



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH
Programa de Pós- Graduação em Biblioteconomia – PPGB
Mestrado Profissional em Biblioteconomia - MPB

RAQUEL FERNANDES CANÁRIO

**BARRAVENTO (1961) E A ORGANIZAÇÃO DO ETNOCONHECIMENTO
AFRO-BRASILEIRO DOS PESCADORES DE BURAQUINHO/ BA:**
Reflexões por meio da epistemografia interativa

Rio de Janeiro
2017

RAQUEL FERNANDES CANÁRIO

**BARRAVENTO (1961) E A ORGANIZAÇÃO DO ETNOCONHECIMENTO
AFRO-BRASILEIRO DOS PESCADORES DE BURAQUINHO/ BA:**

Reflexões por meio da epistemografia interativa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia, no curso de Mestrado Profissional em Biblioteconomia, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Biblioteconomia.

Linha de pesquisa: Organização e Representação do Conhecimento.

Orientador: Marcos Luiz Cavalcanti de Miranda.

Rio de Janeiro
2017

Aos meus barraventos Aruã, Naína e Iulik, com muito amor.

Agradeço aos valentes pescadores dos mares baianos da praia de Buraquinho a quem este trabalho se dedica.

Agradeço a Rainha das águas salgadas, Iemanjá, pois como disse Jorge Amado, o oceano é muito grande, no entanto ela escolheu a Bahia como sua morada.

Agradeço de coração ao Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, a Mãe Lúcia, e a todos pertencentes ao seu Axé.

A todos que já partiram, mas que sem eles Barravento não teria sido possível. A todo o universo dos terreiros, pescadores, ritos e mistérios da África na Bahia, documentados cinematograficamente por Luiz Paulino dos Santos, e a Glauber Rocha. Saravá aos mestres!

Também agradeço ao cineasta Roque Araújo, meu elo fundamental e início de todo esse interesse pelo Cinema Baiano; com quem tive o prazer de realizar um filme no sertão de Canudos aos 15 anos de idade. Roque despertou meu interesse e paixão por esse cinema poético-revolucionário ao qual Glauber Rocha e os demais cineastas baianos se dedicaram. Foi Roque, que igualmente me conduziu a Luiz Paulino, fazendo uma ligação telefônica em uma quarta-feira à tarde, da Biblioteca dos Barris, marcando meu encontro com Paulino. Portanto, agradeço de todo o meu coração a esse grande mestre, hoje aos 80 anos de idade, o mito sobrevivente do Cinema Baiano.

A Sergio Santeiro, cineasta e professor carioca, quem me apresentou pela primeira vez Barravento em 2010, quando eu ia até a UFF, sem ligação institucional alguma, apenas para participar como ouvinte de suas aulas sobre o Cinema Brasileiro: muito afeto e infinitos despertares.

Ao querido amigo Jorge Freund pela guarida na capital carioca, sempre disposto a me receber após as aulas de mestrado, com um cafezinho, poesia e ótima conversa antes de rumar às terras maricaenses. E por todos esses anos de carinho no Rio de Janeiro.

Agradeço a professora Heloísa Machado que me elucidou aos caminhos da Biblioteconomia, por ter me apresentando a professora Miriam Gontijo deste Programa de Mestrado em Biblioteconomia da UNIRIO, e que hoje também compõe a minha banca. Miriam sempre disposta a contribuir nas elucubrações intelectuais, e foi através dela que cheguei ao meu orientador Marcos Miranda, quando ela me sugeriu entrar como aluna especial na disciplina que ele ministrava em 2014, no PPGB.

Ao meu orientador Marcos Miranda, pela paciência, confiança, e ao processo criativo que ele me inspirou pelos caminhos da epistemografia, uma grande descoberta! Sua dedicação e incentivo foram fundamentais para meu amadurecimento intelectual.

A Domingos Nobre, professor e amigo com quem aprendi como me relacionar com a comunidade de pescadores, pelo seu método de trabalho com o audiovisual, e sua maneira ética e comprometida de trazer os indígenas Guarani Mbya ao centro de suas produções acadêmicas.

Agradeço a família Fernandes, minha família materna, e a família Canário, minha família paterna; por me ajudarem com muito amor, só assim, através deles, tenho vencido; e a família de Farias, essa que conheci há oito anos através do meu companheiro Iulik, e que tornou-se minha também, relações de muito carinho e cumplicidade.

Agradeço também a Lucy Carvalho, Gildásio de Freitas, Aidée Nascimento dos Anjos, Tina Tude, Edgard Navarro, Robinson Roberto, Gabryel Canário, Renan Canário, David Canário, Beatriz Canário, Camile Carbonari, Ethel Oliveira, Pedro Félix, Adriano Rayol, Icléia Thiesen, Patrícia Vargas, Gustavo Saldanha, Geni Chaves Fernandes, Nanci Oddone, aos colegas do mestrado, em especial a querida Lourdes Maria.

Um agradecimento especial aos meus pais, Aurealice e Carlos Alberto, e aos meus avós baianos Elenir e Manoel, juntos desde a infância, no amor e na vida simples, percebendo nossas raízes, nossa Bahia infinitamente mestiça, e exalando beleza. Aos meus avós dourados, Archiduque - *in memoriam* - e a vovó Ila, tê-los ao meu lado só

fortaleceu a minha caminhada, seguirei firme até o fim. Iulik, Aruã, e Naína meus amuletos da sorte. É impossível levar um barco sem temporais.

Os homens da beira do cais só tem uma estrada na sua vida: a estrada do mar. Por ela entram, que seu destino é esse. O mar é dono de todos eles. Do mar vem toda alegria e toda tristeza porque o mar é mistério que nem os marinheiros mais velhos entendem que nem entendem aqueles antigos mestres de saveiros que não viajam mais e, apenas, remendam velas e contam histórias. Quem já decifrou o mistério do mar? Do mar vem a música, o amor e a morte. E não é sobre o mar que a lua é mais bela? O mar é instável. Como ele é a vida dos homens dos saveiros [...] (Jorge Amado, *Mar Morto*)

RESUMO

Esta dissertação evidencia alguns processos metodológicos e conceituais em contribuição para os estudos ligados ao Cinema e a Biblioteconomia na linha de pesquisa Organização e Representação do Conhecimento quando o tema abordado são comunidades étnicas. O ponto de partida para as análises do proposto estudo é o filme *Barravento* (1961), dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha, o longa metragem foi realizado em uma comunidade de pescadores afro-brasileiros na praia de Buraquinho/BA, pertencente ao município de Lauro de Freitas. O mesmo tem caráter documental já que registra dentro da trama ficcional os próprios pescadores local e a tradição da cultura negra na Bahia, portanto, o candomblé, a capoeira e os sambas de roda são os eixos principais de *Barravento*. Diante deste recorte, foram investigados os conceitos de Epistemografia e Etnoconhecimento, pois estes corroboram para a sistematização dos saberes populares perpassados através da oralidade. A pesquisa epistemográfica discorrida nessa dissertação é elucidada pelo artigo “Cientificamente favelados: uma visão crítica do conhecimento a partir da epistemografia”, de Garcia Gutierrez. Respalhada por meio do suporte audiovisual documental, a pesquisa aproxima o Cinema Brasileiro da Biblioteconomia e, assim, apoia-se em estudos bibliográficos, imagéticos e sonoros que resultaram em um filme documentário intitulado *Entre Barraventos*, como produto final desta dissertação. O documentário aponta as transformações sofridas diante das variantes do tempo nessa comunidade de pescadores, as modificações estruturais da vida diária e os aspectos que ainda continuam comuns entre o passado e o presente. Durante a pesquisa de campo foram obtidos depoimentos dos pescadores da praia de Buraquinho, registros do Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, axé frequentado pelos pescadores, depoimentos de pessoas envolvidas com a produção do filme *Barravento*, como o cineasta baiano Roque Araújo, Lucy Carvalho atriz de *Barravento*, e, também, com a grande presença do cineasta baiano Luiz Paulino dos Santos o idealizador e primeiro diretor de *Barravento*, e por fim, relatos de pesquisadores do Centro de Referência da Cultura Afro Brasileira Mãe Mirinha de Portão.

Palavras-chave: Barravento; Biblioteconomia; Epistemografia; Etnoconhecimentos; Cinema.

ABSTRACT

This dissertation evidences some methodological and conceptual processes in contribution to the studies related to Cinema and Librarianship in the line of research Knowledge Organization and Representation when the subject are ethnic communities. The starting point for the analysis of the proposed study is the film *Barravento* (1961), directed by the Bahian filmmaker Glauber Rocha, the feature film was made in a community of Afro-Brazilian fishermen on the beach of Buraquinho / BA, belonging to the municipality of Lauro of Freitas. The film has documentary character since it registers within the fictional plot the own local fishermen and the tradition of the black culture in Bahia, therefore, the *candomblé*, the *capoeira* and the *sambas* are the main axes of *Barravento*. Facing this cut, the concepts of Epistemography and Ethnoknowledge were investigated, since these corroborate for the systematization of popular knowledge perpassed through orality. The epistemographic research explored in this dissertation is elucidated by the article "Scientifically slum dwellers: a critical view of knowledge from the espistemography", by Garcia Gutierrez. Backed by means of the audiovisual documentary support, the research approaches the Brazilian Cinema of Library Science and, therefore, is based on bibliographic, imagery and sound studies that resulted in a documentary film "Entre Barraventos" as the final product of this dissertation. The documentary shows the changes undergone by the variants of time in this community of fishermen, the structural modifications of the daily deal and the aspects that still remain common between the past and the present. During the field research, testimonies were obtained from the Buraquinho's fishermen, film records were done of the *candomblé* community frequented by fishermen, testimonies of people involved with the production of the film *Barravento*, such as the Bahian filmmaker Roque Araújo, Lucy Carvalho, an actress from *Barravento*, and also, with the great Bahian filmmaker Luiz Paulino dos Santos, the idealizer and first director of *Barravento*, and finally, reports of researchers from the Reference Center of Afro-Brazilian Culture Mãe Mirinha de Portão.

Key-words: *Barravento*; Librarianship; Epistemography; Etnoknowledge; Cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 ENTRE BARRAVENTOS: LUIZ PAULINO DOS SANTOS E GLAUBER ROCHA.....	14
2 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS	23
3 ABORDAGEM CONCEITUAL	30
3.1 CINEMA E EPISTEMOGRAFIA: CONEXÃO INTERATIVA.....	30
3.2 ETNOCONHECIMENTO.....	39
4 PESQUISA DE CAMPO	46
4.1 A PRAIA E O FILME.....	46
4.2 SUBJETIVIDADES RELIGIOSAS.....	57
4.3 TERREIRO DE SÃO JORGE FILHO DA GOMÉIA.....	65
4.4 FALSO PROGRESSO.....	71
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
6 REFERÊNCIAS	81

1 INTRODUÇÃO

Esse estudo evidencia alguns processos metodológicos e conceituais em contribuição para os estudos ligados ao Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da UNIRIO, na linha de pesquisa Organização e Representação do Conhecimento, neste caso, Organização e Representação do Etnoconhecimento, já que o recorte em questão abordará uma comunidade étnica.

Foram investigados conceitos que incentivam uma organização mais democrática do etnoconhecimento dentro da Biblioteconomia, trazendo a Epistemografia, como método de abordagem em comunidades étnicas e, o Cinema, como suporte de sistematização dos saberes populares, verificando que ambos evidenciam e proporcionam um conhecimento transmitido através da oralidade e da imagem. A epistemografia vem declarar a crise epistemológica advinda das práticas seculares de segregação das pessoas tidas como não letradas e renegadas a evidenciarem seu próprio etnoconhecimento, sendo desvalorizados progressivamente em decorrência da hegemonia eurocêntrica do saber.

O abismo que se configura entre a epistemologia e a epistemografia, é devido ao fato de a primeira ser forjada cientificamente por um indivíduo sobre o “outro”, esse indivíduo muitas vezes não carrega empiricamente as vivências de um mundo do qual se quer apoderar, e o “outro” está sujeito a ser eternamente o “objeto de estudo” desse que se apossa de determinados métodos, conceitos e comunica algo sobre um conhecimento quase sempre, como estratégia de dominação. A segunda quer libertar, quer desamarrear as couraças eurocêntricas, trazer à tona o sujeito da História, legitimar o seu protagonismo, o “outro” por ele mesmo, ou pelo menos fazer com que esse “outro” saia da figuração e do fetichismo cultural.

O conceito de epistemografia trabalhado por Garcia Gutierrez, no texto *Cientificamente favelados: uma visão crítica do conhecimento a partir da epistemografia*, foi base desta dissertação, que buscou alinhar a discussão trazida por Gutierrez em paralelo com reflexões no âmbito do Cinema. Através de registros audiovisuais e transcrições de histórias orais, nossa investigação segue ao redor dos terreiros de candomblé, das rodas de samba e das crenças da Bahia, carrega todo o encanto de seus diversos mitos e símbolos de resistência africanos, manifestando uma identidade vinculada à diversidade cultural do maior estado nordestino, a qual foi

inspiração para muitos artistas como Jorge Amado na literatura, Dorival Caymmi na música, Carybé na pintura, Pierre Verger na fotografia, e Glauber Rocha no cinema, um dos maiores líderes e defensores do Cinema Novo - movimento cinematográfico brasileiro iniciado no final da década de 1950, início dos anos 1960 -, que revolucionou a cinematografia do país com esplendorosa força poética, paixão e “alto nível de compromisso com a verdade” nacional. (ROCHA, 1981, p. 30).

O mar da Bahia é um reino de mistérios e é por essas águas do Atlântico que chegamos ao nosso ponto de partida, *Barravento*, um filme realizado no final da década de 1950, mergulhado em poesia, misturas de cor e mares-sem-fim, coqueirais extensos, puxadas de rede, canções e batuques. *Barravento* transpõe, de certa maneira, uma etnoficção, pois reporta uma comunidade de pescadores na praia de Buraquinho/BA, e seus protagonistas sociais com valor antropológico e etnográfico, ao entremear os próprios pescadores - atores naturais - aos atores profissionais na trama; Antonio Pitanga, Lidio Silva, Luiza Maranhão e Lucy Carvalho, por exemplo.

O contexto histórico representado em *Barravento* será alicerce primordial para identificar os etnoconhecimentos em prática na região atualmente. O processo investigativo sobre o filme *Barravento* é decorrente desde 2010, anos antes de ingressar no Programa de Pós- Graduação em Biblioteconomia da UNIRIO; dessa maneira, paralelamente à dissertação, foram realizados dois documentários, o primeiro, *No meio do Barravento*, finalizado em 2011 e, o segundo, *Entre Barraventos*, finalizado juntamente com a presente dissertação. Ambos disponíveis através de links inseridos na seção 6. *Referências*, em Links Úteis.

Ante a comunidade atual e a história da região, atravessada pelos anos, deparei-me com um cenário que lembrava *Barravento*, porém a estrutura organizacional do povoado já não existia como registrado no filme. Por outro lado, conhecendo os pescadores de Buraquinho pude constatar como a memória coletiva dos moradores da praia se movimenta, e quais transformações os etnoconhecimentos sofreram desde a realização de *Barravento*, o que se perpetuou e o que foi ressignificado diante das emergências sócio-espaciais.

Para tanto, este estudo demonstra, a latência das fragilidades e lacunas epistemológicas ao investigar a organização do etnoconhecimento, trazendo o Cinema como possibilidade de linguagem junto à pesquisa epistemográfica, ao passo que corrobora com os estudos ligados a Biblioteconomia e ao modo como as representações

étnicas são organizadas na ORC. Aponta como a epistemografia pode colaborar com métodos de organizar e representar o conhecimento, reconhecendo uma episteme na sabedoria popular, se opondo aos meios adotados pela epistemologia. Questiona também, se há veracidade histórica nas imagens do cinema documentário ou ficcional, ou seja, é possível utilizar filmes de ambos os gêneros como documento de um determinado período histórico? Cinema é realidade? O Cinema expressa uma visão de mundo, uma ideologia?

O presente estudo suscita, portanto, um convite para a desconstrução epistemológica, e nesse aspecto, a desconstrução de pensamentos enrijecidos, cristalizados, e formalizados pelo olhar científico e/ou pelo profissional da informação em seu espaço de trabalho. Incorporamos o documentário, o etnoconhecimento, a pesquisa epistemográfica, a imagem e o som como suportes e linguagens legítimos na organização e representação dos etnoconhecimentos, para assim, desmistificar que a *ciência do povo* (CASCUDO, 1971), seja um saber menos importante, menos oficial, por não ostentar o consenso da ciência acadêmica.

Seguindo esta lógica, Luís da Câmara Cascudo reitera:

[...] Votei pelo folclore contra a cultura oficial, dogmática, universal, imposta pela legislação, regida pelos regulamentos, guiada pelos estatutos, fiscalização, vigilância do Estado, substituto do Olimpo [...] (CASCUDO, 1974, p. 236).

Nesse sentido, por meio do entrelaçamento entre o Cinema e a Biblioteconomia, intentamos forjar metodologias que possam valorizar os etnoconhecimentos, para consolidarmos a ampliação dos espaços de atuação imagéticos e sonoros no universo biblioteconômico, especificamente, na Organização e Representação do Conhecimento, para aproximarmos a realidade cultural e educacional de comunidades étnicas do domínio das bibliotecas; pois o Cinema proporciona a transmissão do conhecimento não apenas para as pessoas que leem, mas também para as pessoas que apreendem e repassam seus conhecimentos através da oralidade.

1.1 ENTRE BARRAVENTOS: LUIZ PAULINO DOS SANTOS E GLAUBER ROCHA

Esta subseção introdutória se faz necessária para compreendermos a profunda importância que o filme *Barravento* representou para o Cinema Baiano, para o Cinema Nacional e, sobretudo, para a cultura afro-brasileira. “*Barravento* é uma matemática importante, era uma palavra que só se conhecia entre eles”, diz Luiz Paulino dos Santos, o primeiro diretor e roteirista do filme, em depoimento dado a esta pesquisa em abril de 2016, no município de Lauro de Freitas, ao se referir ao nome dado à obra cinematográfica, e seu significado, afirma Paulino, era “uma palavra que só era conhecida pelo povo de Santo”.

Sinônimo de revolução, mudança, transição, variação do mar e dos costumes, *Barravento* começou a ser rodado no final da década de 1950, arquitetado por Luiz Paulino dos Santos. O filme na época vem somar a outros trabalhos cinematográficos realizados na Bahia, como “Um dia na Rampa” (Luiz Paulino dos Santos, 1955), “Redenção” (Roberto Pires, 1959), “A Grande Feira” (Roberto Pires, 1961), entre outros. O cenário baiano que já vinha sendo cantado por Caymmi, contado por Amado e traçado por Carybé, ganha movimento imagético e sonoro em sua paisagem com o grupo de cineastas supracitados, compondo o chamado ciclo de Cinema Baiano: uma geração audaciosa que apresentava novas possibilidades artísticas para a Bahia, e Glauber Rocha e Luiz Paulino dos Santos, sem dúvida, eram duas dessas grandes figuras idealizadoras e criativas.

Para estudarmos *Barravento*, em primeiro lugar, se faz necessário contextualizarmos os conflitos que houve durante sua produção, para melhor entendermos o que levou o afastamento de Luiz Paulino da direção do filme, que, posteriormente, foi assumida por Glauber. Contudo, nossa pesquisa não tem intenção em explorar a fundo as discussões que circularam após o lançamento comercial da película, no que diz respeito às repercussões negativas geradas pela imprensa cinematográfica sensacionalista, revistas e jornais da época. Essa subseção apenas expõe os pontos de vistas dos dois cineastas em relação aos rumores sobre este período, a fim de situarmos historicamente o ocorrido. Glauber Rocha faleceu em 1981, dessa forma, suas versões sobre tais acontecimentos, transcritos nesta dissertação, foram retirados de seu próprio livro *Revolução do Cinema Novo*.

Não se trata aqui, de estabelecermos juízos de valor acerca das controvérsias e diferentes visões dos cineastas sobre Barravento, mas sim, propomos evidenciar a maneira com a qual o tema do filme sofrera discriminação na época de sua feitura, por envolver os etnoconhecimentos negros, e abordar elementos da cultura dos pescadores de Buraquinho em torno do candomblé. A finalidade é provocar novas reflexões sobre aspectos relevantes do longa metragem no tocante a cultura afro-brasileira e seu valor simbólico para os pescadores, já que o roteiro de Luiz Paulino dos Santos apresenta, não apenas as práticas religiosas da comunidade, como também sua realidade político-econômica na década de 1960.

Em abril de 2016, durante a pesquisa de campo em Salvador, soube através do cineasta Roque Araújo, que Luiz Paulino também estava na Bahia, hospedado na casa de outro cineasta, Edgard Navarro, no município de Lauro de Freitas. Aos 85 anos de idade, Paulino encontrava-se extremamente lúcido e ativo, e tinha ido à Bahia para apresentar seu mais novo filme “Índios Zoró: Antes, agora e depois?”, na Biblioteca Pública Central dos Barris, na sala de cinema Walter da Silveira na capital soteropolitana; esse que viria a ser seu último longa-metragem, já que neste ano de 2017, Paulino falecera no dia 1º de maio.

Em depoimento Paulino contou-me detalhes de sua vida: filho de uma indígena da etnia Kaimbé com um homem humilde do campo, Paulino perdeu seus pais muito cedo; sua mãe em seu nascimento e o pai, que sofria de hanseníase, partiu quando ele ainda era garoto. Paulino narrou como o Cinema o acompanhou durante toda a sua trajetória de vida, falou-me de suas experiências em Matutu/MG, lugar onde ele morava em uma comunidade de Santo Daime; e, a partir daí, outros encontros aconteceram, e ele sempre se mostrou sensivelmente disposto em colaborar com a pesquisa. Durante o processo, pude notar seu comportamento ético e o seu comprometimento em representar os povos negros e indígenas. Barravento e Glauber Rocha foram divisores de água em sua vida.

A “verdade” como ele mesmo se refere ao ocorrido, é que o motivo da saída dele da direção de Barravento, foi a discriminação em torno da religião afro-brasileira por parte do produtor Rex Schindler, por se tratar de uma obra que exaltava a cultura dos pescadores, suas práticas carregadas de africanidade, mística e ritualística representadas pelos personagens e sua relação com Iemanjá. Para Rex Schindler, mostrar a tradição afro-baiana era um problema, já que o mesmo por ser católico, não admitia o

enaltecimento da cultura negra, e havia deixado explícito a Glauber e a Paulino, que o roteiro teria de sofrer alterações para que ele continuasse a financiar o filme.

