

3.

O Barravento de Luiz Paulino dos Santos

Diferentemente de Glauber Rocha, figura pública e notória da história da cultura brasileira, Luiz Paulino dos Santos não teve o mesmo destino na memória coletiva do país. Por este motivo, uma breve apresentação do autor se faz mais do que necessária.⁷

Nascido em Esplanada, interior da Bahia, em 14 de dezembro de 1930, Paulino ainda muito jovem precisou se virar sozinho. Acumulou diversas profissões em seu percurso de vida, de estafeta a repórter e fotógrafo, passando por engenheiro de telecomunicações e cineasta, até alcançar o patamar de mestre religioso.

De todas as carreiras, a que efetivamente interessa ao presente trabalho é a cinematográfica. Paulino realizou os curta-metragens *A invasão* (perdido) e *Um dia na rampa* (recentemente lançado pela *Programadora Brasil* - DVD número 81), ambos em 1956; foi assistente e ator em *Mandacaru vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1959; escreveu o roteiro e iniciou a direção de *Barravento* em 1959. Depois foi para São Paulo, onde fez, por encomenda, os documentários *A União faz a força*, *Construção da cidade universitária*, *Não deixe São Paulo parar* e *Revisão*, trabalho sobre a reforma agrária que o colocou na clandestinidade por ter sido considerado subversivo. Com isso, Paulino mudou-se para o Rio de Janeiro e realizou ainda *Mecanização agrícola*, *A fonte* (ambos de 1963), *Natal no Rio* e *Revelações no Rio*, além de filmes publicitários para TV e outros documentários por encomenda. Ainda no Rio, enveredou pelo cinema infantil com *Lizeta* (1973), filme baseado em conto de Alcântara Machado, e realizou dois longa-metragens: o desaparecido *Mar corrente* (1967), com Odete Lara, Paulo Autran e música de Baden Powell; e *Crueldade mortal* (1976), filme

⁷ As informações pessoais sobre Luiz Paulino dos Santos aqui reunidas foram fornecidas pelo próprio em entrevista à pesquisadora e retiradas da biografia que consta junto ao roteiro.

indicado ao kikitó na categoria de melhor filme do Festival de Gramado de 1976.

Durante o Governo Figueiredo (1979-1985), Paulino foi para Amazônia e fez o documentário média-metragem *Ikatena – vamos caçar* (1983). Nos anos 1980 ainda realizou *Demolição* (primeira parte), *Simoa* e o episódio *A prisão de J. Carlos Gomes*, presente no filme coletivo *Insônia* (1980). Nessa época, o cineasta se afastou do cinema, se envolveu com o Santo Daime e se mudou para o interior de Minas Gerais em 1987, onde até hoje vive em comunidade, vindo com frequência ao Rio de Janeiro e a São Paulo.

Um aspecto de sua vida necessário para a compreensão do roteiro original de *Barravento* é a relação do autor com o candomblé na época em que escreveu o texto. Esta foi iniciada por Vasconcelos Maia, contista baiano que se encantou com o olhar de Paulino sobre as mazelas sociais expressas em seu primeiro curta-metragem, *Um dia na rampa*. Maia escreveu duas crônicas no jornal *A Tarde* sobre o filme e, com isso, aproximou-se de Paulino. Apresentou-o então à mãe Senhora, uma das principais lideranças do candomblé baiano, e o estimulou a realizar um filme que tratasse do candomblé. A escolha por fazê-lo deu-se após assistir à cerimônia das águas de Oxalá, experiência que mãe Senhora consentiu a Paulino ter. Pediu então autorização à ialorixá para fazer um filme “que não chocasse, que [não] fosse sensacionalista” (GATTI, 1987, p. 38 e 39). Conseguiu seu aval e entrou nos terreiros para a realização das filmagens, das quais participaram pessoas de destaque do candomblé, dentre elas dona Hilda, mãe pequena do Gantois de dona Menininha, a segunda pessoa daquela casa de cultos.

Os percursos pessoal e cinematográfico de Luiz Paulino foram recentemente abordados por André Sampaio, no filme *O estafeta* (2008), exibido na Mostra de Cinema de Ouro Preto e no Cinesul, ambos em 2008.

3.1

O depoimento

Os temas abordados por Paulino no depoimento são de suma importância para se compreender a visão do autor, não somente sobre o roteiro, mas também sobre a cultura negra e seu lugar na sociedade brasileira.

O autor inicia o depoimento com uma revelação: há trechos filmados por ele na obra final de Glauber Rocha.⁸ Para dar ênfase ao caráter surpreendente da informação, Paulino recorre à figura de Paulo Emílio Salles Gomes e afirma que “*Barravento* era um tabu tão forte a ponto de envolver, na sua incógnita, uma das pessoas mais lúcidas e positivas do cinema brasileiro” (SANTOS, [1980?], p. I). Os acontecimentos que envolveram a trajetória do filme e fizeram dele um tabu já foram tratados na introdução do presente trabalho.

Ao saber, por Paulo Emílio, que Glauber havia chamado o roteiro original de dramalhão mexicano e os personagens de prostitutas e gigolôs,⁹ Paulino, em tom irônico, diminui e ridiculariza a crítica de Glauber, ao afirmar que, na opinião dele, o México era “um país de expressão cinematográfica respeitável e revolucionária, uma das melhores de nossa pobre América Latina” (SANTOS, [1980?], p. II).

Luiz Paulino agrupa informações referentes a sua experiência profissional - incluindo *Mandacaru vermelho*, com Nelson Pereira dos Santos, uma viagem com Rossellini para levantamento de locações, além de contatos com Pierre Verger, Gilberto Freyre, Roger Bastide, Humberto Mauro e Lima Barreto – para garantir que possuía conhecimento prático e condições técnicas necessárias para realizar o filme. E que sua saída de *Barravento* foi um acontecimento não desejado por ele.

Além do *modus operandi*, seu percurso pessoal e profissional lhe rendera também o convívio com a dura realidade do país. Por isso, Paulino afirma que “quando parti para escrever *Barravento*, garanto e afirmo com toda segurança, eu tinha plena consciência do que era realmente importante ressaltar no contexto artístico e cultural da Bahia” (SANTOS, [1980?], p. III).

Para ele, o que deveria estar em destaque era a cultura negra, que sofria censuras e reprovações por parte das elites dominadoras desejosas do “lícito etnocídio das nossas origens afro-brasileiras” (p. III). Nota-se, com esta fala, a importância dada por Paulino para a cultura negra no processo de formação da identidade nacional brasileira. Mais à frente no texto, ele recorda que a população africana atingiu números tão elevados na Bahia e no Brasil (segundo ele, cinco a

⁸ Não foi possível a identificação precisa dos planos filmados por Paulino.

⁹ Paulo Emílio prefaciara o livro em que Raquel Gerber cita tal fala de Glauber: GERBER, Raquel. “Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo” In: *Glauber Rocha*. Ed. Paz e Terra, 1991, p. 26.

seis milhões por século) que a cultura africana é um dado presente e inegável na constituição do homem brasileiro.

No trecho do depoimento intitulado “Salvos pelo abandono”, Paulino apresenta uma visão da cultura negra já conhecida pela historiografia: a ideia de que as tradições negras só conseguiram sobreviver ao tempo por terem sido marginalizadas. Carlos Sandroni, ao estudar as transformações do samba no Rio de Janeiro, denominou tal concepção de tópica, divergente, mas também consoante à tese repressiva e as definiu:

as crenças dos negros, ou de modo geral as práticas sociais e culturais que lhes eram próprias, teriam sido vítimas, num Brasil por três séculos escravocrata, de interdições e recalcações: tese repressiva. Essas práticas, no entanto, sobreviveram em certa medida, pois teriam sido encobertas e limitadas a determinados lugares onde os senhores não podiam descobri-las: concepção tópica (SANDRONI, 2001, p. 110).

Sandroni afirma que ambas as visões são paradigmas historiográficos recorrentes na maior parte da literatura produzida sobre cultura afro-brasileira e que, se não problematizadas, são visões “unilaterais, simplistas e insustentáveis” (SANDRONI, 2001, p. 115), uma vez que uma cultura não se mantém viva somente sendo massacrada ou por estar escondida, mas por ser fruto de diálogos permissivos tanto pelo lado de quem coage quanto pelo lado do coagido.

Paulino, ao tratar do sincretismo religioso, afirma que a cultura vinda com os escravos era “capaz de **absorver** os valores religiosos dominantes em função de sua concepção animista” (SANTOS, [1980?], p. III, grifos meus). A ideia de absorção cultural, presente na fala do autor, supõe a prevalência de uma cultura sobre a outra, no caso de Paulino, o primado do candomblé sobre o catolicismo.

Tal primazia é justificada por ele devido ao caráter animista do próprio candomblé. Uma religião que apela para os elementos do cosmos (sol, lua, estrelas), da natureza (rio, oceano, montanha, floresta, rocha), dos seres vivos (animais, fungos, vegetais) e dos fenômenos naturais (chuva, vento, dia, noite) exerce maior poder de atração sobre os homens porque se realiza no plano material, carnal e “está mais próxima das necessidades e conseqüentemente, dos apelos e reconhecimento de gratidão: (...) Quando se está no meio do mar, na labuta da pesca, o pão dos dias incerto, e o mar vira de repente. Aí, só apelando para Iemanjá” (SANTOS, [1980?], p. IV).

O dito sincretismo religioso, no qual todos admitem, dentro de um complexo de superioridade, que é o Orixá africano que se transforma em santo cristão, é um pensamento inteiramente deturpado: o santo cristão é que é regido por aquele Orixá, levando-se em conta que é uma cultura bem mais antiga. (...) O sincretismo foi, para o povo africano na América, uma questão de **sobrevivência** religiosa cultural, uma coincidência espiritual, no caso do índio, ou até mesmo uma esperteza (SANTOS, [1980?], p. III, grifos meus)

As ideias de sincretismo religioso e sobrevivência cultural apresentadas pelo autor manifestam uma visão essencialista sobre a cultura negra. Para ele, o candomblé brasileiro representa uma tradição africana que os escravos trouxeram na rota negreira de travessia do Atlântico e perpetuaram no Brasil como um traço cultural que sobreviveu na nova terra.

Tal visão foi questionada por alguns historiadores a partir dos anos 1970, com o surgimento de um novo olhar sobre as festas e rituais populares, não mais como manifestações da essência africana, mas como campo de disputas simbólicas em que, no conflito de interesses, o vetor final da equação não é igual a um ou a outro, mas é resultado da troca, do diálogo entre as diferentes culturas.

Sidney Mintz e Richard Price, representantes desta nova historiografia, destacaram o cuidado que se deve ter ao associar a cultura negra desenvolvida em terras americanas com a cultura preexistente na África por dois motivos: primeiro, porque não se deve olhar a cultura negra com um olhar unívoco, pois uma “herança generalizada para os afro-americanos provavelmente não existe” (MINTZ & PRICE, 2003, p. 27): os escravos trazidos para o Brasil vieram de diferentes partes do continente africano, de numerosos grupos linguísticos e étnicos e de diferentes sociedades das várias regiões. Por mais que houvesse traços comuns ou semelhantes entre bantos, angolas, congos, benguelas, minas etc., não se pode dizer que os africanos escravizados e transportados para o Novo Mundo compartilhavam uma cultura. E segundo, porque, mesmo se levadas em consideração as variações interculturais dentro da África, também é preciso ter cuidado com a ideia de transplantação de valores de um lado ao outro do Atlântico. “Embora imensas quantidades de conhecimento, informações e crenças devam ter sido transportadas na mente dos escravos, estes não puderam transpor o

complemento humano de suas instituições tradicionais para o Novo Mundo” (MINTZ & PRICE, 2003, p. 38).

Deste modo, o que os negros africanos aqui chegados tinham em comum no começo era simplesmente a condição de escravizados; a chamada cultura negra brasileira não foi uma herança trazida da África, foi, sim, uma cultura criada pelos escravos e seus descendentes na nova terra, mediante as necessidades que a vida local impunha e dentro das condições limitantes que a situação social do negro estabelecia.

Paulino não partilha desta linha de pensamento, não vê o sincretismo religioso presente no candomblé como resultado de disputas políticas e culturais, mas como forma de sobrevivência da cultura que traziam os africanos de seus lugares de origem. Nota-se que, para ele, o sincretismo foi uma arma de resistência negra, em uma via de mão única, que deu certo devido à potência cultural e social da própria religião afro-brasileira.

Paulino finaliza o depoimento afirmando que “é impossível se falar de *Barravento* sem se conhecer e reconhecer, amar e respeitar a liturgia dos Orixás” (SANTOS, [1980?], p. V) e, mais uma vez, recorre a figuras reconhecidas da sociedade brasileira para legitimar sua opinião, como Nina Rodrigues, Dorival Caymmi, Jorge Amado, Artur Ramos, Edson Carneiro, Pierre Verger, Roger Bastide e Caribé, todos homens que se dedicaram a valorizar ou estudar a importância da cultura negra na construção da identidade brasileira.

O autor compartilha com outros artistas da época a ideia de fazer “um filme de povo, com o povo e, sem pretensões, para o povo” (SANTOS, [1980?], p. VIII). Ressalta os seus valores culturais e afirma que pretendia, com a versão original do roteiro, fazer um filme “com implicações do bem e do mal” (SANTOS, [1980?], p. VIII), em que o mal pode virar bem, mas o bem nunca virar mal.

A visão do bem *versus* o mal está presente no pensamento de Paulino através do discurso “povo oprimido x elite opressora”: o lado oprimido como a representação do bem e o lado opressor, a síntese do mal. Aplicado à história do filme, o binômio bem x mal também pode ser entendido como progresso x religião, podendo-se associar o progresso à “elite opressora” e a religião ao “povo oprimido”:

Na concepção temática da estória existem, na realidade, duas grandes fantasias: o lado do progresso – a cidade grande, a metrópole, o poder do capital – e o lado dos Orixás, representação das forças da natureza com as quais eles labutam. No mais, é uma questão de semântica. Ou você se entrega ao nosso convívio social, ao nosso meio, ou se entrega a eles [do poder do capital] (p. XII).

Tal lógica de pensamento é coerente com a ordem mundial bipolar que existia na época em que o roteiro foi escrito. Enquanto as querelas mundiais diziam respeito aos conflitos entre Estados Unidos e União Soviética, os demais países deveriam se alinhar a um lado ou a outro, não havendo outra opção de posicionamento político. Para os norte-americanos, o comunismo soviético era a representação do mal, regime que deveria ser extirpado; assim como os soviéticos viam o capitalismo norte-americano como sistema nocivo à humanidade que deveria desaparecer. Paulino reinterpreta, de certa maneira, esta visão binária do mundo dentro da história do filme ao colocar a cidade, o capitalismo e as elites como sinônimos do mal e a religião, a comunidade e o povo como associados ao bem.

Ainda de acordo com este olhar bipolarizado, o autor define o título da obra, que, apesar de possuir vários usos, representa sempre o momento da virada de uma situação a outra:

Barravento significa mudança, transição, repente, revolução. No mar é a virada do tempo; na terra, a mudança do vento. No samba de roda é a troca do verso; na capoeira, o defensor que contra-ataca. No terreiro de candomblé é o atarantamento que, na filha-de-santo, precede a chegada do Orixá (Edison Carneiro, Candomblés da Bahia). Nos atabaques é um toque em ritmo elíptico, sincopado e dissonante (p. VIII).

