Com isso, podemos sugerir que o pandeiro tem uma instrumentalidade ilustrativa de uma visão ecológica que se acomoda na esfericidade negra, traduzida na circularidade das epistemologias sagradas que são substanciais na cosmovisão africana primeva. Parece sugestivo apontar que, na orquestra da tamboralidade negro-africana, o pandeiro é um instrumento percussivo que tem a capacidade de mimetizar os sons do surdo, caixa/tarol, tamborim e chocalho. Essa multiplicidade de timbragem concorrente ao ritmo melódico permite a abstração de uma relação teológica de dinâmica epistêmica em que a africanidade incide como fonte originária do respeito à biodiversidade que já era conhecida na sua cosmovisão primogênita.

E assim o pandeiro é tocado com duas mãos, sugerindo o elo coletivo da circularidade, que se vê na umbigada matriz do samba de roda (KARASCH, 2000). O pandeiro produz uma sonoridade que perpassa o som médio e grave da pele com o som agudo das platinelas. Ao evocar o samba, Glauber traz, na sua realização, o símbolo mais expressivo nas culturas da diasporicidade afro-latina. Mas Firmino insiste na denúncia de exploração dos pescadores:

Vocês arrastam rede todo dia, sabe pra quê? Pra meter dinheiro na barriga do branco. Eles tão tudo rico nas suas costas, a mim é que ninguém explora mais. Agora só trabalho por minha conta e não tenho hora marcada. Corro o risco, mas sou livre como um xaréu no mar. Mas só que ninguém apoia o papai. Se você soubesse, irmão, ao menos assinar o nome, mas não adianta não vocês são analfabetos. E pensar que o mundo é todo na base da miséria. A ha hahaha! (BARRAVENTO, 1962).

Constatamos que, além do pandeiro, tem-se também uma acuidade, que demonstra a percepção etnomusicológica em Glauber Rocha. Nessa perspectiva, o berimbau conota uma imagem de caráter de uma espécie de som signo, intensificando

a significação da tamboralidade que o samba expressa na culturalidade bantu, conjugando a música e a dança como um único elemento indissolúvel (PRUDENTE, 2007). É nessa linha de compreensão do sentido da musicalidade negra na realização glauberiana que a instrumentalidade do berimbau sugere uma conotação de corporalidade de possíveis traços matriarcais da africanidade, em que a barriga feminina é fonte geradora do indivíduo e do seu desenvolvimento como pessoa, implicando uma relação de princípio de respeito à maternidade para o discernimento da afrossolidariedade, que está no imaginário brasileiro, como se vê na música “Fina beleza” (2020), com interpretação de Fabiana Cozza e Fi Maróstica, que se percebe nas relações comunais da dinâmica lúdico-gregária (PRUDENTE, 2008), em que a música é fundamental, acompanhando o africano em todos os níveis da existencialidade, da vida e da morte.

A vida e a morte se estabelecem em uma relação horizontal vital e mortal harmônica (RIBEIRO, 1996), no processo de uma esfericidade teológica existencial que se traduz nos saberes sagrados da mais antiga cosmovisão africana (PRUDENTE, 2008). Não é por acaso que a configuração do berimbau indica uma semiesferização ilustrativa de uma barriga, que dimensiona a possibilidade de um ventre feminino. De tal sorte que o movimento da caixa de ressonância do tipo cordofone, quando é percutida com a vareta de madeira, é possível que o som daí decorrente seja um nível de cognição memorial para o negro brasileiro, em que ele percebe nesse som uma musicalidade ancestral da sua origem de existencialidade comunal.

Recorre-se, com isso, ao sentido de matriarcalidade africana para resgatar a força de acolhimento de maternidade, visando a uma luta para a superação de uma marginalidade que lhe tentou furtar o sentido de humanidade, estabelecido com essência matriarcal. É nessa linha de abordagem que o berimbau aparece em *Barravento* como uma espécie de chamado para a luta coletiva em favor de uma existencialidade negra, em que o canto responsorial surge como uma resposta urgente para o resgate da família em proveito do sentido coletivo, em que o elo da unidade se faz como uma imagem de travessia do mar para o encontro umbilical com o ideal da Mãe África. Glauber Rocha, com originalidade criativa, insere, nessa sua realização, um canto responsorial, sugerindo que, no sentimento de superação da dor, do violento mundo branco a que foi submetido, independentemente do momento, o negro está sempre voltado a uma conotação idealista de regresso à África, como mãe negra; esse sentimento é inequívoco no cuidado glauberiano. E isso se vê neste refrão: “Foi agora que eu cheguei, mas vou pro mar” (BARRAVENTO, 1962).

Assim, mostra a rotina dos pescadores que trabalham incansavelmente, sem ter tempo para o aprendizado da leitura e da escrita, que concorrem para a libertação das amarras excludentes, caracterizadas nas relações eurocaucasianas em que a vida e o trabalho alienado constituem a reificação excludente de que esses pescadores são

vítimas. É nesse sentido que a significação de lemanjá ganha a expressão de mãe e doçura do mar, permitindo-lhe, no sentido do querigma desse orixá, o encontro coletivo da maternidade negra na musicalidade.

