

BARRAVENTO: UM FILME , DUAS HISTÓRIAS

Raquel Pereira Alberto Nunes¹

Resumo

O artigo analisa, comparativamente, dois olhares sobre o filme *Barravento*: o primeiro de Luiz Paulino dos Santos, captado através de seu roteiro, e o segundo de Glauber Rocha, apreendido a partir de seu roteiro e filme. Ambas as perspectivas dialogam com concepções e tensões presentes no ambiente cultural brasileiro, particularmente na Bahia, em fins da década de 1950 e início dos anos 60. Pretende-se, através dessa análise, uma reflexão sobre os diversificados olhares acerca da cultura popular, das religiões afro-brasileiras, do papel do intelectual na sociedade e dos conceitos de povo e de alienação durante a época.

Palavras-chave

Ciclo de cinema baiano; cultura popular; alienação

y

P

A Bahia e o Brasil de *Barravento*

Primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha, *Barravento* possui uma trajetória bastante particular dentro da história do cinema brasileiro. Idéia, roteiro e direção de Luiz Paulino dos Santos, com produção de Glauber e da companhia Iglu Filmes, *Barravento* passou por mudanças estruturais logo após o início de suas filmagens, ainda em 1959, sendo Luiz Paulino desvinculado do filme e Glauber empossado na função de diretor. Sua entrada resultou em mudanças fundamentais no roteiro, além de trocas no elenco. O nome do primeiro diretor aparece nos créditos do filme de Glauber como autor do argumento e parceiro nos diálogos.

Muito se fala sobre os ressentimentos surgidos entre Glauber e Paulino devido aos acontecimentos que envolveram *Barravento*¹. No entanto, é fundamental lembrar que os dois diretores, até o momento dessa ruptura, haviam sido amigos e companheiros de uma profissão ainda muito pouco desenvolvida e reconhecida no contexto da cidade de Salvador.

Em 1959, Paulino tinha 29 anos² e era mais velho que Glauber, na época, com 20 anos³. Ambos se interessavam por cinema; frequentavam as projeções do Clube de Cinema da Bahia; tinham relações com a Escola de Teatro; liam as teorias do cinema de Eisenstein e Kulechov; e também tinham feito curta-metragens juntos: Glauber já fizera *Pátio* (1959) e *Cruz na Praça* (1959), tendo Paulino como assistente de câmera no primeiro filme (CARVALHO, 2003, p.203); assim como Paulino tivera apoio de Glauber na sonorização de *Um Dia na Rampa* (1957).

O movimento cinematográfico que passou a ser denominado de Ciclo de Cinema Baiano produziu os filmes: *O Pátio*, o inacabado *Cruz na Praça* (ambos de Glauber Rocha e de 1959), *Redenção* (Roberto Pires, 1959), *Um Dia na Rampa* (Luís Paulino dos Santos, 1959), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961) e *Tocaia no Asfalto* (Roberto Pires, 1962).

A busca por temáticas sociais e nacionais, já presentes nas artes plásticas, com Pancetti e

Caribé, na música, com Dorival Cymmi, e na literatura, com Jorge Amado, também alcançou o cinema e os cineastas do Ciclo Baiano, que usavam a linguagem cinematográfica como instrumento de expressão e denúncia da desigualdade social local.

Maria do Socorro Silva Carvalho agrupa os filmes *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *A Grande Feira* numa “trilogia da fome”, baseando-se em alguns elementos pertinentes aos três. O primeiro é a palavra *fome* em si, que não era apenas “fome de comida ou de outras necessidades básicas do ser humano, de igualdade e de justiça sociais, mas também fome de cultura, de arte, de liberdade de criação” (CARVALHO, 2003, p.168). À noção de “trilogia da fome” pode-se sobrepor a idéia de uma “estética da fome”, que constituirá a base conceitual do Cinema Novo, movimento do qual o Ciclo Baiano foi precursor.

Mais interessante do que identificar o aumento da produção cinematográfica entre 1958-1962 na Bahia é percebê-lo dentro de um contexto maior de estímulo ao desenvolvimento cultural. O cinema foi uma das áreas que prosperou na cidade, bem como o teatro, a música, a dança e os estudos acadêmicos.