Em depoimento Paulino revela:

[...] O que acontece para me tirar de Barravento foi uma coisa, assim, que não era verdade, a verdade era que, o que fez com que eu saísse era o preconceito né? Entrou um homem ‘catolicão’, uma coisa! Disse que tinha dinheiro, mas não tinha, era um homem até moreno, quase mulato, mas tinha nome estrangeiro, Rex Schindler e era ‘catolicão’, porque é da tradição baiana e ele achou, isso porque o Glauber veio me falar, que gente tava fazendo filme de feitiçaria, (risos) - e se tiver? Não seria o primeiro filme, mas não era bem isso né? A gente queria tá fazendo um filme mais pra criar um sentido de libertação, da coisa do xaréu, da puxada, dessas tradições que não deixavam um pouco de ser escravocrata, porque eles não ganhavam dinheiro, eles ganhavam o peixe que comiam [...] (LUIZ PAULINO DOS SANTOS, 2016)

Luiz Paulino que já vinha há algum tempo estudando a cultura afro-brasileira em Salvador, desde seu documentário “Um dia na Rampa”, realizado nas imediações da rampa do Mercado Modelo, registrando os saveiros ancorados no porto, os trabalhadores carregando seus balaios com frutas e legumes, os saveiristas descarregando seus peixes, o movimento da feira de Água de Meninos, as rodas de capoeira ao som do pandeiro e do berimbau; cenário que seria uma prévia de Barravento.

A seguir, o letreiro que abre o filme *Um dia na Rampa*:

[...] Rampa do mercado modelo, porto de saveiros que navegam a baía de todos os Santos. Os homens vêm toda manhã do mar à terra e retornam com a noite para as águas que dizem ser da rainha Yemanjá. Esse filme, realizado graças á cooperação de todos os trabalhadores, documenta um dia na rampa. [...] (UM DIA NA RAMPA, 1955)

Essa terra mestiça, guardiã dos mistérios da cultura negra, era o universo pretendido no Barravento de Paulino. Claro que Paulino dialeticamente também trazia em seu roteiro críticas à sociedade baiana, ao sistema estabelecido entre os pescadores e o patrão, pois o cineasta encarava essa relação um desdobramento de escravidão; como transcrito em seu depoimento anteriormente.

Os pescadores não ganhavam dinheiro, ganhavam apenas peixe em troca de seu trabalho, e Paulino possuía um comprometimento convicto com os Orixás: ele queria

fazer um filme de libertação e não de feitiçaria, “e na Bahia naquela época eles não queriam lançar um filme que fosse de negro, Glauber era da causa, mas não era feito dentro da causa”, afirma Paulino. Diante da pressão sofrida por parte do produtor e alguns impasses com a equipe, Paulino não prosseguiu à frente de *Barravento*.

Com isso, Glauber que era o produtor executivo do filme, assume a direção. Mesmo permanecendo com o escopo principal que Paulino roteirizou, Glauber muda a tônica do longa, já nos letreiros iniciais faz críticas ao candomblé, e trata o tema como alienação religiosa, para abordar prioritariamente a dominação do trabalho dos pescadores em contraposição à persona e aos poderes do patrão. O letreiro inicial redigido por Glauber para sua versão de *Barravento* fornece uma boa imagem de sua abordagem:

[...] No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de “xaréu”, cujo os 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 mãe do 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, 1961)

Para legitimar e viabilizar a aceitação da sociedade baiana em relação ao filme, e para amenizar o espanto do público, formado por uma elite conservadora e católica e por uma crítica politizada de esquerda marxista, Glauber se utiliza de uma estratégia política impregnando os diálogos do filme de um véu marxista, embora o próprio cineasta tenha dito não ter lido Marx há época. Glauber Rocha traduz tais conflitos envolvendo o filme da seguinte maneira:

[...] Através de Leão Rozemberg conheci o médico, pintor e construtor civil, o judeu Rex Schindler, mulato inteligente, simpático, visionário. Adorava meus artigos. Topou co-produzir *Barravento* com a Iglu. Lutei para impor Paulino na direção. Sacrifiquei a ira de Deus. A criação de um movimento coletivista deveria evitar personalismos. Transferi o Poder Diretorial a Luiz Paulino. Mas no contrato assinei que seria responsável técnico e artístico pelo filme. Por que Luiz Paulino? Tinha razões sentimentais, gostava dele, embora conhecesse mal o roteiro. Um dia foi me contar em meu quarto e eu dormi. Candomblé. Misticismo. Alienação. Converti-me ao catolicismo, confissão, batismo, comunhão para me casar na Igreja. Minha mãe nunca soube que recebera o nome de Pedro. Glauber Pedro Andrade

Rocha. A mediocridade do protestantismo, a hipocrisia do catolicismo, e inconsciência servil do candomblé. [...] Alguns acusavam-me de haver deposto o Paulino. Mas foi Paulino quem se depôs. [...] Larguei o roteiro e me aventurava em materializações arbitrárias. Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião/ economia. Religião *opium* do povo. Abaixo o Pai. Abaixo o folclore. Abaixo a Macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro de Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha fui refilmando segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista. Cinema Novo. [...] (ROCHA, 2004, p. 333-336)

Esse ponto de vista de Glauber levantou muita especulação e polêmica na imprensa da época, gerando com isso, concepções desarmoniosas entre a crítica cinematográfica e/ou intelectualizada, de que o filme teria intuito de atingir, criticar ou até mesmo depreciar a fé e a religiosidade dos pescadores de Buraquinho, por utilizar o candomblé, as oferendas, as cantorias, os rituais, atrelados à falas de “Firmino” (Antônio Pitanga), nas quais o personagem faz referências da Religião como alienação.

[...] Trabalha cambada de besta, trabalha, preto veio pra essa terra foi 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 ta chegando irmão. [...] (BARRAVENTO, 1961)

Barravento, Firmino - Antonio Pitanga - 1961



Fonte: Foto/ Frame do filme

Rememorar toda essa época com Paulino, aos 85 anos de idade, era como participar do fio condutor histórico do Cinema na Bahia, após as primeiras entrevistas em abril de 2016, em Lauro de Freitas, e de ter ido com ele ao Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, terreiro frequentado pelos pescadores de Buraquinho atualmente, nossos caminhos se estreitaram e se apresentaram novamente, das ondas do mar baiano

às ondas fluminenses, e assim no Rio de Janeiro, em Maricá, Paulino pôde relatar com mais calma o tempo em que viveu Barravento, e a compreensão que ele tinha sobre o ocorrido, as verdades e as mentiras, como diz ele, “tudo estaria dentro de um jogo e fazia parte de um momento histórico para o ciclo do Cinema Baiano.”

Em depoimento dado a José Gatti, no ano de 1987, Luiz Paulino expõe todo o processo que levou à sua saída da direção de Barravento. Gatti incorporou a versão dada por Paulino em sua dissertação de mestrado na USP, que originou o livro *Barravento: a estréia de Glauber*:

[...] Meu conflito com Barravento vem primeiro pela entrada de Rex Schindler. Ele chegou a me chamar a atenção. Achava o filme muito bonito mas disse que estava sendo dada muita importância para o candomblé, que a religião mais importante da Bahia era o catolicismo. Ele achava um exagero que no filme se faziam feitiços e os feitiços aconteciam. E eu dizia que ele devia ter discutido isso antes. Eu estava muito atribulado, com muito trabalho. E eu não sei fazer um certo tipo de política, eu sou muito direto; dizem que é porque eu sou de Sagitário ou de Xangô. Rex foi conversar com Glauber, que veio e me disse “carrega esse filme no lado político. O candomblé a gente tem que ter uma visão crítica, você sabe, né?” E eu achava que o lado político era exatamente esse, que não era bem isso (como eles colocavam). Glauber acabou dizendo “sabe de uma coisa Paulino? O dinheiro fala mais alto.” E quis dar um outro tratamento ao roteiro; eu disse que não, que nas filmagens a gente faria as modificações. [...] Então, no início das filmagens começaram a acontecer coisas. A Luiza Maranhão demorava a chegar. Eu aproveitei para filmar as cenas com o Pitanga, Sonia Pereira, Lídio. O rapaz que fazia Aruan não tinha chegado. Eu já havia trabalhado três meses de laboratório (pois os atores não tinham experiência profissional), dentro do Teatro Castro Alves. No primeiro fim de semana veio a ordem lá da Iglu Filmes: não podia mandar o pessoal no escritório. Um bando de negros no escritório, que era comercial, onde se negociava o Jornal da Tela. Diziam que isso estava atrapalhando o jornal. Eu falei “inventem outra coisa, pois se a gente trabalha com eles, o filme é feito com eles... é a nossa matéria prima, os negros; a questão do filme é o negro. Se eles não podem se dirigir ao escritório, acho isso grave” Mas propus que trouxessem o pagamento da equipe na praia, pois eles não estavam fazendo questão de ir à produtora. E aí a grana não apareceu. O pessoal, com muita boa vontade, continuou trabalhando (pescadores da praia). Houve então um conflito com Sonia Pereira, a atriz. Ela tinha cursado a Escola de Teatro da Bahia, com um bom aproveitamento. Fez o filme Mandacaru Vermelho. Aliás, quem me apresentou a Sonia foi o Glauber. Quando ele criou um conflito com ela, eu falei “ah, resolva isso com a Sonia”. A Luiza Maranhão, eu vi cantando com Blecaute, achei um tipo interessante, uma figura bem cinematográfica. Fui conversar com ela e houve muito interesse. Ela teve um empenho incrível, era capaz de largar tudo. Fiz um contato com Glauber, que também ficou entusiasmadíssimo com ela. [...] Quando foram fazer o contrato da Sonia, inverteram - deram um preço

mais alto para Luiza Maranhão e caíram no preço da Sonia. Ela se sentiu ferida, disse que afinal tinha um papel... Ela me deu um toque e eu falei “conversa com o Glauber, ele vai resolver isso direito.” Ai eles e o Glauber consideraram um absurdo que ela fizesse isso, “crie caso por dinheiro, afinal de contas o filme é você que está fazendo, ela não tinha que cobrar nada.” E eu falei “mas ela estudou, fez 4 anos de curso universitário, Glauber. E já trabalhou com Nelson e, afinal, tem pelo menos amor-próprio.” Mas a produção não aceitou. Ai eu falei, “Sonia, vai em frente, estão querendo me pegar e fazer de você bode expiatório. Eu não discuto mais nada. Se puder fazer alguma coisa... senão, você vai receber isso mesmo.” Passados um ou dois dias, tinha uma cena importante dela com o Pitanga. E ela tinha feito um contato com um daqueles jornais de lá. Tinha também um fotógrafo, o Hélio Moreno Lima, que era também produtor do filme. E ela: “cadê o Hélio?”, procurando uma fotografia que tinha prometido para o jornal. Ai o Glauber chegou e ela disse: “olha, não ganho o suficiente pelo que vou fazer; na hora que tenho uma coisa importante que é para o jornal e não tenho nem o fotógrafo aqui?” E Glauber pegou o carro e voltou pra Salvador [...] Glauber voltou, algumas horas depois e disse que a Sonia estava demitida. Eu falei que ele não podia fazer isso, eu nem tinha me envolvido muito porque vocês são amigos, eu não vou acatar, isso é uma injustiça. “Não vai acatar? Então você vai deixar a direção do filme. Você já não acatou o negócio do candomblé, a coisa do escritório” [...] Ai não deu mais pra trabalhar; no outro dia tinha que fazer a sequência do cara que vinha buscar a rede e eu filmei. Depois que eles afastaram a Sonia eu filmei uns três dias ainda, mas me venceram. A coisa estava muito sacrificada, a produção estava muito desencontrada, era feita pelo José Telles de Magalhães, um negócio assim diabólico. Cheguei para o Glauber e disse “eu vou abrir mão da direção do filme.” Ele ainda me disse “eu também acho – se fosse eu também não sei se teria condições de continuar, não. Estou sabendo que você está muito triste. Vamos lá no escritório, pra gente definir.” [...] Meu afastamento de Barravento foi uma coisa muito dolorosa, ou quase como um exílio cultural. Entre as coisas que eles diziam que me davam era dinheiro, notas promissórias que eu nunca consegui receber; e deram uma passagem para o sul, sem volta, né[...] Barravento nasce do meu contato com o pessoal da rampa do mercado, quando fiz *Um dia na Rampa*. Era preciso colocar as questões essenciais daquele povo. Era prosseguimento [...] Pensei na palavra ‘barravento’ para mostrar um sentido revolucionário, mas não queria jamais um trabalho panfletário. Eu queria fazer um trabalho que estivesse a nível do entendimento deles. Então fui aos terreiros. Passando algum tempo, me falaram que Glauber assumia a direção e estava mexendo no roteiro, o que eu achei muito normal. Mas muita coisa do filme resistiu. Glauber teve dificuldades, por ser protestante: não podia entrar de corpo e alma. Eles tiveram muita dificuldade ao montar as partes do candomblé, por causa das músicas correspondentes [...] (GATTI, 1987, p.47-51)

Este depoimento de Luiz Paulino é bastante revelador, pois nos parece que os detalhes em relação aos eventos do fim da década de 60, estavam mais vívidos no

momento em que Gatti o entrevistara. Dessa maneira, compreendemos a importância em transcrevê-lo novamente, sintetizando algumas partes, pois nesse testemunho, Paulino consegue dimensionar com maior precisão os fatos e, portanto, tem menos lacunas e lapsos de continuidade em seu relato.

No ano de 2016, quando entrevistamos Paulino, embora ele tenha aludido a respeito dos preconceitos e às críticas sofridas na época, alinhadas à idéia de que ele haveria desistido do filme por conta de uma situação amorosa com uma atriz do elenco, Sônia Pereira, sua versão dada para esta pesquisa está mais concisa; ele chega a mencionar que não teria mais preocupação com o que seria dito sobre ele e Barravento, mesmo porque ele estava vivo e Glauber morto, “não tem como disputar com o mito”, sugere Paulino.

Nora (1993) discorre sobre a relação entre memória e história, as reconstruções e reformulações do inconsciente sobre fatos ocorridos na história, entre lapsos, lembranças e esquecimentos; assim, reconstruímos a história e o passado, pois a memória está sempre renovando as representações do vivido, e dessa maneira, os fatos estão sempre sendo revitalizados no presente. Sobre esses aspectos, Nora reflete:

[...] Memória, história: longe de serem sinônimo tomamos consciência de que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido ao eterno presente; a história uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas censuras ou projeções. [...] (NORA, 1993, p.9)

O motivo de estarmos analisando os fatos que ocorreram durante a realização de Barravento, é para sinalizarmos também, o pensamento do Cinema na Bahia em relação à cultura afro-brasileira nos anos de 1950 a 1960, para demonstrarmos como a geração de cineastas daquela época, estava consciente de que a elite baiana, majoritariamente católica, estigmatizava e perseguia as religiões afro-brasileiras. Em meio a tantos conflitos e situações confusas, Glauber também estava preocupado com a libertação

econômica, política e cultural dos brasileiros, e se empenhou em propor um cinema revolucionário, como ele mesmo evidencia:

[...] tinha a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidões regionais, e pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias. Ideias que não fossem minhas frustrações e complexos pessoais, mas que fossem universais [...] (ROCHA, 2004, p. 48)

A exposição dos pontos de vista de ambos os cineastas sobre a feitura de Barravento, nos faz perceber um percurso relevante de produção de conhecimento e registro etnográfico, pois foi um dos primeiros filmes a revelar os ritos religiosos da cultura afro-brasileira, e mesmo a representá-los na trajetória cinematográfica do Brasil. Barravento tem valor documental, é aprendido em um contexto histórico de muita dificuldade para os pescadores, e possibilita a valorização de seus saberes e práticas culturais, mesmo à luz dessas polêmicas.

Assim como Barravento tem vários significados, “e um deles é transição, e uma transição vem de um momento, ela não tem uma lógica, mas ela acontece, ela muda tudo” indica Luiz Paulino em depoimento em 2016. Do mesmo modo, a transição entre Luiz Paulino dos Santos e Glauber Rocha foi um barravento, dois baianos, cineastas, ambos vindo do interior, - Paulino de Esplanada, e Glauber de Vitória da Conquista-, um do norte o outro do sul. Cada qual deixou um legado importantíssimo para o Cinema Brasileiro, e arquitetaram obras que tinham poética, política e encantamento pela cultura popular; contudo, Barravento marcou a vida dos dois, Barravento consagrou a história da cinematografia brasileira, e fundamentalmente, a história desses dois homens que jamais serão desvinculados um do outro.

2 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

O objetivo geral desse estudo foi apontar de que maneira a epistemografia interativa e o Cinema contribuem nas discussões teóricas no campo da Organização e Representação do Conhecimento, quando apresentamos o documentário fílmico como método de organizar e representar os etnoconhecimentos afro-brasileiros nesta área da Biblioteconomia.

A partir de rigorosa pesquisa documental escrita, imagética e sonora, sistematizamos informações obtidas sobre a época de realização do filme *Barravento*, contrapondo a realidade contemporânea de 2011 a 2016, por meio da pesquisa de campo. Foram realizadas entrevistas com base em registros audiovisuais, e entre os depoentes estão os pescadores da praia de Buraquinho, o cineasta Luiz Paulino dos Santos, Mãe Lúcia do Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, terreiro frequentado pelos pescadores; e os demais atores sociais preocupados com a formação cultural do município de Lauro de Freitas, além de pessoas ligadas direta e indiretamente ao filme *Barravento*. Conseqüentemente, transformamos essas entrevistas em reflexões para novas atividades na produção do conhecimento vinculado à Biblioteconomia.

A metodologia consistiu principalmente na transcrição das falas das pessoas que participaram na construção desse estudo, suas narrativas e visões de mundo foram relatadas em forma de citação, disponíveis nas seções *1. Introdução*, *3. Abordagem Conceitual* e *4. Pesquisa de campo*. Por vezes, transcrevendo de maneira literal a linguagem natural dos entrevistados, daremos suporte às reflexões forjadas durante a pesquisa, e também, para melhor visionamento e compreensão dos etnoconhecimentos ainda vigentes na experiência coletiva da praia de Buraquinho.

Adotamos *entrevistas temáticas* e *entrevistas de história de vida*, conceituadas por Alberti (2010), que concernem, respectivamente, em “aquelas que versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido”, e aquelas que “tem como centro de interesse o próprio indivíduo na história, incluindo sua trajetória, desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou.” (ALBERTI, 2010, p. 37-38).

A relação e o contato com os depoentes foram estabelecidos entre o ano de 2011 e o ano de 2016. Ao longo desses anos, são notáveis as modificações de comportamento de certos pescadores em um curto espaço de tempo, demonstrando diferentes

impressões e idéias correspondentes à perguntas em torno de suas religiosidades; questões essas que serão abordadas na seção 4. *Pesquisa de campo*, especificamente na subseção 4.2 *Subjetividades religiosas*.

As entrevistas foram mediadas por equipamentos de filmagem, por uma câmera e um gravador de som digital; as mesmas foram realizadas individualmente, com exceção de uma delas, na qual dois pescadores debatem sobre suas concepções de vida diante dos temas lançados pela pesquisadora. O local das entrevistas com os pescadores foi na própria praia de Buraquinho, já a de Mãe Lúcia, foi realizada no Terreiro de São Jorge Filho da Goméia.

Os depoimentos de Luiz Paulino dos Santos foram registrados na casa do cineasta Edgard Navarro, onde ele estava hospedado em Lauro de Freitas/BA, e, posteriormente, em Maricá/ RJ. Os depoimentos do cineasta Roque Araújo gravados na Biblioteca Central dos Barris em Salvador, e os da atriz Lucy Carvalho em uma praça na Mouraria, bairro onde ela reside na capital baiana, estão inseridos no primeiro curta metragem realizado durante a pesquisa, chamado *No meio do Barravento*, disponibilizado através de um link na seção 6. *Referências*, em Links Úteis. Foram realizadas também gravações com o historiador Gildásio de Freitas, e com a Mestra de cultura popular Aidée Nascimento dos Anjos, entrevistas captadas no Centro de Referência da Cultura Afro Brasileira Mãe Mirinha de Portão.

Este Centro é muito importante para cultura afro-brasileira do município de Lauro de Freitas, pois reúne grande acervo fotográfico dos pescadores, dos terreiros e das festas populares do município. Promove o encontro de pessoas que pensam a cultura local e realizam várias ações sociais, evidenciando a cultura de matriz africana tão forte naquela região; um espaço de exposição às artes plásticas, e também com esculturas fixas dos Orixás baianos em sua área externa. Parceiros do Centro de Referência da Cultura Afro Brasileira Mãe Mirinha de Portão, é comum encontrar as pessoas do terreiro e os pescadores nesse espaço.

Portanto, Gildásio e Aidée além de contribuírem com seus relatos sobre suas inserções para formação e afirmação da história local junto ao Centro, colaboraram com suas experiências pessoais já que ambos são moradores de Lauro de Freitas; Gildásio faz análises sobre o filme *Barravento* em relação a atual comunidade de Buraquinho, e, Aidée como ex-marisqueira, hoje Mestra da cultura popular, fala sobre sua infância, da época em que ela mariscava no rio Joanes e sobre sua inserção no candomblé.

Os registros cinematográficos em som direto também fazem parte do método, pois através dele buscamos a materialidade da *voz do dono*, de Santeiro (2010), alinhavadas à concepção de Alberti (2010), a fim de focalizar os etnoconhecimentos mais recorrentes nas falas dos entrevistados. As seções que subdividem o presente texto foram redigidas através de entrelaçamentos entre citações bibliográficas e fragmentos dos depoimentos transcritos.

Os procedimentos metodológicos terão como base transversal a pesquisa epistemográfica sustentada Gutierrez (2006), pois através dela foi possível reconhecer os etnoconhecimentos e os elementos da cultura afro-brasileira representados no filme *Barravento*, para identificarmos aqueles que ainda estão em prática na praia, e analisarmos igualmente, os intercruzamentos temáticos entre eles. A Epistemografia atrelada ao Cinema aponta um caminho de autonomia e protagonismo às populações afro-brasileiras, comumente minimizadas pelo autoritarismo da ciência “oficial”, por permitir a melhor sistematização dos saberes disseminados pela oralidade.