Além de ser claramente uma referência ao transe de Naína e às mudanças do tempo no mar, o *barravento* do título de Luiz Paulino pode ser interpretado como a mudança da vida daquela comunidade, que lutava por liberdade e por uma condição mais digna. Adiante no depoimento, o autor afirma ter sido sua intenção ultrapassar a luta pela liberdade dos pescadores do filme e passar à luta pela liberdade do povo baiano, estendendo assim o alcance de suas ideias: “Barravento é a busca de liberdade da comunidade de pescadores que serve de símbolo à liberdade do povo em geral” (p. XI-XII).

É neste trecho que Paulino chega à questão fundamental de seu discurso: a defesa do caráter político e revolucionário de sua obra, e seu texto chega então ao ápice:

Pelo amor de Deus, pela grandeza de Oxalá, não insinuaremos que a estória de Barravento é alienada só porque é uma estória de negro e mestiço como eu e busca a sua própria definição político-social, estética e cultural que é o seguinte, dois pontos: chega de tanta exploração a troco de minha miséria, triste destino. Sua ordem e seu progresso nos aniquilam. Entre respeitar as forças sagradas dos nossos Orixás ou sucumbir sob o peso mercenário de sua sociedade vigente, é preferível, mil vezes, os Orixás. Assim como as conveniências e interesses do seu governo são sempre contra nós, sua política, seu progresso, sua religião, sua justiça – com toda sua ordem de valores que é preferível ignorá-los -, também o são e acabarão, sempre, contra nós.

Já é tempo dos donos do poder comecem a ter remorsos, ou até mesmo amor por nós, ou então deixem que fiquemos na nossa camarinha escura, com o nossos Orixás, com a cabeça sendo banhada pelo sacrifício simbólico do sangue dos bichos, entre o sagrado e o profano que nos dará força, encantamento, magia, com os quais enfrentaremos a adversidade de uma sociedade de poderes terríveis e enigmáticos, que tragicamente nos persegue, nos massacra, por séculos a fio (p. IX e X).

O candomblé é visto por Paulino como instrumento de luta e resistência, como arma de defesa contra a sociedade que massacra.

Se os integrantes da comunidade apelam muito mais para os seus Orixás sagrados é porque eles não acreditam mais nos princípios de solidariedade humana e justiça social dos governos instituídos. (...) Bater atabaques e evocar Orixás pode ser um grito de fé e desespero que não está encontrando eco na consciência dos poderosos e não apenas um folclore, como querem muitos (p. VII e VIII).

Isto tudo porque o candomblé também representa para Paulino a “manutenção” de uma identidade. Perder a religião seria enfraquecer os laços que unem próximos e, conseqüentemente, diminuir o poder de cada um e de todos. Fazer parte do candomblé é, para ele, não se deixar subjugar e “isso não é uma visão idealista do filme: é uma visão realista e consciente, de acordo com o povo. Quem pensa que a visão do povo é uma visão ingênua está sendo muito mais

ingênuo” (p. XII). Nota-se claramente neste trecho o caráter de defesa do discurso do autor, característica já ressaltada no início deste capítulo. Paulino não só se defende da acusação de ser idealista ao afirmar ser realista, como usa da mesma moeda e acusa aqueles que o criticaram de serem ingênuos e não perceberem a realidade do povo.

A constante afirmação do caráter político de sua obra pode ser entendida como defesa das acusações proferidas por Glauber de que seu filme tratava de uma comunidade alienada e que não era revolucionário, no sentido de que não estimulava o povo a se insuflar contra o opressor. Para Paulino, era ingenuidade de Glauber acreditar que o povo precisava de um estímulo externo para alcançar a liberdade, pois para ele as motivações já existiam dentro do próprio grupo. As divergências fundamentais entre o pensamento dos diretores serão trabalhadas no capítulo seguinte.

Paulino explicita seu ponto de vista sobre os acontecimentos que envolveram sua saída do filme sem perder de vista o caráter de defesa de sua fala:

Me exigiram, literalmente, o compromisso de uma visão crítica e **não coerente com o atraso daquela gente**. Tudo isso passou a ocorrer depois que apareceu um capitalista na jogada. O homem era mulato, andava em carro americano rabo de peixe, tinha anel de doutor no dedo e nome em inglês (p. XII, grifos meus).

Desta citação, é possível extrair dois aspectos: primeiro, que, para Paulino, a visão crítica (que será defendida por Glauber em seu *Barravento*) não era legítima, pois não era coerente com a realidade do grupo representado. Segundo, que o homem a quem Paulino se refere, pejorativamente, é Rex Schindler, produtor que investiu capital no filme. Paulino afirma que Rex “entrou no negócio pensando que [*Barravento*] era um filme apenas **folclórico**. Quando sentiu a barra, chiou” (p. XII e XIII).

A noção de folclore presente nesta fala remete ao que Michel de Certeau trata no artigo “A beleza do morto”. Segundo ele, o cuidado folclorista é aquele que “deseja localizar, prender, proteger” a cultura popular, associada ao “natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância”. Neste sentido, ela “define-se como um patrimônio” (CERTEAU, 1995, p. 63), passível de ser confinada em museus. Uma vez engessada dentro desta categoria, o popular perde sua vitalidade, representa um passado cristalizado que não tem mais poder de

influenciar o presente - daí o título do artigo de Certeau se referir à beleza de um *morto*.

Esta era, segundo Luiz Paulino, a visão sobre o *candomblé* que Rex Schindler esperava encontrar no filme - mas o primeiro diretor não partilhava deste pensamento, muito pelo contrário. Para Paulino, o *candomblé* possui vitalidade e poder sobre a vida das pessoas - esta é uma das chaves principais de seu roteiro - pois ele não é objeto de contemplação, como queria Schindler, mas de ação, “um brado de rejeição aos valores culturais impostos pelo colonizador europeu” (SANTOS, [1980?], p. IX).

Também é possível aproximar o pensamento de Rex Schindler acerca da cultura popular negra ao que Antônio Risério define como folclórico: o “exótico”,

mera “curiosidade”, resquício ou documento de época, fetiche sub-romântico, receptáculo de nostalgias e sentimentalismos inarticulados, construção imperfeita resgatada pela 'cor local' ou abrigada pela complacência paternalista. (...) fascínio esnobe pelo frescor, pelo ingênuo e pelo espontâneo (RISÉRIO, 1995, p. 116).

Neste sentido, Paulino, tal qual Lina Bo Bardi, era o antifolclore, pois sua intenção ao fazer o filme era tratar a fundo as “coisas baianas, [para] mostrar que ali vive um povo abandonado e explorado mas que ainda conserva sua alma na África para não perdê-la de todo” (SANTOS, [1980?], p. XIII). Para Paulino, a cultura dos negros não era algo referente ao passado, como algo que deveria ser lembrado, mas uma atividade que influía no presente e no futuro do grupo.

Paulino culpa a chegada do progresso no Brasil através do sistema capitalista, “principalmente o de interesse estrangeiro” (SANTOS, [1980?], p. X), pela opressão da cultura negra e afirma que “a cidade grande perverte, humilha, aniquila muito mais do que salva” (SANTOS, [1980?], p. XIII). Para comprovar sua visão, Paulino elenca exemplos na Bahia:

Por conta do progresso industrial a massa proletária dos alagados da Bahia não pode mais mariscar, na maré baixa, o marisco que era parte vital do seu sustento: a ostra está contaminada com mercúrio, resíduo industrial mortífero. A especulação imobiliária supervalorizou os bairros, e os pobres tiveram que se mudar para os caixotes e casinhas do BNH, ficando desprovidos do seu quintal, onde plantavam a verdurinha e a planta medicinal, ficando, dessa maneira, à mercê da extorsão do supermercado e da farmácia. O xaréu,

provavelmente, não virá mais para a desova no mar poluído (p. X e XI).

Ao aprofundar sua crítica ao capitalismo, de maneira até inusitada, no final do depoimento Paulino compara o progresso deste sistema com o candomblé. “A maldade mais braba que eu conheço, que só cuida de fazer o mal; é a entidade avarenta capitalista, regida pelo neo-colonizador imperialista. Exu ianque, Seu Sete Trustes e as Pombas Giras Multinacionais são bem piores que Zé Pilintra, Tranca Rua e Maria Mulambo” (p. XVI).

Paulino destaca outro ponto fundamental de sua defesa, que dá coerência a seu roteiro: a crença de que o equilíbrio dos pescadores está na vida em comunidade, na harmonia entre eles. Tal ideia justifica o fato de Firmino ser malvisto pelo grupo: ele é elemento desagregador, semeador de discórdia. O autor chega a associar explicitamente a personagem Firmino a Exu. “O que é o personagem de Firmino senão um elemento de conflito, assim como Exu no candomblé, despertando a consciência dos outros para essa trágica realidade social?” (p. VIII). Um exame mais atento da associação Firmino-Exu e suas significações será elaborado adiante. O ideal da coletividade também justifica, para Paulino, a iniciação de Naína no candomblé. “O que ela está buscando é se integrar, se igualar em gênero, número e grau aos demais, para que não se tenha mais dúvida do que ela é, como todos ali, prova do espírito coletivo” (p. XIII).

É na identidade interna do grupo que Paulino ancora sua visão daquilo que é “revolucionário”. Neste sentido, para ele, o filme de Glauber era político somente “em superficialidade” (p. XIV), pois

o essencial político em Barravento é o sentido coletivo, não o individual. O personagem Firmino não representa uma força maior, como se faz transparecer no filme pronto, um ideal de líder. **Isto é um equívoco.** A força maior é a união da comunidade numa mesma causa. A causa da igualdade, da fraternidade, de sua liberdade. Quando os pescadores se conscientizam da exploração do proprietário da rede e dela procuram se afastar já estão dando um grande passo para sua libertação e evolução social (p. XV, grifos meus).

Para Paulino, o aspecto político do filme deveria estar no sentimento de coletividade, que une, e não no discurso de Firmino. “Não deixa de ser lamentável que o filme, como está, deturpe alguns aspectos da coerência espontânea da

estória em função de uma visão crítica ou política, paternalística, panfletária” (p. XIII). Aqui, Paulino denomina incoerente o final dado por Glauber à personagem Aruan, que vai buscar na cidade a solução do problema do grupo. “Primeiro porque ninguém salva ninguém, é um princípio básico comunitário ou tribal. As pessoas têm que se integrarem em seu meio e procurar ser solidárias, principalmente quando cercadas de contradições que geram situações que lhes são adversas” (p. XIII). O desfecho escolhido pelo segundo diretor seria inadmissível para o primeiro, que via na cidade o mal dos pescadores. A visão paternalista e outras questões referentes ao roteiro de Glauber serão trabalhadas no próximo capítulo.

Finalizando seu raciocínio, Paulino aplica seu pensamento político ao cinema e expressa o que acredita ser o papel social do cineasta e do artista no mundo: estimular os homens a tomarem consciência da falta de liberdade em que vivem, não impor uma consciência a eles. “Consciência de luta não se empresta, é uma semente que brota e cresce na devida hora” (p. XVI). Com esta afirmação, Paulino legitima sua visão e, mais uma vez, deslegitima a de Glauber, que em seu filme apresenta discursos inflamados que tentam “emprestar” consciência política ao povo.

O autor fecha o depoimento afirmando mais uma vez o caráter político e libertador da religião no seu roteiro, na medida em que ela era alternativa à exploração.

O sentido mais profundo de Barravento seria lançar a semente de uma nova mentalidade entre nós brasileiros, povo e irmão unidos. Lançar um símbolo de nossa libertação, de um homem novo e fraternal, mais perto dos Orixás, seus encantamentos, sua cultura, e mais longe do monstro explorador (p. XVI).

Tal visão do candomblé não coincidia com a visão de Rex Schindler e depois a do próprio Glauber que será tratada no próximo capítulo. A essa discordância Luiz Paulino atribui sua saída do filme. “Este é o meu depoimento. Por isso não me deixaram realizar o filme – forças incultas. O resto é fuxico” (p. XVI).

3.2

Apresentação das personagens principais

3.2.1

Firmino

Antigo pescador da aldeia que se mudara para a cidade, onde vivia de trambiques e fugindo da polícia, Firmino é descrito como um malandro desde a primeira cena em que aparece.

Planos de detalhe de pés com sapatos envernizados, duas cores, bico fino e pontilhado, tipo carrapeta, pulando pelas rochas que se estendem para o mar. Em contra-luz, imagem silhuetada, um homem, visto de costas, com chapéu e paletó amalandrado, salta pelas pedras procurando equilibrar-se. (...) No meio das pedras, aos saltos, surge Firmino, de paletó e gravata, calça de boca apertada, tecido pele de ovo, de cor cremosa, lustroso, chapeuzinho de malandro (SANTOS, [1958], p. 5).

Já em sua chegada junto aos pescadores, nota-se que não gosta de Aruan: “Firmino dá dois passos e pára em frente a Aruan, encarando-o com jeito de poucos amigos” (SANTOS, [1958], p. 9). Em diálogo revelador com Cota, Firmino afirma: “Quero me vingar é de Aruan. Quem me deve, paga, viu?” (SANTOS, [1958], p. 15). Não é explícito no roteiro o que Aruan devia a Firmino, mas este alega a Cota que “é rixa velha” (p. 15) e “quanto mais tempo passa, mais eu vou tomando raiva de Aruan” (p. 75).

Para ferir Aruan, primeiro Firmino quer levar pra cidade a mulher que seu inimigo gosta (Naína), “nem que tenha que mandá Aruan pras profundas dos quintos dos infernos” (p. 15 e 16). Para isto faz feitiço de morte contra o pescador local e coloca um despacho na encruzilhada do arraial contra ele. Além de usar as forças sobrenaturais, Firmino também ameaça Aruan com a força física: “Qualquer dia desse a gente se pega, quero vê qual é o cadáver que vai sobrar” (p. 41) e tenta comprar um facão do vendedor de cocos para ir “lá na praia cortá aquele sujeito todo” (p. 75).

A personagem faz uso pontual de expressões em inglês ao longo da trama, grafadas de maneira aportuguesada. A primeira delas faz parte da cena em que Aruan sai para o mar em meio à tempestade. Firmino assiste a tudo de longe e

torce contra o pescador: “*Fóqui, fóqui bóí... Fóqui, fóqui...*” (p. 26). A expressão, que significa “foda-se, cara”, reaparecerá na cena em que Aruan e Cota namoram na praia e o tempo vira, colocando os dois em perigo. Cota clama pela ajuda de Firmino, que responde “Foda-se, *fóqui, fóqui bóí*” (p. 87), e demonstra não se importar com a vida dela.

A segunda vez que Firmino faz uso de termos em inglês é durante uma roda de samba em que ele, bêbado, puxa Naína à força, o que resulta em um desentendimento entre ele e Aruan. “Firmino, ao lado dos amigos, insiste nas suas presepadas e desafia Aruan imitando herói de cinema americano: - *Camoni bóí... Camoni bóí...*” (p. 72), chamando-o para a briga.

