4.

O *Barravento* de Glauber Rocha

A relação que Glauber Rocha estabeleceu com *Barravento* e seu universo ao entrar na direção do filme divergia bastante daquela inicialmente contruída por Paulino. Glauber era filho de família protestante. Apesar de baiano - o que lhe rendia, desde pequeno, alguma proximidade com os cultos afro-brasileiros -, não tinha intimidade com o candomblé: não havia frequentado terreiros, nem conversado com mães ou pais de santo; não estudara a mitologia dos orixás, nem tentara compreender seu sistema simbólico.

A formação de Glauber, ainda com vinte anos quando da realização de *Barravento*, era teórica e racionalista. Suas referências estéticas - de Eisenstein a Kurosawa -, literárias - de Brecht a Graciliano Ramos - e teóricas - de Ortega y Gasset ao marxismo²¹ - marcaram fortemente seu primeiro longa-metragem.²²

Gilberto Vasconcellos lembra que Glauber “já era na Bahia o que sempre foi politicamente toda a vida: um intelectual nacionalista adversário da dominação colonial (...), sobretudo na esfera audiovisual que é o ponto de partida da reflexão glauberiana” (VASCONCELLOS, 2001, p. 124). Neste sentido, para Glauber, assim como para outros diretores de sua geração,

o cinema deveria ser, antes de mais nada, meio de expressão a serviço da criação de uma cultura autenticamente brasileira. Desejava-se uma expressão cinematográfica adequada a uma certa realidade cultural, econômica, política e social que ao mesmo tempo fosse reflexo desta realidade e fator atuante na sua superação (CARVALHO, 1990, p. 11).

O cinema passa a ser visto como instrumento político de superação do atraso, bem como instrumento de denúncia da realidade de carência que retratava.

²¹ Sem contudo ter lido Marx, como ele mesmo adianta em carta a Paulo Emílio Salles Gomes escrita durante a realização do filme (In: BENTES, 1997, p. 125).

²² Tais referências ficarão explícitas ao longo do trabalho.

Foi sob essa chave de leitura que Glauber, em contato com o cotidiano pobre da aldeia de pescadores protagonistas do filme - realidade tão distante da dele -, reviu os valores presentes no filme original. “No momento de filmar, dizendo-se impregnado pela realidade do lugar, Glauber Rocha afasta-se do seu próprio roteiro e transforma *Barravento* em um manifesto contra a injustiça social” (CARVALHO, 2003, p. 125). O cineasta Alex Viany, em artigo contemporâneo ao lançamento do filme, confirma o fato:

sabe-se que Glauber Rocha teve de improvisar grande parte de seu roteiro, ao constatar, no local de filmagem, que a trama e o tema da história original eram duramente desmentidos pela realidade objetiva. E, corajosamente, meteu-se então, a ajustar, em cima da hora, um novo roteiro à verdade que o cercava, só assim descobrindo sua mensagem final. Mas, aí, se ganhou em espontaneidade, perdeu em sistema de pensamento (VIANY, 1962. In: VIANY, 1999, p. 49-50).

O “problema” a que Viany se refere é a contradição de olhares sobre a cultura negra existente no filme: Glauber, visualmente, aprecia o ritual plástico-imagético das religiões afro-brasileiras, dedica-lhes tempo e detalhes, mas, apesar de compreender seu valor estético, afirma sua “função social alienante” (VASCONCELLOS, 2001, p. 66). Para Ely Azeredo, “é possível entrever no filme a sua trajetória ao mesmo tempo agressiva e terna, engajada e anárquica, anti-religiosa e mística do visionário de Vitória da Conquista. Ele viveu na contradição – e fez dela uma de suas marcas pessoais” (AZEREDO, 2003, p. 39).

Muitas são as leituras que, como a de Ely, associam os paradoxos do filme à personalidade do próprio diretor, que tantas vezes mudou de opinião e se mostrou multilateral. O presente trabalho não nega tal associação - o artista é presente em sua obra de qualquer forma -, mas procura fundamentá-la em aspectos anteriores ao próprio Glauber, que dizem respeito ao que lhe serviu como base.