Simultaneamente foi realizada a seleção (decupagem) do material imagético e sonoro recolhido durante as pesquisas de campo, que resultou além do curta metragem *No meio do barravento*, já mencionado, a também, um longa metragem documental que acompanha essa dissertação, chamado *Entre Barraventos*, igualmente disponibilizado através de um link na seção 6. *Referências*, em Links Úteis.

Dada a característica da montagem cinematográfica, agrupamos as imagens de temas distintos, mas que conjugadas revelam interseções temáticas, pontos de contato e distanciamento semântico, e nos dão subsídios para a investigação epistemográfica. Teremos, portanto, como eixo norteador o pressuposto de que:

[...] a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá que se limitar a contar histórias, ele poderá produzir ideias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatos a relatar para contar uma história ou descrever uma situação, mas o desenvolvimento de um raciocínio [...] (BERNADET, 1980, p. 49-50).

Para melhor visualização dessa sistematização, elencamos temas e seus componentes identificados em *Barravento* e na atual comunidade de Buraquinho:

- **Pesca** (peixe - xaréu, pescadores, puxada e ponto de rede, jangada, remo, mar, mudanças climáticas, dominação patronal);

- **Religião** (candomblé, jogo de búzios, ogãs – auxiliar e protetor nos candomblés –, oferenda, feitiço, orixás, mãe-de-santo, pai-de-santo, ritual de santo, Iemanjá, cultura ioruba, jeje e nagô);
- **Música** (sambas-de-roda, cânticos de candomblé, cânticos de capoeira de angola e keto, cânticos de puxadas de rede, sambas-canções, berimbau, atabaque, agogô);
- **Dança** (capoeira de angola e keto, rodas-de-samba, danças ritualísticas de candomblé, umbigada);
- **Indumentária** (roupas de candomblé, saia – axó –, singuê – espécie de faixa amarrada nos seios –, camisa de mulata, rendas e bordados, búzios, ojá – pano amarrado na cabeça – turbantes ou torço, as guias – colares de santo –);
- **Personagens** (Joaquim, Naína, Aruã, mestre Canjiquinha, mestre pescador, Cota, Firmino, patrão, mães-de-santo, pai-de-santo, pescadores);

A partir desse mapeamento observamos que muitos desses temas se relacionam entre si. Tanto os pescadores em Barravento, quanto os pescadores em Buraquinho, acreditam, por exemplo, que a pesca está intimamente ligada à religião, já que para os pescadores as práticas religiosas influenciam diretamente na abundância ou escassez do peixe, mesmo sendo eles atualmente, adeptos de diferentes religiões. A música por sua vez é fator indispensável nas dinâmicas religiosas, a puxada coletiva da rede (pesca) representada em Barravento, se fazia cantando à beira-mar, em movimentos sincopados, e com forte presença de instrumentos percussivos; todavia tal prática não é mais recorrente entre os pescadores, pois a puxada de suas redes ocorre, quase sempre, individualmente.

A pesca também foi modernizada, poucos pescadores se aventuram no mar em cima de jangadas iguais as documentadas em Barravento, hoje, mais comumente adotaram o barco a motor, e também não são muitos pescadores que tem um bom conhecimento na feitura das redes de pesca, só os mais antigos é que dominam essa prática.

As águas doces dos rios da região estão altamente poluídas, portanto, as imagens das lavadeiras no filme Barravento, e as marisqueiras da época da filmagem, não permanecem na paisagem da praia. Os maus tratos do progresso aos rios Joanes e Ipitanga, destruíram seus ecossistemas, e impossibilitaram os ofícios de lavar e mariscar, obrigando essas mulheres a integrarem o mercado de trabalho externo,

afastando-as de Oxum na lida diária e de suas benções às margens dos rios e manguezais, contudo, são celebrados anualmente os presentes em homenagem as divindades das águas doces e das águas paradas, Oxum e Nanã Buruku.

Os sambas-de-roda, a capoeira, os cânticos de candomblé, foram assuntos e momentos bastante recorrentes durante o campo, fundamentalmente nas entrevistas e conversas no Centro de Referência da Cultura Afro Brasileira Mãe Mirinha de Portão, e, no Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, ambos situados em Lauro de Freitas, e intimamente ligados, pois Mãe Mirinha homenageada no nome do Centro, também foi a fundadora do Terreiro de São Jorge Filho da Goméia. Esse axé, como é chamado pelos filhos de santo, foi fundado em 1948, e é um terreiro de Angola, que também cultua o candomblé de caboclo, de matriz indígena; tem como mãe-de-santo atualmente, a neta de Mãe Mirinha, a Mameto de Kamurici - Mãe Lúcia -, e, esse mesmo terreiro é frequentado pelos pescadores de Buraquinho desde à época das filmagens de Barravento.

No terreiro as palmas são como percussão, agogôs, atabaques, cantos em yorubá, Ogãs, Macotas, pipoca, arroz, alfazema, rodantes, Orixás encarnados, indumentárias completas, caruru, acarajé, pétalas de rosas. O terreiro também movimenta diversas ações sociais em torno da cultura afro-brasileira, possui um Museu Comunitário, uma Biblioteca étnica, um espaço de tecelagem, onde são confeccionados os panos e os tecidos afro, os adereços e as ornamentações dos rodantes; realizam oficinas de capoeira, dança afro e fabricação de instrumentos musicais sagrados.

Dentre o material audiovisual coletado, elaboramos através da *montagem cinematográfica*, um documentário de caráter investigativo, reunindo os etnoconhecimentos experienciados em Buraquinho e seu entorno, como fonte de conhecimento e memória junto a comunidade lauro-freitense, entrecruzando as imagens contemporâneas à fragmentos de Barravento, no intuito de promover um diálogo entre os dois filmes.

O estudo, conquanto, alicerça-se substancialmente em conceitos dos campos da Biblioteconomia, da História e do Cinema, como: Etnoconhecimento afro-brasileiro, Epistemografia, História Oral, Audiovisual, Som Direto, Organização e Representação do Conhecimento, Biblioteconomia e Cinema. De acordo com o recorte da pesquisa, cada um desses conceitos foram analisados à luz de autores que permitissem um

entrelaçamento dialógico, uma inter-relação entre os textos, para que a proposta fosse desenvolvida em caráter interdisciplinar.

Ao longo da pesquisa, percebemos que tal estreitamento de epistemes requereria extremo cuidado. Primeiro, porque inegavelmente quando pensamos a Biblioteconomia, ela nos remete aos livros, aos espaços das bibliotecas, que tudo indica, ser um espaço somente para o conhecimento textual filosófico e científico. Por outro lado, as referências bibliográficas vem somar à perspectiva da interdisciplinaridade, e interage conceitos de áreas distintas, mas que se complementam para sustentar a concepção de que a Biblioteconomia pode abrir-se a variados suportes e linguagens, os quais potencializam o seu papel de disseminadora da informação e do conhecimento, nesse caso específico, dos etnoconhecimentos.

As etapas de andamento da pesquisa foram:

✓ **1º semestre de 2015. Disciplinas cursadas no PPGB/ UNIRIO:**

- Análises do filme Barravento. Consulta aos extras do DVD do filme.
- Discussão e levantamento de bibliografia impressas e/ou filmadas.

✓ **2º semestre de 2015. Disciplinas cursadas no PPGB/ UNIRIO:**

- Pesquisa teórica em torno dos conceitos Biblioteconomia, Cultura, Sociedade, ORC, Memória, Etnoconhecimento, Epistemografia e Cinema.

- Estudo da fortuna crítica sobre o filme Barravento e seu autor Glauber Rocha, até o ano de finalização da película (1960), consultando arquivos, textos e livros.

- Discussão e levantamento de bibliografia impressas e/ou filmadas.

✓ **1º semestre de 2016. Pesquisas de Campo:**

- Entrevistas em Salvador com a atriz Lucy Carvalho, Luiz Paulino dos Santos e Roque Araújo. Entrevistas com os pescadores na praia de Buraquinho, entrevista com a mãe-de-santo Lúcia e pessoas do Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, frequentado pelos pescadores. Pesquisa na Biblioteca Central dos Barris em Salvador e no Centro de Referência da Cultura Afro Brasileira Mãe Mirinha de Portão, em Lauro de Freitas, onde pude entrevistar o historiador Gildásio de Freitas, também Aidée Nascimento dos Anjos, Mestra da Cultura Popular do município.

- Pesquisa teórica em torno dos conceitos Biblioteconomia, Cultura, Sociedade, ORC, Memória, Etnoconhecimento, Epistemografia e Cinema.

- Estudo da fortuna crítica sobre o filme Barravento, Glauber Rocha e Luiz Paulino dos Santos até o ano de finalização da película (1960), consultando arquivos, textos e livros.

- Discussão e levantamento de bibliografia impressas e/ou filmadas.

✓ **2º semestre de 2016. Qualificação:**

- Elaboração da dissertação: **BARRAVENTO (1961) E A ORGANIZAÇÃO DO ETNOCONHECIMENTO AFRO-BRASILEIRO DOS PESCADORES DE BURAQUINHO/ BA:** Reflexões por meio da epistemografia interativa.

- Organização do material audiovisual coletado durante toda pesquisa, incluindo os materiais obtidos a partir de 2011 para elaboração do longa/documentário de caráter investigativo sobre a comunidade de pescadores de Buraquinho e o seu entorno.

✓ **1º semestre de 2017. Processo de finalização:**

- Processo de finalização da dissertação: **BARRAVENTO (1961) E A ORGANIZAÇÃO DO ETNOCONHECIMENTO AFRO-BRASILEIRO DOS PESCADORES DE BURAQUINHO/ BA:** Reflexões por meio da epistemografia interativa.

- Processo de finalização do longa/documentário Entre Barraventos.

✓ **2º semestre de 2017 (setembro/ Defesa):**

- Apresentação: Dissertação: **BARRAVENTO (1961) E A ORGANIZAÇÃO DO ETNOCONHECIMENTO AFRO-BRASILEIRO DOS PESCADORES DE BURAQUINHO/ BA:** Reflexões por meio da epistemografia interativa.

Longa/Documentário: Entre Barraventos.

3 ABORDAGEM CONCEITUAL

Nesta seção abordaremos os enovelamentos entre os conceitos de mais relevância para a pesquisa, estabelecendo conexões interdisciplinares entre as áreas que subscrevem o desenvolvimento teórico deste estudo. Dessa forma, para melhor sistematização teórico-metodológica, organizaremos a seção da seguinte maneira: *3.1 Cinema e Epistemografia: Conexão interativa* e *3.2 Etnoconhecimento*.

3.1 CINEMA E EPISTEMOGRAFIA: CONEXÃO INTERATIVA

Em função das possibilidades dos registros cinematográficos serem restritos na época de produção de *Barravento*, principalmente pela questão econômica do Cinema Brasileiro, por não haver fabricação de película no país, *Barravento* é um dos primeiros documentos que reportam o íntimo da vida religiosa de uma comunidade de pescadores negros da Bahia.

O Cinema Novo era anti-imperialista e os cinemanovistas Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros cineastas, tinham um posicionamento de esquerda, e lutavam para tornar o Cinema livre das grandes produções e dos moldes vulgares que a chanchada importava do cinema industrializado norte-americano.

O ano era de 1959 quando *Barravento* começava a rodar as primeiras cenas no litoral baiano. Os cineastas brasileiros progressivamente aprofundavam a relação de suas obras com as temáticas populares, influenciados pelo pensamento nacional-popular, em busca de uma nova linguagem que culminou no movimento do Cinema Novo. Esta efervescência popular é definida por Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernadet da seguinte maneira:

[...] No que diz respeito à questão que nos interessa em especial – as ideias de nacional e popular no cinema brasileiro – o Cinema Novo, que surgiria paralelamente aos movimentos de cultura popular, foi muito influenciado pelo desenvolvimento dessas mesmas ideias em outras áreas da cultura; muitos dos seus participantes veem nesta influência, mais do que nas raízes das ideias de nacional e popular que se poderiam encontrar no próprio cinema brasileiro, a fonte da reflexão sobre um cinema nacional e popular [...] (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 136).

Além disso, havia uma frequente inovação nos métodos de filmagem na cinematografia brasileira, o advento da prática do som direto é algo que veio somar em favor da comunicação dos filmes de ficção e também do documentário, por exemplo, favorecendo a expressão dos saberes populares e amenizando as crises de representação dos mesmos no cinema.

O cineasta Sergio Santeiro, elabora um pensamento coeso sobre tal aparecimento:

[...] som direto – gravação simultânea do som e da imagem permitindo que os retratados se expressem também pela própria voz – e não a do cineasta [...] Com efeito o documentário tradicional era constituído de uma série de imagens mudas, geralmente colhidas ao vivo, a que, depois de selecionadas e ordenadas, era sobreposto um comentário de voz de um locutor que nada mais é que uma persona do cineasta. A narração tinha, neste caso, a função principal de identificar as cenas, explicando-se e formando um conjunto adequado à expressão do que o cineasta julgasse relevante indicar, de vez que as imagens, mudas, possuem uma carga elucidativa bastante limitada. [...] ao reproduzirmos não só a situação fotográfica dos fenômenos abordados mas, sobretudo, a fala e os sons focalizados, ruídos naturais e comentários dos circunstantes, é que se pode alcançar um conjunto de expressão autônoma, em que podemos ver as conscientes e as inconscientes, certamente mais reveladoras que a mera imagem [...] (SANTEIRO, 2010, p. 157).

A pesquisa epistemográfica, mediada pelo registro audiovisual em som direto, proporciona à Organização e Representação do Conhecimento métodos de valorização dos fatos narrados pelo entrevistado e sua articulação conceitual para a construção teórica que se pretende o pesquisador. Com efeito, o pesquisador pode utilizar-se da transcrição como subsídio na difusão dos etnoconhecimentos disseminados por meio da oralidade, pois a epistemografia reconhece na fala, na *voz do dono*, os conceitos de que necessita para produção do conhecimento científico.

O registro das representações e das memórias por meio do documentário cinematográfico ou transcrição, também possibilitam que esse pesquisador selecione as imagens e as falas que julga mais interessante, e assim, é possível organizar um discurso com o próprio som direto. Por outro lado, deve haver cuidado na utilização desses mecanismos para não configurar uma forma de dominação a partir da reconstrução infiel do depoimento, o que acarretaria na descaracterização da pesquisa epistemográfica.

Na dissertação de mestrado de Raquel Nunes intitulada *Barravento(s): uma análise comparativa de roteiros*, na PUC- RIO, em 2011, a autora também realiza um trabalho minucioso sobre Barravento, e, desenvolve ideias similares ao que esta pesquisa se propôs a realizar, tal como recorreremos ao Cinema como linguagem a contribuir para a Organização e Representação do Conhecimento; Raquel Nunes do mesmo modo, questiona os aportes de conhecimento científico, ao utilizar filmes como expressão social de um período histórico, e elucidada por Marc Ferro, incorpora a seguinte hipótese:

[...] Um dos primeiros historiadores a se debruçar sobre o filme como objeto de pesquisa e a destacar a importância e a necessidade da análise cinematográfica para a produção de conhecimento histórico foi Marc Ferro. O intelectual francês acreditava que, se é possível duvidar da realidade das imagens, não é possível duvidar do fato de elas fazerem parte das atitudes dos seres humanos e, portanto, representarem seus movimentos e intenções dentro do contexto histórico em que estão inseridos. A relação do cinema com a realidade era a grande questão de Ferro. Para ele, um filme dizia, sobretudo, sobre o momento em que fora produzido, por ser a relação dele com o contexto de sua época aspecto fundamental para sua compreensão como objeto histórico. Para o historiador francês, o filme é um agente da história, e não só um produto; representa uma visão de mundo, um projeto; é a expressão de uma ideologia que dialoga intrinsecamente com o instante histórico que a produziu [...] (NUNES, 2011, p. 14)

O documentário cinematográfico pode apresentar fragmentos da realidade cultural vivida cotidianamente pelas comunidades étnicas, e caracteriza a possibilidade de representação imagética dos etnoconhecimentos da forma como eles se realizam subjetivamente. Nesta concepção, o Cinema também é subjetivo e interpretativo, pois é um recorte espaço-temporal com suas limitações inerentes, como o enquadramento, o tempo de duração do filme, o ponto de escuta, a valorização do olhar de quem efetua o registro e manipula a câmera; ou seja, ele é uma representação do real obtido por empiria, e ao mesmo tempo, é a realidade representada por aquele que pesquisa através do Cinema.

Portanto, o pesquisador não está isento da criação de uma nova realidade, pois, além da captação das imagens, posteriormente, ele usará as técnicas de edição para construir uma idéia. Ao pesquisador cabe a decupagem, a escolha de planos, das falas e/ou diálogos; a montagem das imagens juntamente com o som, legendado ou narrado,

silêncios, ruídos; toda essa composição faz parte da montagem cinematográfica; o momento no qual o pesquisador experimenta as possibilidades de realizar um filme mais narrativo, ou atemporal, metafórico, ou concreto, poético, ou didático; tudo dependerá do sentido que se deseja, documental de certa forma ele sempre será, pois estará expressando uma ideologia e um discurso de uma época.

A importância de estar colocando essas evidências sobre o Cinema, reside em circunscrever as potencialidades que o manejo das imagens e dos sons deflagram para trabalhos em contextos étnicos, pois fornecem mecanismos para dar *voz aos donos* corroborando para o método epistemográfico, e, ao mesmo tempo, possibilitam ao pesquisador articular ferramentas discursivas de desconstrução e problematização do autoritarismo epistemológico.

Sob essa ótica, o Cinema conectado interativamente à epistemografia, permite demonstrar que a Organização e Representação do Etnoconhecimento não se enquadra na objetividade científica da epistemologia, por estar inserida em uma esfera extremamente subjetiva das ciências humanas. Podemos identificar a importância de se reservar espaços de subjetividade no campo das ciências sociais, na seguinte reflexão de Boaventura de Souza Santos:

[...] as ciências sociais não dispõem de teorias explicativas que lhes permitam abstrair do real para depois buscar nele, de modo metodologicamente controlado, a prova adequada; as ciências sociais não podem estabelecer leis universais porque os fenômenos sociais são historicamente condicionados e culturalmente determinados; as ciências sociais não podem produzir previsões fiáveis porque os seres humanos modificam o seu comportamento em função do conhecimento que sobre ele se adquire; os fenômenos sociais são de natureza subjetiva e como tal não se deixam captar pela objetividade do comportamento; as ciências sociais não são objetivas porque o cientista social não pode libertar-se, no ato de observação, dos valores que informam a sua prática em geral e, portanto, também a sua prática de cientista. [...] (SANTOS, 2006, p. 36)

Epistemografia e Cinema interagem a partir dessas possíveis conexões entre o universo subjetivo e as ciências sociais, pois ao contrário da epistemologia, a pesquisa mediada pela epistemografia não busca produzir conhecimento por intermédio da comunidade científica e da legitimidade dos pares acadêmicos, mas sim através dos

saberes étnicos perpetuados histórica e socialmente. Antonio García Gutierrez sintetiza o objetivo da epistemografia com exatidão:

[...] o objetivo da epistemografia é estar presente nos ambientes de conhecimento propositalmente excluídos dos processos contemporâneos de inscrição e de fluxo, de modo a possibilitar sua incorporação às redes digitais em que transitam os conhecimentos dominantes [...] (GUTIERREZ, 2006, p. 103).

A epistemografia traz a tona todo conhecimento recalçado pela epistemologia, através da qual a elite da ciência subestimou e subutilizou os etnoconhecimentos elaborados entre gerações através da oralidade, excluindo do processo de construção do conhecimento científico pessoas semi e/ou analfabetas, aplicando-lhes o termo *sensu comum*, para desvalorizá-las enquanto seres pensantes e produtores de conhecimento. Gutierrez (2006) reflete o antagonismo entre epistemologia e epistemografia:

[...] a Epistemologia representaria esse mundo ideal do conhecimento competitivo e bem sucedido e, a epistemografia, se ocuparia do conhecimento despercebido. Assim, a partir de sua posição sensível, a epistemografia adentra tanto nos privilegiados vice-reinados das áreas científicas como na imensidão das favelas do saber, mas com interesses reais e conhecimento digno, que sobrevivem em seu entorno [...] (GUTIERREZ, 2006, p. 105).

A epistemografia, portanto, se insere em uma esfera de valorização dos saberes étnicos, concatenada a uma necessidade coetânea de reabilitar os etnoconhecimentos em face de uma desconstrução necessária da hierarquia eurocentrada dominante na organização dos conhecimentos afro-brasileiros nos espaços multimídias das bibliotecas, por iluminar um novo modo de se posicionar em relação às balizas teóricas que sustentam as práticas hegemônicas da ORC, frutificando possibilidades de equiparar o acervo conceitual dos povos de tradição oral no universo substancialmente textual da biblioteconomia.

Gutierrez afirma que a epistemografia tem o compromisso social e político por assegurar espaços de reabilitação de todas as formas de cognição:

[...] A assunção de um conhecimento necessariamente localizado revela a existência de um imenso conhecimento submerso, despercebido. Esse conhecimento, não menos útil para suavizar o sofrimento humano do que um conhecimento “oficial”, muitas vezes distante ou ausente, ocuparia, no mínimo, vários milhares de vezes o

volume do conhecimento registrado. Em virtude de seu compromisso sociocultural e político, a epistemografia promove ferramentas destinadas ao resgate e reabilitação de todas as formas de cognição e seus resultados e práticas mediante sistemas de auto-narração de indivíduos e comunidades. Estes introduziriam as próprias perspectivas e cosmovisões para explicitar e dar a conhecer um acervo já existente e indispensável, a rigor, para o arquivo digital mundial. [...] (GUTIERREZ, 2006, p.109)

Seu caráter emancipatório e decolonialista faz com que os regimes de produção e transmissão dos etnoconhecimentos sejam encarados factualmente a partir de um prisma científico deflagrador de novas ontologias do saber, propulsores de conceitos e epistemes não centralistas que lançam no âmago das ciências, múltiplas formas de cognição e cosmovisão não direcionadas por um background baseado na escrita, catapultando o valor da alteridade e da diferença no âmago dos processos etno-históricos.