O aparecimento de nomes que até hoje são referências na cultura brasileira, como Milton Santos, Glauber Rocha, João Ubaldo Ribeiro, Antônio Pitanga, Othon Bastos, Orlando Senna e muitos outros, em um contexto tão específico, faz pensar sobre o que era Salvador na época e quais as iniciativas culturais tomadas que criaram um ambiente favorável ao florescimento de tantos talentos.

A Bahia vive desde meados da década de 40 a princípios dos anos 60 um momento de efervescência cultural extremamente denso e singular, (...) marcado pela invenção, o experimentalismo e pelo combate ao convencionalismo que imperava na Bahia desde o século passado (OLIVEIRA, 1999, p.17).

Não era só a Bahia que vivia uma “onda cultural” - apesar de não terem sido muitos os movimentos com tal intensidade fora do eixo Rio-São Paulo. O clima no Brasil, estimulado pelo nacional-desenvolvimentismo do governo JK, era de otimismo em

relação ao futuro e de relativa liberdade - estava-se às vésperas da ditadura e havia grande efervescência no debate político-cultural. Dois exemplos de movimentos formadores de pensamento da época são o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE).

O primeiro foi uma estrutura paralela ao Ministério da Educação e Cultura, fundada em 1955, e formada por intelectuais que buscavam produzir conhecimento teórico sobre o Brasil, auxiliando a nação na construção do pensamento e da política nacional. A ideologia do nacional-desenvolvimentismo, tão associada à figura de JK, foi gerada pelos isebianos, que acreditavam no progresso nacional através do desenvolvimento industrial, sendo as classes populares urbanas o caminho para a mudança. Como deveria ser feito o processo de integração das classes populares à indústria cultural que se consolidava no momento era uma das grandes questões do momento.

O CPC da UNE, um pouco posterior (1961), tal qual o ISEB, preocupou-se com o problema da integração do povo à nova realidade social. Também refletindo sobre a construção do projeto de Brasil, um grupo de jovens mobilizou esforços no sentido de realizarem produtos culturais que ajudassem a maioria da população a se esclarecer e, com isso, o Brasil alcançar um nível de educação e cultura mais igualitário. Para isso, o discurso deveria ser claro, direto e educativo, muitas vezes adquirindo um tom panfletário.

Renato Ortiz, no livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, afirma que a experiência do CPC “está teoricamente vinculada à filosofia isebiana, muito embora seja uma radicalização à esquerda dessa perspectiva”. A ideologia que os cpcistas herdaram dos isebianos diz respeito à valorização do papel do intelectual no processo de desalienação popular. E o que fundamentalmente muda de um para o outro é a idéia que se faz de alienação: enquanto a filosofia do ISEB se apoiava mais numa concepção hegeliana de alienação, os cpcistas adotam o conceito marxista/lukáciano de alienação.

O estado da Bahia, representado principalmente pela cidade de Salvador, respondeu à

R situação nacional próspera com um impulso modernizador. A cidade soteropolitana almejava o prestígio que outrora já tivera perante o Brasil e, para tanto, investiu em manifestações culturais. As artes, lançando mão de "temas baianos", serviram para impulsionar o turismo e foram mostradas como "expressões regionais". Paulo Emílio Salles Gomes denomina o movimento de *Renascença Baiana*⁴.

De todas as iniciativas culturais tomadas na cidade - entre revistas, jogralescas e sociedades cooperativas - a mais importante talvez tenha sido a fundação da Universidade Federal da Bahia, em 1946. Antônio Risério destaca a importância de Edgard Santos, primeiro e único reitor da Universidade até 1962, e Lina Bo Bardi, arquiteta italiana radicada no Brasil desde 1948, na criação de um quadro cultural favorável em Salvador.

As duas personagens merecem uma atenção especial, pois, compreendendo-se as idéias que tinham e os projetos que desenvolveram, é possível perceber os pensamentos que “pairavam pelos ares” de Salvador e que influenciaram toda uma geração nascida do fervilhar cultural da cidade, como Glauber Rocha e Luiz Paulino, personagens principais deste trabalho.

Nos discursos do reitor, eram recorrentes idéias de nacionalismo, progresso cultural e modernização tecnológica, estando a Universidade no papel de “geratriz do progresso social” (RISÉRIO, 1995, p.35) e o crescimento econômico sempre a serviço do desenvolvimento da cultura.