E a terceira expressão estrangeira usada por ele está presente na cena em que os pescadores chegam do mar e Firmino, para estimular Cota a ir atrás de Aruan, afirma: “já stão chegando... *Tempo is môni, tempo is môni*. Mãos à obra, no qui ele descuidá, você dá o bote” (p. 77). A expressão inglesa *time is money* a que Firmino faz referência é conhecida como um lema do sistema capitalista. A adesão da personagem Firmino a valores capitalistas é relevante para o presente trabalho, pois enriquecerá a análise proposta adiante.

Além das expressões inglesas, os adjetivos que acompanham a personagem no texto são sempre negativos: “no seu caminhar se demonstra toda a ginga **boçal** do malandro” (p. 8); “Firmino grita como se estivesse **endemoniado**” (p. 26); “Firmino tenta envolvê-la numa conversa **ludibriosa**” (p. 29); “Firmino, com **mórbido** prazer, vacila um pouco na escolha, imaginando a maneira mais **drástica** possível” (p. 34); “Firmino reage dentro de seu caráter de **ódio** e **vingança**” (p. 34); “Firmino dá uma risada **diabólica** de prazer” (p. 35). A associação da personagem à imagem do diabo acontece também na fala das personagens e torna a relação entre eles ainda mais explícita. “Esse Firmino é **como a tentação do demônio** que anda por aí” (p. 79).

Firmino também é associado diretamente à figura de Exu, quer seja nas indicações do roteiro, como “ele solta risadas como se estivesse possuído de um Exu” (p. 16), quer seja através da fala da personagem Clara, que protesta “**parece a encarnação de Exu...** Eparrei... Iansã (p. 52). No entanto, Paulino, em nota no final do roteiro, explica que “Exu não é um orixá que carrega consigo a maldade ou a encarnação do demônio, como muitos possam pensar” (SANTOS, [1980?], p. b).

Arthur Ramos afirma que “Exu é um orixá que mesmo antes de chegar ao Brasil, já havia sido associado ao diabo pelos missionários católicos. [Mas] para seus crentes, ele não é malévolo” (RAMOS, [19--], p. 61 e 62). Tal associação, segundo Roger Bastide, é resultado de uma compreensão grosseira por parte dos brancos do universo da magia dos escravos contra o regime de opressão a que estavam submetidos. Segundo Bastide, Exu não é uma entidade maléfica; ele, tal qual um criado, faz o que lhe for pedido, seja bom ou ruim, desde que lhe ofereçam aquilo que o agrada. Como os escravos lhe pediam o mal daqueles que os maltratavam, “é claro que os brancos se amedrontariam e identificaram Exu com o diabo dos cristãos, vendo nele o princípio do mal, o elemento demoníaco do universo” (BASTIDE, 1978, p. 171).

Exu não é um orixá como os outros, “é, na verdade, o Mercúrio africano, o intermediário necessário entre o homem e o sobrenatural, o intérprete que conhece ao mesmo tempo a língua dos mortais e a dos *Orixás*” (BASTIDE, 1978, p. 20). Por este motivo, “Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar” (PRANDI, 2009, p. 20).

O despacho para Exu obrigatoriamente deve ser o primeiro nas cerimônias do candomblé, para que todos os pedidos que venham a ser feitos no ritual possam ser ouvidos pelos demais orixás. Paulino em seu roteiro mostra os trabalhos de abertura da cerimônia do candomblé com o padê de Exu e desse modo demonstra conhecimento das tradições religiosas (SANTOS, [1958], p. 18).

Nos mitos de origem de Exu, percebem-se algumas características do orixá que se aproximam das atitudes de Firmino no roteiro: Exu é um orixá vingativo, capaz de jogar as pessoas umas contra as outras; Exu é capaz de mentir para conseguir alcançar seus objetivos; Exu quer inverter as situações, é o orixá do movimento, da virada, “sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas” (PRANDI, 2009, p. 92). Até mesmo o discurso do oprimido x opressor se faz presente no mito *Exu ajuda um mendigo a enriquecer*: “Disse aos pobres que olhassem bem para aquele homem rico, pois era por causa dos homens ricos que existiam os homens pobres” (PRANDI, 2009, p. 81). Exemplos de comportamentos próximos aos acima citados aparecerão ao longo da análise.

A personagem roga pragas contra os pescadores em diversas ocasiões: para Aruan, diz: “quero ver tua caveira” (SANTOS, [1958], p. 26); a Cota, ameaça: “se

abrir a boca, desgraçada, morre” (SANTOS, [1958], p. 45). Além das blasfêmias, Firmino comete inúmeras ações maldosas, como fazer um feitiço contra seu adversário, destruir com navalha a rede que estava em conserto e incitar Seu Vicente a se matar no mar (pois assim Naína ficaria sozinha e seria mais fácil levá-la para a cidade).

Para justificar seu comportamento atroz, ele fornece explicações diferentes: a Cota, diz querer se vingar de Aruan; a Seu Vicente, alega o desejo de “trazê um pouco de pogresso aqui pro povo” (SANTOS, [1958], p. 81); e quando sozinho, afirma ter interesse em levar Naína para a cidade com ele. Sabe-se, por conversa com Naína, que ele acha a aldeia um “lugar atrasado”, um “oco de mundo”, um “cafundó” de “gente tabaroa” (p. 29 e 30).

Firmino tem grande poder de persuasão sobre os demais pescadores da aldeia, tal qual o Exu associado à personagem. Ele consegue atrair alguns pescadores do grupo com suas histórias de liberdade na cidade: “Firmino domina a atenção do grupo” (p. 63) e uma animada roda de samba é aberta no bar “provocada pela festa da chegada de Firmino” (p. 66). Até durante briga com Aruan, ele tem quem o apoie: “Firmino, sempre amparado pelo fã-clube” (p. 72) tenta lutar capoeira, mas a bebedeira não lhe permite - ele é “acompanhado de Cota, Canjica e outros que aderem à grande farra de sua chegada e insistem nas suas preseçadas” (p. 74).

Ao longo da história, Firmino mostra suas maldades e passa a ser malquisto pela maioria do grupo, que, por inúmeras vezes, manda Firmino embora: “Vá baixar noutra freguesia... Ande, se arretire-se!”, exclama a mãe de santo (p. 18); “Retire-se da minha frente, seu demônio das profundas dos infernos!” (p. 32), grita Naína; “Firmino, acho melhor você voltar pra sua cidade, aqui você só traz confusão” (p. 52), aconselha mestre Pedro; “Se arretire da minha frente, senão é você que vai ficá todo cortado!” (p. 75), vocifera o vendedor de cocos ao ouvir de Firmino que este queria o facão para retalhar Aruan. A única personagem que o apoia até quase o fim da história e compartilha de suas maldades é Cota.

3.2.2

Cota

Definida por Paulino como “negra bonita e sensual, corpo com as partes

bem acentuadas” (p. 6), desde sua primeira aparição ela é fonte geradora de atritos dentro do grupo. Durante uma conversa entre Clara e Naína, em que as duas demonstram preocupação com Seu Vicente, pescador já idoso, Cota intervém com comentário malicioso: “Dizem que o velho vai vê Iemanjá, é mesmo? Há, há, há, há, há... Esse velho stá é broco. Há, Há, há...” (p. 6).

Interessante notar que Cota é a primeira personagem a plantar discórdia dentro da comunidade, antes mesmo da chegada de Firmino. Depois que ele aparece, ela o ajuda a desagregar os pescadores, mas a cena de apresentação acima citada já demonstra que seus problemas com a comunidade eram anteriores à rixa de Firmino.

Devido a sua índole desagregadora, Cota, tal qual Firmino, não é benquista pelo grupo e quem mais demonstra tal sentimento é Clara, amiga de Naína, que responde aos comentários maldosos de Cota: “cala essa boca, língua de trapo...” (p. 6) ou “cala boca, intrigante! Quando você morrer a terra não come tua língua” (p. 47).

O discurso de Cota é permeado de preconceitos em relação à cor de pele. Ela não gosta de Naína, moça branca da aldeia que mexe com a cabeça de Aruan e Firmino, e em sua fala é possível perceber ideias preconceituosas recorrentes no imaginário coletivo, como a noção de que ser branco é atributo de superioridade. Cota alega que a tez alva e os olhos claros dão credibilidade à Naína, pois ela se faz de desentendida e ninguém a questiona. Para fazer frente às “qualidades” da rival, Cota se valoriza recorrendo à imagem da mulata brasileira: “Ela é branca, mas não é mais gostosa do que eu!” (p. 15).

A representação da mulata como mulher altamente sexualizada presente na obra é ideia recorrente na produção intelectual desde o início do século passado.

Neste contexto, médicos como Nina Rodrigues apontaram alguns dos prejuízos para a formação nacional que seriam decorrentes da mistura racial que caracterizou a formação brasileira. É dessa tentativa que resultou, no período, a definição de um certo perfil para a mulher mestiça, que Rodrigues define então como “mulata”. Derivado de “mula” – animal que, por ser um híbrido entre o cavalo e o burro, é incapaz de se reproduzir – o termo expressa o sentido da degeneração atribuída por Rodrigues às mulheres mestiças. Se estas não eram inférteis como a mula, trariam, porém, as marcas de uma degeneração que seria moral – expressa, segundo Rodrigues, em uma

sensualidade exacerbada. Definia-se com isso uma imagem erotizada e sensual para a mulher mestiça, que marcaria a partir de então as representações letradas sobre a mulata (PEREIRA, 2010, p. 11).

A imagem da mulata também é recorrente quando se pensa sobre a formação da identidade nacional. Olavo Bilac já buscava a “originalidade nacional via miscigenação” e Pereira da Costa valorizava cultural e socialmente o negro, pois ele “constituía um dos principais fatores da nossa nacionalidade” (COSTA. Apud: ABREU & DANTAS, 2007, p. 230-3). A ideia da mulata como símbolo da mulher brasileira é uma das maiores amálgamas usadas na construção do nacional, porque resultado da mistura de duas raças fundadoras do brasileiro.

A personagem de Cota reforça a imagem da mulata ferosa e sensual. Tal ideia é nítida nas cenas em que ela dança - “Cota se requebra toda, dando demonstração de sua sensualidade com o busto e os quadris” (SANTOS, [1958], p. 64) – e faz sexo com Firmino - “vamos, nêgo, que agora é que estou me esquentando... Tá ficando gostoso” (SANTOS, [1958], p. 14); “e sua nega gostosa? Não quer mais saber dela?” (SANTOS, [1958], p. 32); ou ainda “você tem que baixar meu fogo, nego, se não eu não sossego” (p. 45).

À trela dada por ela, somente em um momento do roteiro Firmino responde positivamente: em conversa com ela, a personagem anuncia: “Tô me sentindo um artista de cinema, Tironi Pouvi. Tu não quer ser minha Doroti Lamô, nêga?” (p. 64). Na maioria das vezes, Firmino reage agredindo a mulher, quando não verbalmente – chamando-a de “puta rampeira” (p. 16), “descarada” (p. 25) e “égua” (p. 45) - fisicamente, variando da bofetada (p. 25) à ameaça de morte (p. 45), passando por um espancamento (p. 16). Até mesmo quando ela quase morre por cumprir o trato que fizera com ele de desvirginar Aruan, Firmino se nega a ajudá-la.

Tal cena, que será analisada em detalhes adiante, representa um momento de inflexão na personagem Cota que, ao se colocar em perigo de vida por um homem que não se importava com ela, percebe o mal que fizera não só ao grupo, mas a ela própria. Ao se referir a Firmino, Cota lamenta: “Foi você que me meteu nesse inferno, desgraçado, não posso mais vivê aqui...” (p. 89). Na cena final da personagem, “chora desesperada se arrastando na lama do mangue entre os caranguejos que se enfiam no lodo [e grita] 'Que desgraça!... Stou perdida!...

Aquele miserável [Firmino] me arrastou pros infernos, me desgraçou” (p. 94).

3.2.3

Aruan

Pescador jovem e bonito que todos da aldeia desejam que substitua o velho mestre Pedro, líder do grupo, quando morrer. Depositam sobre ele tal expectativa, pois acreditam que Aruan é protegido de Iemanjá. Tem-se a primeira notícia do feitiço que o resguarda por uma fala de Cota que, em conversa com Firmino, o alerta: “Aruan é protegido, tem o santo forte!” (p. 16). Adiante, Vó Lenda confirma o fato: “Aruan, ritá bem prutigido (...) Dandalunda [outro nome para Iemanjá] riproteji” (p. 25). E há também situações na trama que confirmam a proteção dada por Iemanjá ao rapaz: em meio ao início de uma tempestade “Aruan caminha no meio do coqueiral (...) as palhas caem na frente de Aruan que se limita a contorná-la sem interromper seus passos apressados” (p. 25), o vendaval derruba as folhas, mas elas nunca atingem o protegido; ou quando Aruan sai com Seu Vicente para tentar salvar Chico, ambos desaparecem por longo tempo e deixam a aldeia toda preocupada, mas ao reaparecem, fazem suspense sobre como teriam se salvado, dando a entender que teria sido coisa dos orixás.

Aruan, diferentemente do mestre Pedro, responde de maneira agressiva ao encarregado do dono da rede de pesca, quando este vai à aldeia cobrar o pescado: “vosmicê aí, não é pau mandado? (...) diga a ele que nós não tamos aqui pra trabalhar como burro de carga prá ele lucrar e mandar desaforos como paga... Diga!” (p. 37). Ele se revolta diante das injustiças que acontecem com os pescadores: “que lei é essa, mestre, que só favorece um lado? Quem enricou eles a vida toda não fomos nós? E vivemos aqui nessa miséria!” (p. 48). Mas, mesmo sem concordar com o líder mais velho, ele ouve, respeita e acata a opinião do mestre. Em discussão com Firmino ele explica: “todo mundo stava contra levarem a rede, inclusive eu. Mas o mestre preveniu do perigo maior” (p. 51).

Da mesma maneira que Firmino não gosta de Aruan, este também não gosta do Firmino. Desde a chegada do último na aldeia, “Aruan é o único que o ignora (...) [e] chama a atenção dos companheiros para cuidarem do trabalho e não darem importância a Firmino” (p. 9). Aruan anuncia ter postura respeitosa em relação ao inimigo: “Firmino, você fique sabendo que não sou homem de bate-boca (...) homem tem que respeitar homem” (p. 41), mas em atos, isto não se

confirma até o final do roteiro.

Aruan ataca fisicamente o inimigo ao ouvir que ele agiria de maneira prejudicial ao grupo. “se levanta e pula do barranco, correndo para perto de Firmino, aplicando-lhe uns golpes de capoeira e derrubando-o na areia” (p. 51). A briga é apartada pelos demais pescadores e Firmino continua as provocações, ao que Aruan reage agressivamente: “então você passa daqui pra lá prá ver se não te arrebeno todo!” (p. 51). Outra situação que desperta a ira de Aruan e o faz brigar com Firmino é quando este pega Naína pelo braço para dançar à força: “Sujeito safado! (...) Respeite a moça! (...) O que é que tu tá pensando, sujeitinho? Que aqui é terra de ninguém? (...) Te quebro todo pra tu aprender!” (p. 71 e 72).