A problematização de conceitos hegemônicos, como é o caso da epistemologia, se faz proeminente para a desarticulação dos discursos dominantes legitimados pela ciência. Como ressalta Icléia Thiesen Magalhães Costa:

[...] Partimos do pressuposto de que os conceitos são filhos do tempo e se encontram na história, razão pela qual devemos interrogá-los para que tragam à luz as condições de possibilidade de sua emergência. Nesse sentido, entendemos também que seria preciso identificar as intenções que estão por trás dos valores embutidos nos conceitos criados ao longo do tempo. Qual a vontade de verdade subjacente a um determinado conceito? A qual moral querem conduzir-nos? [...] (COSTA, 2000, p. 54).

“Conhecimento para quê? Conhecimento para quem?” (GUTIERREZ, 2006, p. 104). Diante desses paradigmas científico-sociais, nos reportamos aos pescadores de Buraquinho, pois muitos deles são semi ou analfabetos, mas donos de um conhecimento pautado na lida diária com o mar, com a saberes e mistérios dos terreiros de candomblé, com as mudanças climáticas que os favorecem, ou não, para um dia de pescaria. Todavia, na emergência dessa organização do conhecimento em termos de desenvolvimento científico, de que forma os pescadores terão seus espaços diante dessa estrutura pautada pela epistemologia? E com qual rigor esse conhecimento pode ser legitimado sem a participação direta dessas pessoas? A epistemografia reconhece uma

episteme na sabedoria popular, a legalidade desta prática está no domínio do conhecimento experienciado por esses indivíduos, concomitante, com sua linguagem natural.

De fato, a Biblioteconomia vem amadurecendo o conceito de epistemografia no intuito de aprimorar formas de organização dos conhecimentos experienciados em comunidades étnicas, e, paralelamente, a conexão entre o documentário cinematográfico e a epistemografia pode auxiliar na sustentação dessa perspectiva, pois possibilita que os etnoconhecimentos sejam utilizados com maior rigor e efetividade, visto que as bibliotecas não estão apenas ligadas aos livros e aos documentos escritos, mas sim, ao exercício de disseminar informação e conhecimento de maneira mais abrangente.

Os esquemas de classificação e organização do conhecimento nas bibliotecas foram aprimorados de acordo com o volume de conhecimento escrito, e o aumento de informação no decorrer dos séculos. Para cumprir seu papel de disseminadora desses conhecimentos, cada biblioteca estruturou-se em modelos e técnicas de recuperação e armazenamento do que foi, e do que é gerado de conhecimento pelos grupos humanos. Souza (2007), explica o aparecimento de um desses esquemas de classificação, e, explica a evolução do conhecimento científico em sua complexidade:

[...] No contexto da organização do conhecimento e da representação da informação, tanto no âmbito do caos documentário como da explosão da informação, as atenções se voltaram para o desenvolvimento de esquemas de classificação bibliográfica visando encontrar uma melhor ordenação lógica dos acervos de bibliotecas e para a organização temática de itens em bibliografias especializadas e em outros serviços de indexação da literatura publicada.[...] O período entre a segunda metade do século XIX e a primeira no século XX pode ser considerado como a época áurea dos esquemas gerais de classificação bibliográfica. Alguns esquemas se tornaram mais conhecidos no tempo, ou por serem usados por um grande número de bibliotecas, ou por apresentarem estruturas e características relevantes de organização e representação do universo do conhecimento para diferentes necessidades e finalidades de recuperação de informação [...] o esquema mais representativo é a Classificação Decimal de Dewey (CDD). Dewey, o seu idealizador, bibliotecário de um *college* americano, buscou representar o organizar o universo do conhecimento em classes principais e secundárias, numa base decimal hierárquica. Assim estabeleceu 10 classes, das quais 9 correspondem a grosso modo às disciplinas fundamentais do conhecimento, e uma que denomina como ‘generalidades’ para as áreas do conhecimento de natureza ‘abrangente’ ou ‘geral’. Essas 10 classes são desmembradas em níveis de subdivisões de classes temáticas enumeradas que constituem as tabelas do esquema. [...] (SOUZA, 2007, p.107-110)

Diante desse esquema, atrelada a concepção biblioteconômica e também, da Ciência da Informação no que tange a divulgação e a organização dos etnoconhecimentos em suportes digitais, Miranda (2007) elucida a ineficácia dos sistemas atuais de organização e representação do conhecimento para disseminar os etnoconhecimentos:

[...] Consideramos conhecimento uma construção socio-cultural em que cada grupo étnico e cultural tem um modo próprio de ver, entender e representar o mundo. Verificamos que os sistemas de organização do conhecimento não trazem em si as possibilidades de representar os conteúdos de um saber de reserva acumulado pela sociedade ao longo de sua história plural e multicultural. Concebidos a partir do modo eurocêntrico e único de conhecer, esses sistemas acabam por transformar todo conhecimento produzido por esses diferentes grupos em saberes ora desqualificados como aqueles que não se entende ora sujeitados aos cânones da ciência [...] (MIRANDA, 2007, p.2).

Os métodos de pesquisas já consolidados cientificamente podem apresentar defasagens, e o Cinema configura-se como uma nova forma de representação e organização do etnoconhecimento, que deve ser mecanismo de rompimento dos paradigmas conceituais hegemônicos na Biblioteconomia, a fim de assegurar uma maior valorização dos saberes populares, e oferecer alternativas de emancipação da memória e das identidades étnicas na ORC, a partir de suas próprias empirias.

Quando os etnoconhecimentos são representados na CDD, eles estão submetidos ao crivo do bibliotecário ou daquele que organizará tais etnoconhecimentos, e por vezes as interpretações são contraditórias ao organizá-los, por desconhecimento total da realidade empírica dos contextos culturais onde esses conhecimentos são vivenciados. Nesse sentido, o cinema auxilia na amenização dessas incompatibilidades, já que o real representado nas imagens dos filmes tem potência para subtrair interpretações meramente arbitrárias.

Gil (2000) quando estuda a questão da representação e sua relação com a imagem avalia a possibilidade de transcender a aporia da relação entre imagem e conceito, designando uma espécie de verdade da representação inerente à imagem:

[...] Ela permite por em relevo – para aquém da aporia e na origem dela – a identidade inalterável da aparência dos objetos com a imagem

(sensação), e este simples facto, por si só, explica a preeminência na teoria da representação, do enquadramento perceptivo e por que aparecerão arbitrárias e aberrantes as atribuições semânticas que não se conformam com aquela identidade. É certo que não se determina por aí, a verdade da representação; mas a coincidência de aparência e imagem basta para principalmente justificar a representatividade do quadro perceptivo [...] (GIL, 2000, p.34)

Assim, como o campo da ORC busca novas maneiras de suporte e legitimação de conceitos e métodos para área, a utilização do Cinema sendo um desses suportes, permite a disciplina abordar discussões que percorram esses pressupostos imagéticos e sonoros, acarretando em maiores conexões com o etnoconhecimento e a informação que nos chega através dos documentos escritos. Para tanto, ainda há muito que se amadurecer sobre as implicações e métodos a serem utilizados pela Biblioteconomia, no que tange a real aplicabilidade do Cinema e do audiovisual, para que o alcance dos objetivos de acesso aos conhecimentos étnicos sejam assimilados e difundido nos sistemas das bibliotecas.

A descentralização das formas de abordagem dos etnoconhecimentos por meio do Cinema e da Epistemografia, porquanto, pode contribuir sensivelmente na legitimação dos pescadores de Buraquinho e dos grupos étnicos em geral, enquanto sujeitos ativos, e não passivos perante a Ciência, para que possamos alcançar outros horizontes na produção do conhecimento científico, e elucidarmos, assim, a fundamental relevância da pesquisa epistemográfica mediada pelo Cinema na promoção da diversidade cultural e étnica, no campo da Organização e Representação do Conhecimento.

O esforço da pesquisa inclinou-se, portanto, em evidenciar como a memória coletiva dos pescadores da praia de Buraquinho e dos demais entrevistados, atrelada à pesquisa epistemográfica e aos conceitos trabalhados pelo Cinema, contribuem para novas sistematizações dos etnoconhecimentos afro-brasileiros e para a valorização das culturas de tradição oral na ORC.

3.2 ETNOCONHECIMENTO

Partindo de uma abordagem conceitual em torno dos etnoconhecimentos afro-brasileiros e de como a memória e a oralidade são fundamentais no processo de permanência dos saberes étnicos, tomamos o conceito de etnoconhecimento a partir da concepção de Miranda (2007):

[...] Denominamos “conhecimentos tradicionais” ou “etnoconhecimentos” aqueles conhecimentos produzidos por povos indígenas, afrodescendentes e comunidades locais de etnias específicas transmitidas de geração em geração, ordinariamente de maneira oral e desenvolvidos à margem do sistema social formal. São conhecimentos dinâmicos que se encontram em constante processo de adaptação, com base numa estrutura sólida de valores, formas de vida e crenças míticas, profundamente enraizadas na vida cotidiana dos povos. Podemos então, considerar etnoconhecimento o conhecimento produzido por diferentes etnias em diferentes locais no globo terrestre a partir do saber popular [...] (MIRANDA, 2007, p.2).

Os etnoconhecimentos afro-brasileiros, ou seja, os conhecimentos específicos que caracterizam uma cultura e uma tradição construída em terras brasileiras, a partir do pressuposto de que a cultura das diversas etnias africanas vindas do tempo da escravidão ressignificaram e reestruturaram suas especificidades culturais, originando os etnoconhecimentos particulares aos povos negros do Brasil.

Os etnoconhecimentos negros muito antes dessa discussão na ORC sofreram discriminação pela sociedade como um todo, seja através da comunidade científica, seja por meio da estratificação social. Os negros africanos ao serem escravizados, encontraram inúmeras barreiras para exercerem sua cultura no Brasil, e no decorrer do tempo, a historiografia brasileira foi forjada por pensamentos de viés eurocêntrico, que introduziram uma concepção de cultura e miscigenação deturpada.

Deturpação essa, presente nas literaturas de Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo, “nada se tem das populações africanas; o período escravocrata é um longo silêncio sob as etnias negras que povoam o Brasil” (ORTIZ, p.19, 2012). Ortiz (2012) menciona o agravante das conotações xenofóbicas e ideais racistas entre precursores das Ciências Sociais no Brasil como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha. Assim sendo, em toda a esfera de caracterização do que seria o negro no Brasil, consolidaram-se em nossa formação e identidade nacional, incontáveis estereótipos

deturpados e discriminatórios, sem que os próprios afrodescendentes pudessem se autorrepresentar nesta colcha de retalhos que viria a ser a identidade cultural do brasileiro.

A escravidão no Brasil durou três séculos, e foi abolida em 1888, foram longos 300 anos de violência cotidiana contra os povos negros, ameaçados pelo colonialismo, pelo racismo e pela rigorosa castração de seus costumes africanos. “Estima-se, apesar dos dados imprecisos, a entrada de um total de 3,6 milhões de africanos trazidos compulsoriamente: um terço da população africana que deixou seu continente de origem rumo às Américas (SCHWARCZ, 1998, p. 184-185).

Um país que até ontem legitimou esse sistema escravocrata, inferiorizou o povo negro, bloqueou qualquer tipo de discussão sobre cidadania entre as populações de diversas etnias que aqui chegaram, e, impôs suas práticas cristãs em detrimento da religião africana, obrigando-os a esconderem seus Orixás remetendo-os aos Santos católicos, o que muitos autores chamaram de sincretismo, e Montes (1998) sistematiza no trecho a seguir:

[...] Oriundos do mundo da escravidão, os *candomblés*, *xangôs* ou *batuques*, como são chamados em diferentes regiões do Brasil, são o resultado de uma amálgama peculiar entre distintas formas de religiosidade de nações africanas aqui forçosamente obrigadas ao convívio pelo poder do colonialismo escravocrata, ao mesmo tempo que também se transformaram, em contato com o mundo do catolicismo do colonizador branco e com as religiões de povos indígenas nativos da América.[...] (MONTES, 1998, p. 93)

Com intuito de ter tranquilidade e garantia no domínio das senzalas, os senhores e as autoridades eclesiásticas, dispersavam e fragmentavam as etnias, para evitar qualquer tipo de organização aos cultos originários e às tradições de cada povo africano, e, assim, asseguravam a submissão dos escravos. Carneiro (1961) ressalta a miscigenação compulsória das variadas etnias africanas promovidas pela política escravocrata brasileira:

[...] O tráfico de escravos, tanto externo como interno, pode dar-nos a desejada resposta. O externo se dirigiu sucessivamente, para três áreas africanas – A Guiné, Angola e a Costa da Mina, com as circunstâncias que indicaremos em cada caso. O interno se produziu em todos os sentidos, em épocas determinadas do povoamento e da colonização no Brasil. Uma e outra das facetas do tráfico se combinaram para, sobre o

denominador comum da escravidão, anular as peculiaridades nacionais das tribos africanas [...] (CARNEIRO 1961, p.15)

Os estudos dos etnoconhecimentos afro no Brasil a partir do candomblé atentam às especificidades étnicas das variadas nações africanas que aqui foram escravizadas, percebendo os fluxos de migrações internas no território brasileiro, para melhor entender os aspectos fundadores dos cultos praticados em cada região. Um terreiro nagô, por exemplo, pode estar atrelado aos candomblés de caboclo, nos quais existem reminiscências da matriz indígena, ou outras formas diversas de organização dos cultos aos Orixás, a partir das variadas combinações e sincretismos entre as nações vindas da África: congo-angola, ketu-ijexá, jeje-nago, ketu-jeje, nagô-angola, congo-angola “cada um desses candomblés tem sua vida própria, sua história, seu espírito” (BASTIDE, 1983, p. 262).

Bastide (1983) também reitera a questão das relações inter-étnicas entre os negros trazidos da África para o Brasil, na constituição da cultura afro-brasileira:

[...] Historicamente, duas ações contraditórias agiram sobre os negros escravizados do Brasil; por um lado, os navios traziam indistintamente membros das mais diversas tribos; daí uma solidariedade nova, a do sofrimento suportado em comum, substituindo-se assim, à comunhão clânica (a famosa sociedade dos negros que faziam parte da mesma carga); a escravidão, em seguida, concluía esse trabalho de destribilização, disseminando as famílias ao acaso da necessidade agrícola, nas fazendas dispersas. Por outro lado, foi política dos governadores e do clero, para impedir uma revolta geral da mão-de-obra servil, para destruir a solidariedade de todos os homens de cor, quer nas festas profanas, quer por meio de confrarias religiosas, manter unidas as “nações” separadas e hostis. Desse duplo movimento resultou de um lado o sincretismo religioso entre os cultos ioruba e daomeano; a assimilação dos bantos à mitologia nagô-gegê e de outro lado o fato de o candomblé continuar a ser, em grande parte, um candomblé étnico [...] (BASTIDE 1983, p.260-261).

A questão identitária se entrelaça à memória fazendo parte da construção histórica dos etnoconhecimentos, e, a cada geração que se sucede, novos símbolos e significações são incorporados aos saberes tradicionais experienciados no passado, assim, o tempo transforma as visões de mundo e as relações subjetivas, trazendo consigo outras formas de vida e perpetuação dos saberes étnicos. Navegante do tempo, a ancestralidade é parte inerente ao autoconhecimento do indivíduo e, é por meio da memória das pessoas mais idosas e dos seus antepassados, que as culturas orais

transmitem suas tradições, costumes, crenças e valores, superando assim, as dificuldades de cada período histórico.

Ao refletir o desenvolvimento de preservação da memória coletiva, Freire (1992), elucidado por Le Goff (1984), discorre:

[...] As sociedades criaram, ao longo da história, instituições e mecanismos para preservar a memória coletiva. Jacques Le Goff (1984), que estudou este processo, distingue cinco grandes momentos diferenciados pelas formas de conservação e transmissão:

1. A memória oral, que ele denomina de memória étnica, presente nas sociedades sem escrita.
2. A memória de transição da oralidade à escrita, correspondendo classicamente ao período da Pré-História à Antiguidade.
3. A memória medieval, onde se dá um equilíbrio entre o oral e o escrito.
4. A memória escrita, com a invenção da imprensa, a mecanização e seus progressos, do século XVI aos nossos dias.
5. A memória eletrônica, atual, que através da informática sistematiza e agiliza o acesso às fontes de informação [...] (FREIRE, 1992, p. 2)

A memória oral no contexto de comunidades étnicas, como as de pescadores, quilombolas, indígenas, e populações ribeirinhas, é essencial para que possam ser reconhecidas enquanto grupo específico, e também para que evitem o desaparecimento ou desmerecimento dos seus etnoconhecimentos perante a sociedade dominante. Vasconcellos (2009) nos diz que “a memória do povo permanece mais com a palavra oral do que com a palavra escrita” (2009, p.40).

O que não quer dizer, que se tenha uma ausência total da escrita em grupos étnicos, como se não houvesse pessoas letradas e alfabetizadas nesses grupos, ou como se elas utilizassem apenas da oralidade na transmissão de sua cultura, pois, mesmo que a tradição oral seja a principal fonte de conhecimento entre as gerações, a comunicação escrita também é imprescindível, visto que hoje estamos inseridos em outros contextos históricos e a escrita também é um mecanismo político/ideológico de resistência.

Mão Lúcia do Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, terreiro freqüentado pelos pescadores de Buraquinho, em entrevista dada em 2016 para esta pesquisa, nos elucida sobre esse momento de inserção e empodaramento de seu grupo social:

[...] Eu incentivo para que as meninas e os meninos estudem e possam falar das nossas vivências, que eles entrem nas universidades e

possam realizar pesquisas sobre nossas tradições. Por que, que nós mesmos não podemos falar do nosso cotidiano? Por que sempre temos que dar entrevistas e falarmos dos nossos costumes para que o pesquisador, ou quem está de fora, fale sobre nós? E outra coisa, quando aparece pesquisadores por aqui e me entregam suas teses prontas, e eu encontro no texto ‘segundo Mãe Lúcia’, eu não gosto não, porque no meu terreiro ‘primeiro eu’[...] (MÃE LÚCIA, TERREIRO DE SÃO JORGE, 2016)

Nessa fala de Mãe Lúcia, identificamos a epistemografia, “o outro” por ele mesmo, “o outro” que não se apresenta apenas como objeto de estudo em relação ao seu etnoconhecimento, pois ela está inserida diretamente no processo e na formação do discurso, dentro da sua realidade natural e social, onde ela mesma se inclui, em primeiro lugar. No caso da epistemologia, o pesquisador é quem está em primeiro lugar, pois quando ele comunica “segundo” a sua fonte, ele a deixa a margem, e considera que as suas interpretações é o que realmente expressa e reflete aquele saber próprio de um grupo étnico, ou seja, levada às instituições acadêmicas, a *ciência do povo* é subjugada pelo conhecimento científico e, pelo positivismo lógico, sendo negado o protagonismo dos grupos étnicos, em relevância aos princípios epistemológicos.

Decorrente disto, a presente dissertação se alicerça pela epistemografia, por esta ser uma abertura para autonomia do saber de indivíduos que letrados ou não, não serão levados ao veredicto da intelectualidade científica e, não serão, definitivamente, apenas objetos de estudo, e sim protagonistas no processo de construção do conhecimento, por meio de sua memória e diversidade cultural. Proporcionando espaço à valorização dos saberes perpetuados por meio da oralidade, pois esses indivíduos são seres pensantes, conhecedores e intelectuais de suas tradições, de seus cantos, sua língua, sua alimentação, suas técnicas de trabalho, sua ancestralidade, ou seja, de seus etnoconhecimentos e sua etnociência.

Dessa maneira, o olhar unilateral sobre outro, a narração emprestada para esboçar identidades e memórias que lhes fogem à experiência vivida, são metodologias que as elites do conhecimento utilizam para objetificar os sujeitos distantes de seu universo empírico, e transformá-los em coadjuvantes da construção do conhecimento científico, acerca dos quais tais elites discorrerão suas verdades verticalizadas. Sob essas premissas, a epistemografia se opõe, e, aponta um caminho de autonomia e protagonismo a esses sujeitos comumente minimizados pelo autoritarismo da ciência oficial.

Nesse sentido, o candomblé é um local privilegiado de consolidação da memória oral e de transmissão dos saberes afro-brasileiros, é um lugar de escola, de aprendizagem, pois as gerações articularam-se para que os etnoconhecimentos fossem disseminados e coletivamente absorvidos. Bastide (1983) desenvolve a metáfora entre o candomblé e a escola, quando afirma que a pessoa:

[...] aprende suas obrigações, os cânticos e danças do deus, as regras para dar de comer a seu orixá e a língua africana. É a escola das selvas, transportada das florestas africanas para a cidade da Bahia. Essa palavra escola é bem exata, pois um babalaô não compara essa vida do iniciado à escola primária dizendo que ele continua durante muito tempo a aprender e que para subir mais alto é preciso passar pelo colégio. Os segredos do candomblé com efeito, só se revelam pouco a pouco [...] (BASTIDE, 1983, p. 256).

A partir dessas interpretações a questão fundamental é que o terreiro é mesmo uma escola, pois possibilita o encontro desses etnoconhecimentos, se manifestando por esses diversos atores sociais, mães-de santo, pescadores, crianças, Ogãs, Macotas e a comunidade em geral, é onde as gerações se encontram em diálogo, compartilhando seus conhecimentos no constante exercício de lembrar e reelaborar as narrativas étnicas, intrínsecas ao movimento de transformação contínua dos etnoconhecimentos e, conquanto, uma forma de compreender as representações desses símbolos e os que eles significam para cada novo indivíduo em seu processo de subjetivação e afirmação identitária.

As identidades se edificam ao longo do tempo, a partir de referências subjetivas e coletivas, enovelando-se e modificando-se do passado ao presente, são *celebrações móveis* e a memória, por sua vez, estrutura o elo entre a lembrança e o esquecimento, tecendo permanências e dissoluções identitárias. Ao discorrer sobre a mobilidade de identidade, Hall (2006) propõe que:

[...] A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes, em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] (HALL, 2006, p. 13).