As maiores iniciativas tomadas por Edgard na função de seu cargo talvez tenham sido a criação dos Seminários Livres de Música (1955), da Escola de Teatro (1956) e da Escola de Dança (1957). Mais avançada do que a fundação dos cursos em si, havia sido a escolha dos profissionais responsáveis por eles: Edgard contratara para ser diretor do curso de música o alemão Hans-Joachim Koellreuter, discípulo do revolucionário Schoenberg; para o teatro, Martim Gonçalves, que lá montará Brecht e Camus; e para o curso de dança, a polonesa Yanka Rudzka, uma das pioneiras da dança moderna no

Brasil.

A Universidade não apoiava diretamente o cinema, com uma escola ou um departamento específico, mas acabava ajudando indiretamente a produção cinematográfica, na medida em que a Escola de Teatro fornecia espaço para a atuação, a iluminação e o cenário. Futuros atores importantes do Cinema Novo, como Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Helena Ignez e Antônio Pitanga, virão da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. No entanto, o aprendizado da técnica cinematográfica em si ficava muito aquém do necessário.

Esforços não faltaram no sentido de unir os estudos cinematográficos à Universidade, mas a institucionalização efetiva do curso até hoje não se deu, apesar da grande demanda desde então. A posição de marginalidade em que foi, e muitas vezes ainda é, colocada a atividade cinematográfica por parte de alguns setores da Academia é uma questão importante e deve ser destacada.

Risério afirma que Edgard foi um admirador e propagador da “cultura superior” – algo equivalente ao conceito de *alta cultura* definido por Umberto Eco⁵ - uma concepção tradicionalista do termo, que não prevê que as “massas” também criem suas próprias ordens culturais. No entanto, é interessante observar que, mesmo tendo uma concepção francamente elitista de cultura, o reitor apostou na criação do CEAO, Centro de Estudos Afro-Orientais, algo que a princípio parecia estranho para quem valorizava a cultura superior - afastada, portanto, da cultura popular negra ou oriental.

Mais preocupado com o desenvolvimento das ciências sociais no país do que com a cultura negra de fato, o reitor defendeu a criação do CEAO como uma forma de ajudar a melhorar o nível intelectual da nação e abrir portas para estudos sobre as trocas e as relações existentes entre as duas margens do Atlântico-Sul.

Antônio Risério tenta explicar a relação das elites com os negros na Bahia:

os europeus que aqui desembarcam, inclusive os franceses [vide Pierre Verger, Roger Bastide], voltam-se principalmente para as manifestações culturais negromestiças, o que acabou contribuindo para um recente processo de aculturação da elite 'nativa', que se viu como que obrigada a frequentar terreiros-e-oloduns, na esperança de não correr o risco de vir a ser considerada estrangeira em sua própria terra. (...) [Eis] o paradoxo de uma cultura que, embora não sendo dominante, converteu-se em hegemônica (RISÉRIO, 1995, p.55).

A cultura negra, historicamente abafada, por ser própria aos escravos, é “descoberta” no seu sentido sócio-antropológico em fins dos anos 40, quando artistas forâneos, como Pancetti, Caribé, Aldo Bonadei e Iberê Camargo encantaram-se com as particularidades baianas. Em forma de um "mundo paralelo", a cultura popular negra foi marcando presença na cidade nos anos 50 e 60, seja no carnaval, na capoeira ou no candomblé, frequentemente dados como “perigosos” pela sociedade branca.

O último, que a princípio amedrontava por seus rituais que envolviam transe, bebida e sangue, aos poucos foi se disseminando e interessando a todos - brancos, negros e estrangeiros. À potência da música e à beleza plástica das cores e danças reuniam-se o forte apelo e o vigor ideológico da religião: “o mundo celeste [tão almejado pela maioria dos mortais] não está distante, nem superior, e o crente pode conversar diretamente com os deuses e aproveitar de sua beneficência” (CARNEIRO, 1978?, p.31).

A Universidade não era a única a exercer papel fundamental no cenário da cultura local. Havia os encontros de artistas e críticos de arte no atelier de Mário Cravo, as redações de jornais, as reuniões cineclubistas de Walter da Silveira e o Museu de Arte Moderna da Bahia, que, apesar de estar vinculado à Universidade, era dirigido independentemente por Lina Bo Bardi.

Em São Paulo, em 1951, Lina fundou a revista *Habitat*, talvez o maior veículo de divulgação da cultura negra e popular baiana, com “diversos artigos sobre o ambiente cultural da Bahia, escritos, na maioria das vezes, por correspondentes de Salvador, demonstrando que a atenção de Lina para com as coisas da Bahia já vinha de muito” (OLIVEIRA, 1999, p.21).