Foi no confronto com o roteiro original que Glauber construiu seu pensamento - o texto anterior é fundamental no sentido de buscar a gênese do pensamento de Glauber a partir dos elementos com que ele trabalhou. Se o roteiro de Paulino fosse diferente, o filme de Glauber certamente também seria outro, pois o original teria suscitado nele outras questões.

Neste sentido, o resultado final de *Barravento* pode ser visto como um

diálogo: Glauber, ao passar do roteiro de Paulino a seu filme, transformou o ponto de vista original sobre a cultura negra (não importando aqui se propositalmente ou não), mas não a ponto de apagar por completo a visão primordial de Paulino, ficando no filme o paradoxo. No esforço de compreender tal movimento dentro da obra, serão analisados um depoimento de Glauber Rocha, presente nos extras do DVD do filme e o filme em si, estabelecendo relações entre ele, o roteiro de Glauber e o roteiro original.

O filme não deve ser pensado individualmente e sim como produto final do desenvolvimento de ideias que se iniciaram a partir do roteiro original deixado por Luiz Paulino. A partir dele, Glauber desenvolveu juízos próprios e formulou seu roteiro. Munido deste, o diretor partiu para fazer o filme de forma livre, criando uma obra audiovisual diferente do roteiro que a norteava, não somente pelo suporte, como também pelo seu conteúdo.

As disparidades são muitas entre o roteiro de Glauber e seu filme: da mesma forma que no filme há cenas que não estão no roteiro, há sequências no roteiro que também não constam do filme. As que existem nos dois documentos também não são necessariamente idênticas, nem sempre estão na mesma ordem, ou seja, há autonomia do filme em relação ao roteiro, apesar de os dois documentos contarem fundamentalmente a mesma história.

O intuito não é pensar a sucessão de um roteiro ao outro e deste ao filme como uma linha ascendente, como o aprimoramento do pensamento. As mudanças de olhar presentes nas obras são sintomas dos debates em questão na época. Talvez seja possível compreender o pensamento de Glauber em relação ao de Paulino como uma radicalização à esquerda, no sentido de uma aproximação do segundo diretor com o marxismo revolucionário, inexistente no primeiro roteiro.

O próprio Glauber, que durante a realização de *Barravento*, vivia as contradições do olhar sobre o candomblé, mas adiante irá expor outro ponto de vista sobre as tradições negras:²³

De *Barravento*, feito na Bahia em 1960, ao *Leão de 7 Cabeças*, filmado na África em 1970, vemos Glauber transformar Aruan, submisso e místico, e o malandro Firmino, 'o negro sobrevivente', num Zumbi, guerreiro negro marxista-leninista ou maoísta disposto a fazer a Revolução sem perder um milímetro da sua africanidade e dos seus mitos (BENTES, 1997, p. 27).

23 Este momento posterior de seu pensamento não será levado em conta, pelo menos por ora.

O presente trabalho busca mapear o olhar de Glauber sobre as ideias de cultura nacional e cultura popular através do percurso intelectual realizado por ele na concretização do filme *Barravento*: do ponto de partida - o roteiro deixado por Luiz Paulino – ao de chegada - o filme por ele realizado -, passando por seu roteiro, que seria como um documento intermediário do processo.

Apesar de o filme ser a fonte principal da análise proposta neste capítulo, não se pretende fazer uma análise plano a plano de *Barravento* - até porque o olhar que se apresenta tem caráter histórico-cultural e não técnico-cinematográfico -, mas um estudo mais amplo da obra, contemplando de maneira mais geral os diálogos, as imagens e as canções. O que se busca são as visões de mundo que se expressam em cada obra e é sabido que tais visões não estão expressas nos filmes somente no jogo de palavras, mas também no jogo de cena, nos silêncios e nas músicas. Tais elementos audiovisuais serão trazidos para a análise sempre que levantarem questões que complexifiquem os significados propostos verbalmente pelo diretor, mas a intenção não é esgotar o filme no que concerne à linguagem.