Portanto, se o vetor principal desta pesquisa circunda os etnoconhecimentos, nada mais democrático do que introduzirmos cada vez mais o Cinema nas bibliotecas, nas discussões da Biblioteconomia, pois é imprescindível que o bibliotecário tenha uma postura de mediador da informação e do conhecimento e não apenas disseminador do conhecimento oficial, de maneira a proporcionar uma maior interação de sua comunidade usuária com o conhecimento socialmente produzido por meio da oralidade.

4 PESQUISA DE CAMPO

Nesta seção abordaremos os depoimentos obtidos em campo nos anos de 2011 e 2016, as entrevistas seguem a metodologia de Alberti (2010), versando *entrevistas temáticas* e *entrevistas de história de vida*. Entre os depoentes se encontram os pescadores da praia de Buraquinho e os demais atores sociais do município de Lauro de Freitas. Dentre eles Mãe Lúcia, o historiador Gildásio de Freitas e a mestra de cultura popular Aidée Nascimento dos Anjos, interagindo os locais que fazem parte do universo dos pescadores, e, para melhor visionamento dividimos a seção da seguinte maneira: *4.1 A Praia e o Filme; 4.2 Subjetividades Religiosas; 4.3 Terreiro de São Jorge Filho da Goméia; 4.4 Falso Progresso*.

4.1 A PRAIA E O FILME

Essa dupla experiência é uma grande descoberta, para mim, exatamente nessa ordem, a praia e, depois, o filme. Um campo iniciado muito antes de saber que um dia viria estudar um local que faz parte da memória de minha infância. Quantas foram as vezes que fui à praia de Buraquinho quando criança, na década de 1990, e quantas coisas mudaram nesse cenário de lá, para cá. Quando assisti ao Barravento pela primeira vez, não imaginava que viria desenvolver uma pesquisa e o quanto ela seria um momento de mudança e transição, como o próprio nome Barravento sugere.

O filme Barravento como já explicado anteriormente foi, primeiramente, idealizado pelo diretor baiano Luiz Paulino dos Santos, contudo, devido a acirramentos entre Luiz Paulino, o produtor Rex Schindler e Glauber Rocha, que inicialmente era o produtor executivo, fizeram com que Paulino abrisse mão da direção do longa metragem. Rex Schindler pressionava para que o roteiro original fosse modificado, e abordasse o candomblé e os saberes afro-brasileiros como alienação religiosa de um povo atrasado, aproximando a feitiçaria do contexto fílmico, ao invés do sentido de libertação que Paulino dava ao filme, assim, negando-se a seguir tal direcionamento e mesmo já tendo filmado cenas de Barravento, diante das inúmeras circunstâncias, Paulino se afastou da equipe.

Por esse fato, Glauber Rocha assume a direção de Barravento, e imprime uma tônica crítica em relação ao candomblé através de diálogos do personagem Firmino

(Antonio Pitanga), adjetivando o candomblé de “fatalismo religioso”. Barravento foi a primeira imersão de Glauber no universo da cultura afro-brasileira, ele que vinha de família protestante, portanto, inicialmente, apresentava certa dificuldade em compreender elementos culturais e religiosos da raiz africana. Ainda que o próprio Glauber tenha dado entrevistas polêmicas na época, em tom de crítica ao candomblé, de fato, ele permaneceu sensível ao teor antropológico e etnográfico que Luiz Paulino deu a obra; um filme de ficção, mas que retrata as minúcias da realidade cultural vivida por uma comunidade de pescadores na praia de Buraquinho, e por outro lado, apresenta esse ponto de vista crítico de Glauber Rocha, que não desconstrói, nem desqualifica a religiosidade afro-brasileira e, sim, reflete a essência primordial do filme.

Em 2011 foram iniciadas as primeiras pesquisas de campo no município de Lauro de Freitas e na cidade de Salvador, as quais se estenderam até o ano de 2016. A pesquisa durante todos esses anos foi obtida por meio de registros audiovisuais, participando desse processo os pescadores da praia de Buraquinho e a comunidade do Terreiro de São Jorge Filho da Goméia. Além de estarem envolvidas pessoas ligadas ao Centro de Referência da Cultura Afro Brasileira Mãe Mirinha de Portão, um lugar que retém uma documentação imagética sobre o candomblé e as festas populares do povo lauro-freitense, esculturas, máscaras e indumentárias de folias de reis e carnaval, onde muitos historiadores, pesquisadores e artistas discutem a formação afro-brasileira da região.

“Alguém te falou porque aqui se chama Buraquinho?” Essa pergunta realizada por Seu Lula, pescador de Buraquinho, em entrevista no período de abril de 2016, deu início a sua participação para o estudo em questão:

[...] Eu me lembro nessa época, não tinha como passar pra essa área que nós estamos aqui hoje, isso aqui era a fazenda de Jorge Costa, tinha cerca pela beirada toda da água, ali não existia a ponte também, ali aonde está aquela ponte, ali terminava a cerca e tinha uma cancela, depois fizeram a ponte. Ai quando ele não estava aqui final de semana, hoje começa sexta-feira, antigamente era aos sábados, aí tinha os ‘puxa-sacos’ dele, que era os capataz, e a gente ficava olhando dali, da parte da fazenda Portão, se tinha alguém beirando por aqui pela casa, que era ali ói, pra poder passar ali pela cerca, ai dizia assim: “- Você vai passar por onde?”, aí o cara respondia assim “- Eu vou passar por ali, pelo buraquinho” e ficou Buraquinho, Buraquinho com esse nome até hoje, a praia de Buraquinho, vai passar pra praia, não era praia, era costa, ninguém chamava praia, era costa, como o nome cientificamente, era costa, a costeira [...] (SEU LULA, BURAQUINHO, 2016)

Ao apresentar a origem da palavra e a história que deu o nome à praia de Buraquinho, Seu Lula faz um depoimento autobiográfico, ele que na época da entrevista tinha 69 anos, revelou já ter pensado que não chegaria aos 40 anos de idade devido às dificuldades enfrentadas na vida, assim, ele segue:

[...] Com 13 e 14 anos eu comecei a andar direto na praia, não tinha outra cultura a não ser pescar, era a única cultura que existia por aqui, ou então trabalhar nas fazendas, ou ir pescar ou ir pra Olaria. Meu pai era pescador e eu comecei um dia e falei pro meu irmão “- Rapaz eu vou pro mar amanhã.” “- Você vai em quê rapaz?” “- Eu vou de jangada”, “- E você já viu pescador de jangada sair sozinho?”, eu digo “- Sai sim, que vê eu sair?”. Ai saí, tomei três viradas na boca da Barra, passei três dias doente em casa, no quinto dia vim pescar de novo e graças a Deus venho até hoje, tudo que eu tenho hoje vem da pescaria e carpintaria [...] Pesco de jangada, é a coisa que eu mais quero, só vou deixar de pescar de jangada quando não mais guentar remar, enquanto guentar remar, eu quero viver pescando de jangada, nem só porque, sobrevivi sempre dela, pra mim é a tradição, pra mim é não deixar cair na antiguidade, né? A tradição. E eu nem sei nem quantos anos fundou as primeiras jangadas, pra mim é uma das maiores tradições pescar de jangada. Já houve época que tinha no mínimo 40 pescadores de jangada, hoje que ta um pessoal só de lancha e barco, mas a pescaria toda daqui, a cultura, o peixe todo que saía aqui da praia de Buraquinho era de jangada. Saveiro eu não alcancei, já pesquei de saveiro aqui, mas quando existia frota eu não pescava ainda, era muito criança, mas depois muitos se adaptou a jangada, até os saveiristas largou pra pescar de jangada. [...] De convés, é barco, e boca aberta o que não tem forro por cima, é saveiro, a diferença é só essa [...] Saveiro era a pano e agora tudo é motorizado, mesmo boca aberta é motorizado e a jangada é considerada mesmo um fecho de madeira, mas pra mim ainda é a melhor do mundo, se você tiver um acidente com ela, se você não deixar ela, ela não te deixa nunca, é amizade, casada é só a jangada. As outras embarcações tudo, muitas delas vai pro fundo, deixa o marinheiro a ver navios e a jangada não deixa, se você não deixar ela, não tem quem te tome da mão, ela não te larga nunca, morre em cima dela [...] A maioria dos pescadores de hoje chegam aqui sete horas do dia seis horas, tem pescadores que quando chega aqui, eu já estou no mar sozinho de jangada, já botei rede, já to recolhendo rede e já estou pegando peixe, quando eles chegam lá fora, eu já tenho peixe e muitas vezes quando eles vão saindo, eu tô chegando, eu vou cedo e volto cedo. Chego lá, encho o cofo e venho embora, é assim. [...]

Não quis levar os filhos pra pesca, por razões de fazer o que meu pai fez, meu pai era pescador, mas não me levou pra pescar, mandou eu mesmo viver a minha vida, escolher a minha vida e vê o que eu queria fazer né? Então a única opção que eu tinha, foi essa aí, vim pra pescaria, igual a profissão de meu pai. Meu pai era lavrador também, pescador e lavrador, naquela época todo pescador tinha que ter roça, porque era por causa dessa época agora do inverno, chegava o inverno

ele não tinha nem todo dia pra pescar, eles estavam na roça, que tinha banana, tinha mandioca pra farinha, tinha aipim pra comer cozido, tinha batata doce, tinha o coentro, tinha cebola, tinha tudo da roça, até pra comprar era difícil, não tinha aonde também né? Todo mundo tinha que ter roça, graças a Deus depois que eu me casei, passei vinte anos na lavoura com a minha mulher, depois, sempre com casa na rua, com 18 anos eu tinha casa própria, com 18 anos de idade, mais do que a vida era difícil, era de taipa, como chamam, pau-a-pique, hoje graças a Deus é construção [...] (SEU LULA, BURAQUINHO, 2016)

O depoimento acima, dado por Seu Lula, um dos poucos pescadores que ainda pescam de jangada em Buraquinho, seguidor da tradição local, como ele mesmo deixa evidente, nos ajuda a entender como os pescadores começam a vida na sua profissão, sendo quase uma fala comum entre os seus pares, o início na pesca e a relação com o mar. Percebe-se sensivelmente a transição das gerações no ofício, o aprendizado com o pai, com o tio, os primos; a passagem da pescaria feita em saveiros, para jangadas e depois, barcos a motor; a diferença do horário que os pescadores vão para o mar, a experiência da pesca individual para ele que chegou a testemunhar uma época em que os pescadores saíam em grande número juntos, igualmente como documentado em Barravento; mas que hoje, enfrenta a labuta nas águas salgadas sozinho em cima de sua jangada.

Jangadas, praia de Buraquinho



Fonte: CANÁRIO, 2011

Seu Lula, pescador de jangada
Buraquinho



Fonte: CANÁRIO, 2016

Pescadores de jangada
Barravento, 1961



Fonte: Foto/ Frame do filme

O segundo depoente Seu Bonfim, assim como Seu Lula, também pesca de jangada, hoje aos 63 anos de idade, Seu Bonfim, com quem eu já havia estabelecido contato desde o primeiro campo em 2011, também faz um relato demonstrando essa relação estreita e convergente entre as histórias de vida dos pescadores à beira Atlântico:

[...] A minha vida naquele tempo, quando eu aprendi a pescar, tava na idade de 15 anos e ai comecei a pescar com um primo meu, chamava o finado Kikiu, foi quem me ensinou a pescaria e eu aprendi a pescar e hoje eu tô um profissional registrado, entendeu? A minha vida é só viver pescando, entendeu? Coisas de longa, longa vida, porque eu, o que eu tinha pra me manter, é na minha pescaria, como hoje, hoje eu sou vivido e criado na pescaria e minha profissão é pescador correndo em cima de cinco paus de jangada [...] Naquela época (referindo-se a Barravento) a pescaria pra gente corria tudo beleza, todo mundo saía pra pescar, todo mundo vivia, trazia cofo cheio, era vermelho, era cavala, era dourado, era ‘cruvina’, era garoupinha, badejo, ‘inxova’, naquela época, cação, perna-de-moça, tudo naquela época, era tudo maravilhoso, aquela época tinha peixe, e hoje, se o pescador pra sair, se ele não ganhar pra ‘dento dos fundos’, ele aqui por terra, pra ele achar, tá difícil ele sustentar a família [...] (SEU BONFIM, BURAQUINHO, 2016)

Há época da feitura de Barravento, se pescava exclusivamente nas jangadas de madeira feitas pelos próprios moradores da praia, e conquanto a relação subjetiva construída por eles com elementos simbólicos, como o mar, as ondas, os ventos, e suas influências na pesca do xaréu, por exemplo, davam vazão a um imaginário místico e poético que se pautava na experiência empírica para atribuir significações aos fenômenos naturais, e nessa conjuntura o candomblé surge com inegável importância

para mediar o enfrentamento ante o trabalho diário e as inferências da cultura cristã dominante.

Seu Bonfim e Seu Lula, além de fazerem suas próprias jangadas, também são conhecedores do ponto da rede. Seu Lula afirma somente haver 30% dos pescadores ali em Buraquinho que ainda detém tal conhecimento, portanto, se sente responsável pela transmissão e perpetuação dessa técnica ancestral específica entre os pescadores mais jovens. Na barraca de praia de um pescador chamado Binho, Seu Bonfim em 2011, ao assistir o filme *Barravento* que levei comigo na época, discorre sobre a rede de armação:

[...] nesse tempo aí da rede de armação (falando sobre *Barravento*), quem levava a rede era o finado Mamão, tinha um caminho de levar a rede e os peixes pra nossa cooperativa. Isso tudo era aqui mesmo, e também ali na praia do Flamengo, ainda tem as fontes de armação lá, tudo feito de corda de piaçava, e a rede era feita de seda própria pra pescar o xaréu, mas hoje nós só podemos pescar o xaréu de linha [...] naquela época a gente fazia as rodas de samba em frente das fontes de armação da rede, mas hoje isso já acabou, acabou a rede de armação e acabou a roda também. Só fazemos a roda em dia de festa, mas fazemos no mesmo lugar onde acontecia [...] (SEU BONFIM, BURAQUINHO, 2011)

Seu Bonfim, Buraquinho



Fonte: CANÁRIO, 2016

Seu Bonfim, remendo da rede, Buraquinho



Fonte: CANÁRIO, 2016

O argentino Carybé que era desenhista, pintor, escultor, entre outros ofícios artísticos, inspirado pelos mares e pescadores da Bahia, em 1976 deixou seu relato sobre a pesca de xaréu, que vale ser transcrito em parte neste trabalho, devido a sua assimilação poética sobre tal tarefa realizada pelos pescadores e, porque, a beleza de suas palavras nos transporta diretamente às cenas de *Barravento*:

[...] O mar ritmando. Azul. Se inchando e desinchando por amor de Lua, o mar, morada de Yemanjá, mãe dos peixes, noiva dos afogados

e dona das águas, bate espumas na areia branca. Pra ser mais exato é o fim do mar. O fim do mar é em todas as praias do mundo. O começo ninguém sabe. Pois nessas praias de nome antigo é que os pescadores negros da Bahia pescam Xaréu. Chega Negro, Carimbamba, Armação formigam de gente de abril a outubro, é nesse ciclo que os grandes cardumes de Xaréu navegam para a desova numa rota imutável, de séculos de rota interdita pelas imensas redes. Sob o sol luminoso, a pesca do Xaréu é um espetáculo de poesia, de canto e de um ritmo ligado ao mar, às ondas, ao ímpeto das águas. Para uma rede são necessários mil metros de corda, tonelada e meia de fio, um mundão de chumbo e grandes quantidades de paciência. É um trabalho sem fim pago por braça, a malha enorme recebe banhos de casca de cajueiro, recebe as bóias de pau de jangada, as chumbadas e vai ao mar. É uma jangada enorme a que carrega esses sem fim de rede. Tripulada por gente que conhece todos os segredos do mar, atravessa a arrebentação como uma imensa tartaruga, desovando uma longa fileira de bóias em semicírculos onde o peixe ficará cercado. No dia seguinte não há vivalma nos barracos de palha de coqueiro; todo mundo na praia. Em pequenas jangadas os mergulhadores sondam, calculam quantos peixes caíram no cerco e o mestre do mar transmite ao de terra, agitando o chapéu e por apitos, a quantidade de peixe e a ordem de iniciar a puxada. A areia é alva; eles, escuros. À luz intensa da manhã sobe um cântico “Quando eu venho de Aruanda eu venho só” Centenas de vozes respondem “Só, só, eu venho só, eu deixei lá pae, eu deixei lá vó”. Os pés se fincam na areia, ritmando. Quando a sucção aumenta o peso da rede, cedem um passo e curvam mais os lombos musculosos [...] (CARYBÉ;VERGER;CAYMMI, 2009, p.50)

O relato de Carybé até parece parte do roteiro de Barravento, pois é justamente dessa maneira que os pescadores do filme vão ritmando e puxando a rede de armação, cantando e retirando sob versos e prosas o xaréu do mar. O início do filme retrata exatamente esta cena descrita por Carybé, demonstrando a sintonia e o fascínio dos artistas da época com o cenário baiano, a tradição dos pescadores afro-brasileiros, a beleza dos candomblés; imaginário esse que vinha sendo amadurecido e desenvolvido no cinema, na música, na literatura e nas artes plásticas.

O cineasta Roque Araújo ao relatar sua participação na produção de Barravento, descreve extraordinariamente a relação entre a música e a puxada de rede, sublinhando a inter-conexão entre a performance dos pescadores e as canções afro-baianas:

[...] A pescaria era uma das maiores tradições da Bahia, que era a puxada do xaréu, o cara pra puxar rede ele cantava verso, cada ritmo era uma caminhada entendeu? Então eles não se cansavam porque puxava a rede no canto, na cantoria, então isso era a tradição. Vários cantores se inspiraram nisso, a cantiga dos pescadores, então quando

era uma puxada de rede, o peixe vinha do mar, o xaréu, ficava muita gente olhando né, porque era bonito, as mudanças de pé em cima do ritmo, entendeu? A música vinha trazendo o ritmo, eles caminhando em cima disso. Então essa era a pesca de xaréu, vários cantores, Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes, se inspiraram, porque era o que a gente tinha, o que a gente tinha de bonito na Bahia era isso [...] (ROQUE ARAÚJO, 2011)

Puxada da rede de armação e do xaréu, Barravento, 1961



Fonte: Foto/ Frame do filme

Mestre pescador remendando a rede de armação, Barravento, 1961



Fonte: Foto/ Frame do filme

Em Barravento o trabalho diário estava ligado diretamente à rede de armação, fundamental para pesca de xaréu, mas que pertencia ao patrão, e em torno dessas temáticas os conflitos ocorrem, tanto no âmbito da religiosidade, quanto no sentido da libertação de um ofício escravocrata, já que os pescadores não eram pagos em dinheiro, eram pagos com seu próprio pescado, em um número muito desigual entre a quantidade de peixes que ficava para comunidade e o que se destinava ao patrão. A seguir, serão transcritos os diálogos de algumas cenas de Barravento, nas quais se encontram os pescadores e os capatazes do patrão:

[...] (Mestre) “Tá tudo separado, 400 pro patrão, quatro pra mim e mais cinco pra dividir com os homens da rede.” (Capataz) “Devia ter mais, a freguesia é grande e o preço do peixe tá muito bom. Tem outra puxada amanhã? (Mestre) “Vamos arriscar, mas não garanto não, tô

até com vontade de ir até na cidade, buscar rede nova pra nós.” (Capataz) “Rede nova, vocês são bestas, vocês são muito engraçados, se nós lhe damos uma rede nova, qual vai ser o lucro desse ano?[...] (Aruan) “Acho que nem adianta sair pra cortar o peixe, a rede não aguenta, ta quase furada”, (Pescador) “Tava mesmo desconfiado, esse diabo é quase da idade de seu Vicente, já era tempo do mestre comprar uma nova”, (Aruan) “se eu fosse o mestre, já tinha parado de puxar até que desse um jeito, acho que esse negócio de puxar pros outros é coisa de besta” [...] (Capataz) “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 em baixo que paga muito mais barato [...] (Aruan) “É mais quem puxa a rede somos nós, quando o peixe não vem ficamos sem comer, o homem não pensa nisso, ele come todo dia e aqui fica um xaréu pra cada 100 [...] (Pescador) “Os homens vieram buscar a rede”. (Aruan) “Temos que reagir, viemos de lá escravos, mas a escravidão já se acabou.” (Mestre) “Direito de pobre é trabalho, com a jangada se pesca menos, é mais arriscado, mas o peixe é nosso, tem de ser assim até o fim” [...] (Mestre) “O sol tá bom, mas o tempo pode fechar, vai ser duro pescar de jangada, Como deixamos a rede ir, temos que topar tempo e tudo. É igualzinho quando eu era menino, a vida era sair de manhãzinha e só voltar na boca da noite, tinha dia que o peixe fugia e a turma chegava sem nada, 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 [...] (BARRAVENTO, 1961)

A transcrição dessas cenas paralelamente às narrativas dos pescadores de Buraquinho tem o intuito de evidenciar um deslocamento temporal, pois durante a pesquisa de campo, houve muitos fatos que se entrelaçam aos diálogos do filme Barravento. Cada depoimento traz exatamente o universo, a vivência e as memórias desses pescadores, e, é, portanto, alicerçada nos termos e assuntos levantados por eles, que buscamos através da epistemografia, delinear uma metodologia antidemagógica, para que pudéssemos documentar e dar voz à cultura popular, reconhecendo uma ciência de exímios historiadores, tratada costumeiramente em suas rotinas e cotidianos de vida.

Nas cenas anteriormente citadas, o conflito entre os pescadores e o patrão confirma uma relação escravocrata, de dependência extrema por não possuírem a rede de armação, e quando são pressionados e deixam a rede ser levada, se veem obrigados a enfrentar o mar novamente em cima de suas jangadas. Ao mesmo tempo em que incentiva seus companheiros, o Mestre os alerta sobre os perigos do mar, por outro lado, aponta que os poucos os peixes que pescarão pelo menos serão deles, “a rede veio muito

depois” e “com ela o perigo passou”, “mas o peixe deixou de ser nosso, a situação é sempre ruim”.

O paradoxo exposto nas falas do Mestre referente às dificuldades enfrentadas pelos pescadores parece encontrar de certa forma, vazão nas falas dos pescadores de Buraquinho, que mesmo não tendo hoje essa relação patronal, sendo eles mesmos os donos da rede e não necessitam dividir o lucro do peixe com o patrão, conseqüentemente, precisaram se adequar as novas condições socioeconômicas, passando a negociar seu próprio pescado.