O convite para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia veio como fruto de seu trabalho. O modelo do museu baiano foi o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp (1947) - criado por iniciativa de Assis Chateaubriand, tendo à frente o casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. A arquiteta, que se naturalizou brasileira em 1951, foi pensada como figura central na definição do perfil da nova instituição soteropolitana.

O museu ocupou inicialmente o *foyer* do Teatro Castro Alves, aberto em julho de 1958, adaptado pela própria diretora para exposições. O espaço improvisado deu lugar ainda a um teatro de arena e a um auditório, onde foram encenados textos de Bertolt Brecht e Albert Camus - com cenários e figurinos desenhados também por Lina -, e realizadas sessões de cinema.

A sede definitiva do museu foi inaugurada em novembro de 1963 no conjunto do Solar do Unhão, após reforma da diretora-arquiteta. Com vista para a Baía de Todos os Santos, Lina alterou o espaço interno do solar do século XVI, demolindo o segundo piso e criando um espaço vazio onde implantou uma escada de madeira de grandes dimensões, sem pregos e com encaixes que, segundo ela, reproduzia estrutura dos carros-de-boi.

Não foi por acaso o interesse na forma do instrumento agrário: a cultura popular, o cotidiano do povo, era a grande questão para o trabalho de Lina e isso era explícito em sua obra, vide a escada-carro-de-boi: “a função do arquiteto é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo em suas casas e procurar estudar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas” (BO BARDI, Lina *apud* RISÉRIO, 1995, p.115). Por esse motivo, a escolha da Bahia como lar não foi por acaso: “para ela, Salvador seria a única cidade do Brasil com tradição cultural, onde os movimentos artísticos seriam de fato populares” (CARVALHO, 2003, p.54).

Na criação do MAM/BA, a idéia de agregar um museu-escola de arte popular, que deveria funcionar no mesmo espaço do museu de arte moderna, era uma forma de

aprofundar os estudos sobre os “modos de fazer” do povo. O Museu de Arte Popular - MAP, projetado por Lina em 1961, elevava o artesanato à categoria de arte, redimensionando o significado da Arte. A proximidade das artes moderna e popular visaria romper as barreiras entre o erudito e o popular, estabelecidas pelos museus de arte em geral. Assim, o MAM e o MAP seriam, segundo a arquiteta, faces de uma mesma moeda.

Deve-se atentar para a concepção de cultura popular de Lina, que era diferente da dos folcloristas, por exemplo, apesar de ambos valorizarem as origens populares. Bo Bardi “é anti-folclore. Olha para um produto do artesanato popular não com o fascínio esnobe pelo frescor, pelo ingênuo ou pelo espontâneo. Com ela, o objeto é visto em sua inteireza e dignidade” (RISÉRIO, 1995, p.116).

O projeto de desenvolvimento baiano previa a exportação das “coisas da Bahia” e a importação de “coisas modernas”, de máquinas a pessoas, a fim de promover a imagem de um país que avançava e que, ao mesmo tempo, preservava suas raízes culturais. Buscava-se em Salvador as possibilidades criativas originais, a tradição, ancorada no passado, necessária para a construção do futuro.

A união de duas idéias, a princípio antitéticas - tradição e modernidade - remete à idéia de *Aufhebung* presente na obra de Hegel. Para o filósofo, a verdade das coisas emerge do confronto entre duas idéias contraditórias, em que uma supera a outra dialeticamente - não através do aniquilamento de seu oposto, mas através da manutenção da segunda dentro da primeira. Assim, identidade e diferença - ou, no caso da Bahia dos anos 1950/60, modernidade e tradição - seriam duas idéias intrinsecamente vinculadas, como os dois lados da mesma moeda nos museus de Lina.

Barravento é um filme que, entre outros aspectos, trata da possibilidade ou impossibilidade da existência da tradição dentro da modernidade, da escolha pela manutenção ou pela negação das tradições culturais para a construção da identidade brasileira.

Barravento

A história aborda a vida de uma comunidade de pescadores na praia de Buraquinho (na época, distante e isolada da cidade de Salvador), retratando o cotidiano de seus moradores, predominantemente negros, com a rotina de ida ao mar, preparação para a pesca, rituais religiosos do candomblé, rodas de capoeira e de samba. A chegada de Firmino, antigo morador da aldeia que mudara-se para a cidade, é o mote do filme, uma vez que sua presença dentro do grupo cria situações de discórdia que nortearão a obra até seu desfecho.