4.1

O depoimento – Iniciação

O documentário é, basicamente, a voz de Glauber em *off* contando a história de *Barravento* sob seu ponto de vista, acompanhada ao fundo pelo som dos atabaques e de cânticos populares presentes no filme, e na banda visual, por imagens do próprio filme e fotografias da produção, como *stills*, fotos de locação e equipe trabalhando.

Apesar de, a princípio, parecer aleatória a mudança das imagens que ficam ao fundo da voz em *off* de Glauber, percebe-se em vários momentos a associação entre imagem e som. Quando Glauber fala da atriz Lucy Carvalho, aparece uma fotografia dela em cena. Quando fala de Cota, aparecem imagens de Cota; ao se referir a Antônio Pitanga, surgem imagens de Firmino. Tal aspecto demonstra o caráter elucidativo a que se propôs o filme em sua realização.

Há, por dois momentos, inserção de uma entrevista feita com Luiz Paulino sobre o mesmo assunto. Na edição, a entrada de Paulino faz parecer que as vozes estão em

diálogo, como se Glauber Rocha explicasse sua visão acerca dos acontecimentos naqueles anos de 1959 e 1960 e Paulino, pontualmente, entrasse para dar o ponto de vista atual dele sobre o ocorrido. Interessante notar que, durante as falas de Paulino, o fundo musical referente ao universo do filme some, estando presente somente para encorpar a fala de Glauber.

Este inicia seu depoimento localizando *Barravento* dentro de um “ciclo eminentemente baiano, de 'Redenção' a 'Deus e o Diabo na Terra do Sol', quer dizer, do sertão ao mar, do mar ao sertão outra vez, quer dizer, a Bahia centro do mundo, analisada, vista em todos os seus aspectos”. Fica claro em sua fala a importância dada ao contexto de realização da obra e a vontade de realizar um movimento cinematográfico baiano, em que os filmes tratassem de questões eminentemente locais.

Segundo o diretor, o *Barravento* que Luiz Paulino dos Santos queria fazer era a “história de amor de uma moça branca que vivia numa aldeia e que era tirada dessa aldeia por um negro que vinha da cidade e era levada para Bahia e virava puta”. Glauber não fornece opinião própria sobre tal enredo, mas afirma novamente que pretendia apoiar Paulino na realização do filme, pois “acreditava no talento dele, e tava já pensando na necessidade de organizar uma produção de cinema baiano integrando os melhores quadros”. Novamente a intenção de fazer um cinema com o sabor local se faz presente.

Luiz Paulino entra neste momento, dizendo o que é *Barravento* para ele e Glauber retoma a fala, diminuindo a ideia original do amigo. Afirma que, ao ouvir de Roberto Pires “olhe, vamos fazer **qualquer** filme”, respondeu: “então: pô, tem *Barravento* do Luiz Paulino dos Santos”. Glauber afirma que procuraram Leão Rozemberg para financiar o filme, mas este colocou Rex Schinder no projeto, homem que era, segundo Glauber Rocha, “pintor, imobiliário, médico, apaixonado pelo cinema”. O fato de ambos serem judeus é informação destacada pela fala do diretor e é importante que este aspecto seja frisado principalmente porque o tema que envolve o filme refere-se ao universo de outra religião muito distante da judaica.

Desde a primeira leitura do roteiro, Glauber salienta a preferência de Rex por ele para a direção do filme. Segundo Glauber, Rex expressou desacordo com metade do enredo do filme e inseriu elementos na história: “Cota é uma idéia do Rex Schindler, esse personagem não existia. Existia de uma maneira muito...”,

deixando incompleta sua fala. Rex queria colocar “uma negra bonita no filme, (...) desenvolver outros conflitos” com objetivo de “tornar o filme mais comercial”. Tal afirmação é curiosa, pois no roteiro de Paulino a personagem de Luiza Maranhão está presente e é de extrema relevância para a história. Também é perceptível na fala de Glauber a intenção de enfatizar as boas intenções de Rex Schindler.