Em diálogo entre Firmino e Cota, no início do roteiro, descobre-se que Aruan gosta de Naína: “você foi mexer com ela e Aruan tá de olho naquele pitéu...” (p. 15). Adiante o clima de flerte entre Aruan e Naína fica explícito: “Aruan examina a rede para ver se não tem buracos” enquanto Naína o observa. “Em plano destacado, os dois trocam sorrisos” (p. 61); “Aruan (esboçando uma reação de interesse por Naína) [diz:] na minha frente ninguém faz deboche com ela que eu não consinto” (p. 62); durante uma conversa no bar, João comenta “Naína stá um pedaço de mulé feita... Ah se eu fosse sorteiro como você, home...” ao que Aruan concorda: “pois não é qui é?” (p. 69). Apesar de tão claro interesse entre os dois, eles não namoram.

Crê-se que a magia que resguarda Aruan funda-se em sua virgindade: ele só pode ser o homem da rainha do mar. Ao final do roteiro, um diálogo entre o pescador e a mãe de santo indica que ele e Naína ficarão juntos após a moça passar pelo ritual de iniciação no candomblé e se tornar filha do mesmo orixá que o protege. Aruan pergunta à mãe de santo “Mãe Diiú, será que depois ela vai me aceitá?” (p. 119) ao que ela responde “Naína acaba de renascer para uma nova vida e nessa vida você é o escolhido” (p. 120).

3.2.4

Naína

Em sua cena de apresentação, nota-se seu isolamento em relação às demais personagens: ao chamado do mestre para o trabalho, “um grupo de mulheres, sentadas nos grossos paus de uma velha jangada, se levantam e partem para a puxada. Uma moça de cabelos compridos castanhos, olhos verdes, permanece

sentada, ficando sozinha. (...) trata-se de Naína” (p. 4). Na cena do samba de roda também fica nítido o desconforto de Naína em compartilhar a dança com os demais membros da aldeia: “Clara puxa Naína, insistindo para que ela dance; ela reluta” (p. 69). Depois, ela acaba por dançar, o que atíça a cobiça de Firmino e a consequente briga entre ele e Aruan.

Ela é objeto de desejo dos dois personagens masculinos principais da história: Aruan e Firmino. O primeiro, ao longo do roteiro, é menos explícito sobre seu interesse por Naína. Já o segundo, não só expressa verbalmente inúmeras vezes - “aquela menina na viração¹⁰ é uma mina de ouro” (p. 15), “por essa lindeza eu ia até o fundo do mar e nunca mais queria voltar” (p. 29), “você é a moça mais bonita que eu já vi em carne e osso” (p. 30) -, como tenta dissuadi-la a ir com ele para a cidade: “você é pra estar em Salvador, abafando, andando de seda. (...) se quiser, te levo, é só falar, lhe tiro daqui” (p. 30).

Ao ouvir as tentações urbanas de Firmino - “você vai andar de Cadillac, quer apostá? Vai morar num castelo, como uma rainha... Gozar a vida... Já imaginou?” (p. 31) - Naína até demonstra interesse em conhecer a cidade, mas diz não abrir mão da vida com os pescadores: “num digo que não tenha vontade de conhecer a capital... Todo mundo que volta de lá diz que é uma beleza, de noite é cheia de luz, dá pra encontrar uma agulha no chão... Mas eu não ia embora daqui pra deixá o meu povo” (p. 31).

O motivo de Naína ser a única pessoa branca da comunidade é uma das chaves do filme. Naína é identificada inicialmente como filha de Seu Vicente, pescador idoso e negro, mas ao longo do roteiro, descobre-se que ele a pegara para criar após a morte de seus pais. O assunto surge pela primeira vez ao Firmino dizer: “Ficam inventando que você é filha de mãe d’água... É tudo mentira, você é filha é de Joaquim, ele era branco, era gente da cidade... Essa gente aqui matou ele louco... Sua mãe também, fique sabendo” (p. 31). Depois, em conversa com o Seu Vicente, ele revela a ela a história de um casal de pescadores que vivera na aldeia e tivera uma filha que Iemanjá pedira em sonhos. O pai, por não querer ceder a menina, jogou-se ao mar. A mãe foi salvar o pai e morreu junto. Seu Vicente ficou com a bebê e a criou. Essa seria a história dos pais de Naína e o motivo de ela ser branca (p. 57-9).

¹⁰

Quando se incorpora o orixá, o transe.

A cor da pele é diferença visível de Naína em relação aos demais integrantes do grupo, mas não é a única. Além de não compartilhar com os outros o ofício do trabalho, como fica claro em sua primeira cena, já citada, ela também tem medo do candomblé, religião em que todos acreditam e através da qual se sentem protegidos. Quando Clara a leva ao terreiro e ela descobre que é filha de Iemanjá e que precisa fazer o santo, para seu bem e o bem de todos da aldeia, ela reluta: “eu tenho medo dessas coisas, não sei por que mas eu tenho” (p. 23). Adiante, em diálogo com Firmino, Naína reclama de ser comparada ao orixá do qual um dos símbolos é a sereia do mar: “não gosto de brincadeira de sereia comigo, não” (p. 29).

A história narrada por Seu Vicente e finalizada por Vó Lenda, segundo a lógica do roteiro, fornece justificativa mais plausível do que a de Firmino para o receio que a moça tem da religião. O medo seria fruto de uma dívida de vida e morte para com a rainha do mar, e não de preconceito, nem de sentimento de superioridade dela em relação aos demais, como dá a entender Cota em fala abaixo citada. O próprio nome escolhido para a personagem é simbólico: Naína seria uma espécie de espelhamento de um outro nome dado a Iemanjá, Ina.

Naína, que receia pela saúde frágil de Seu Vicente, inicialmente usa-o como desculpa para não fazer o santo: “meu pai está doente, não tem ninguém que cuide dele” (p. 24). Mas, após Cota acusá-la de ser a responsável pelo mal que assola a comunidade - “Eu soube que essa Naína, só porque é mais branca e tem olho de gato, andou fugindo do candomblé com medo de raspar a cabeça, e o santo stá pedindo. Isso só pode trazer coisa runhe prá todo mundo” (p. 47) – Naína receia que o problema seja, de fato, seu. Em conversa com o pai, indaga: “será só por que eu não quero fazer o santo que Iemanjá stá mandando esse castigo pra todo mundo?” (p. 56). Depois, confessa para a amiga: “Stou com medo, Clara, das coisas que andam acontecendo... Essa maluquice de pai, esse tempo virá de repente, as estórias que stão contanto... Todo mundo me olha como se fosse culpa minha... Me dá até vontade de sumir, ir embora...” (p. 79). Mas Naína não foge e decide se entregar ao candomblé.

O roteiro trata de maneira detalhada todo o trajeto religioso percorrido por Naína. Desde a primeira vez que Clara a leva ao terreiro, passando pela confusão do primeiro transe, pela reclusão na camarinha, pelo ritual das palmas e da catulagem.

3.3

Impressões gerais do roteiro

3.3.1

Aspecto técnico

Uma das características que salta aos olhos durante a primeira leitura do roteiro é de ordem técnica. Luís Paulino, ao longo do texto, faz inúmeras referências ao modo como as cenas deveriam ser filmadas e editadas. Levando-se em consideração os manuais de roteiro e produção cinematográfica encontrados no mercado atualmente, o roteiro de Paulino reuniria três etapas distintas do processo de feitura de um filme: roteiro, direção e montagem.

Ao roteiro, caberia a narração da história, com indicações de locação, conforme importância de tais informações para o decorrer da cena (interno/externo; dia/noite; calor/frio) e descrição das ações, e não pensamentos ou sentimentos, das personagens. Detalhes do modo que se realiza as filmagens, como enquadramento e posicionamento de câmera, constam nos manuais como parte da decupagem do roteiro, etapa normalmente realizada pelo diretor em um segundo momento da produção. E escolhas de montagem, como os momentos de corte, fariam parte de um momento ainda posterior, depois de o material filmado, na mesa de edição. Não que não haja roteiro que se distinga deste modelo, mas o roteiro padrão conforme ensinam os livros de cinema, é este.

Algumas cenas do roteiro são minuciosamente descritas em termos visuais a ponto de ser possível configurá-las em imagens. Um bom exemplo encontra-se logo na sequência de abertura, em que Paulino propõe um plano-sequência bem definido imageticamente e bastante elaborado:

Em panorâmica lenta, a câmera desliza vindo do mar para a praia, acompanhando as ondas suaves que rolam na areia branca. (...) Plano detalhe que evolui para plano geral. Marcas de pés descalços na areia, a câmera acompanha a forma das pisadas e depois levanta, mostra na profundidade do infinito duas mulheres de preto que caminham com flores na mão (p. 2).

Ou na cena do parto de Rosa:

A câmera parte lentamente, em movimento de aproximação do plano de meia figura para o rosto de Rosa até um plano bem fechado demonstrando

todo o esforço e sofrimento do parto. No mesmo movimento, contornando, o rosto vai se invertendo e abrindo o plano para o meia figura. (O desempenho desse movimento, na falta de grua, seria a conjugação de lente zoom com o travelling montado em trilhos curvos) (p. 107).

Outra cena visualmente descrita por Paulino que retrata bem o domínio que ele tinha da técnica e dos significados dos planos é o primeiro transe de Naína. Paulino pretendia que a imagem representasse o ponto de vista da moça. No momento em que ela sai de si, a imagem perderia o foco, o que caracterizaria sua entrada em transe, e seu retorno ao estado normal seria representado pela volta da nitidez da imagem, como o retorno da visão do mundo real (p. 21). Tais indicações de ordem prática, na maioria das vezes, encontram-se sublinhadas no roteiro, mas isso não é uma regra, pois também há aspectos técnicos que não estão destacados (tanto o destaque quanto a omissão dele são perceptíveis na citação anterior).

Também não é regra que todas as cenas estejam bem resolvidas visualmente. Por vezes ele aventa meios de resolver a cena em termos de posicionamento de câmera e edição, sem contudo defini-la: “a câmera **poderá** fazer um jogo nervoso da ação entre os dois rostos” (p. 45, grifo meu). Outras vezes ele descreve as ações dos personagens sem dar nenhuma indicação técnica: “Na frente da casa, sentado em um banco tosco, Seu Vicente se esquentava ao sol. Naína olha a janela e sai em seguida, sentando-se ao seu lado” (p. 41). Não é possível saber se a câmera estaria dentro ou fora da casa, se seriam vários planos fechados ou um plano mais aberto, se haveria ou não um plano ponto de vista de Naína olhando através da janela.

Estas particularidades da obra de Paulino devem ser analisadas no contexto adequado para serem mais bem compreendidas. À época em que foi escrito o roteiro, a divisão de função e a lógica de funcionamento de uma produção cinematográfica não eram as mesmas de hoje, tão precisas e compartimentalizadas. É preciso lembrar, como já dito na introdução, que o cinema baiano inaugurava uma nova forma de se fazer cinema no Brasil que logo depois ficaria conhecida como Cinema Novo. A estrutura não convencional e a liberdade criativa do cinema moderno brasileiro permitiram uma grande atenuação das regras do que era um roteiro, um plano de filmagem ou uma

decupagem e os autores escreviam suas obras sem limites precisos sobre cada etapa da realização do filme, por vezes misturando tudo em um texto, por vezes filmando na base do improviso, sem diretrizes escritas.¹¹

Além disso, no momento que o roteiro de *Barravento* foi escrito, Paulino seria não somente o roteirista, mas também o diretor do filme. Nesse sentido, não é possível declarar que ele queria ter controle sobre etapas que não seriam de sua responsabilidade; ele era de fato responsável pelo trabalho de roteiro e decupagem. Quanto à montagem, ela é realizada em parceria entre o diretor e o editor, sendo factível que Paulino, ao formular o roteiro, pensasse soluções para o momento da edição do filme.

3.3.2

Aspecto linguístico

A língua portuguesa falada pelos membros da aldeia é bastante particular e não condiz sempre com o considerado português culto. Tânia Alkmim, no artigo “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”, faz duas distinções linguísticas relevantes para a análise do roteiro de Paulino: a oposição primária entre o “português de brancos” e o “português de negros”; e a secundária, dentro do “português de negros”, entre o “português de africanos” e o “português de crioulos” (ALKMIN, 2008, p. 255 - 257).

(...) os africanos são usuários de uma variedade de português bem distanciada daquela falada por brancos, que os identifica como estrangeiros: sua “pronúncia” e suas frases os tornam quase incompreensíveis. Quanto aos crioulos, a representação [feita pelos brancos] parece incidir sobre marcas fonéticas e gramaticais que os caracterizam como falantes de um “mau português”, diferente do português dos brancos, próprio a indivíduos grosseiros, socialmente inferiores (ALKMIM, 2008, p. 256).

Ao atribuir tais categorias à linguagem presente nos diálogos do roteiro de Luiz Paulino, é possível considerar os integrantes da aldeia como falantes do “português de crioulos”, língua dos sem educação e de nível social baixo; e a personagem Vó Lenda como representante do “português de africanos”, capaz de

¹¹ Não afirmo, no entanto, que hoje em dia não haja cineastas que trabalhem com grande liberdade, mas o que se percebe na formação atual do mercado cinematográfico nacional é a especialização de funções e a organização da produção cada vez mais segmentada.

distanciar o universo dos brancos e os vindos da África. Vejamos cada caso isoladamente.

Na fala da maioria das personagens é possível identificar marcas linguísticas do “português de negros”, como a ocorrência de apócopos (lugá, tá, comê), aférese (stá) e redução (vombora), além de construções como [runhe], [dicomê] e [se habilite-se].

Cota - “**Vombora**, neguinho... Nesse **lugá** só tem povo **ignorante**” (SANTOS, [1958], p. 13);

Mestre - “Chega! Vamos ficar **quieto**” (SANTOS, [1958], p. 48).

Firmino - “**Stá** interessada? **Se habilite-se!**” (SANTOS, [1958], p. 64)

Siri - “Tu **tá** assim é de **runhe** que tu é, peste” (p. 103)

Rosa - “Mas volte logo, Chico, pra gente **comê** o nosso **dicomê** junto” (p. 12, grifos meus).

Já a personagem Vó Lenda, além de apresentar, como as demais personagens, um “português de negros” - com iotização (trabaiá, fios); apócope (gritá, dá, má), metátese (drumi); fechamento do timbre de vogal em sílabas pretônica, átonas finais e em monossílabos (di, qui); e aférese (gora, rancar) - também revela marca linguística privativa dos africanos, como a incidência constante da letra [r]: “Me insifi mais véio terá qui irifazê, iri tudo, iritudim qui iraorixá Irá Diiú irimandá... Vó Irilenda Conga Dangola iridizendu... iritudi mardadi, iritudim irá passá” (p. 93).

Aliás, a presença do [r] talvez seja a característica mais marcante da fala da personagem. Ele aparece ao longo de roteiro de diversas formas: ora sozinho, no início das palavras (rum, rabane) ou no meio (tranta, catriveiro, bebrendo); ora acompanhado de vogal (raperna, radepois, raparicido, reprecisa); outras vezes substituindo letras, como o [l] (revante, sortava, rabuta) ou o [d] (resse). Mas talvez a maneira que o [r] mais apareça seja através do prefixo [iri], bastante comum na fala da personagem (irinêgo, irisó, irilombo, irivirandu, irigritava, irifoi, iriseu, entre outras). Os estudos de Alkmim sobre a linguagem dos negros na literatura, apesar de citarem a recorrência do [r], não mencionam a partícula [iri] - no entanto, ela é demasiado frequente no discurso de Vó Lenda para não ser destacada no presente trabalho.