Faz-se necessária uma breve apresentação das personagens principais da narrativa: o mestre é um velho líder que organiza o trabalho; negocia com o dono da rede, um capitalista da cidade; e influencia vários aspectos da vida da aldeia. Aruã é um jovem pescador visto pelo grupo como protegido de Iemanjá. Crê-se que ele precisa ser virgem para preservar sua santidade e, com isso, substituir o mestre no papel de protetor do grupo num futuro próximo. Cota é uma mulata bonita e sedutora que vive na aldeia. Ela não gosta da vida pobre da pesca e sonha em ir para a cidade. Naína é uma moça branca que gosta de Aruã e que, mesmo tendo medo do candomblé, acredita que o equilíbrio da comunidade depende da sua entrega à Iemanjá.

Uma atenção especial deve ser dada ao personagem de Firmino. Ele gosta de Naína e quer levá-la para a cidade. Tem problemas com Aruã – não são claros os motivos em nenhum dos dois roteiros - e quer acabar com ele. Para isso, seduz Cota e a convence a atrair Aruã para se deitar com ela, quebrando assim o feitiço do rapaz. Firmino acredita que, com isso, os pescadores não verão saídas religiosas para seus impasses e perceberão a dominação em que vivem por tanto tempo. “Nessa configuração geral, fica nítido o papel de Firmino como elemento *motor das transformações* e fonte dos desafios que põem as personagens em movimento” (XAVIER, 1983, p.24) [grifos meus].

Outro aspecto importante da personagem é o caráter negativo que ela carrega, que permitirá a Firmino ser uma espécie de vilão do filme, aquele que, com a intenção de tirar o povo da alienação, comete maldades, como rasgar a rede dos pescadores com canivete e

fazer feitiço de morte contra Aruã. Ismail Xavier em sua análise, associa Firmino à figura de Exu, orixá das encruzilhadas, do certo e do errado, do bem e do mal. A mesma relação também faz o próprio Paulino em seu roteiro. Exu não é, no candomblé, um orixá do mal; ele faz o que os homens pedem, seja bondade ou maldade, desde que ganhe as oferendas.

O próprio título do filme, *Barravento*, fortalece a idéia de transformação como eixo do filme. Seu significado é polissêmico: para os homens no mar, barravento é mudança do tempo; no samba de roda, é a troca do verso; na capoeira, o defensor que contra-ataca; nos atabaques, é o toque sincopado e elíptico do ritual do candomblé. O “barravento” do título - além de aludir a uma tempestade muito importante para o desenrolar do enredo - destaca o momento de virada, de inflexão da história, o *turning point*, quando chega-se ao limite e a transformação se faz necessária.

É possível vislumbrar o contorno de dois grandes pólos de tensão em *Barravento*, que giram em torno da esfera do trabalho e da religião que, por sua vez, estão intrinsecamente vinculados. Na ideologia dos pescadores, o sucesso do trabalho no mar depende da vontade de Iemanjá, portanto eles devem seguir as ordens dos orixás a fim de garantirem a sobrevivência. Para Firmino, o candomblé mascarava os reais problemas sociais e era fonte de alienação do povo, pois o sucesso da pescaria dependia, não dos orixás, mas dos pescadores, de como e quando eles pescavam e da rede que usavam. É em cima desta divergência ideológica – candomblé alienação x candomblé redenção - que *Barravento* caminha, tanto na versão de Luís Paulino quanto na de Glauber Rocha.

Bastante profícuo se pensar o termo *motor das transformações*, escolhido por Ismail, para se referir a Firmino. A idéia do trabalho do homem como motor da história é conceito fundamental do pensamento marxista, e o final dos anos 1950 e início dos anos 60 (quando o filme foi realizado) foi uma época em que as ideologias revolucionárias de esquerda estavam em grande circulação no Brasil. Desse modo, podemos compreender *Barravento* como um filme, ou um projeto de filme, bastante vinculado a seu contexto de produção, uma obra que traz dentro de si questões intelectuais relevantes da época.