É possível perceber no imaginário popular que a africanidade do brasileiro na beira-mar está ligada sempre a uma possibilidade idílica de um encontro com lemanjá, que possibilita a ponte existencial com o continente negro, como se vê em “Conto de areia”, música de 1974, de Toninho Nascimento e Romildo Bastos:

Quem foi que mandou  
O seu amor  
Se fazer de canoeiro  
O vento que rola das palmas  
Arrasta o veleiro  
E leva pro meio das águas  
de lemanjá  
E o mestre valente vagueia  
Olhando pra areia sem poder chegar  
Adeus, amor.

É provável que o afrodescendente tenha um sentimento memorial da sua família ancestral, percebida na corporalidade da dança da orixalidade. No ritual da religião de matriz africana, o negro encontra traços significativos da família que foi fragmentada no processo escravista. Assim, o negro mimetiza a sua família em alguns processos artísticos, tais como: na arquitetura popular, os chamados “puxadinhos”, que é o aumento gradual da casa como uma forma de ele expressar espaço para o seu igual disperso que foi resgatado no sentimento arquitetônico. Acreditamos que esse comportamento também se expressa na música, em que o músico do processo ritual dificilmente executa o seu instrumento de maneira solo, mas numa orquestra da orixalidade – com atabaque, gonguê, pandeiro e berimbau –, em que a união dos instrumentos simboliza também o reencontro da união familiar fragmentada pelo processo de escravidão.

A orixalidade se dá em um processo sagrado de família clânica, que tem um peso significativo nessa realização de Glauber Rocha, na qual o tradicionalismo dos pescadores sugere uma obediência aos orixás. As relações de encontro em *Barravento* são marcadas por uma dinâmica lúdico-gregária da orixalidade musical, em que o samba, a capoeira e a gira do candomblé indicam, na corporalidade negra, um simbolismo ritual que religa (*religare*) os grupos dispersos pela escravidão a um sentimento ideal de união na matriarcalidade africana. Isso é expresso no cuidado pedagógico da alteridade da mãe de santo, que é a mãe de todos. É provável que, em *Barravento*, o negro

seja referencial estético, sendo ainda também uma espécie de indicação musical de orquestração solidária que, na identificação da corporalidade, tem um ensinamento da música negra como elo musical com a identidade racial dispersa. Esse componente conceitual da tamboralidade negra como elo musical de identidade racial constitui uma teluricidade onírica, em que o afrodiaspórico idealiza uma territorialidade, permitindo o reencontro com os seus pares, que foram dispersados pela violência desagregadora da família dos escravizados.

Reiteramos que, na parte inicial do filme, o foco da cena se volta para o Farol de Itapuã, por onde Firmino passa demonstrando o “jogo de cintura”. Esse equilíbrio sugere uma corporalidade que é transversal no filme, indo do início ao fim. Essa mesma cena do Farol de Itapuã demarca também o final do enredo do filme, quando volta demarcando o caminho para a cidade como um portal, que sugere a significação de mudança de vida.

É provável que nessa cena o personagem Aruã troque um paradigma do lugar tradicional por um outro sugestivo de modernidade. Ele tem a percepção da existência de dificuldades na cidade grande, mas ir ao seu encontro, a despeito das dificuldades, parece ser um ato de busca pela liberdade. Para reforçar essa cena, tal como um pintor influenciado pelo neorrealismo italiano, é que percebemos um indício de um traço irreverente que irá se tornar essencial no Cinema Negro, sendo resgate da condição de sujeito.

Concluimos que Glauber ensina, na música dessa sua realização, a luta pela liberdade, que se faz com a consciência dos pescadores, construindo seu futuro, tornando-se sujeito histórico, no canto negro de homens e de mulheres: “Vou pra Bahia pra ver se dinheiro corre. Se dinheiro não correr, ai meu Deus ai! De fome ninguém não morre! É barravento lelê. É barravento lá, lá! De fome ninguém não morre!” (BARRAVENTO, 1962). A dimensão pedagógica do Cinema Negro que tem como dispositivo conceitual a contemporaneidade inclusiva, em que se dá concomitantemente ao processo de superação do anacronismo excludente do euro-hétero-macho-autoritário, no momento em que as minorias vulneráveis, como é o caso do afrodescendente, como maioria minorizada diante da euro-heteronormatividade, em uma ação de ensinamento dialético, contribui para colocar a sociedade nos trilhos da contemporaneidade inclusiva como ela é e como deverá ser tratada. Em outras palavras, a dimensão pedagógica do Cinema Negro é uma espécie de lugar de fala no Cinema Negro, pois nessa tendência o negro supera a sua condição de objeto no audiovisual, conquistando o papel de sujeito histórico escrevendo e dirigindo suas questões temáticas fundamentais para sua ontologia.