Estes aspectos presentes na linguagem da Vó Lenda são privativos do “português de africanos” e não são identificados na fala das demais personagens.

Tal distância remete à ideia do desconhecido, do ser estrangeiro e estranho, sentidos que cabem muito bem a uma personagem que representa o oráculo do grupo, a voz da sabedoria mitificada na figura de uma idosa que fica pelos cantos escuros.

Do “português de crioulos” falado pelos aldeãos deve ser destacado o caráter econômico e não racial do ponto em questão. Alkmin destaca que, na literatura, a linguagem associada aos crioulos e a fala de brancos com pouca ou nenhuma escolaridade, originários de zona rural, são próximos e, por isso, a autora considera o crioulo como representante de língua de classe social inferior, e não indicativo de um “caráter negro” da fala.

3.3.3

Aspecto lírico-explicativo

A primeira cena depois da abertura, intitulada *Puxada de xaréu*, será analisada com atenção adiante, mas vale citá-la aqui, pois é emblemática no quesito lírico, por iniciar com uma bela imagem poética e metafórica do mar.

Como fraldas de saia branca [lembrar das saias das mães de santo, também em camadas brancas], num compasso de música, as ondas do mar sobem, crescem, correm, passam, rolam, quebram, se transformam em espuma, brancas rendas, absorventes, perenes, constantes, num ritmo de vida, a cada segundo, ano, lua, dia, hora, século e eternidade (p. 3).

Este não é o único trecho poético da primeira parte. Ele também demonstra inspiração literária quando afirma que “os pescadores começam a puxar a rede (...) **como quem busca parte de si mesmo... A mística da pesca, da sorte e do azar...**” (p. 4, grifos meus), ou quando menciona que “o barulho do xaréu, no seu espadanar, assemelha-se a palmas, **servindo para expressar ainda mais a alegria geral**” (p. 8, grifos meus), ou ainda no momento em que “Rosa desce ao encontro do marido que lhe entrega o pescado e se falam carinhosamente – **carinho espontâneo de gente simples e verdadeira**”(p. 12, grifos meus).

O caráter lírico não estará presente somente na primeira cena, mas ao longo de todo o roteiro. Paulino aproveita os momentos explicativos do texto para inserir interpretações e intenções próprias diretamente dentro das cenas: “O chale negro de uma das mulheres esvoaça **como se fosse uma bandeira agourenta**” (p.

27, grifos meus). Por vezes as explicações ganham caráter literário e poético, como em “Náina está apreensiva para saber do pai. **(Aqui, o problema de um é o problema de todos, as alegrias ou tristezas são sentimentos comuns e solidários)**” (p. 13, grifos meus); ou em “O grupo que leva a criança anda no meio do coqueiral e penetra no barracão que se transforma dessa maneira na **casa de vida que supera a morte**” (p. 120, grifos meus). Paulino também insere no roteiro pensamentos das personagens intraduzíveis em gestos: “Rosa sabe da incerteza da vida de pescador. Pára de andar e fica refletindo. **Pensa num destino que talvez não desejasse para o filho**” (p. 78, grifos meus).

Todos os trechos citados reproduzem ideias que não caberiam em um roteiro técnico, se levados em conta os manuais de roteiro atuais. Hugo Moss considera que “as únicas informações que se deve escrever na ação descrição do roteiro são as que são fundamentais para avançar a história e revelar seus personagens. Ou seja, o que acontece visualmente” (MOSS, 2002, p. 15). Outro aspecto fundamental do roteiro levantado pelo autor diz respeito a sua estrutura formal: a importância de manter o mesmo formato ao longo do roteiro todo.

O roteiro de Paulino não incorpora nem a primeira, nem a segunda característica definida por Moss: não possui o rigor estrutural nem se limita a expor o que acontece em imagens. Paulino cai naquilo que, para o autor, é um “erro comum”: “além de (d)escrever demais, incluir fatos que dificilmente são possíveis de capturar com a informação disponível na tela” (MOSS, 2002, p. 15).

A opção por um roteiro mais livre não é resultado da inexistência de modelos na época. Nos anos 1950, as realizações da Vera Cruz exigiam rígido padrão dos grandes estúdios em todas as etapas da produção, inclusive o roteiro. Portanto, é possível afirmar que a escolha de Paulino por fazer um roteiro às vezes literário, às vezes detalhado demais, foi consciente e significativa. Por este e outros motivos, é possível compreender *Barravento*, tanto o filme quanto seu roteiro original, dentro do contexto de surgimento do Cinema Novo, quando o modelo industrial de cinema foi questionado em prol de um cinema autoral.

3.3.4

Aspecto etnográfico

Outro traço fundamental da obra é seu caráter de documento etnográfico.

Paulino explica pormenorizadamente o modo como os pescadores trabalham em conjunto, puxando a rede do mar e cantando, e introduz no roteiro uma longa nota sobre a realidade das comunidades pesqueiras.

A puxada do xaréu (...) foi sempre uma festa para as diversas comunidades de pescadores que se formavam em função desse trabalho. Convém ressaltar que atualmente essas comunidades foram forçadas a desaparecer não só pela pressão da especulação imobiliária como também pela poluição das águas que faz o peixe desaparecer. (...) Extingüiram-se as comunidades e com elas uma boa parcela da nossa cultura expressa nos cantos de trabalho, sambas de roda, jogos de capoeira e candomblé – manifestações espontâneas de pura autenticidade (SANTOS, [1980?], p. a).

A partir desta fala, é possível compreender o roteiro de Paulino como um texto que procura documentar estas “manifestações espontâneas de pura autenticidade” que ele não quer deixar que se extingam. Para tanto, reproduz em detalhes descrições do trabalho coletivo e do culto religioso e indica atividades cotidianas como o jogo de dominó e o coser de roupas. O autor também enriquece seu documento quando escreve as letras dos cantos de trabalho, de candomblé, roda e capoeira. O aspecto religioso será tratado em separado adiante.

As músicas de trabalho, cantadas para ritmar o trabalho braçal e coletivo dos pescadores, presentes no roteiro são:

“Quando eu vim de Aruanda.

Eu vim só...

Eu lá deixei pai...

Eu lá deixei vó...

(Repete)”

(SANTOS, [1958], p. 4 e 5)

“Pisa, pisa, pisa no chão

Pisa, pisa, pisa no pé

Pisa, pisa, pisa meu nêgo

Pisa, pisa, pisa maré..

Oi pisa, pisa, pisa no mar

Oi pisa no maçapê, oi lê lê

Oi pisa no maçapê, oi lá lá”

(SANTOS, [1958], p. 7).

Outra referência popular que Paulino traz para o roteiro é o universo da capoeira. Ao longo do texto, o autor fornece nomes de instrumentos usados no jogo – como berimbau, pandeiro, agogô e caxixi -; elementos do comportamento de quem participa de uma roda - como o acelerar da dança da luta puxado por um

repinique e o grupo sempre batendo palmas - e nomes de “golpes”, como rabo-de-arraia (SANTOS, [1958], p. 62), rasteira (p. 74) e aú (p. 74). O autor também insere cânticos de capoeira no roteiro quando os personagens Firmino e Canjica jogam.

“Minino quem foi teu mestre?...
Meu mestre foi Salomão...
E por isso tu deve a ele...
Trabaio e obrigação
Mas o segredo de São Cosme
Quem sabe é são Damião...” (p. 11)

“Adão, Adão, Adão cadê Salomé
Cadê Salomé, Adão?...
Mas Salomé foi passia.
Adão, Adão, Adão cadê Salomé?
Cadê Salomé, Adão?
Mas foi pra Ilha de Maré...” (p. 11)

“Oi lá lá... Oi lê lê...
Joga bonito que eu quero aprendê.
Oi lê lê... Oi lá lá...
Oi joga bonito que eu quero brincá.”
(p. 62)

“Olê, água de bebê camarada...
Olá, faca de cortá camarada...
Olê, fio de cuzê camarada...
Olá, ferro de engomá camarada”
(p. 62)

“Oia tu que é muleque.
Muleque é tu (resposta)
Cala boca muleque.
Muleque é tu.
Te assunta muleque.
Muleque é tu.
Te arrebento muleque.
Muleque é tu.” (p. 63)

“Quem nunca viu... venha vê...
Licuri botá dendê...
Oi venha vê... Mas venha vê...
Licuri bota dendê.” (p. 63)

Também são incluídas no roteiro as seguintes cantigas de roda:

“Soltei meu primeiro pombo correio...
Com uma carta para aquele rapaz
Que me abandonou...
Soltei o segundo e terceiro
Meu pombal terminou

“Santa Clara, clareou
São Domingo, alumiou
Vai chuva e vem sol
Vai chuva e vem sol
Prá enxugá o meu lençol

Ele não veio
 E nem meu pombo voltou”
 (...)

Depois que aquele rapaz
 Me abandonou, não sei porquê...
 Minha vida terminou” (p. 84)

Vai chuva e vem sol...” (p. 28)

“Fui no mar
 Buscar laranja
 Coisa que no mar não tem.
 Voltei toda molhadinha
 Das ondas que vai e vêm.” (p. 67)

“Quem tem amor passa mal
 Quem não tem pior passou
 Passa dia e passa ano
 Que eu não vejo o meu amor
 Eu bem disse a meu bem
 Serenou...
 Que não fosse pro mar
 Serená...
 Ele foi e não voltou
 Serenou...
 Que me importa esperá
 Serenou... Serená...” (p. 73)

“Peguei o buquê de flores
 Meu amor, da sua mão.
 As cores joguei no mundo
 E o cheiro no coração.” (p. 74)

E os sambas de roda:

“Oi ponha a laranja no chão
 Tico-tico.
 Se meu amor for se embora
 Eu não fico...” (p. 67)

“Moinho da Bahia queimou.
 Se queimou deixa queimá.
 Moinho da Bahia queimou.
 Se queimou deixa pra lá.” (p. 67)

“Qui mulata boa...
 Oi qui natureza...
 Se eu me casasse...
 Era uma beleza...
 Oi torna a requebrá meu amô...
 Oi lê lê...

“Que mulata bela... Mas que natureza...
 Se eu me casasse... Era uma beleza...
 Oi torna a requebrá meu amooooô...
 Oi... Oi... Oi...
 Torna a requebrá meu benzinhooo...
 Ai... Ai... Ai...” (p. 70)

Oi torna a requebrá meu benzinho...

Oi lá lá...

(Repete-se o verso)” (p. 65)

“Mas foi agora que eu cheguei...

Mas ô doná...

(Repete-se o coro e o verso)” (p. 68)

“Olha a flor de mangueira.

Olô Bahia...

[repete-se]” (p. 69)

A preocupação de registrar a cultura popular, de fazê-la viva é nítida ao longo de todo o roteiro. Ao expor de maneira tão relevante a cultura afro-brasileira, Paulino afirma-a como parte fundadora da constituição do brasileiro. O candomblé, a capoeira, o samba são fundadoras da cultura nacional e, por este motivo, devem ser registradas e perpetuadas pelas gerações futuras.

Tal ideia implica uma visão da cultura como algo estanque, passível de ser registrada e tal registro ser a verdade sobre aquela cultura, como se ela fosse incapaz de se transformar. Paulino apresenta uma visão essencialista da “cultura negra” por considerá-la una e, ao fazê-lo, cristaliza uma cultura advinda dos mais variados locais de origem e vividas em terras no além-mar de formas mais diversas possíveis.

3.3.5

Aspecto religioso

O forte traço religioso do roteiro talvez seja, das primeiras impressões, a mais relevante. Tal característica fortalece o aspecto etnográfico da obra e poderia este tópico ter permanecido dentro do anterior. No entanto, devido a sua importância e magnitude dentro do enredo, foi-lhe dado espaço separado, para que os elementos religiosos pudessem ser contemplados em detalhes.

Primeiramente, faz-se necessário destacar a linguagem poético-religiosa presente no roteiro como um todo. A presença da cultura negra se faz presente não somente no argumento da história, mas também na própria linguagem do roteiro. As referências ao universo do candomblé são diretas e míticas, como no seguinte trecho pertencente ao prólogo do roteiro:

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 (p. 1 e 2).

A opção pelo uso da expressão “todos sabem”, quando se refere aos poderes de Xangô, legitima e fortalece o argumento do autor sobre a importância da religião para a história. Com ela, Paulino fornece ao leitor um elemento importante – o fato de os pescadores compartilharem uma teia simbólica religiosa comum. É possível ainda extrapolar o significado de “todos sabem” para fora da aldeia e entender que Paulino se refere aos homens, de maneira geral. Neste caso, o leitor não iniciado no candomblé se sentiria desinformado, na medida em que não reconhece primordialmente a tempestade como consequência do poder de Xangô. De ambas as formas, o conhecimento da mitologia dos orixás é identificado como fundamental pelo autor, quer seja para os pescadores, quer seja para a humanidade.

O significado da religião para a comunidade fica claro ao leitor durante um diálogo entre Naína e o pai sobre a primeira ida da moça ao candomblé. Naína, ao confessar não ter tido coragem de fazer o santo, ouve resposta encorajadora do pai:

Tem que tomá cuidado, minha filha... **Com os orixás não se brinca.** Eles são os **deuses que regem nossas vidas**; desde o instante que a gente nasce um deles toma a frente da nossa cabeça, como guia, se exige uma coisa a gente tem de fazê... (...) **Sem o poder dos santos não somos nada**, até os bichos e as plantas, a água e a terra, tem sua força espiritual. (...) Você precisa fazer o seu santo, minha filha... Só precisa disso (p. 42 e 43).

A fala de Seu Vicente expressa o valor do candomblé para o grupo, que ultrapassa o limite do religioso e está presente na vida, no cotidiano. Acreditar nos orixás, agradá-los e seguir seus desejos não é somente uma questão de ascese religiosa, mas também uma questão de sobrevivência e anseio de vida melhor. Uma vez que os orixás regem a vida dos homens, estes devem seguir suas recomendações a fim de obterem sucesso na vida. Esta é a lógica que está por trás do pensamento, não só de Seu Vicente, como de toda a aldeia.

No roteiro como um todo este pensamento se faz presente e os acontecimentos seguem o poder dos orixás. A força de Firmino, de início, consegue gerar barravento, desestabilizar o ideal de equilíbrio da aldeia, que é a vida em harmonia da comunidade, e provocar até mortes. No entanto, o poder do candomblé, representado pela mãe de santo da aldeia, supera a potência de Exu (no caso, Firmino) e amarra, por feitiço, a maldade dele, que vai embora escorraçado de Buraquinho.

Além deste aspecto geral da presença do candomblé como ideologia no roteiro, Paulino fornece explicações detalhadas dos rituais religiosos, como o de iniciação de uma filha de santo, através do percurso da personagem Naína; do ritual de nascimento, com o parto de Rosa; e o ritual de morte, com a entrega do corpo de Chico ao mar. Os ritos de vida e morte serão tratados de maneira mais detalhada na análise das cenas, bem como a parte final do ritual de iniciação de Naína. A fim de não deixar de lado todo o processo por que passa a moça até chegar à catulagem, que será tratado na análise adiante, será dada uma atenção especial à iniciação de Naína no candomblé.