Contudo, o artigo busca desvelar os projetos ideológicos existentes por trás do *Barravento* de Glauber, ao analisar o roteiro e o filme deste, e do *Barravento* de Paulino, ao analisar o roteiro original, e associá-los ao contexto intelectual da época, comprovando o quão integrados os dois estavam aos debates contemporâneos a eles. Tão importante quanto essa associação é perceber as singularidades da visão de mundo dos dois autores, buscar o discurso narrativo (tanto escrito, quanto audiovisual) acerca da cultura popular particular a cada um dos roteiros. A cara de Brasil que Paulino almejava construir era distinta da que Glauber buscava: ambas dialogavam com a realidade a sua volta, mas cada uma era uma mistura particular que dizia respeito somente à existência de quem a criou. Nas diferenças de um roteiro para o outro, ficam explícitos os conflitos de pensamento no que concerne aos conceitos de cultura popular e identidade nacional elaborados por cada autor.

Roteiro de Paulino

No roteiro de Paulino, a presença da cultura negra não está somente no argumento da história, mas também na própria linguagem do roteiro. As referências ao universo do candomblé são diretas e míticas, como no trecho

Do céu desaba a chuva, explodem os trovões. São as forças de Xangô que se manifestam, todos sabem. Faíscam, no meio da tempestade, os raios de Iansã. O pescador é levado para o mais fundo abismo de encantamento. Como se imagina poeticamente, foi para os braços de Iemanjá, rainha do reino encantado de Aiucá, nas profundezas do oceano. Dormirá na fundura do leito de Nanã Buruku.

Outro exemplo são as falas de Vó Lenda (figura de sabedoria para o grupo), grafadas, segundo o próprio Paulino, "na linguagem dos pretos velhos hoje bastante difundida na umbanda".

Cuma Iemanjá é um Inkici, tinha lá dia, hum, qui cisrimava iri puxava raperna di irinêgo, hum, lá prá profundas darágua... Ri, ri, ri... Duma irivez puxou uns cinco... Ri, ri, ri....

No roteiro original, os acontecimentos seguem o poder dos orixás. A força de Firmino, de início, consegue gerar barravento e criar conflitos na vida dos pescadores, provocando até mortes. O ideal de equilíbrio da aldeia no *Barravento* de Paulino é a vida em comunidade e Firmino desestabiliza a harmonia do grupo. No entanto, o poder do candomblé, representado pela mãe de santo da aldeia, supera a potência de Exu (no caso, Firmino) e amarra, através de feitiço, a maldade dele, que vai embora escurraçado de Buraquinho.

A imagem de Firmino como Exu na obra de Paulino é muito mais associada ao mal do que ao bem. O personagem, que tinha tudo para ser complexificado, pois é para o candomblé a encarnação do bem e do mal, no roteiro de Paulino perde significativamente seu caráter ambivalente. A nobre motivação das maldades fica de lado no roteiro, prevalecendo as maldades em si, o que esconde a complexidade da personagem, característica inerente não somente a Firmino, mas a todos os seres humanos. A cultura negra é vista como o bem *versus* o mal da cidade capitalista moderna. Grosso modo, no filme de Paulino o bem sofre, morrem alguns, mas consegue ser mais forte e vencer o mal, que termina fugindo atrofiado.

Paulino se aproxima de uma relação mais intensa e contraditória entre o indivíduo e o mundo na construção da personagem Naína. A única pessoa branca do grupo tem receio do candomblé, mas, para o bem de si e de todos do grupo, se entrega aos rituais de iniciação dos orixás, se esforçando para superar seus medos. A contradição de sentimentos em relação à prática religiosa é iminentemente humana e, neste sentido, Naína é mais complexa do que Firmino, por exemplo. Interessante questionar o porquê do receio de Naína em relação à religião dos demais integrantes da aldeia, uma vez que ela fora criada junto ao grupo.

Roteiro de Glauber

No *Barravento* de Glauber Rocha, uma cartela explicativa abre o filme, direcionando o olhar do espectador desde o primeiro instante. Suas palavras têm um tom panfletário, referindo-se à alienação religiosa em que vive a comunidade de pescadores retratada,

motivo pelo qual o grupo não consegue se desvencilhar da opressão do dono da rede. O discurso anti-alienante é reafirmado ao longo do filme na fala de Firmino, que mais de uma vez é enquadrado em *closes*, proferindo discursos políticos incisivos.