## REFERÊNCIAS

- A SAÍDA dos operários da fábrica Lumière. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4jmCFzzCQvw>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.
- BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Salvador: Produtora Iglu Filmes Produção, 1962. (80 min).
- BERIMBAU. Intérprete: Olodum. Compositores: P. Onassis, Marquinhos e G. Menegue. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jqkpCY3MQuU>. Acesso em: 3 out. 2021.
- CANTOS de trabalho: Cana-de-açúcar. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais. Brasília: Plano de Ação Cultural-MEC, 1975. cor, 10 min, 35mm.
- CANTOS de trabalho: Mutirão. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais. Brasília: Plano de Ação Cultural-MEC, 1975. cor, 12 min, 16mm ampliado para 35mm.
- CANTOS de trabalho: Cacau. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais. Brasília: Plano de Ação Cultural-MEC, 1976. cor, 11 min, 16 mm ampliado para 35 mm.
- CARYBÉ; VERGER, P.; CAYMMI, D. *Mar da Bahia*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012.
- CASTILHO, S. D. de. *Quilombo contemporâneo: educação, família e culturas*. Cuiabá: EdUFMT, 2011.
- CAYMMI, D. Itapoã. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1xCwfvLEPVM>. Acesso em: 5 jun. 2022.
- CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman. Produção: Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, 1962. (92min).
- CONTO de areia. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: R. Bastos e T. Nascimento. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2e5r8\\_kbH24](https://www.youtube.com/watch?v=2e5r8_kbH24). Acesso em: 5 jun. 2022.
- FINA beleza. Compositores: A. Brasil e C. L. Prudente. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_tZHSK-8uuQ](https://www.youtube.com/watch?v=_tZHSK-8uuQ). Acesso em: 5 jun. 2022.
- GERBER, R. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Coleção Cinema, v. 1).
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradica, 2007.
- KARASCH, M. C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- MARTINHO, N. J.; PRUDENTE, C. L.; SILVA, D. C. Maracatu: uma marca cultural ibero-ásio-afro-ameríndia no carnaval do nordeste. *Revista Extraprensa*, v. 14, p. 313-327, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/174628>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974. v. II. p. 183-294.
- MUKUNA, K. wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, 1979.
- PRUDENTE, C. Arquibancada alegre de reserva, escola de samba: uma contribuição ao estudo de alguns aspectos socioculturais para a compreensão do dilema do negro brasileiro. In: PORTO, M. do R. S. et al. (org.). *Negro, educação e multiculturalismo*. São Paulo: Panorama, 2002. v. 1, p. 85-98.
- PRUDENTE, C. *Barravento: o negro como possível referencial estético do Cinema Novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Nacional, 1995.
- PRUDENTE, C. *Arte negra: alguns pontos reflexivos para a compreensão das artes plásticas, música, cinema e teatro*. Rio de Janeiro: Ceap, 2007. 53 p.
- PRUDENTE, C. Futebol e samba na estrutura estética brasileira: a esfericidade da cosmovisão africana versus a linearidade acumulativa do pensamento ocidental. In: PRUDENTE, C. *Cinema Negro: algumas contribuições reflexivas para compreensão da questão do afrodescendente na dinâmica sociocultural da imagem*. São Paulo: Fiuza, 2008. p. 119-148.
- PRUDENTE, C. *Tambores negros: antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos meninos do Morumbi: pedagogia afro*. São Paulo: Fiuza, 2011.
- PRUDENTE, C. A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no Cinema Negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. *Revista de Educação Pública*, v. 23, p. 403-424, 2014. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/1624/1252>. Acesso em: 26 jan. 2020.
- PRUDENTE, C. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. *Revista Extraprensa*, v. 13, n. 1, p. 6-25, 2019. DOI <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.163871>.
- PRUDENTE, C. A fragmentação do mito da democracia racial e a dimensão pedagógica do cinema negro. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, n. 38, p. 157-171, 2020. DOI 10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.157-171.
- PRUDENTE, C. L. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. *Educação e Pesquisa*, v. 47, p. e237096, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/193616>. Acesso em: 23 jun. 2021.

- PRUDENTE, C. L.; COSTA, H. Escolas de samba: comunicação e pedagogia para a resistência do quilombismo. *Revista Extraprensa*, v. 14, p. 272-292, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/174392>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- PRUDENTE, C. L.; VARGAS, A. S.; MARTINS, M. A musicalidade negra no documentário “Samba-Reggae: a Arma é Musical”, um diálogo do cinema negro e a tamboralidade africana. In: PRUDENTE, C. L.; ALMEIDA, R. (org.). *Cinema Negro: educação, arte, antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2021. p. 98-124. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/713/634/2379>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- RÁDIO USP. *Quilombo Academia*. Jorge Ben. Direção de Celso Luiz Prudente. Assistente de direção Anderson Brasil e Alexandre Siles Vargas. Disponível em: <http://jornal.usp.br/radiosp-sp-aovivo.html>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- RIBEIRO, R. I. *Alma africana no Brasil*. Os iorubás. São Paulo: Oduduwa, 1996.
- SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SCHAFER, R. M. *Vozes da tirania: templos do silêncio*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- VERGER, P. F. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 2002.
- VERGER, P. F. *Lendas dos orixás*. 4. ed. Salvador: Corrupio, 2011.

**Recebido em:** junho de 2022.

**Aprovado em:** outubro de 2022.