Naína é levada por Clara pela primeira vez ao terreiro, onde entra em transe após ouvir o toque de Iemanjá,¹² soltando gemidos. Paulino relata os procedimentos religiosos realizados: tiram-se os sapatos e se ampara a pessoa que está em transe; recolhem-na à camarinha,¹³ deitam-na sobre uma esteira e a cobrem por completo com um lençol branco. A mãe de santo joga os búzios para descobrir qual orixá responde por ela: é Iemanjá (o que confirma a indicação do transe anterior). Após ouvir orações em nagô, Naína retoma a consciência e não lembra de nada que aconteceu.

Em nota, Paulino explica a importância do momento do transe:

Este momento de passagem, mudança, repente, chama-se no candomblé de barravento. É o momento supremo numa cerimônia de candomblé, onde uma verdadeira alegria se reflete no rosto das ialorixás, das ekédis, dos alabês, dos ogãs e dos visitantes entendidos. Este é o exato momento em que os orixás se manifestam, descem à terra, a presença dos Santos é motivo de grande contentamento, de imensa realização (SANTOS, [1980?], p. b).

¹² Cair em transe ao ouvir o *leit-motiv* de um orixá é indício de que é aquele o orixá que rege a cabeça da pessoa (BASTIDE, 1978, p. 38).

¹³ “Quarto onde permanecem as iaôs durante o período de iniciação” (CARNEIRO, [19--], p. 134).

Depois de muito relutar, a moça decide fazer a cabeça e retorna ao terreiro, onde novamente entra em transe, rolando pelo chão. É levantada e lhe cobrem o rosto com um pano branco. A cena seguinte mostra Naína nua, em estado de letargia, andando descalça sobre um tapete de ervas e flores. A mãe de santo despeja sobre sua cabeça o líquido de uma cuia ao som de cantos nagôs. A iniciada é coberta, desta vez em pé, por lençol branco e a mãe de santo faz o ritual das palmas. A próxima cena é o cortejo em que as filhas e a mãe de santo saem do barracão em procissão, cantando e levando flores, água e frutas. Naína, no final da fila, está vestida de branco, com um lenço da mesma cor que lhe cobre a cabeça. Este cortejo é a primeira vez que Naína sai da camarinha – esta sequência será trabalhada em detalhes mais à frente.

Outro elemento do roteiro que fortalece o aspecto religioso é a denominação dos tambores tocados na cerimônia – rum, rumpi, lê - assim como o nome dos toques: toque de aderê, "que é o toque de Iemanjá" (SANTOS, [1958], p. 20); o toque de bravum é para Oxalá (SANTOS, [1958], p. 19); o "toque de adarrum para chamar os santos" (SANTOS, [1958], p. 20); toque de barravento, é o toque do momento do transe, quando os atabaques ficam mais acelerados (Paulino afirma que "o toque existe e qualquer alabê sabe executá-lo" – p. 16); e o toque de sirrum, "que é um toque de morte efetuado nos axexés, uma cerimônia fúnebre da tradição religiosa africana" (p. 95 e 96). Fora os toques, Paulino descreve outros elementos que documentam os modos de fazer o ritual, como o comportamento das filhas de santo dentro do terreiro, que reverenciam a mãe de santo ao se ajoelharem e deitarem no chão em frente a ela.

Da música ritual, Paulino não só apresenta a percussão como também as letras cantadas. Muitas delas foram identificadas com pontos do cadomblé quetu, de língua nagô. São citados cantos para Exu:

“Exu ajou mamá caiou andar á caiou
Ibará-bá ou agô mujibá
E in bo aché
Ibará-bá ou nagô mujibá
Amadê ce ilê Ibará-bá ou agô mujibá
É é legbará Exu Lonã” (p. 18)

“Pará um bebé Tiriri Lonã
Exu tiriri...
Pará um bebé Tiriri Lonã
Exu Tiriri...” (p. 18).

Para Oxalá:

“Oxalá tô ri ô
Má dí déxá
Tô ví mã lalê
Oxalá toriô ná didè” (p. 19)

“A can ceou, acancé o Babá
Babá robó acanceou
(repete)
Babá é paou...
Emí cureuré e paou
Ua lá mí fu adiê
Epaou. Babá mi curé uré
É como axequé, axequé, axequé
O uman Babá e cum ou” (p. 19 e 20).

E para Iemanjá:

“Obá omi ô ni já ô
Obá omi unjaré.
(repete)
É um guegué amalekou
(repete)
Oiá camboá aró eré.
(repete)
É Iemanjá dodé a oiou.
(repete)
Obá colé, colé missê leriou, Iemanjá
Obá colé, colé missê leriou, Iemanjá” (p. 33)

“Aki jé, aki jé, lodô.
Iemanjá ô
A, a pota pelê bê
Yô orô miou” (p. 33)

“É di ê iê recê
É di ê Iemanjá
A a pota ê Iemanjá
Ori ôu
Tô rô fi dilá...” (p. 20)

Durante o ritual de iniciação de Naína, vários cânticos são entoados:

"Y Euá, Euá, manjou Euá, Euá
Y Euá, Euá, manjou Euá, Euá.
Euá, Euá, Julece Euá, Euá manjou, Euá.
(Repete).
Ebomin passou Sambu e Euá
É Euá aré Abomin passo Sambu e Euá
É Euá aré

"Aná peré Ori ô conche e ô
(Repete)
Dadá me xorou axé Olorum
A Dadá ô Ori ô conche de ô.
(Repete).
Axé meu axé.
Axé mi, axé mi mi.

É manjá Gunté um Obá
É manjá Gunté um Obá" (p. 108).

Uo ô
(Repete).
Sô eu malá
Sô eu malá ni sou
(Repete)" (p. 114).

E a ialorixá puxa o canto do bori,¹⁴ "que é uma cerimônia para dar força à cabeça" (p. 110):

"Ô Orixé é ô	Ori é um bó Ori a ô
Amá peré.	Lou um bó
Amanuaiê ô	Babá Otí nim
Acaju babé ô Orixá	(Repetem todos)".
É aperé.	

Outro exemplo que demonstra a importância da religião no roteiro é Vó Lenda que, além de ser considerada o oráculo da aldeia, se utiliza de uma linguagem diferente das demais personagens. Ela fala, segundo o próprio Paulino, "na linguagem dos pretos velhos hoje bastante difundida na umbanda" (p. 58).

Cuma Iemanjá é um Inkici, tinha lá dia, hum, qui cisrimava iri puxava raperna di irinêgo, hum, lá prás profundas darágua... Ri, ri, ri... Duma irivez puxou uns cinco... Ri, ri, ri... (p. 59).

Com essa linguagem, Vó Lenda conta uma história que explica as origens da aldeia e os motivos que levaram os homens ao mar. Segundo ela, os tempos ruins por que passa a aldeia, sem a rede, parecem com a época em que era menina, depois da abolição da escravidão: "irisso gora raparicado cuns otróra di cafi ôta, riminina... Otróra rade pois di cativeiru..." (p. 55). Com o fim do sistema, os negros, tão explorados, não quiseram trabalhar mais, só dormir e beber: "catriveiro dixou irinêgo itrupiado, di **tranta** paulada num **irilombo** pra iritrabaiá pra ioiô... Irinêgo tá de furria, **catriveiro** racabou, rinêgo irisó quirê drumi iribebê

¹⁴ O bori é parte obrigatória do ritual de iniciação e comporta obrigatoriamente um sacrifício animal para, com seu sangue, lavarem-se as pedras do colar da divindade que regerá a cabeça do iniciado. "O *bori*, além de tornar a pessoa apta a continuar sem perigo a iniciação, liga também mais estreitamente a pedra, o santo, o candidato e o grupo social que constitui o *candomblé*" (BASTIDE, 1978, p. 30-3 e 37).

marafa...” (p. 55 e 56). E as crianças, com fome, viraram pedintes e diziam que no tempo do cativo pelo menos havia comida: “rifio prasando fomi **irivirandu** predinte i farando, trempo inhô brancu, **irinêgo** cumia...” (p. 56). Até o dia em que apareceu um negro que despertou os ex-escravos da letargia: “inté qui **rum** dia rapareceu irinêgo Procópi, cum **iriseu** Ogum di frenti, ricumeço gritá: revanta irinêgo, revanta prá trabaiaá... Revanta prá dá dicumê pra teus fios” (p. 57). E o grupo passou então a viver da pesca independente: “**irifoi** bem assim qui ricomeçou a rabuta di vida di má, inté nem tinha resse breguési di rêdi... Irinêgo tudim inriba de tora di pau, dimenhãzinha arribava e sumia resse mundão diráguá” (p. 58). Mas, ao dependerem do mar, os homens ficaram então dependentes de Iemanjá: “Ia tudim rancar peixe inriba di palácio di Janaína. (...) Iriquando Iemanjá quiria, **sortava** seu peixe tudi prá riba d'água, irinêgo si fartava. (...) Cuma Iemanjá é um Inkici, tinha lá dia, hum, qui **cisrimava** iri puxava **raperna** di irinêgo, hum, lá prá profundas daráguá... Ri, ri, ri... Duma irivez puxou uns cinco... Ri, ri, ri...” (p. 58 e 59).

No trecho do texto em que Vó Lenda se refere à Iemanjá, Luiz Paulino acrescentou uma nota de fim, em que fornece explicações sobre Iemanjá, tal como sua origem africana – as regiões de Ifé e Ibadan, na Nigéria –, sua chegada na América – através das sucessivas levas de escravos vindos da África por mais de três séculos –, e sua importância na cultura brasileira – local em que foi associada à Nossa Senhora da Conceição, da religião católica; à Iara, da mitologia indígena; e à Sereia, da mitologia europeia. A importância deste orixá no texto se deve ao fato de o roteiro tratar da vida de uma aldeia de pescadores e Iemanjá ser a “mãe dos peixes” na língua iorubá, a rainha do mar, fonte de sustento do grupo.

Há também vários outros exemplos no roteiro da proximidade com o universo do candomblé. De maneira direta, encontra-se o significado de palavras iorubás entre parênteses: iaô (filha de santo), ialorixá (mãe de santo), adjá (sinetinha) e Odudua (Mãe Terra). Também há apostos que explicam o modo de fazer e os usos, além do significado das palavras: “Os créditos se desenvolvem ao som do toque de axexê – percussão de abano batido na boca de um pote, provocando um eco profundo e oco, usado sempre em cerimônias fúnebres do candomblé” (p. 2). Paulino também coloca os significados dos orixás inseridos na própria narrativa: “sopram nas folhas os ventos de Iansã”, ou ainda “estão em formação suave as nuvens de Obatalá” (p. 3). Às vezes simplesmente faz

referência a algum termo, mas não o complementa: “As iaôs, no mesmo ritual, se dirigem para o fundo do barracão e se ajoelham embaixo da árvore sagrada de Iroko”, sem dizer quem, ou o que, é Iroko nem que ritual envolve tal agachamento.

3.4

Análise narrativa das quatro cenas

3.4.1

Cena um: pesca de xáreu + Firmino chega

A parte intitulada *Puxada de Xaréu* é um dos momentos do roteiro em que o aspecto etnográfico é mais acentuado. Paulino faz uma descrição visual detalhada da evolução do trabalho dos pescadores e das mulheres ao puxar a rede, momento em que todos trabalham juntos, em uma mesma função, no mesmo compasso e na mesma direção: retirar o peixe do mar.

Todos se reúnem ao soar do apito do mestre e puxam a rede ao mesmo tempo. No início, “em ritmo largo e vagaroso” (p. 4) que aos poucos se intensifica, “dando um ritmo mais firme” (p. 5). “Planos diversos do grupo que puxa a rede, todos procurando aumentar o ritmo, os pés batendo com firmeza na areia, salpicando na água, acelera-se o vaivém das mãos” (p. 7).

Para a filmagem da puxada do xáreu, Paulino indica a realização de planos de cobertura, quadros fechados com “mãos que puxam a corda, pés que batem na areia, esforço dos rostos, músculos que se retesam; dedos que se fecham na trança da corda; calcanhar que bate e se afunda na areia; canela que mergulha na água; bocas que soltam o ritmo forte” (p. 7) e montaria-os juntos, como pontos de vista variados sobre o mesmo tema: a puxada do xáreu.

A escolha por planos de cobertura não acontece por acaso. Em nota, Paulino afirma que eles “geralmente são feitos para enriquecer cinematograficamente situações reais que dominam a reconstituição dramática onde atores são inseridos, no nosso caso específico, puxada de xáreu, capoeira, samba de roda e rituais de candomblé.¹⁵ É o documentário misturando-se à

¹⁵ O uso dos planos de cobertura é explícito na puxada da rede, como referido acima, e na roda de samba (p. 70). O candomblé e a capoeira também são retratados ao longo do roteiro, mas não

ficção” (SANTOS, [1980?], p. a). Paulino opta por utilizar este tipo de técnica como forma de documentar a cultura que não quer deixar desaparecer, dando à ficção caráter de verdade e, com isso, *Barravento* ganha ares de documento etnográfico. Dos *closes* dos planos de cobertura não passaria nada, todos os detalhes ficariam registrados no filme.

A união e a cumplicidade entre os pescadores que trabalham juntos, neste primeiro momento, contrastam com a personagem Naína, que não compartilha o momento da puxada de xaréu junto com os demais pescadores, ficando sozinha e deslocada. A descrição física da personagem é criteriosa (“cabelos compridos castanhos, olhos verdes” - SANTOS, [1958], p. 4), pois ela diferirá dos outros membros do grupo por não ser negra. Quando aparece em cena, Paulino opta por um canto com tema de Iemanjá, o que associa, desde a primeira aparição, a imagem de Naína ao orixá dos mares.

Enquanto todos puxam a rede e Naína assiste de longe, a personagem Firmino é introduzida em montagem paralela: veem-se planos detalhe de seu sapato fino e bicolor e de sua silhueta com chapéu e paletó, chegando pelo rochedo à praia. Sua imagem é bem descrita por Paulino, que indica além das roupas e acessórios de Firmino, seu jeito de falar e de andar também.

Firmino atribui a algo que aprendeu na vida de pescador o sucesso de seus trambiques na cidade: como bom pescador, ele consegue ficar embaixo d'água mais de dez minutos, o que lhe permite roubar no cais e se esconder no mar, sem ninguém nunca conseguir pegá-lo. Sua presença não é benquista por todos do grupo e Chico diz que Firmino voltou à comunidade para jogar a desgraça dele para o lado dos pescadores (SANTOS, [1958], p. 12). Desde o início do filme fica claro que a maioria dos pescadores da aldeia não gosta do recém- chegado, em especial Aruan.

3.4.2

Cena dois: sexo de Cota e Aruan + transe de Naína + barravento no mar

Firmino e Cota conversam em segredo e ele declara que na exploração em que vive a aldeia “não tem Xangô nem Ogum pra fazer guerra... Só a paz de

há indicação formal da realização de planos de cobertura para dar conta de tais manifestações, apesar de em nota Paulino se referir a tal prática.