No filme de Glauber, o discurso e as ações de Firmino, assim como na versão de Paulino, vão minando o grupo de pescadores e atrapalhando a vida deles. Também há mortes, mas, diferentemente do primeiro roteiro, a mãe de santo dos pescadores do filme de Glauber não consegue “amarrar o Exu”. Firmino não termina expulso da aldeia; ele simplesmente vai embora, bem sucedido, pois conseguira plantar sua semente na comunidade: Aruã, tal como ele, também vai em busca da cidade para salvar a todos.

Aruã vai à cidade com a intenção de voltar para se casar com Naína - que agora era filha de Iemanjá – e salvar todo o grupo. A busca pela cidade surge no filme como meio de encontrar a harmonia do grupo novamente, que, uma vez possuidor de rede própria, poderá pescar livremente.

Importante notar o caráter paradoxal que a cidade e a modernidade adquirem no filme. Elas são colocadas ao final da obra como solução para a vida do grupo, mas, em seu decorrer, as personagens que representam o meio urbano e o progresso, como Firmino, a polícia e o capanga do dono da rede, fazem mal aos pescadores. Como a opção de ir para a cidade é bem acolhida pelo grupo sendo ela originária de tantos de seus males? Glauber, ao escolher esse final, de alguma maneira favorece a visão de Firmino, de que a cidade é o lugar para se viver, ganhar dinheiro e acumular bens; confirma a idéia de que viver na aldeia de pescadores sem rede é sinônimo de passar necessidades, mas também não faz desfalecer por completo os ideais de Aruã, que parte com a intenção de voltar.

No filme de Glauber, o discurso político de Firmino parece imposto à narrativa de cima para baixo, como se ela tivesse sido adaptada para alcançar as expectativas políticas do novo diretor. No entanto, as mudanças não foram suficientes para apagar por completo as idéias de Paulino do roteiro, deixando transparecer as contradições entre as duas visões tão distintas que geraram o mesmo filme. O *candoblé* é dura e diretamente criticado,

mas recebe, através das imagens, um tratamento quase antropológico, tão documentais, belas e significativas são as imagens captadas. Há inúmeros planos dos pescadores trabalhando conjuntamente, do transe religioso, do batuque e do mar revolto, como uma “estética do candomblé e do popular”. Esse paradoxo interno que permeia todo o filme, a meu ver, é o que torna o *Barravento* de Glauber Rocha rico e intrigante.

As relações

A concepção de candomblé e cultura popular de cada um dos diretores, como já colocado, apesar de subjetiva e particular, dialoga com as concepções e tensões presentes no ambiente cultural brasileiro, particularmente o da Bahia, em fins da década de 1950 e início dos anos 60, época em que o filme foi feito.

Na obra de Paulino, Firmino é visto como um personagem alienado, pois não compreendeu as necessidades e a realidade local da aldeia e acreditou que o modelo urbano moderno seria melhor para o grupo, pois representaria o progresso para todos. Para o autor, não ser alienado era partir dos próprios meios, ultrapassar as necessidades externas e superar a si mesmo, mudando seu próprio nível de consciência.

É possível fazer uma aproximação entre esta idéia de Paulino e a visão hegeliana de alienação. Para Hegel, alienação era uma experiência do espírito, o momento em que a auto-consciência se separa de si mesma, o momento em que o homem, ser de intelecto superior, se aliena do seu próprio Eu, pondo-se a si mesmo como ator do mundo que o rodeia. Contudo, exatamente por caracterizar a alienação como uma fase momentânea, Hegel afirma que ela é positiva, contendo, no mesmo instante em que existe, o gérmen de sua superação. Logo, sendo a alienação algo construído pelo próprio espírito, pelo próprio homem que se aliena, essa alienação será sempre superada por este.

Aplicando o conceito no âmbito do pensamento nacional, podemos compreender a idéia de alguns membros do ISEB de que o homem deveria procurar a desalienação nele próprio através da afirmação de seus valores nacionais e o intelectual seria aquele que traria esse nacionalismo à tona para a sociedade. O olhar de Paulino privilegia a cultura

negra na formação da identidade nacional de maneira semelhante à que alguns pensadores isebianos propõem. É possível, por analogia, ver que, no roteiro de Paulino, a força dos orixás vence os males vindos da cidade e do capitalismo, de maneira semelhante a alguns trabalhos isebianos, que afirma a identidade nacional em oposição ao modelo de exploração capitalista externo.