O diretor cita valores pecuniários no depoimento, quanto cada pessoa colocou na produção, o custo total do filme e o que aconteceu com o dinheiro. Rex colocara “500 contos”, mas o filme ao todo custara três milhões. Braga Neto botou dinheiro (não especifica quanto) e Roberto Pires, através da produtora Iglu Filmes, esperava levantar 500 contos pelo Banco do Estado da Bahia para a produção, empréstimo que foi recusado. Glauber pediu dinheiro a Juracy Magalhães, que, com o dinheiro do jogo do bicho, investiu um milhão em *Barravento*. Mas a produção não viu a cor deste dinheiro, tendo sido usado por Oscar Santana para cobrir dívidas da Iglu Filmes, e a montagem do filme ficou parada.

Glauber ressalta a preocupação da produção em trazer um profissional bom para fazer a fotografia do filme, mesmo sabendo-se do pouco dinheiro que se tinha. Ele e Roberto Farias foram a São Paulo para buscar Tony Rabatony, que tinha fotografado *Cidade ameaçada*, dirigido por Roberto. Esta informação é preciosa, pois a direção do filme mudou, mas a direção de fotografia não. Os belos planos que retratam as atividades da aldeia, muitas vezes com ares de documento antropológico, ao que tudo indica, são fruto do trabalho de Rabatony.

Glauber diz que “não estava presente no início da filmagem para evitar possíveis coações”, pois queria deixar Paulino livre para fazer o filme. Mas logo surgiram “tremendos problemas” entre Luiz Paulino, a atriz Sônia Pereira, o diretor de produção José Telles Magalhães e o diretor de fotografia Tony Rabatony e as filmagens pararam. Glauber foi chamado, pois era o responsável pela realização da produção, e interveio. Sônia Pereira saiu da produção e Lucy Carvalho entrou em seu lugar. Glauber ressalta que preferiu se manter à margem do processo de escolha da nova atriz. Mas a mudança não resolveu a crise, o filme mais uma vez parou e Luiz Paulino saiu. “O filme não tinha nem começado. Todo esse caos durou duas semanas. Tinha-se filmado três mil metros de mesmos planos, porque houve uma série de problemas de desorganização de produção”.

Esta é a versão de Glauber para os fatos. Já Luiz Paulino conta uma história diferente: diz que depois que Rex Schindler entrou no projeto, passou a sofrer pressões para mudar a história de seu filme segundo ideias com as quais não concordava e, por isso, foi impelido a largar a produção e vender o roteiro para Glauber. No entanto, ele não entregou seu roteiro integral, mas uma versão com cortes, principalmente em cenas referentes ao universo do candomblé. Paulino explica²⁴ que tinha ciência da pouca familiaridade dos produtores com o candomblé e sabia que o novo diretor mudaria muitas das cenas rituais importantes. Por saber que as filmagens não seriam realizadas devidamente segundo os preceitos religiosos, Paulino alega que preferiu não passá-las adiante ao segundo diretor.

Glauber sugeriu que Roberto Santos pegasse a direção, depois indicou José Telles Magalhães, mas os produtores não aceitaram. Glauber afirma então que “pegou a direção, dentro de um processo mais amplo que era a produção do filme que tinha um sentido determinante porque era a **primeira, segunda** produção que se fazia na Bahia depois de *Redenção*”.

A confusão de Glauber quanto a ser o primeiro ou segundo filme se dá porque o início das filmagens de *Barravento* ocorreu antes das filmagens de *A grande feira*, em 1959 e 1960, mas o filme foi lançado somente em maio de 1962, ao passo que *A grande feira* foi lançado antes, em 1961, sendo “o filme de maior sucesso do surto cinematográfico baiano” (CARVALHO, 2003, p. 130).