Oxalá não resolve não. Essa gente aí stão muito atrasada. Pensam que inda são tribo da África” (SANTOS, [1958], p. 76). Desta fala, dois aspectos devem ser retidos: primeiro, a ideia do continente africano como lugar do primitivo e atrasado e que, portanto, deve ser superado; e segundo, a visão essencialista sobre a “cultura negra”. As associações diretas entre candomblé, África e Brasil não atentam para o fato de o candomblé - apesar da semelhança com muitos cultos africanos - ter sido uma religião criada por negros escravos em território brasileiro, nem levam em consideração as disputas simbólicas existentes desde o processo de colonização até hoje para que o candomblé continue existindo, e criam uma visão fantasiosa da cultura afro-brasileira como única e igual a que os escravos trouxeram da África.

Firmino acredita que os pescadores só vão superar a exploração econômica do dono da rede e abrir os olhos para a alienação em que vivem depois que o “preceito de santo” (p. 76) de Aruan terminar. A solução encontrada por Firmino para quebrar o encanto é Cota seduzir o pescador a deitar-se com ela, pois assim a proteção dada por Iemanjá a Aruan terminaria.

Cota receia fazê-lo, diz que é “da linha do fogo” e que tem medo de se envolver com orixá das águas, mas Firmino tenta convencê-la a todo custo, inclusive com argumentos contraditórios e apelos sexuais. Primeiro alega que “se a macumba deles fosse forte eles jogavam pra cima do rico que explora eles a vida toda” (p. 76), mas ao ver que Cota continua receosa, Firmino deixa de negar o feitiço alheio e passa a persuadi-la com a possibilidade de ganhar o encanto do outro: “medo de quê, neguinha? Nós também temos nossos poderes... Se você quebrar o borogodó dele – o que não é bicho de sete cabeças porque a carne é fraca -, o encanto passa pro teu lado” (p. 77).

A antinomia presente na fala de Firmino confirma seu descaso para com a mulher, pois nos dois argumentos propostos, ele demonstra não se importar com a integridade da parceira. No caso de Aruan ser protegido, sabe-se, pelos preceitos do candomblé explícitos no roteiro, que quem quebra um encanto sofre punição dos orixás; no caso, Cota pagaria o que fez pelo amante. Mas se Aruan não tivesse o poder a ele atribuído, Cota não sofreria a ira dos orixás, mas seria moralmente humilhada por obedecer ao amante que a estimula a ter relações sexuais com outro homem. Firmino não lança mão somente de argumentos verbais para dissuadir Cota; também persuade a moça sexualmente: apalpa seu corpo e “chama

Cota para os fundos da biboca” onde que se encontram. Ele a imprensa “na parede e depois se abraçam, se beijam e se comem” (p. 77).

Cota aceita a proposta de conquistar Aruan e à noite vai caminhar na praia. Nesta mesma noite, Clara leva Naína pela segunda vez ao candomblé. Nas indicações de montagem feitas por Paulino no roteiro, percebe-se que ele pretendia colocar o ato sexual entre Aruan e Cota e a ida de Naína ao terreiro em montagem paralela, com o ápice das cenas coincidindo: o momento do gozo do casal e do transe de Naína seriam mostrados simultaneamente na alternância entre os planos das duas cenas.

Na praia, Cota caminha na beira do mar, cantarola e quando a onda bate forte, ela levanta o vestido, provocando Aruan que estava sentado em uma jangada a observá-la. Em paralelo, Naína caminha apreensiva em direção ao terreiro, estanca na entrada do barracão, mas Clara faz com que ela entre. “Barulho das ondas misturando-se aos atabaques” (p. 84). As iaôs dançam no ritmo da percussão que começa a puxar o toque de adarrum. Fora dali, Cota é envolvida pelas ondas e Aruan vai salvá-la. “A cada instante que se desenvolvem as ações paralelas, se fundem mais intensamente a associação de ritmo, imagens e sons” (p. 85). No candomblé, os atabaques entram em ritmo cada vez mais acelerado e puxam o toque de barravento. As ondas do mar jogam Cota para Aruan: ela está com o vestido molhado colado ao corpo e ele nu da cintura para cima. Naína entra em transe, muda de fisionomia e solta um longo gemido. Clímax do toque de barravento. Aruan e Cota encontram-se com a respiração nervosa e acelerada. “Ruídos de respiração mixado com os atabaques” (p. 86). Naína rola pelo chão do terreiro, “podendo mesmo se usar a dupla impressão de imagens: ondas e Naína em imagens superpostas” (p. 86). O casal se beija na praia e consoma o ato sexual. No terreiro, Naína inicia um transe descontrolado e a mãe de santo protesta “É castigo... Os Orixás stão sendo desafiados... Kauô cabiecile, Xangô... Salubá ei!...” (p. 86). Uma onda forte envolve o casal, Cota é jogada para as pedras e Aruan para a praia. “Aruan arfa como se alguém estivesse apertando sua garganta” (p. 87) enquanto Cota se debate e grita por ajuda a Firmino, mas ele corre para o centro do arraial e não se importa com ela. No candomblé Naína é levantada do chão ainda em transe e lhe cobrem o rosto com um pano branco. O vento forte bate as portas e derruba palhas dos coqueiros, gritos anunciam “Baarraveeeennnto... Tempo virou” (p. 87). Firmino lembra a todos que Seu

Vicente está no mar e Chico sai para buscar o tio com Aruan, que vai ajudá-lo. Um coqueiro cai sobre a casa do mestre e a destrói; ele fica ferido, mas nada grave ocorre. Cota se arrasta para sair das rochas e pede novamente ajuda a Firmino - “fiz tudo que você pediu... Agora me ajude, me tire daqui” (p. 89) – que, mais uma vez, lhe nega auxílio e ainda a ofende - “Vai se fudê, tu queria era dá pra ele... (Risadas)” (p. 89). Cota percebe os erros que cometeu e se lamenta, ao passo que Firmino se vangloria: “Agora que tá dando tudo certo... É só o cara morrê no mar e eu carregá a menina!... Há, há, há, há, há...” (p. 89). Não fica definido se “o cara” a que ele se refere é Aruan, de quem Naína gosta, ou Seu Vicente, pai da moça. Mas, de uma maneira ou de outra, o plano era eles morrerem para Naína ficar livre - e frágil – para ser levada para a cidade.

3.4.3

Cena três: a questão da rede: revolta *versus* aceitação por receio do pior

O problema da exploração da mão de obra dos pescadores permeia todo o roteiro e aparece em diversos trechos. O primeiro deles é denominado por Paulino de “O pau mandado”. O instrumento utilizado pelos pescadores não é próprio deles, mas de um patrão que mora na cidade, não se importa com as condições de trabalho no mar e só se preocupa em ficar com a maior parte do lucro da pesca.

O título do trecho se refere ao capanga do capitalista que vai à praia buscar os peixes. Paulino denomina-o nos diálogos de “homem seboso” ou “seboso” e o descreve como “homem de roupa surrada, cara gordurosa, paletó e gravata ensebados. Tipo de capacho que se presta ao ofício de intermediário entre os pescadores e o proprietário da rede” (p. 36), nunca sendo o próprio dono do meio, em pessoa, a figura a aparecer para a comunidade.

A despersonalização do opressor é um aspecto importante da trama, pois a ausência de sua figura faz com que não haja meio de diálogo entre os pescadores e o capitalista. O trecho abaixo transcrito demonstra a falta de comunicação entre as partes, o que facilita a exploração:

Mestre - Mas o patrão não sabe que a rede stá furada? Se anda furando e o peixe escapole e culpa não é nossa.

Seboso - Sabe nada não, mestre... Ele só qué sabê do peixe.

Mestre - Mas como num sabe? Tem que saber. Há

mais de três anos que nós puxamos essa rede... Stá toda podre.

O intermediário responde com ares de cinismo

Seboso - Não é comigo não... Sou cumo pau mandado. Se tão achando runhe vão a Sarvadô e diga nos tampos dele.

Aruan – Vosmicê aí, não é pau mandado? O leva-e-traz do patrão? Então diga a ele que nós não tamos aqui pra trabalhar como burro de carga prá ele lucrar e mandar desaforos como paga... Diga!

(...)

Aruan – Quem arrasta a rede todo dia somos nós. Quem remenda a rede, quando fura, somos nós. Quando o peixe não vem quem passa fome somos nós... Esse branco nem pensa nisso, vive em palacete na capital, come do bom e do melhor, se veste de linho irlandês e nós aqui nessa miséria.

Seboso – Num já dei meu recado, vou m'embora. Num quero saber de laúza de vocês... Sou pau mandado (p. 36-8).

Os pescadores se reúnem com o restante do grupo para discutirem o assunto que é de interesse de todos. João, Chico e Rosa apoiam a iniciativa de Aruan de enfrentar o capanga, mas o mestre apresenta um outro ponto de vista da situação:

Aruan, num digo que você não falou a verdade. Num digo que você não esteja coberto de razão, mas você falou de um jeito que ofendeu, e ele vai reagir contra nós. (...) Vocês falaram, desabafaram, stá tudo muito bonito, mas num é a valentia que vai encher a barriga de ninguém... (...) Sou mais velho e já passei por muito mais coisas, boas e runhes... Já vi menino passar fome, dói o coração... Enfrentei mar brabo, dia e noite, sem saber se voltava... (...) Eu sei que aqui ninguém é morfino... Mas enquanto inda dé prá nós e nossa família comerem da rede é o melhor que a gente faz... Vamos meter a mão no trabalho minha gente, remendá aquela rede que amanhã tem xaréu (p. 39 e 40).

Os pescadores obedecem ao mestre, inclusive Aruan e seus incentivadores que, mesmo sem concordarem com o líder do grupo no início, acatam a ordem e vão consertar a rede com os demais pescadores.

No trecho seguinte, chamado por Paulino de “O conflito”, Firmino se aproxima dos pescadores - que consertam a rede e cantam cantigas de trabalho - para provocá-los:

Já vi que vocês nasceram é pra ser besta. Tão consertando a rede prá quê? Pro homem amanhã levar e ficar todo mundo aqui mamando o dedo? (...) O capitalista não perdoa, não. Ele quer o lucro dele, certinho no bolso, sem chateação... Amanhã ele manda buscar a rede e vai explorar outra praia onde nêgo trabalha bonitinho, sem reclamar (p. 41).

João intervém e manda Firmino ir embora logo, mas ele se aproxima ainda mais e “Aruan avança para Firmino” (p. 41), expulsando-o de vez de perto do grupo. Ao cair da noite, todos param o trabalho e deixam para terminar no amanhecer do dia seguinte. Durante a madrugada, Firmino comete uma das maiores maldades contra o grupo ao cortar a rede com uma navalha e destruir o trabalho dos pescadores. Cota observa a ação de longe, sem ser notada. O trecho é chamado por Paulino de “Olho do mau”.

A dramaticidade da cena é acentuada no texto tanto por indicações visuais quanto sonoras. Paulino lança mão de planos detalhe da mão de Firmino puxando a navalha, do brilho da lâmina de metal com o reflexo da lua, do branco do olho de Cota que vê tudo à distância, do fio da navalha cortando a rede e dos ávidos e satisfeitos olhos de Firmino enquanto destrói. Além dos planos fechados, o autor faz referência à música percussiva que cresce gradativamente acompanhando as imagens, o que acentua a tensão e o suspense até alcançar o clímax, tanto sonoro quanto visual, da rede sendo destruída.

Terminado o serviço, Firmino sai do local e se depara com Cota. Assustado, ameaça-a com a navalha, caso conte algo que viu a alguém, mas Cota não parece interessada em delatá-lo, pelo contrário. “Na excitação da maldade, da fúria e do medo, Firmino se atraca com Cota. Os dois caem no chão, rolando nos matos que se quebram, numa demonstração selvagem de sexo” (p. 45), que corrobora a imagem da mulata sexualizada já tratada anteriormente.

No trecho intitulado “Coisa feita”, os pescadores encontram a rede retalhada. O mestre, desolado, desiste de consertar a rede, “se quiserem carregar a rede, que carreguem, não se morre por causa disso” (p. 46) e Firmino joga a responsabilidade do estrago sobre o capanga do dono da rede: insinua que ele teria retornado à praia para fazer a desgraça do grupo em resposta à valentia de Aruan e, com isso, joga sobre o último a responsabilidade do mal feito ao grupo. No entanto Aruan, João e Chico se insurgem contra a injustiça e o mestre, mais uma

vez, tenta controlar a situação e faz discurso amortizador: “Atentem bem no que vou falar... Eles são o poder; tem o governo e a polícia do lado deles... Pra nós o que sobra é a cadeia e o sabre no meio do lombo... Estória de pobre que se revolta contra rico sempre foi assim... Num quero vê mais o massacre do povo, é triste...” (p. 46).

A cena seguinte trata do retorno do “pau mandado” à aldeia, que dessa vez veio de carroça e junto com um soldado armado. Os pescadores avistam-nos ao longe, começam a se sublevar e o mestre, mais uma vez, interfere: “Chega! Vamos ficar quieto. Os homens stão amparados pela lei, eles são os donos da rede, podem muito bem fazer o que quiserem” (p. 48). Aruan responde ao mestre e ganha a opinião dos demais pescadores:

Que lei é essa, mestre, que só favorece um lado? Quem enricou eles a vida toda não fomos nós? E vivemos aqui nessa miséria! (...) Vestindo mulambo, dormindo em casebre, com filhos doente sem dotô pra curar... Não temos domingo nem dia santo, é dia e noite na labuta dessa rede. E depois, um pedaço de peixe é pra gente, os caçuás cheios são pra eles... Que lei é essa, minha gente? Que lei é essa, mestre?... Essa lei, essa justiça, pro nosso povo aqui, pra nossa pobreza, não tem serventia nenhuma (p. 48).

O mestre tenta mais uma vez acalmar os ânimos do grupo e argumenta:

Calma, minha gente, calma... Stou de acordo com tudo que Aruan acaba de falar, tudinho, sem tirá nem pôr uma palavra. (...) Mas governo é governo. Eles agora mandam um soldado, uma carabina, só de aviso... Se a gente reage, eles mandam tropa de cavalaria com espada na mão. **Num falo por falar... Falo porque já vi... E é triste ver...** As tropas do governo, quando chegam é pior que barravento dos mais brabos... As espadas zunindo. Brilhando como relâmpago... Raios que jogam corpo prum lado e cabeça pro outro... Num tem dó nem piedade... Como os homens de Heródes, levantam as crianças nas pontas dos sabres. Quem escapa do aço não escapa do fogo... A ordem de cima é sempre não deixar ninguém vivo prá não contar a estória. Mas eu vi, e ainda tenho a marca do sabre deles enfiado no peito (p. 48 e 49, grifos meus).

Os argumentos do mestre desmontam a revolta dos pescadores. Percebe-se um grande respeito à figura do mestre e a justificativa de sua liderança na aldeia é advinda de sua maior experiência de vida em relação aos demais, o que o permite

ajudar o grupo a não deixar que se repitam os mesmos erros já vividos por ele.