A atriz Lucy Carvalho, que viveu Naína na versão glauberiana de Barravento, fez seu depoimento para esta pesquisa em 2011, aos 72 anos. Lucy narrou suas memórias sobre a comunidade de pescadores da época, e descreveu o cenário que vivenciou ao fazer Barravento aos 16 anos. No filme, Naína perde seu pai no mar, que também era pescador, e ao conviver no terreiro de Mãe Dadá (personagem fictício), descobre que é filha de Iemanjá e que deveria fazer o santo para cumprir suas obrigações no candomblé. Lucy nos agraciou com um panorama da realidade dos pescadores locais e as condições de trabalho retratadas no longa metragem Barravento:

[...] Era a famosa pesca do xaréu, então tinha época, xaréu não dava o ano inteiro, xaréu tinha época pra ele poder aparecer e a época do xaréu eles faziam de tudo, eles pescavam, eles faziam barcos, eles construam redes, então eles não tinham muito tempo, não tinham tempo quase nenhum e trabalhava pro patrão, ganhavam muito pouco, o patrão ficava com 90% do lucro do peixe do xaréu, que é um peixe raro, e eles ganhavam uma miséria, ainda tinham que construir barcos, construir redes, então eles sofriam muito e quando o patrão chegava que encontrava a rede furada ou encontrava um barco quebrado, era briga, era bronca, era uma série de humilhações [...] (LUCY CARVALHO, 2011)

Barravento, Naína – Lucy Carvalho
Feitura do santo, 1961



Fonte: Foto/ Freme do filme

A entrevista a seguir foi realizada em Buraquinho com Agnaldo, conhecido como Neguinho Pescador, como ele mesmo se apresenta, em seu relato ele dispõe de uma visão semelhante a dos personagens de Barravento quanto à questão da valorização de seu trabalho. O patrão hoje não existe mais, assim, quem compra o material de pesca é o próprio pescador, ele mesmo é quem faz a sua rede, seu cofo, sua tarrafa; e tenta obter um lucro para seu sustento e também para manter seu aviamento de pesca. O patrão agora é o “barão”, expressão utilizada por Agnaldo ao se referir ao possível comprador de seu pescado, esse “barão” quando vai negociar, desvaloriza o seu trabalho, querendo ‘ganhar’ vantagem em cima do pescador:

[...] o que vale é o que você faz, você tem que correr atrás do seu, eu atrás do meu, e dá valor a nossa profissão, que tá difícil, agora mesmo fui vender um marisco ali, e o ‘barão’: “é quanto?”, (Agnaldo) “é 30 reais”, ele disse “o que? tá caro”, e eu disse “eu comprei agora 400 metros de material, deu 680 reais, o mesmo material que comprei há dois meses atrás, deu 380, como é que tá caro? Se a gasolina sobe, o custo de vida fica mais caro, eu tenho que aumentar, se eu vivo da pescaria, tenho que aumentar o meu pescado, se não aumentar o meu pescado, eu vou pagar pra pescar”, (Barão) “Ah tá caro porque vocês não botam nada lá”, (Agnaldo) “botamos lá nada, não, nós estamos investindo pra pescar, só Deus é que sabe o quê que a gente vai pegar, só Deus sabe se eu vou tirar o dinheiro de volta, mas se não gastar, não vou ganhar, entendeu?” [...] (AGNALDO – BURQUINHO, 2016)

Os personagens estão presentes no diálogo de Agnaldo, apenas configurados em um novo contexto. Segundo essa perspectiva, como os pescadores de Buraquinho enxergam Barravento? Há similaridades entre a cultura da comunidade hoje, e os etnoconhecimentos afro-brasileiros contidos em Barravento? Esses costumes ainda estão em experiência na praia de Buraquinho? Nas reações, comentários e diálogos dos pescadores, percebe-se a espontaneidade e a representação encenada por eles, ao interpretar o seu próprio papel diante da câmera, o que Santeiro (2010) chamou de *ator natural*:

[...] A maneira de o entrevistado dizer o seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou a expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja ao seu lado, a relação do local em que a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contraponto de entrevistador, tudo são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico a que podemos chamar de

dramaturgia natural [...] O desempenho do ator natural visa passar, em vez do papel estético, como ocorre de ordinário nas encenações, o seu próprio papel social, que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito [...] (SANTEIRO, 2010, p.158).

O comportamento do ator natural, no caso aqui, do pescador, na interpretação do seu próprio papel social, não se atribui por uma objetivação da pesquisadora, e sim, da subjetividade do pescador em diálogo com o meio em que se encontra diante das perguntas, ou sugestionamentos no momento da entrevista; ou seja, o pescador também constrói uma representação de si, fornece um sentido do que é verdadeiro para ele naquele momento, e essa representação pode alterar-se e/ou manifestar-se de diversas formas de acordo com a realidade a sua volta.

Os pescadores de Buraquinho transbordam essa esfera de dramaturgia natural, como também em Barravento, que apresenta inúmeros moradores da praia como atores no longa-metragem. Barravento representa as contradições entre os pescadores, evidencia esse momento de ruptura e confronto entre a cultura dominante e a religiosidade afro-brasileira, apresenta a mudança dos ventos que impulsionavam a permanência desses pescadores em seu território de origem, e aborda com veemência a necessidade de tomada de consciência desses indivíduos, seja através da religiosidade ou pela busca de autonomia e independência nas relações de trabalho; todo esse cenário, todo esse universo é notório em Buraquinho dos tempos atuais.

4.2 SUBJETIVIDADES RELIGIOSAS

De fato, ocorreram adversidades no tempo e no espaço, agindo diretamente nas identidades da comunidade de Buraquinho desde a filmagem de Barravento. A cultura local sofreu, obviamente, transformações em sua lida diária, seja pela intervenção das igrejas católicas e evangélicas, seja pelos interesses turísticos, imobiliários e políticos naquela região. Os pescadores apesar de terem se dividido em suas subjetivações culturais, políticas e religiosas, configuram a resistência da cultura afro-brasileira em Buraquinho.

Existe uma série de fatores que podem recalcar a memória individual e/ou coletiva, como a discriminação de cor e de religião, os direcionamentos e movimentos políticos, as hierarquias de classes sociais, entre outros fatores, amalgamando jogos de

interesses, associações e dissociações, aos quais a comunidade de Buraquinho, também está sujeita.

Em 2011 entrevistei Touro, pescador, na época era líder da Colônia de Pescadores em Buraquinho, e sobre tais questões ele reflete:

[...] hoje nós temos no nosso grupo alguns pescadores que se converteram e viraram crentes, e então cultuam outra religião, e por isso acham que as coisas da nossa fé tem que mudar, mas eu falo por mim e pela maioria, que nós pescadores vamos manter esses costumes porque o culto a Iemanjá, por exemplo, é uma coisa muito séria. Nós não saímos pro mar sem pedir proteção a ela, meu barco se chama Kayala em homenagem a ela. [...] Eu já sofri muito nesse mar, de passar dias na água sem poder voltar por causa do tempo virado, por isso eu faço meus pedidos, acredito e tenho respeito [...] nós pescadores temos a tradição de comemorar duas datas aqui em Buraquinho, dia 02 de fevereiro que é o dia de Iemanjá, e dia 04 de outubro que é a festa de São Francisco que nós comemoramos com uma procissão marítima, mas fazemos separado para não misturar o candomblé com a igreja católica [...] eu costumo dizer que enquanto eu for representante dos pescadores daqui de Buraquinho essa tradição não vai parar, nós vamos continuar reverenciando nossos padroeiros com samba de roda, moda de viola e com a presença das nossas baianas [...] Hoje nós até já usamos GPS, olhamos a previsão do tempo na televisão e no rádio, tem sites que a gente entra pra saber o nível do mar e da maré, mas antigamente os mais velhos só usavam os seus conhecimentos sobre o vento, a Lua pra poder sair e pescar protegidos. [...] E Iemanjá era muito importante pra eles terem confiança no dia a dia, e ela vai sempre ser importante pra nós também, porque a maioria dos pescadores aqui de Buraquinho sabe que ela está sempre olhando por nós, e fazemos as oferendas pra ela, mais de 5 barcos de oferendas são colocados no mar, mesmo os moradores dos condomínios gostando ou não [...] (TOURO, BURAQUINHO, 2011).

Podemos observar, também, essas mesmas interferências no depoimento de Seu Lula, quando ele fala de Barravento e, irrevogavelmente se reconhece como cristão católico, afirmando que o catolicismo é a religião dos seus antepassados; mas curiosamente demonstra um posicionamento controverso em torno do catolicismo, quando ao mesmo tempo ele declara que o candomblé está no seu sangue, colocando sob pujança a identidade africana, que é fortemente aguçada entre os pescadores de Buraquinho:

[...] Quando foi filmado, foi filmado daqui pro lado de lá, quando filmou a Barra ainda era do outro lado [...] então a filmagem ficou daqui pra lá, até fazer divisa com a fazenda Busca Vida, que Busca

Vida já é município de Camaçari. Ainda lembro um bocado de nome deles (se referindo aos pescadores que atuaram em Barravento) como Patrocínio, Vitor, Chico de Cornélio, Piquinito, que era o peixeiro, as mulheres, ainda me lembro de Railda, Xindó, um número delas trabalharam no filme, a lavadeira, essas coisas, filmado aqui na praia de Buraquinho [...] Normalmente 90% das pessoas a única religião que tinha, que tinha conhecimento era mesmo católico, o catolicismo, só o catolicismo, depois que o pessoal apareceu com outra mente de religião, e hoje se dividiram né? Eu mesmo nasci em uma, que meu pai adotava e meus antepassados e se Deus quiser nessa eu morro, certo ou errado, vezes me dou mal, vezes me dou bem, mas vou vivendo, que é a católica. [...] O mundo pra mim eu não desfaço da religião de ninguém, mas pra mim só tem Deus, ele é minha pedra fundamental [...] O candomblé como se diz, é uma cultura africana, tá no meu sangue, queira não, tá no meu sangue, porque eu sou negro [...] (SEU LULA, BURAQUINHO, 2016)

Em um outro momento, entrevistei dois pescadores focalizando o tema da religiosidade, Agnaldo (Neguinho Pescador), já citado anteriormente, e Danilo. Agnaldo tem 48 anos de idade e diz ser da religião católica, Danilo de 20 anos, diz ser da Assembléia de Deus. Considerando, sob o ponto de vista da escravidão, e sob as condições violentas às quais as nações africanas foram submetidas quando aqui chegaram, impedidos de exercerem sua cultura e religiosidade; obrigados, além de todos os desprazeres que a escravidão os impôs, a também assumirem publicamente a religião do colonizador, constatamos que essa herança católica também é indissociável aos pescadores da praia.

Porém, quando indagados acerca do candomblé, revelam ser adeptos da religião afro-brasileira. Essa assimilação denuncia uma dualidade religiosa, ou seja, a presença lusitana cristã católica e a matriz africana, convergindo em uma religião afro-católica. Por outro lado, não seria uma dualidade, mas sim, uma tríade, considerando as três matrizes étnicas que formaram o povo brasileiro, a lusitana, a africana e a indígena, visto que o Terreiro de São Jorge Filho da Goméia de Mãe Lúcia, frequentado pelos pescadores de Buraquinho, é um terreiro de Angola, e que também cultua os caboclos, a Jurema, os boiadeiros, portanto, um candomblé também inspirado nas raízes indígenas.

Agnaldo mesmo se considerando católico, nos fornece uma imagem extremamente interessante do atravessamento entre o catolicismo e o candomblé na lida diária com a pesca:

[...] O mar, a pescaria já ta envolvendo 50% do candomblé, tem Oxum, tem Iemanjá, ‘tem isso, tem aquilo outro’, tudo pertence as águas, não tô dizendo que o cara que é do outro lado não tem nada a ver com isso. Eu quando entro pra pescar, eu me benzo, eu peço a Deus em primeiro lugar, eu peço a Martim Pescador, a São Francisco, então pra mim tudo tem fundação, porque eu não me acho ser um pescador e entrar no mar e não ter fé no que vem das águas, botar um presente pra Oxum, um pra Iemanjá né? É tanto que eu tomo conta dessa barraca daí, de Martim Pescador, então o pescador em si, ele tem a fé dele, mas a minha fé é que tem dono isso aí (referindo-se ao mar) e o dono não é ‘nóis’ [...] Eu tenho uma irmã que é crente, ela não vai na macumba e quer que a gente vá na igreja dela, eu digo “eu não vou”, ai ela chega lá “a mãe por que você tá acendendo vela? tá fazendo isso, não sei o quê”, e fica reclamando com minha mãe, ai de quinze em quinze chega um caminhão lá pra distribuir é melancia, abacate, abacaxi, banana, meio mundo de verdura, meio mundo de frutas, ai depois vem um pequeno que distribui a cesta básica, com feijão, arroz, farinha, óleo. Quando chega lá que bota lá em casa, fica tudo cheio lá, ela chega logo com a sacolinha, já vai pegando o dela, ai eu “você não é da igreja? por que ta levando uma coisa que vem da macumba?”[...] é divertido, é amigável, não tem nada de ruim, não tem nada de mal, e eu gosto. Essa semana eu fui colocar o presente na lagoa do Abaeté, pra Oxum, que é da água doce, lá na lagoa do Abaeté, eu e Touro, a gente colocou dois presentes lá, depois a água bateu certo, oxe! Só belê belê, eu gosto disso, da igreja, da casa da macumba, que dê tudo certo no final, tô certo parceiro? É isso que a gente precisa [...] (AGNALDO, BURAQUINHO, 2016)

Agnaldo e Danilo estão sendo entrevistados juntos, e enquanto Agnaldo está narrando suas experiências em relação ao candomblé, Danilo esboça risos, ora concorda com Agnaldo, ora discorda, e da mesma forma, ele que diz ser da Assembléia de Deus, tem pai e irmão também pescadores, e frequentadores do Axé de Mãe Lúcia. Quando perguntamos seu ponto de vista sobre a questão do convívio entre as duas matrizes, ele respondeu:

[...] Pra mim ó, falando de fé, pra mim, é um Deus só, porque ó, pra mim é assim, quando a gente vai pedir, a gente pede em primeiro lugar a Deus, mas quando a gente se vê em meio ao sufoco, a gente não lembra de ninguém, a única coisa que a gente lembra é de Deus, então pra mim Deus vem em primeiro lugar, acima de tudo, eu sei que tem coisas que acontece que a gente não entende, entendeu? Mas, ‘tando’ no pensamento de Deus, tudo é no pensamento de Deus, a gente não pode sair por ai atropelando as coisas, Deus sabe das coisas que ele faz, a gente não sabe, a gente sente, sente muito, mas Deus sabe coisas além do que a gente imagina, são coisas assim sobrenaturais que a gente nunca, nunca tenta pensar, vamos se dizer assim ó, “ah! Eu sei do que vai acontecer amanhã”, não, só quem sabe é Deus, então pra mim é assim, se eu saio hoje, eu peço por hoje pra caramba, entendeu? E amanhã não peço, eu vou agradecer a Deus pela

mesma coisa, porque eu saí do mar bem, saí vivo, entendeu? Meus colegas também saíram, então nós temos que agradecer, tem vezes que a gente tem tristeza no coração, tem muita, mas, a gente não deve culpar Deus em nada, porque Deus sabe das coisas que ele faz, entendeu? Eu sei que são assim, uma releva uma coisa e a outra releva outra coisa, porque Deus é muito bom com ‘nóis’ e a gente não sabe, cada dia que a gente entra no mar, as vezes a gente vai e se atrasa em alguma coisa, mas não, Deus que tá te dando um livramento lá na frente e a gente não sabe, a gente as vezes quer passar por ali e aí atrasa, aí Deus olha e diz assim “Não vá por esse caminho, não vá”, aí a pessoa, não, eu sei de tudo [...] (DANILO, BURQUINHO, 2016)

As igrejas evangélicas tem participação tardia na construção identitária dos povos negros do Brasil, a Assembléia de Deus, por exemplo, surgiu no Brasil em 1911, criada por missionários suecos em Belém do Pará, mas, somente após a Segunda Guerra Mundial, por meio da ação missionária das igrejas norte-americanas, é que passou a ganhar terreno por todo o Brasil e, conseqüentemente, centenas de milhares de adeptos, sobretudo entre as camadas mais modestas da população inicialmente. (MONTES, 1998)

O fato é que, desde que foram criadas essas igrejas, houve um crescimento vertiginoso de várias ramificações e vertentes por todas as regiões do Brasil e, no início da década de 1990, através da comunicação de massa, a Assembléia de Deus angariou muitos fiéis, utilizando as mídias radiofônicas e televisivas, preenchendo longos horários das programações das emissoras com cultos, mensagens religiosas, exorcismos e promessas de cura.

Através desses poderosos recursos, essas igrejas inovaram, especificamente, nas promessas de cura do indivíduo, e este se tornou instrumento de sua própria salvação. Colocado em alcance imediato do ‘sobrenatural’, ele cura as doenças do corpo, da mente e da alma, não precisando mais se envergonhar de seus pecados, fazer confissões privadas, para depois pagar penitências, como prevê o catolicismo, pois, na verdade a nova fé atribuiu tudo ao Mal, ao Demônio, que o desvirtuou do caminho de Deus, e, uma vez tendo o indivíduo reconhecido seus erros publicamente, o pastor da igreja o salva, e reconhece-o como “filho de Deus”, e então, o indivíduo estará definitivamente lavado de todo o mal e toda a culpa.

Montes (1998) analisa o fenômeno neopentecostal no Brasil, a partir da noção de uma espécie de “guerra espiritual”:

[...] Na verdade, ao fazer da “guerra espiritual”, uma agressiva arma de combate às demais religiões, ao catolicismo e em especial ao universo religioso afro-brasileiro, identificando neles a obra do demônio que impede os homens de gozar de todos os benefícios que Deus lhe concede no momento em que aceita o Senhor, segundo ensina a “teologia da prosperidade”, a Igreja Universal conseguiu reapropriar em seu benefício, mas pelo avesso, um rico filão de fé já dado na tradição das religiosidades populares no Brasil. E é essa retradução doutrinária em termos das linguagens espirituais mais imediatamente próximas, no contexto brasileiro, que reside um dos fatores fundamentais do seu êxito[...] o que inquieta são as figuras do sagrado por trás das quais o Maligno revela em sua ação. Os cultos da Igreja Universal, mas também de outras igrejas neopentecostais, se povoam de feitiços e macumbarias, de exus e pombas-giras, de trabalhos da direita ou da esquerda, de orixás malévolos e falsos santos, de benzimentos, rezas, pajelanças e operações espirituais abortadas, além de falsas promessas de pais-de-santo, de umbanda e candomblé ou beatos milagreiros que enganam um povo crédulo e ignorante. Nisso também os neopentecostais não inovam, ou nem tanto. A perseguição às crenças religiosas e práticas rituais de origem afro-ameríndia era já um fato sob o catolicismo, desde os tempos coloniais [...] (MONTES, 1998, p. 92; 122)

Dentre esses aspectos de diversificação nos posicionamentos entorno das religiosidades na praia de Buraquinho, transcrevo a seguir dois depoimentos dados por Seu Bonfim. O primeiro em 2011, e o segundo em 2016, ambos marcados pela importância identitária e política do candomblé, sendo que no relato em 2016 ele muda sua narrativa, e diz ser católico, e quando questionado sobre o candomblé, contemporiza e diz que o candomblé é outro departamento. A seguir, o primeiro depoimento:

[...] Tudo que se passa no candomblé a gente não pode abrir jogo de maneira alguma, e isso é uma ciência que existe desde o começo do mundo, desde o tempo dos africanos, desde o tempo dos negros. E se hoje nós temos esse conhecimento dos negros africanos no nosso Brasil, é por causa do candomblé, sem o candomblé nós não tinha nada feito, e esse conhecimento teria sido esquecido. Eu não sou estudado, sou analfabeto, mas eu sei muito bem divulgar, aprender e ensinar essa sabedoria [...] eu sou do velho Obaluaiê, sou de Xangô, eu saio daqui segunda e chego só na sexta-feira a noite, criei dentro do mar mesmo, sou filho daqui do município e estou hoje com essa idade de 57 anos, através disso aqui.[...] Muitos acham que porque tem uma condiçãozinha e que tem dinheiro, pode trazer os negros debaixo dos pés, mas não é assim, que nós não somos escravos, nós somos através do nosso trabalho, através do nosso comonence e através do ganhamento que nós ganha, se não existisse os negros, os brancos não tinham nada feito, hoje em dia nós dependemos dos brancos, e os

brancos dependem mais da gente do que nós deles como brancos, e então é por isso que hoje em dia a África do mundo é falada aqui no nosso Brasil [...] (SEU BONFIM, BURAQUINHO, 2011).

Na fala de seu Bonfim em 2011 fica evidente a consciência da existência de uma ciência específica, desenvolvida e aprimorada pelos povos negros do Brasil, ciência essa que teria como ponto de partida, os etnoconhecimentos relacionados ao candomblé e a religiosidade. Além disso, nos permite observar o contexto da atualidade vivida pelos pescadores e demonstra maturidade intelectual e sociológica perante as dinâmicas de opressões raciais e de dominação do trabalho.