Já a idéia que Glauber coloca em seu *Barravento* de alienação é diferente. No discurso verbal do filme, alienado não é Firmino, mas os pescadores que não se sublevam contra a exploração a que são submetidos. No filme de Glauber, a origem da alienação estava no candomblé que os salvava das aflições e não os permitia chegar a situações limítrofes de revolta.

Neste caso, é possível traçar um paralelo entre a idéia de alienação que Glauber faz no filme com a concepção pcista, que tinha uma visão marxista sobre o conceito de alienação. Para Marx, assim como para Lukács, alienação tem um sentido distinto, vinculado ao problema do capitalismo: o homem se vê como mercadoria, se encontra submisso ao capital. E para sair da situação alienada, o trabalho do intelectual revolucionário era fundamental, no sentido de esclarecer o homem alienado.

Assim, a concepção pcista de que o povo deveria ser educado politicamente é semelhante ao discurso que Glauber coloca na boca do personagem Firmino. A tomada de consciência da opressão na qual vivia o grupo não viria de dentro da aldeia, mas de fora dela. A idéia é semelhante também ao próprio papel social que o diretor coloca para si mesmo, de “educador das massas”.

Importante frisar que o que está sendo levado em conta na obra de Glauber para se traçar estes paralelos é o discurso verbal proferido por seus personagens. Se forem analisadas as imagens e os paradoxos internos da obra, os significados se complexificam e o discurso de Glauber deixa de ter uma direção só, como já tratado acima.

A valorização das “coisas da Bahia”, tratada no contexto da época, pode ser observada

nos dois roteiros. Na obra de Paulino, a idéia é mais explícita, constando no discurso, nas imagens e na moral da história. Já no roteiro de Glauber, a idéia não é tão óbvia, pois, verbalmente, expressa-se o atraso da cultura local, no entanto, imagetivamente, valoriza-se esta cultura, pois a registra com detalhes, mantendo vivo “aquilo que é da Bahia”.

Conclusão

Se é possível relacionar a visão de Glauber no filme com o ideal de educar as massas do CPC da UNE e a visão de Paulino no roteiro com o ideal nacionalista do ISEB, isso não significa dizer que as correspondências são idênticas. As relações existem, mas as peculiaridades do olhar de cada diretor são ainda mais importantes do que suas generalizações.

Glauber não era do CPC da UNE nem fez *Barravento* com “idéias cpcistas” em mente, até porque isso teria sido cronologicamente impossível, pois o filme é de 1959 e a fundação do CPC de 1961. As idéias dos homens têm, sim, relação com a realidade em que eles vivem, mas são independentes dela. O movimento do CPC não foi o primeiro, nem o único, a seguir uma linha político-educativa neste momento no Brasil, tendo havido muitas experiências anteriores, sendo *Barravento* um exemplo precursor.

Da mesma forma, as idéias de Paulino não eram exatamente iguais às do pessoal do ISEB, que entre si também não concordavam em todos os assuntos. O progresso industrial é mal visto pelos pescadores da aldeia, no roteiro, que viam a rede do capitalista como uma prisão. Além desta referência, há a do próprio Firmino, homem que traz o mal da cidade, da metrópole. Distante deste olhar está a visão de muitos isebianos que impulsionaram o progresso nacional, seguindo uma linha de crescimento industrial e urbano próprio e independente.

A complexidade existente nas relações entre os indivíduos e o momento histórico em que vivem não permite dizer que o olhar de um autor é igual ao pensamento desenvolvido por uma forma de pensamento contemporânea a ele, uma vez que cada ser humano busca, a seu modo, captar o que há de interessante e conveniente para si no pensamento de seu tempo e, com isso, construir sua própria visão de mundo - que normalmente é um

turbilhão de referências diversas, raramente coincidindo com uma só escola filosófica.

Bibliografia

Carneiro, E. (1978) *Candomblé na Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Carvalho, M. (2003) *A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EDUFBA.

Eco, U. (2004) “Cultura de Massa e 'Níveis de Cultura’”. En: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva.

Gomes, P. (1996). *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.

Oliveira, O. (2010) “Notas sobre algumas páginas mais ou menos modernas. O 'modernismo' na Bahia através das revistas”. En: *Revista de Urbanismo e Arquitetura* (UFBA), vol.5, nº 1, 1999. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3130>.

Ortiz, R. (1985) *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.

Risério, A. (1995) *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Xavier, I. (1983) *Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense.

¹ raquelnunes@gmail.com