Enquanto o capanga coloca a rede na carroça, Firmino aparece novamente para gerar discórdia. Questionando a valentia dos pescadores, principalmente de Aruan, por deixarem os homens da cidade levarem o instrumento de trabalho do grupo, ele faz ginga de capoeira, demonstra sua malandragem e se diz corajoso para ir lá impedir a retirada da rede. Aruan desfere um golpe de capoeira contra Firmino para impedi-lo de ir até a rede. “Você não vai mexer com soldado nenhum pra depois a gente pegar o peso, ser massacrado pela cavalaria...” (p. 51).

Ao notar a briga entre os pescadores, o soldado atira para cima, assusta todos e acentua a tensão da cena. O mestre pede novamente para que Firmino volte para a cidade e deixe o povo ali unido como sempre fora. As mulheres também expulsam-no, chamam-no de “encarnação de Exu” (p. 52) e Firmino vai embora, soltando seu veneno: “Meu consolo é que sem a rede vocês tudo vão acabar pedindo esmola” (p. 52). Os homens levam a rede embora, mas não sem dificuldade, pois a carroça atola na areia fofa.

Paulino fornece uma nota interessante sobre a cena da retirada da rede por parte dos homens da cidade. Vale a transcrição de suas palavras:

Suprimo aqui do roteiro original a sequência 37, que, por influência de Glauber Rocha, como produtor executivo, havia sido escrita como uma metáfora da violência a que estavam sujeitos os pescadores. Existia nos planos uma série de detalhes de cascos de burro na areia, chibatadas, roda de carroça que se enterrava, violência no rosto do carroceiro, o seboso forçando o animal, o esforço do burro, soldado atirando. Essa sequência era uma analogia clássica das teorias de montagem do cineasta Serguei Eisenstein, com influência direta de partes do seu filme *A Linha Geral*. Enquanto eu mesmo filmava, optei por uma linha de narrativa espontânea e coerente com a temática abordada, uma linha menos barroca e mais neo-realista. Glauber chegou a me sugerir, entre outras coisas, que eu filmasse coqueiros em forma de arcos como parênteses gramaticais, e martelava meus ouvidos para que eu não esquecesse Murnau. Tudo isso é muito bonito, mas quando se coloca o olho no visor da câmera o vínculo maior deve ser com a verdade do tema que você aborda. Acredito que qualquer cineasta, aqui ou em qualquer parte, deve ter consciência da teoria e da linguagem cinematográfica, mas nunca deve usar isso como fórmula. Notei que o próprio Glauber caiu nessa realidade no seu segundo filme, do meio para o fim (SANTOS, [1980?], p. c).

Acerca da visão de Glauber sobre o filme, o próximo capítulo tratará de dar conta. As críticas de Paulino às ideias de Glauber serão levantadas na conclusão. Vale reter, no momento, o conhecimento que Paulino possuía sobre as técnicas cinematográficas, bem como a consciência da escolha de linguagem feita por ele, aspectos já levantados. A temática da dominação de um homem pelo outro era presente em seu roteiro, mas não era o que motivava o desenrolar de sua história. A verdade do tema que Paulino abordava era a força dos orixás, que tinham poder sobre a vida dos homens.

Uma vez sem a rede, o mestre alerta para os prós e os contras da nova situação. Os pescadores terão que se arriscar mais em alto mar; no entanto, o que eles pescarem será deles e de mais ninguém. A idéia central da fala é que o dono da rede, representante do sistema explorador capitalista, retira a liberdade do trabalhador e que, trabalhando para eles próprios, os pescadores ficariam livres da exploração a que viviam submetidos. “Levaram a rede para nos tirar o ganho. Mas eles esquecem de uma coisa: que Deus, Nosso Pai Oxalá, Nossa Mãe Iemanjá, não vai permitir que o mar nos falte para ir buscar nosso sustento... Um dia nós vamos ter nossa própria rede, vamos trabalhar para isso” (SANTOS, [1958], p. 53).

3.4.4

Cena quatro: catulagem de Naína + nasce e morte de Chico + Aruan retorna + Firmino vai embora

Seu Vicente sai pro mar com tempo ruim e Chico e Aruan vão atrás. No dia seguinte, o corpo de Chico aparece na praia e não se tem sinal dos outros dois. Chico deixa Rosa com um bebê para nascer e a mulher não permite que enterrem o marido, pois acredita que, quando o filho vier ao mundo, o pai irá “acordar” para a vida novamente. Diante de tal problema, e tantos outros que assolavam a vida do grupo, o mestre resolve conversar com a mãe de santo para saber o que os orixás dizem da situação.

Iá Diiú informa que, antes mesmo de o mestre pedir, ela já havia procurado os búzios para saber o que fazer e que todas as providências necessárias haviam sido tomadas: já tinha amarrado a maldade de Firmino - a custo de muito esforço e luta com seu espírito malévolo – e Naína estava passando pelo ritual de

iniciação para se tornar iaô. Da parte dele, faltava o Egum¹⁶ de Chico “ser devolvido no mar à sua dona” (SANTOS, [1958], p. 109). O mestre alega que Rosa não vai consentir, mas a mãe de santo reafirma: “a morte não casa com a vida, vai ser melhor pra ela e pro filho” (SANTOS, [1958], p. 110) e deixa o mestre, voltando sua atenção para os trabalhos com Naína. Ao sair, ainda confirma sua predição: “os búzios de Orumilá nunca me mentiram” (p. 110).

Em frente ao barracão, a iniciada, sempre coberta pelo lençol branco, deita sobre a terra, colocam-se as flores e frutas ao seu lado e todas cantam o canto do borí de Naína (já explicado anteriormente). Do outro lado, alguns pescadores se aproximam do mestre, mas ele pede para ficar só para pensar melhor no que fazer.

Firmino se aproxima do barracão, se arrastando, todo atravancado e Iá Diuú, de longe, fala para si mesma: “Só vou te desatá, infeliz, quando você tivê bem longe daqui com tua maldade... Tu nunca mais vai querê voltá” (p. 111). Ele grita e tenta sua última cartada,

procurando envenenar o ambiente e trazer a revolta à comunidade: '- Eu sei, desgraçados, que jogaram feitiço brabo em cima de mim, mas eu também tenho mandinga e vou mandar de volta e vai ser muito pior. (...) Aruan já está podre no fundo do mar servindo de pasto pros peixes. (...) Ele num tava de obrigação pro santo dele, pois Cota quebrou o preceito, os dois se atracaram ali na praia como dois cachorros no cio, uma pouca vergonha, aí é que desabou a desgraça toda. (...) Na sua desgraça Aruan já carregou Chico e o velho, a mulher vai morrer com o menino na barriga... Desgraça vai ser feita, quem não morrer no meio do mar vai morrer de fome... Quero ver os ebós¹⁷ dessa mãe de santo dar jeito' (p. 111 e 112).

Um pescador reage às agressões verbais de Firmino e o mestre percebe que precisa tomar alguma atitude para controlar a situação:

Meu povo... A vida a gente sempre encarou como a vida, e a morte como a morte (...) Nosso companheiro, Francisco Bento, não stá mais aqui com a gente, é bem verdade... Mas ele sempre foi, assim como nós todos aqui, um homem de terra e um homem de mar. Em terra ele vai deixar, com as graças de Oxalá, o seu filho que vai crescer como ele, no mar ele vai ficar com seu espírito nos ajudando na pesca (p. 112).

¹⁶ “A alma dos mortos, os antepassados” (CARNEIRO, [19--], p. 136).

¹⁷ “Sacrifício de animais para os orixás e especialmente para Exu” (CARNEIRO, [19--], p. 136).

Os pescadores vão então até Rosa, que está em um sofrido trabalho de parto há dois dias, para o mestre avisá-la que eles levarão Chico para o mar, o que a mulher desta vez consente.

Dá-se início ao ritual fúnebre: o toque de axexé faz o som ecoar “como um gemido da terra, é como se um enorme coração estivesse pulsando num compasso de vida e morte, um compasso único que liga e relaciona as duas coisas” (p. 113). Os homens tiram o corpo de Chico, que estava deitado sobre uma jangada, de dentro do barracão, e puxam o canto litúrgico e fúnebre. O cortejo vai para a praia, passa junto ao grupo do candomblé que preparava Naína e a mãe de santo se afasta da iniciada e se aproxima dos pescadores, levando duas ekédís¹⁸ mais flores e frutas. A jangada de Chico é colocada sobre uma jangada grande e a mãe de santo coloca as oferendas ao lado do corpo do morto. O canto litúrgico fúnebre é incessante. Saem em procissão marítima a jangada grande com Chico à frente, seguida de outras jangadas pequenas dos outros pescadores. “Uma das ekédís – que acompanhou o cortejo para fazer a cerimônia dentro dos princípios da seita –, cantando, abaixa-se sobre o corpo, retira a guia de Ogum de seu pescoço, levanta-a contra o céu e atira-a no mar” (p. 115).

Outro elemento que comprova a religiosidade do cortejo, além do trabalho da ekédi, é a presença do “alabê¹⁹ [que] vai em pé na cabeceira do cadáver entoando o canto fúnebre nagô” (p. 115). Os dois cantam em nagô, pedem para a deusa das águas receber aquele corpo e retirar dele “a essência do espírito que deverá renascer e continuar em seu filho, netos e parentes assim como foram seus antepassados, isto para bem servir a seus semelhantes e deuses” (p. 116).

No momento em que o corpo de Chico é rolado para o mar, seguido das frutas e flores, os pescadores avistam uma jangada no horizonte. Dentro do barracão, o bebê vira na barriga da mãe e se coloca na posição certa para nascer.

Na praia, as iaôs fazem um círculo em volta de Naína, cantam, dançam e batem palmas. A mãe de santo descobre-lhe a cabeça e sentam-na em um banco para a cerimônia da catulagem, em que cortam seus cabelos em mechas, que são colocadas em uma bacia de ágata, para depois rasparem sua cabeça.²⁰

¹⁸ Mulher encarregada de cuidar das filhas de santo quando estão em transe” (BASTIDE, 1978, p. 286).

¹⁹ “Chefe da música dos candomblés” (BASTIDE, 1978, p. 285).

²⁰ “seja para que o santo possa penetrar por qualquer orifício, seja para levar a candidata ao estado de criancinha que vai nascer para vida nova” (BASTIDE, 1978, p. 41).

Paulino indica que a cena seria feita por um plano visto de cima em que se veria somente a aglomeração das iaôs em volta de Naína e da ialorixá, sem ficar clara a ação que aconteceria. "Aproximação de câmera, de cima para baixo, lenta e gradativa, indo para o miolo do aglomerado de iaôs em volta de Naína e Iá Diuú. Na conclusão do movimento vai-se descobrindo e definindo-se a operação da raspagem da cabeça da abiã"²¹ (p. 117). Desta maneira, Paulino traria à catulagem, ritual tão significativo do candomblé, um forte caráter de suspense.

O cântico da iniciação, assim como o fúnebre, não cessa, bem como o transe brando em que se encontra a iniciada desde o início dos trabalhos. "Naína com a cabeça completamente raspada, coberta por penas brancas coladas ao sangue do animal sacrificado, solta o seu gemido de manifestação, como se o Orixá, de quem vai ser instrumento, pousasse em seu interior, sua alma" (p. 117). A mãe de santo faz voar então vários pombos brancos e as iaôs batem palmas.

No barracão, o bebê nasce depois de três dias: "Francisco, você nasceu!" exclama Rosa (p. 117) e no mar, os pescadores retornam à praia. A parteira leva o recém-nascido para fora e o entrega ao mestre que, ao levantar a criança para o mar, exclama:

Francisco Bento, esse é seu filho, tá vendo? Daqui uns dias stá no mar com a gente, igualmente a você, irmão... Igualmente ao pai. (...) Chico, esse menino é você, sou eu, é nós todos, ontem, como hoje e como amanhã. (...) Você agora é o pai maior, você agora é o mar, nós somos seu irmão, na labuta pra que nada lhe falte, ouviu, filho? (p. 118).

É clara na fala do mestre - bem como na letra da música cantada pela ekédi e pelo alabê durante o cortejo fúnebre - a ideia de ciclo da vida: a morte de Chico alimenta o nascimento de seu filho que se fará homem sobre os ensinamentos do pai; a morte alimenta a vida que, por sua vez, alimenta a morte. O caráter de união do grupo também se faz presente na fala do mestre, que vê no bebê não o filho de um pescador, mas de todos.

A metáfora do ciclo da vida e da morte aparece ainda mais uma vez, com a imagem do filho de Rosa e Chico sendo levado ao barracão, local em que o corpo do pai fora velado por vários dias, "que se transforma dessa maneira na casa da vida que supera a morte" (p. 120).

Quando os pescadores se aproximam da praia, Aruan e Seu Vicente,

²¹ "Menina ou moça em estágio pré-noviciado" (CARNEIRO, [19--], p. 132).

desaparecidos desde a tormenta que matou Chico, encontram-se entre eles. Em conversa já na areia, Seu Vicente faz declaração misteriosa: "Agora é bom que ninguém pergunte nem onde estivemos nem como nos salvamos, tudo faz parte o axé do nosso povo... Não é, mestre?" (p. 119). Tal fala é passível de várias interpretações, mas, dentro da lógica do roteiro, que traça relações de causa e efeito mediadas pelos orixás, a fala de Seu Vicente indicaria que os dois contaram com a ajuda da rainha do mar para se salvarem da morte.

A iniciação de Naína termina com as iaôs que, sentadas no chão, cantam ao seu redor. Naína está ao centro sentada no tamborete e coberta novamente pelo lençol branco. Aruan se aproxima e Iá Diuí, depois de lhe encarregar de colocar a bacia com os cabelos da nova iaô no mar, garante ao rapaz que Naína ficará com ele.

A cena final de Firmino mostra-o acordando em meio às pedras, onde dormia encolhido. Ele se surpreende ao perceber que consegue ficar em pé e se esticar. Ao perceber que o feitiço sobre ele acabara, vai embora da aldeia correndo pelos rochedos próximos ao farol, mesmo lugar por que chegara, imagem que reforça também o valor do ciclo, do retorno ao ponto de origem. Os acordes de berimbau estão presentes na sua despedida, da mesma forma que estiveram na sua chegada, como elemento que complementa a caracterização da personagem e reafirma o ciclo que se fecha.

O roteiro termina tal qual se iniciara, com uma imagem poético-religiosa em tom épico, sintetizando todos os orixás, e confirmando a ideia de ciclo vital presente no filme como um todo:

o cortejo das iaôs avança pelo caminho estreito e sinuoso, como Dan, 2 cobra, símbolo de Oxumaré. Recebe do alto do céu a cobertura maior de Oxalá em suas nuvens. Se reflete nas águas purificadas da Nanã Buruku na Lagoa do Abaeté. Brilhando sob a lua como a espada de luta de Ogum. Bafejados pela brisa dos ventos de Iansã. Dos males do corpo quem cuida é Omolu. Na planta dos pés que caminham já se sente o orvalho macio do corpo de Oxum. E por fim todo o grupo que conduz Naína – a nova abiã – avança firme para o interior do terreiro de candomblé, como a seta de Oxóssi, penetrando nos mistérios de Ossain, no mundo de todos os Orixás. No universo maior de Olorum, Olodumaré (p. 120 e 121).