Ao entrevistá-lo novamente em 2016, Seu Bonfim se posiciona da seguinte maneira:

[...] Eu sou católico, nasci católico, morro católico, não adianta eu dizer assim, vou entrar numa religião, numa igreja de crente, ‘pá’ dizer que eu sou crente, pra quê? Pra eu me esconder por trás da bíblia, aí quem tá pecando sou eu mesmo, por que eu tô pecando? Porque eu sei que eu entro na lei de crente, pra me esconder por trás da bíblia e fazendo coisa errada por detrás? Não posso. (quando argumentado sobre o candomblé) Ah, o candomblé aí tá certo, o candomblé é outra coisa, o candomblé é outro ‘apartamento’, o candomblé é sempre como eu disse, a gente pra saber um segredo do candomblé, a gente tem que entrar pra saber qual é o segredo do candomblé, o que é que se faz em um candomblé, se é bom ou se é ruim, ou se é maravilhoso, que pra mim foi bom e maravilhoso, gosto do candomblé, sou do candomblé, aceito o candomblé, isso aí do candomblé já vem do tempo da África, nosso Brasil não pode acabar a lei do candomblé. O que eu acho errado é a pessoa que entra na lei do candomblé e depois sai dali do candomblé e vai pra lei de crente e vai falar mal do candomblé, por qual motivo? Que eu ainda não entendi, e quero saber por qual é o motivo que ela sai do candomblé, falando mal do candomblé. Quando tá dentro, o candomblé é bom, quando sai do candomblé vai pra lei de crente e vai falar mal do candomblé, ‘que fez isso, fez aquilo’, que o pai-de-santo fez isso, que a mãe-de-santo fez aquilo outro, não existe. A lei é uma só, não existe duas leis, ou fica na lei do candomblé, ou fica na religião de crente. Porque, que eu vou dizer a você o seguinte, o candomblé não ‘egige’, não ‘egige’ pra você dividir o salário, e na lei do crente você vai ter que dividir o salário, você tem que dá mais além da metade do salário, e o candomblé exige isso? Eu acho que não, no candomblé dá quem qué. Por que dá? Porque alguma coisa ele vai fazer dentro do candomblé que serve pra ele mesmo, que ali é pra ele, não é pra ninguém, ali só pra ele, entendeu? (SEU BONFIM, BURAQUINHO, 2016)

A condição de convivência entre o catolicismo e o candomblé para Seu Bonfim não parece ser um fator problemático, nem díspar; nota-se que para Seu Bonfim cada uma existe, independentemente uma da outra, e, entre as duas religiões, fiquemos com ambas. Mas quando ele se refere à religião evangélica ele diz “a lei é uma só, não existe duas leis, ou fica na lei do candomblé, ou fica na religião de crente”. Parece que nos encontramos em uma encruzilhada deixada pelos pescadores, oscilantes em suas representações religiosas, mas enfim, todas são verdadeiras. Crenças profundamente enraizadas nos tempos de colonização brasileira, conciliando elementos heterogêneos da tríade étnica aqui mencionada, e resultando em processos identitários diversos, abertos à renovação, por uma compreensão e uma certa “plasticidade sentimental brasileira encerrando um mistério, porque é difícil precisar exatamente no que o homem brasileiro não acredita” (VASCONCELLOS, 2009).

Nesse sentido a ideia de identidade fixa e intransponível, que não interage com outras culturas e conhecimentos, não se sustenta diante da complexidade subjetiva dos indivíduos, pois cada um percorre processos de subjetivação diversos, lida com seus próprios desejos, anseios e ambições diante da globalização ininterrupta, onde justamente encontra impressões e percepções díspares e variadas na sua formação cultural e/ou intelectual.

Sob esse aspecto, as emergências do mundo globalizado, social, econômico e político, interferem a todo o momento nas dinâmicas espaciais, afetando de maneira positiva e negativa as identidades de pessoas inseridas ou não em um contexto étnico, “em tempos de muitos dilemas sobre a subjetividade e sobre as fronteiras entre o público e o privado”, os depoimentos desses pescadores nos auxiliam nas reflexões sobre os conceitos trabalhados nesta dissertação pela visão da pesquisa epistemográfica, referente ao valor do significado da vida do outro, ditos por eles mesmos. (GONÇALVES, 2009)

4.3 TERREIRO DE SÃO JORGE FILHO DA GOMÉIA

Ao longo do mês de abril de 2016, acompanhei as comemorações feitas para Oxossi, o patrono do Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, fundado em 1948, por Mãe Mirinha de Portão, filha-de-santo de Joãozinho da Goméia. Após o falecimento de Mãe Mirinha em 1989, sua neta Lúcia, a Mameto Kamurici, é quem assume o terreiro:

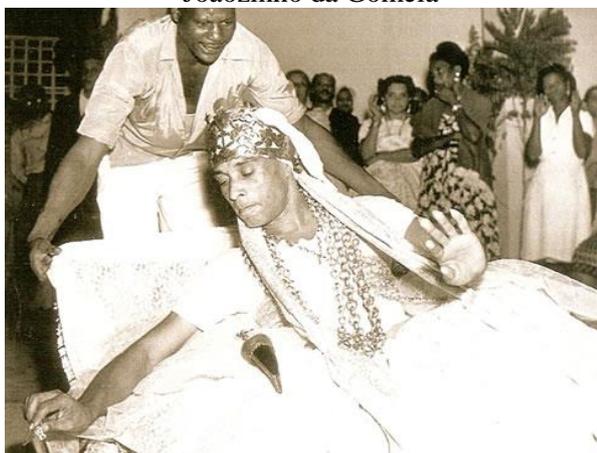
[...] Meu nome de batismo é Maria Lúcia, meu nome espiritual é Kamurici, hoje eu sou a Mameto de Nkisi do Terreiro de São Jorge, sou da linhagem de Seu João da Goméia, um homem que na sua época foi considerado o Rei do Candomblé, por ser uma pessoa a frente do seu tempo, por ser uma pessoa de música, de carnaval, de teatro e religioso também, uma pessoa que primeiro gravou um LP, o 'long play' com cânticos de candomblé, que na época foi assim um absurdo, porque não podia fazer esse tipo de coisa naquela época, então eu venho de uma linhagem de candomblé da Goméia, que são candomblés um tanto quanto atípicos, diferentes. Sou neta de sangue de Mãe Mirinha de Portão, fundadora desse terreiro, minha vó, e essa minha vó, filha de santo de Joãozinho da Goméia, então eu já sou a terceira geração dessa linhagem. Assumi o terreiro, a partir do momento de falecimento de minha vó. Quando minha vó faleceu, eu ainda não tinha idade de santo, idade espiritual, ainda não tinha feito minha obrigação de 7 anos, minha dedicação de 7 anos, porque dentro do candomblé você só se torna adulto, depois que a gente cumpre todas as nossas responsabilidades, durante 7 anos com os Inkices, com os Orixás, e só a partir daí assumi verdadeiramente o terreiro. De lá pra cá, tem sido uma trajetória um tanto quanto difícil, porque minha avó Mãe Mirinha de Portão, era uma pessoa assim, como o pai-de-santo dela, meu avô, uma pessoa extraordinária, uma pessoa a frente do seu tempo, uma mulher guerreira, uma mulher que se vestia de candomblé, se arrumava e ia pra Salvador falar com o governador, falar com quem quer que seja, pra trazer as coisas aqui para a comunidade. Era uma mulher, que aqui dentro do terreiro, era a instituição, ela era agência de emprego, ela era a enfermeira, ela a parteira, ela era a conselheira, ela era... sei lá, tudo na comunidade. Hoje a comunidade tem um respeito muito grande a ela, ao legado dela, pelo que ela fez. Esse terreiro é um terreiro que foi tombado pelo patrimônio histórico estadual, né, pelo IPAC, e o primeiro terreiro a ser tombado. Com o falecimento dela, eu fui buscar esse tombamento, porque tive medo de se acontecesse alguma coisa comigo, que um dia vai acontecer, de eu passar para o plano espiritual, e isso aqui deixar de ser terreiro, então eu fui buscar esse mecanismo, levei 15 anos andando, lutando, mas consegui. A minha história se entrelaça muito com a própria história do bairro, do município, da comunidade e com a história de minha vó, é muito difícil você herdar um terreiro, do porte, do tamanho, do conhecimento, minha vó era uma pessoa super famosa, foi citada várias vezes nos livros de Jorge Amado, Jorge Amado era uma pessoa que andava aqui no terreiro, e muitos artistas, vários filmes foram filmados aqui, como Pastores da Noite, Tenda dos Milagres, já na época dela, ela era uma mulher muito pra frente, muito alegre, gostava muito de festa, gostava muito de comunicar com as pessoas, com o mundo [...] (MÃE LÚCIA, TERREIRO DE SÃO JORGE, 2016)

Mãe Mirinha de Portão



Fonte: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/04/mae-mirinha-recebe-exposicao-sobre-vida-e-obra-no-terreiro-sao-jorge.html>

Joãozinho da Goméia



Fonte: <http://candombleumafamiliadeaxe.comunidades.net/nacao-angola3>

Mãe Lúcia



Fonte: CANÁRIO, 2016

Os depoimentos na comunidade do Terreiro aconteceram somente no ano de 2016, poucos registros foram feitos devido a um cuidado mantido pela comunidade de

suas próprias imagens e cultos. Consegui entrevistar Mãe Lúcia, que me permitiu filmá-la dentro do Barracão onde ocorrem as festividades e os cultos aos Orixás. Foram permitidos também registros audiovisuais de um cortejo feito pelo Terreiro no dia do Presente para Oxum, na Lagoa do Abaeté em Salvador, com a presença de muitos pescadores.

Palmas como percussão, agogôs, cantos em yorubá, incontáveis crianças correndo pelo terreiro. Ao conversar com o mais novo das crianças, Gabriel, de apenas três anos de idade, ele me diz: “eu sou de Oxossi”. Cauã de cinco anos também me conta: “eu sou de Xangô, Xangô é o mais simples dos Orixás, sua casa o chão é de areia”. Fiquei impressionada com as declarações dessas crianças, durante tardes inteiras fiquei na companhia delas no Terreiro de São Jorge, era quando me levavam entre uma brincadeira ou outra, a casa de cada Orixá e me explicavam a importância de cada um deles.

Ogãs senhores, Ogãs jovens, arroz e alfazema, pétalas de flores, guias de presente para quem estava no Barracão ao som dos atabaques, barravento, entra-e-sai de Orixás encarnados no Barracão, Macotas acompanhando os Orixás encarnados, ao final das cerimônias sempre havia uma fartura de comida esperando os convidados e a comunidade: caruru, acarajé, vatapá, galinha cozida, pipoca, bolo e refrigerante.

Barracão Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, Mãe Lúcia



Fonte: CANÁRIO, 2016

Ogã é um sacerdote escolhido pelo Orixá para estar lúcido durante os ‘trabalhos’, um Ogã não entra em transe, mesmo assim tem um lado espiritual, é ele quem toca os atabaques e os instrumentos de percussão durante a gira no Barracão, e, é também responsável pelo transcorrer dos trabalhos espirituais da casa. A Macota é um cargo de muito valor dentro do candomblé, elas também não incorporam, não entram

em transe, a função de uma Macota é de acompanhar os Orixás encarnados, é uma auxiliadora, uma porta-voz dos rodantes, pois é ela quem transmite, quem comunica, as orientações do Orixá para o Axé.

Mãe Lúcia nos explica com destreza a relação das Macotas no Terreiro, e equipara meu trabalho de pesquisadora com as funções de uma Macota:

[...] A Macota ou a Ekedí não entra em transe, não incorpora, não são rodantes, como os Ogãs também não são, Macotas são escolhidas pelo Orixá, recebem o convite do Orixá para serem zelosas e para cuidar deles. A relação de uma Macota com seu Orixá é de muita cumplicidade, e respeito, ser uma Macota no candomblé é tão importante quanto ser uma rodante, quanto incorporar um Orixá, porque ela quem vai fazer a comunicação do Orixá pra gente aqui no terreiro e tem que ter muito cuidado, muito zelo no momento de transmitir essa mensagem. Às vezes as meninas chegam aqui e me dizem ‘ah o Orixá falou isso, falou aquilo’, e eu pergunto ‘será que foi assim mesmo?’, ‘você tem certeza?’. Por isso que tem que ter muita atenção e cuidado pra ser uma Macota. É que nem o seu trabalho de pesquisadora, você vai transmitir um conhecimento aqui da gente né? Você é como se fosse uma Macota, uma Ekedí nesse momento de transmitir o conhecimento nosso aqui do terreiro, não pode falhar, tem que ter muito respeito e zelo [...] (MÃE LÚCIA, TERREIRO DE SÃO JORGE, 2016)

Essa analogia feita por Mãe Lúcia é muito pertinente ao que esse trabalho de pesquisa se baseou, justamente em dar voz *ao dono*, sendo fiel ao máximo na transmissão de seus conhecimentos. Mãe Lúcia sabiamente compreendeu o intuito da epistemografia, e em seus depoimentos sempre deixa evidente o seu posicionamento referente ao valor de protagonismo de sua comunidade na produção do conhecimento nesta pesquisa, demonstrando os elos e as relações de transmissão e aprendizado a partir da fonte primária que são eles próprios. Portanto, nada mais justo darmos os enfoques necessários para que não haja dominação sob as formas de perpassar o conhecimento do “outro”. Se como pesquisadora sou uma espécie de Macota, de Ekedí, e não posso falhar em meu trabalho de transmitir o que me foi ensinado por Mãe Lúcia, é exatamente a epistemografia que poderá subsidiar minha empreitada.

O Terreiro de São Jorge Filho da Goméia tem um importante trabalho social na comunidade de Portão, indispensável nas dinâmicas culturais do lugar: um terreiro “atípico” como Mãe Lúcia fala, por possuir uma trajetória carregada de muita luta, e pioneirismo no tratamento humano e de formação das novas gerações dentro das

condutas do terreiro, iluminadas pela linhagem de Joãzinho da Goméia e Mãe Mirinha de Portão, duas pessoas “à frente de seu tempo”.

Mãe Lúcia aponta uma série de consequências sofridas pela comunidade quando o terreiro decidiu abrir suas portas para oficinas de capoeira, dança e percussão; ela narra que sofreu muita discriminação por parte de outros terreiros de candomblé, que alegavam o fato dela estar abrindo um espaço sagrado, mas que hoje ela se encontra muito feliz, pois fez a coisa certa. De fato, já existem diversos terreiros que se espelharam no exemplo de Mãe Lúcia e atingiram o entendimento de que é fundamental aderir a essas ações, fazendo também trabalhos sociais.

Mãe Lúcia nos contou que iniciou essa trajetória de abertura do terreiro para a formação dos jovens depois de ter recebido um “presente” da energia *Martim Pescador*:

[...] Esse terreiro, é um terreiro que tem um trabalho social, a gente ensina tecelagem, a gente faz um resgate ao nosso pano, os nossos tecidos, a maioria deles é feito aqui no terreiro mesmo, a gente ensina percussão, dança, temos uma biblioteca étnica, temos um museu comunitário Mãe Mirinha de Portão, demos o nome dela, aonde a comunidade entra e sai de dentro do terreiro independente dele ser da religião ou não, está aberto a tudo e a todos. Temos um bloco de carnaval, esse bloco surgiu, que é o bloco Afro Bankoma, ele surgiu da necessidade de nós termos um local pra mostrar tudo o que acontece, a gente ensina dança, capoeira, percussão, costura, confecção de adereço, é ornamentação, é sei lá, tudo e mais alguma coisa e a gente não tinha aonde mostrar, e uma energia né, muito maravilhosa nos deu de presente o bloco Afro Bankoma. Quem nos deu esse presente foi uma energia chamada Martim Pescador, esse Martim Pescador é uma energia que nos ensina a alegria, nos ensina a ser feliz, nos ensina a ter voz, nos ensina a falar numa linguagem que todo mundo ouça, que todo mundo entenda, essa energia nos deu esse nome Bankoma [...] (MÃE LÚCIA, TERREIRO DE SÃO JORGE, 2016)

O mês de abril de 2016, ao longo do qual estive fazendo campo no Terreiro de São Jorge, como já dito, foi um mês de muitas festividades em torno dos candomblés de Lauro de Freitas, especialmente no terreiro de Mãe Lúcia, que estava celebrando o mês do patrono da casa, Oxossi. Concomitantemente, também estavam realizando seus presentes para Oxum, a divindade das águas doces, que ocorrem em celebrações feitas anualmente pelos terreiros da região na Lagoa do Abaeté e no rio Joanes.

Em Lauro de Freitas diversos terreiros de candomblé fazem suas celebrações e seus presentes ao longo do ano, é um lugar do ponto de vista religioso, bastante sagrado, pois o município tem a presença das três divindades das águas. O rio Joanes tem a

Deusa Oxum a divindade das águas doces, o rio ao desaguar no mar encontra a divindade das águas salgadas que é Iemanjá, e beirando o mar, encontra-se a divindade das águas paradas, que é Nanã Buruku, que protege os manguezais, e também as lagoas. Portanto, todas essas divindades são reverenciadas pelos terreiros nos arredores de Buraquinho, onde participam os pescadores, o povo de Santo, a comunidade afro em geral, entre adeptos e não adeptos do candomblé.

Presente pra Oxum dos pescadores e
do Terreiro de São Jorge Filho da Goméia
Lagoa do Abaeté



Fonte: CANÁRIO, 2016

Presente para Oxum dos pescadores e
do Terreiro de São Jorge Filho da Goméia
Lagoa do Abaeté



Fonte: CANÁRIO, 2016

De fato percebemos que a ancestralidade do lugar, suas histórias, vivências e cosmovisões resistem e atuam como verdadeiros alicerces culturais, ideológicos, religiosos e políticos, em um tempo nem melhor, e nem pior que qualquer outro, pois se

encontra sempre em transformação. Pescadores, mães-de-santo, pais-de-santo, filhas e filhos de santo, manifestam sua alma afro-brasileira, batalham por espaços de valorização e reconhecimento, se dedicam a sua fé, e promovem a resistência e permanência dos etnoconhecimentos sagrados do candomblé, apesar dos diversos contextos de intolerância religiosa e adversidades históricas.

4.4 FALSO PROGRESSO

Passando pela praia de Buraquinho é impossível não ver as consequências da atuação das construtoras locais e da especulação imobiliária, responsáveis pela desfiguração do espaço habitado pelos pescadores. Grande parte do manguezal foi aterrado para implantação de resorts, longas extensões de praia privatizadas por condomínios de luxo, e em consequência, as danças e músicas entoadas nas puxadas de redes e nas horas de descanso, foram substituídas pelo silêncio da pesca individual e/ou pelos ruídos dos barcos a motor: identidade, espaço e memória atravessados pelo avesso da urbanização cosmopolita.

Além disso, devido a mazelas ambientais, muito do que a praia foi, enquanto povoado, está cada vez mais disperso do imaginário local. Quando escutamos o que os pescadores trazem em suas memórias, tanto os mais velhos, quanto os mais novos, deparamo-nos com um cenário de adversidades. Um dos aspectos mais presentes são as referências aos rios da região, fundamentais na construção identitária da comunidade, que são os rios Joanes e Ipitanga, ambos poluídos pela falta de saneamento básico. Seu Lula problematiza veementemente a necessidade de construção de um canal adequado de esgotamento:

[...] Se colocar a lagoa da base, pra esgotar em Buraquinho, a maioria não quer, que a lagoa da base pertence a Salvador, e quer que esgote no rio Ipitanga, mas mesmo esgotando no rio Ipitanga, o rio Ipitanga despeja aqui, despeja no rio Joanes e o rio Joanes despeja em Buraquinho, é a mesma coisa [...] a poluição já matou tudo, o manguezal não tem mais o aratu, só tem mesmo o caranguejo que se acostumou com a poluição, o gaiamum, a lambreta não tá tendo mais, acabou tudo, acabou o robalo que praticamente está desaparecendo, o curimã, todos os peixes, a poluição é tão grande que quando dá uma chubarada, que reveste o oxigênio da sujeira que tem, a praia vira uma carniça de peixe morto, os peixes que ficam na beira do rio, ficam tudo podre aí [...] (SEU LULA, BURQUINHO, 2016)

Esses dois rios recebem todos os dejetos poluentes do município, estão praticamente mortos, o que impossibilitou a pesca de mariscos, e dessa forma, as marisqueiras e marisqueiros não mariscam mais e a pesca de mergulho também se tornou inviável. O esgoto que vem dos rios ao desaguar no mar, dependendo da maré, impede os banhistas de nadar diante da poluição e do mau cheiro. Incapacitados de continuarem seus ofícios nos rios, os pescadores tiveram que se afastar das águas doces, e adentrar ainda mais afundo a costa praieira para encontrar espécies variadas de peixes. Do cotidiano da pescaria surgiu uma nova categoria entre as pessoas da comunidade, os barraqueiros e as barraqueiras de praia, emergindo da necessidade de sustento, criando assim, uma nova frente de expansão econômica.

Acontece que essas barracas estão prestes a serem removidas pelo Estado, que atribui aos pescadores e às suas barracas grande parte da agressividade sofrida pelo meio ambiente naquela parte da praia, o que desencadeia em mais um problema no ganho diário dos pescadores. Por outro lado, contraditoriamente, são incontáveis as construções imobiliárias em volta da praia, condomínios e resorts de luxo, comprometendo os manguezais como já dito, que são aterrados para este fim e, as dunas vão desaparecendo cada vez mais com a remoção ilegal dos areais.

Em 1978, foi construído o Polo Industrial de Camaçari, o maior complexo industrial do estado da Bahia, abrigando diversas indústrias químicas e petroquímicas que geraram um forte desenvolvimento para economia do estado e para região Metropolitana de Salvador, mas por outro lado, apresentou impactos desastrosos para a natureza. Essas empresas que trabalham com celulose, metalurgia de cobre, têxtil, entre outras coisas, jogam diversos resíduos no mar, acabando com a biodiversidade marítima, e conseqüentemente, com a praia de Buraquinho que está próxima ao Polo. O pescador Touro expõe essa situação, e sinaliza os problemas causados por algumas dessas empresas:

[...] A nossa pesca aqui em Buraquinho é totalmente oceânica, porque os rios não oferecem condições mais, então hoje dificultou porque o pescador tem que ir mais longe pra buscar o seu pescado, já que no mar nós temos alguns objetos que são lançados que já é prejudicial ao pescador, como a Cetrel, trata todo o Pólo petroquímico, e deságua no emissário no mar, a Millenium, da mesma forma, entendeu? E vários outros, como Salvador tem um emissário que joga ali no Rio Vermelho, na Pituba e isso ai a cada ano vai, vai complicando ou vai diminuindo o espaço do pescador, o mar é grande e ele tem que gastar mais combustível, mais tempo, pra ir bem mais longe, porque todas

aquelas faunas próximas ali estão obstruídas de lama ou algum dejetos, que o pescador não sabe nem explicar como se chama e a gente teme hoje, sempre procura o governo municipal pra tentar tomar uma providência, porque se agora tá assim, futuramente vai tá bem pior, pra nossos filhos, nossos netos, não vai mais ver o rio Joanes, só vai ver assim o esgoto, o rio Joanes tá poluído porque ele corta oito município, e tem vários afluentes que deságua nele, e não tem saneamento no município [...] (TOURO, 2016, BURQUINHO)

Além dos pescadores e seus depoimentos marcados de muita indignação e preocupação com a atual situação de exploração econômica da praia, devido a todos esses empreendimentos, implicando, sobretudo, em seu trabalho coletivo e na cultura local, o historiador Gildásio de Freitas, igualmente envolvido com as questões da formação afro-brasileira na região, conhecedor e estudioso de Barravento, em entrevista concedida no Centro de Referência da Cultura Afro Brasileira Mãe Mirinha de Portão, em Lauro de Freitas, faz o seu relato sobre Buraquinho e a relação entre a praia e o filme Barravento, e discorre sobre a efervescência identitária local, que para ele não foi perdida no decorrer dos anos:

[...] Buraquinho que Glauber Rocha filmou e Luiz Paulino, a meio século atrás, ela mudou radicalmente no que concerne a estrutura física do local né? Em seu entorno principalmente, se você chegar hoje em Buraquinho, se você chegar na beira da praia e olhar assim pra cá da paisagem, do lado de vista urbano, você não reconhece mais, mesmo porque está todo cercado de prédio, de centros comerciais, empresariais, mini-shoppings, você vai se adentrando assim por Buraquinho, é um bairro já considerado hoje, não é mais comunidade, como era naquela época, que Buraquinho era aquela comunidadezinha de pescadores, hoje já é considerado oficialmente pela prefeitura, como um bairro [...] Agora se você chega pelo contrário, você vai entrar em Buraquinho, se volta para o mar, além das barracas de praia, você ultrapassando as barracas e chegar na beira do mar e olhar a paisagem, ela não mudou quase nada em relação a meio século atrás, é aquele marzão azul, o céu azul, o coqueiral, certo? Tudo isso, apenas que as águas já não são aquelas águas límpidas que nós tínhamos naquela época né? [...] Agora na essência, do que trata o filme, de uma comunidade de pescadores e a sua relação com a religião, no caso o candomblé, continua a mesma coisa [...] Então esse cenário que Glauber Rocha tratava nessa época, de Luiz Paulino, esse cenário continua o mesmo, aquelas pessoas falam ali dos sambas-de-roda, elas falam ali de candomblé, falam da festa do santo, que vai ter sábado, o presente que está próximo, entendeu? O assunto é o mesmo, o linguajar é o mesmo, então eu acho assim que a característica é a mesma né? E o Barravento a gente sabe né? Glauber inclusive criticava o candomblé, é um filme polêmico, ele achava que aquilo era culpa do atraso do povo, que eles viviam ali, não estudavam, que não evoluíam, mas ao mesmo tempo ele se traía quando ele não deixava de

manifestar assim, uma êxtase, uma admiração por aquele cenário, por aquela coisa assim, parece um pedaço da África [...] (GILDÁSIO DE FREITAS, 2016)

Gildásio ao observar o transcorrer do tempo, valoriza os etnoconhecimentos dos pescadores quando afirma existir uma “essência” que não foi perdida diante dos progressos urbanos; ele aponta as modificações em relação ao cenário capturado por Glauber Rocha e Luiz Paulino dos Santos em Barravento, mas enfatiza a resistência cultural e religiosa dos pescadores de Buraquinho. Em um trecho do livro sobre a história de Lauro de Freitas, Gildásio e Paranhos (2008) nos auxiliam a compreender um pouco mais sobre as questões que envolvem a cultura popular da região:

[...] As expressões religiosas, o misticismo e a fé, são traços fortes da alma humana na cultura de Lauro de Freitas. Por sermos um país de tradição e cultura cristã, tendo os padres jesuítas como os principais mentores da propagação desta fé nos primórdios de nossa sociedade, muitos destes traços podem ser observados ainda hoje em nossos costumes. Protetor dos fabricantes de velas e dos carregadores, evocado para curar os males da rouquidão, reumatismo e dor de cabeça, Santo Amaro do Ipitanga, o padroeiro do nosso município, foi canonizado há séculos e adotado por escolha Jesuíta ou Beneditina (troca de favores) como nome para a nova freguesia, criada em 1578 pelos portugueses no bispado de D. Antônio Barreiro. Segundo o historiador Francisco de Senna, em palestra proferida pela passagem dos 30 anos de emancipação municipal, inicialmente, os Jesuítas fundaram, nesta margem de cá do rio Joanes, a aldeia de São João, logo após a chegada da Companhia de Jesus às terras brasileiras, entre os anos de 1558 e 1578, com orago dedicado a Santo Amaro do Ipitanga. Santo Amaro do Ipitanga é comemorado todo dia 15 de janeiro, sendo a data feriado municipal com direito a festa de largo (festa profana), procissão, novena e missa (parte religiosa) [...] (FREITAS; PARANHOS, 2008, p.25).

Insistimos mais uma vez na questão religiosa e identitária dos pescadores, pois quando a história do lugar nos leva para outro tempo, realça-se ainda mais a imagem de perpetuidade das tradições e das heranças culturais da comunidade de Buraquinho, que na época das primeiras filmagens de Barravento em 1958, estava inserida na chamada freguesia de Santo Amaro do Ipitanga, pertencendo a Salvador. Em 1961, Barravento foi lançado, e um ano após seu lançamento, em 1962, a freguesia emancipou-se de Salvador, tornando-se município e passando a ser chamado Lauro de Freitas, em homenagem a um político baiano, que era candidato a governador na campanha de 1950, mas faleceu em um acidente aéreo antes das eleições.

“É um erro histórico”, defende Gildásio ao se referir à troca dos nomes, sobretudo, porque o nome Santo Amaro do Ipitanga traz a memória, a ancestralidade, as questões de pertencimento às águas vermelhas referentes aos rios daquela região, o Ipitanga e o Joanes tão aclamados pelos pescadores. Muitos atores sociais estão ligados à defesa do patrimônio cultural ipitanguense, e diversas ações de conscientização dos cidadãos de Lauro de Freitas, com relação à propagação da história do lugar, são realizadas no intuito de devolver o nome identitário extirpado à região.

Ainda no Centro de Referência da Cultura Afro Brasileira Mãe Mirinha de Portão, entrevistei, também em 2016, Aidée Nascimento dos Anjos, Mestra da Cultura Popular de Lauro de Freitas. Aos 62 anos de idade, Dona Aideé é uma mulher forte, ex-marisqueira, filha de mãe lavadeira e pai carpinteiro, hoje é formada em administração, e está à frente de um projeto chamado Terno de Reis, no qual ela ensina dança afro às meninas de Portão, e realiza trabalhos sociais de revitalização cultural com crianças, adolescentes e idosos do município, através de parcerias entre Centro de Referência, o Bloco Afro Bankoma, e o Terreiro de São Jorge Filho da Goméia. Seu relato de foi gravado no mesmo espaço em que ela ensaia as garotas do Terno de Reis, e nos apresenta um intenso entrelaçamento entre suas memórias afetivas de infância, a importância identitária dos rios, e o local de preponderância do Axé:

[...] Eu fui uma pessoa que tive a infância muito (pausa), não foi tão sofrida, mas era uma boa infância, aonde eu carregava lenha, saía de manhã pra buscar fecho de lenha, saía de tarde e ia lavar roupa no rio Joanes, o rio Joanes hoje tá assim desse jeito, mas antes era um rio muito bom, doce, aonde a gente lavava roupa, eu, minha mãe e toda comunidade de Portão [...] quando eu era adolescente eu saía muito com os vizinhos, que minha mãe deixava né os vizinhos me levar, e eu ia pescar siri, ia pescar embora a noite que não fazia medo, a gente ia pescar, pescava siri, aratu, quando o rio era muito bom. O rio de Joanes, que era um rio muito bom né? [...] Eu era uma menina que gostava de tudo, tudo eu estava participando, tudo eu tava indo, a gente ia buscar areia alva, que naquele tempo a casa que não tinha uma areia na casa, não era, quando tinha festa de São João, Santo Antônio a gente tinha que ir buscar areia pra poder botar na casa com pitanga, então eu peguei essa oportunidade que era coisa boa [...] Além do mais eu sou uma pessoa do Axé, eu já tenho minha obrigação de 7 anos, tenho 38 anos de orixá e feita, meu terreiro é lá na Oyakitemi, Mãe Anete de Portão, aonde fui feita, muito tempo né? Foi o primeiro barco da minha roça, então eu sou de Omolu né, meu juntó é Oxum, sou uma filha de Yansã com Ogum [...] (AIDEE NASCIMENTO DOS ANJOS, 2106)

Aidéé Nascimento dos Anjos, Mestra da Cultura Popular de LF



Fonte: CANÁRIO, 2016

São João, Santo Antônio, Omolu, Oxum, Yansã, Ogum, é inegável a presença afro-católica no depoimento de Aidée como já havíamos constatado dentre as narrativas dos pescadores de Buraquinho. Festas dos Três Reis Magos, Folia de Reis, Bumba-meu-boi, Boi-bumbá, Burrinha, Rancho do Boi e outras manifestações populares movimentam o Terno de Reis, da mesma forma os cortejos, as procissões, as lavagens das escadarias das Igrejas, os sambas-de-roda e etc, que também estão encharcados de africanidade.

Samba-de-roda, Terno de Reis, 2012



Fonte: <http://saiunoblog.blogspot.com.br/2012/01/ternos-de-reis-animam-ruas-de-lauro-de.html>

É nessas condições que Aidée celebra as tradições populares, sociabilizando e integrando a comunidade e os moradores de Portão, bairro onde muitos pescadores de Buraquinho também residem. Sob esse aspecto, são nas narrativas orais, nas experiências de vida e nas percepções simbólicas dessas pessoas que a pesquisa se orientou. Nosso interesse residiu em compreender pelo prisma étnico e identitário, as

manifestações da cultura afro-brasileira e os elementos que circundam o universo da praia e do filme.

Samba-de-roda, Barravento, 1961



Fonte: Foto/Frame do filme

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve intuito de investigar, compreender e analisar os elementos da cultura negra retratados no filme *Barravento* (1961), iluminando a forma com que esses elementos estão inseridos na experiência dos pescadores da praia de Buraquinho, hoje. Atentamos-nos prioritariamente, ao comportamento dessas pessoas, seus pensamentos e narrativas, para percebermos atividades conscientes ou inconscientes articuladas em função do mar, levadas por caminhos semelhantes aos de seus antepassados, moradores daqueles areais.

Durante o processo de pesquisa evidenciamos o quanto o método epistemográfico mediado pelo registro cinematográfico, poderá ampliar os horizontes do campo da Biblioteconomia, pois nos permitiu observar o modo como os pescadores aplicam seus etnoconhecimentos empiricamente em seu cotidiano, facilitando-nos a organização e representação desse conhecimento, através do filme documentário *Entre Barraventos*, realizado para subsidiar essa dissertação de mestrado.

Dessa forma, reportamos as práticas culturais e identitárias com valor documental e simbólico, necessários para a Organização e Representação do Conhecimento, e assim, corroborarmos com os preceitos da epistemografia, legitimando a autonomia e protagonismo das comunidades que transmitem a maior parte de seus conhecimentos através da oralidade.

A pesquisa evidencia o percurso histórico das tradições afro-baianas dos pescadores de *Barravento* (1961), aos pescadores de *Entre Barraventos* (2017), para entendermos a determinante importância do exercício de suas liberdades místicas e ritualísticas, que permanecem em profunda relação com o mar e com Iemanjá, e são fundamentais para lhes manterem vivos culturalmente. A grande maioria da população do município de Lauro de Freitas, onde se encontra a praia de Buraquinho, é constituída por afrodescendentes, e, por conseguinte, essa dissertação esforçou-se em contribuir para que seus Orixás ancestrais continuem a sentar praça enquanto houver negros rodantes nos terreiros ipitanguenses.

Mesmo que notadamente haja uma grande diversidade cultural e religiosa entre os pescadores entrevistados, que por vezes se contradizem ao externalizar suas religiosidades, o pescador que se diz cristão-católico, também afirma ser adepto do candomblé; e é exatamente essa convivência entre a diferença que permitiu e mobilizou toda a feitura dessa pesquisa. Pois o retrato do “outro” por ele mesmo, que garante voz

aos donos e eficiência teórica para a epistemografia. Se antes de entrar no mar o pescador faz o sinal da cruz, é também para pedir proteção a Iemanjá. Como manifesta Jorge Amado, a Rainha do mar é indissociável da vida dos pescadores:

[...] Iemanjá, que é dona do cais, dos saveiros, da vida deles todos, tem cinco nomes. Cinco nomes doces que todo mundo sabe. Ela se chama Iemanjá, sempre foi chamada assim e esse é seu verdadeiro nome, de dona das águas, de senhora dos oceanos. No entanto os canoeiros amam chamá-la de Dona Janaína, e os pretos, que são seus filhos mais diletos, que dançam para ela e mais que todos a temem, a chamam de Inaê, com devoção, ou fazem súplicas à Princesa de Aiocá, rainha dessas terras misteriosas que se escondem na linha azul que as separa de outras terras [...] Ela é sereia, é a mãe d'água, a dona do mar, Iemanjá, Dona Janaína, Dona Maria, Inaê, Princesa de Aiocá. Ela domina esses mares, ela adora a lua, que vem ver nas noites sem nuvens, ela ama as músicas dos negros [...] (AMADO, 2008, p. 78 e 79)

Na colônia de pescadores de Buraquinho, no Terreiro de São Jorge Filho da Goméia, no Centro de Referência da Cultura Afro Brasileira Mãe Mirinha de Portão, é nítida a devoção e a crença a Iemanjá entre as pessoas. A Rainha abriga todos esses símbolos de resistência, de enfrentamento diário no mar, ao som das palmas dos coqueirais, do assovio dos ventos e do bater das ondas à beira-mar: vivência essa eternizada nas almas e nas vidas das pessoas regidas pelo Atlântico.

Articulamos, conquanto, uma elaboração teórica e conceitual embasada na concepção de *voz do dono*, transcrevendo os relatos e as histórias fundamentadas em *entrevistas temáticas* e *entrevistas de história de vida*, utilizando-as como citação ao lado dos trechos retirados da bibliografia, para legitimar nossa opção de colocar em pé de igualdade os conhecimentos populares e científicos, por meio da Epistemografia Interativa.

Desde o seu surgimento, as bibliotecas comprometeram-se em sistematizar os conhecimentos e registros tanto escritos, como orais e visuais da vida social, política, cultural e religiosa da humanidade, portanto, a inserção e formulação desses conceitos, auxiliam novos parâmetros que alicerçam a prática da profissão. Dessa forma, buscamos estreitar as relações entre o Cinema e a Biblioteconomia, pois acreditamos que a partir dessas práticas possibilitamos uma maior interação do bibliotecário com sua comunidade usuária, visto que o Cinema e o Audiovisual podem democratizar e ampliar o visionamento dos etnoconhecimentos afro-brasileiros no universo biblioteconômico,

pois as bibliotecas não estão apenas ligadas aos documentos escritos, mas sim ao exercício de disseminar informação e conhecimento de forma mais abrangente.

A descentralização das formas de abordagem dos etnoconhecimentos por meio do Cinema e da Epistemografia, porquanto, pode contribuir sensivelmente na legitimação dos pescadores de Buraquinho e dos grupos étnicos em geral, para que possamos alcançar outros horizontes na produção do conhecimento científico. Assim sendo, reconhecer as epistemes latentes na *ciência do povo*, destarte, é fundamental para os vários campos do conhecimento se inter-relacionarem, a fim de aperfeiçoarmos a mediação do conhecimento socialmente produzido às margens da academia e da intelectualidade científica, no âmago da Biblioteconomia.

O filme *Barravento* foi para sua época um divisor de águas no circuito do Cinema Baiano, desafiou uma sociedade majoritariamente católica e conservadora, quando trouxe o candomblé, o ritual de santo, Ogãs, Ekedis, Babalaorixás, Yaôs, atabaques, cânticos negros, capoeira, roda-de-samba, Orixás, pescadores afro-brasileiros e todo o povo de santo, focalizando a voz dessas pessoas marginalizadas na Bahia da década de 1960, provando para a sociedade baiana que as suas tradições africanas são riquíssimas e indissociáveis de sua própria construção identitária, confrontando o racismo e a intolerância religiosa da época.

Para encerrar, permito-me uma metáfora com o nome do filme. Assim como foi “levantado um barravento” no final da década de 1950, quando Glauber Rocha e Luiz Paulino dos Santos evidenciaram os etnoconhecimentos afro-brasileiros, trazendo-os ao epicentro das discussões cinematográficas, políticas, artísticas e intelectuais da Bahia, confrontando as ideias dessa sociedade altamente preconceituosa; esse estudo também propõe “levantar um barravento” dentro da Biblioteconomia, pois promove reflexões de ordem inovadora, por combinar Epistemografia e Cinema, e elucidar novas sistematizações, organizações, e representações de uma ciência aprendida e apreendida à beira-mar, no vai-e-vem das marés, entre os braços e abraços de Iemanjá; pois é na mudança dos ventos que vemos o Barravento.

6 REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro, FGV, 2005.
- AMADO, Jorge. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo, Perspectiva S.A., 1983.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. Rio de Janeiro, Record, 1976.
- CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo, Livraria Martins, 1967.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Salvador, Tecnoprint, 1961.
- CARYBÉ; VERGER, Pierre; CAYMMI, Dorival. *Mar da Bahia*. (org.) JESUS, José Barreto de. Salvador, Fundação Pierre Verger: Solisluna Design Editora, 2009.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Jangada: uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro, MEC, 1957.
- _____. *Tradição, ciência do povo*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- _____. *Prelúdio e fuga do real*. Natal, Fundação José Augusto, 1974.
- COSTA, Icléia Thiesen Magalhães. “Cidadania, ética e alteridade.” In. COSTA, Icléia Thiesen Magalhães; GONDAR, Jô. (org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro, 2000.
- FREIRE, José R. Bessa. Tradição oral e memória indígena: A canoa do tempo. In. SALOMÃO, Jayme (dir). *América descoberta ou invenção. 4º Colóquio UERJ*, Imago, Rio de Janeiro, 1992.

FREITAS, Gildásio; PARANHOS, Emanuel. *Livro da história de Lauro de Freitas: antiga Freguesia de Santo Amaro do Ipitanga 1608-2008: 400 anos*. 3. ed. Lauro de Freitas, BA: JSP Jornal e Gráfica, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro, Record, 2002.

FUJITA, M.S.L. *Organização e Representação do Conhecimento no Brasil: análise de aspectos conceituais e da produção científica do ENANCIB no período de 2005 a 2007*. UNESP, 2008.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: Repercussões em Caixa de Eco Ideológica - (As ideias de nacional e popular no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

GATTI, José. *Barravento: a estréia de Glauber*. Editora UFSC, Florianópolis, 1987.

GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1982.

GIL, F. Representar. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI: Conhecimento*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000. v. 41, p. 11-51.

GONÇALVES, Marcia de Almeida. O valor da vida dos outros. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, nº 111, 2014.

GUIMARÃES, J. A. C. Aspectos éticos em organização e representação do conhecimento (O.R.C): uma reflexão preliminar. In: *MEMÓRIA, informação e organização do conhecimento: seminário cruzando fronteiras da identidade*. Rio de Janeiro:UNIRIO, 2005.

GUTIÉRREZ, Antonio García. Cientificamente favelados: uma visão crítica do conhecimento a partir da epistemografia. *Transformação*, Campinas, v.18, n. 2, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Revista dos Tribunais, São Paulo, Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

MIRANDA, M.L.C. de. A organização do etnoconhecimento: A representação do conhecimento afrodescendente em Religião na CDD. *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, 8, Salvador, 2007.

MONTES, Maria Lucia. “As figuras do sagrado: entre o público e o privado.” In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

NUNES, Raquel Pereira Alberto. *Barravento(s): Uma análise comparativa de roteiros*. Rio de Janeiro, PUC, 2011.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História. Revista do Programa de estudos pós-graduados em história*. PUC, São Paulo, 1993.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2012.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n 10, 1992.

ROCHA, Glauber. *Barravento*. RJ, Tempo Glauber, 2008. Em DVD.

_____. Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

_____. Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Ed Alhambra, 1981.

_____. Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

SANTEIRO, Sergio. A voz do dono – conceito de dramaturgia natural. In. SIMPLÍCIO Neto. (Org.). *Cineastas e imagens do povo*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo, Cortez, 2006.

SANTOS, Luiz Paulino dos. *Um dia na Rampa*. Salvador, 1955.

SOUZA, Rosali Fernandez de. Organização do Conhecimento. In: *Para Entender Ciência da Informação*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *A questão do folclore no Brasil: do sincretismo à xifopagia*. Natal, EDUFRN, 2009.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notícias da Bahia – 1850*. Salvador, Corrupio F.C., 1981.

_____. *Orixás: Deuses iorubas na África e no novo mundo*. Salvador, Corrupio, 1981.

_____. *Retratos da Bahia – 1946 a 1952*. Salvador, Corrupio, 1980.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

_____. (Org.). *A experiência do cinema: ontologia*. Rio de Janeiro, Graal, Embrafilmes, 1983.

LINKS ÚTEIS

<https://www.youtube.com/watch?v=JJbSuviOq24> (Curta metragem / No meio do Barravento. 2011)

<https://www.youtube.com/watch?v=19z337fAWnE> (Longa metragem / Entre Barraventos. 2017)

https://www.youtube.com/watch?v=KmJ-ny_bEcM (Curta metragem / Um dia na Rampa. 1955)

<https://www.youtube.com/watch?v=18z3Ppo9lSw> (Longa metragem / Barravento. 1961)

https://www.youtube.com/watch?v=OM_zuG9PDic (Longa metragem / Pastores da Noite. 1979)

<https://www.youtube.com/watch?v=L0aokUnFS0o> (Longa metragem / Tenda dos Milagres. 1977)

<http://saiunoblog.blogspot.com.br/2012/01/ternos-de-reis-animam-ruas-de-lauro-de.html> (Samba-de-roda, Terno de Reis, Lauro de Freitas/BA)

<http://candombleumafamiliadeaxe.comunidades.net/nacao-angola3> (Imagem Joãozinho da Goméia)

<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/04/mae-mirinha-recebe-exposicao-sobre-vida-e-obra-no-terreiro-sao-jorge.html> (Imagem Mãe Mirinha de Portão)