Sabe-se que Paulino considera tal atraso uma manobra proposital da direção e em depoimento, Walter da Silveira confirma tal afirmação: *Barravento* “teve de aguardar a conclusão e a estréia de *A Grande Feira* (...) porque os produtores não acreditavam em sua comercialidade” (SILVEIRA. Apud: CARVALHO, 2003, p. 140). O próprio Glauber confessa que quando terminou de rodar o filme, “estava tremendamente inseguro, não sabia o resultado daquilo (...), não tinha dinheiro para a montagem” e, por isso, *Barravento* foi parar na gaveta. Roberto Pires confirma a insegurança do diretor com relação à edição: “Glauber não estava muito seguro da montagem do filme (...) Parece que foi ele, até, que falou com Rex para montar primeiro *A grande feira*” (PIRES. Apud: GATTI, 1987, p. 32).

24 Em entrevista dada à autora em 2008.

Glauber, para justificar sua entrada na direção do filme, retoma a questão da realização de um cinema baiano, pensando *Barravento* como parte da cena de cinema regional.

Eu coloquei as razões do Estado acima das razões do coração. Eu assumi a posição de eliminar ele do filme. Então foi uma espécie de golpe de estado feito em situação extrema a fim de evitar, porque se aquela produção fracassasse por inércia, por irracionalismo, ou por excesso de histeria intelectual o programa de cinema da Bahia não ia andar.

Depois de declaração tão pesada, que trata de golpe e eliminação, o filme dá voz a Paulino novamente. À notória frase de Glauber ao se referir a *Barravento* - “eu ganhei o filme e perdi o amigo” -, Paulino rebate na entrevista: “eu perdi o amigo e perdi o filme! (risos)”. Mas, logo adiante, Paulino refaz o olhar sobre o acontecido e afirma: “Eu não perdi o filme, não perdi *Barravento*”. De fato, a figura de Luiz Paulino nunca se desvinculou do filme: exemplo disto é a presença de seu nome no presente trabalho.

A voz de Glauber retorna falando do *Barravento* dirigido por ele. Canjiquinha, homem que inspirou o personagem homônimo, foi o responsável pela música do filme e Glauber ressalta que fez o som direto, mas não há na bibliografia do tema nenhuma referência a *Barravento* ser um dos precursores de tal técnica no Brasil. Ao que tudo indica, Glauber captou as músicas de samba de roda, capoeira e candomblé ao ar livre, durante as filmagens, mas a sincronia de sons e imagens ficou longe do resultado alcançado por Glauber. Assistindo ao filme, também não parece que era intenção do diretor obter um áudio naturalista. O assunto será tratado melhor adiante.

Seguindo, Glauber revela que

do que o Paulino filmou, resta no filme o primeiro plano, aquela panorâmica sobre as nuvens, e um *travelling* entre os coqueiros. Aliás um *travelling* muito bem feito. Tem um movimento para a direita outro para a esquerda entre os coqueirais de noite, quando Pitanga corre e olha a Luiza Maranhão tomando banho. São os dois planos do Paulino que têm no filme. O resto foi tudo filmado por mim. Eu fiz o filme.

Vale destacar que a panorâmica das nuvens a que Glauber se refere nada mais é do que a cena de abertura do filme. Que sentido teria tal fato? Uma espécie

de homenagem ao antigo colega ou uma forma de provocação pelo filme que não pôde fazer? Se tal cena abre margem para duas interpretações, no depoimento Glauber diminui explicitamente Paulino, ao minimizar o elenco por ele formado a somente dois atores, Luiza Maranhão e Antônio Sampaio, o último já conhecido.

Falando sobre Luiza Maranhão, Glauber diz que “Era uma negra muito bonita. Era chamada a Sofia Loren negra do Brasil”. Acerca da referência a uma mulher estrangeira, Glauber adverte ser um exemplo da “alienação permanente” a que nós, brasileiros, na condição de Terceiro Mundo, estamos submetidos.

O diretor afirma que uma das peças fundamentais para a realização de *Barravento* foi Lídio Silva, que fez o papel do mestre. Devido a seus conhecimentos sobre o candomblé – ele era Príncipe, sobrinho de Senhora, grande mãe de santo da Bahia -, ele foi importante na criação do filme depois que Glauber se perdeu dos diálogos originais e passou a “usar apenas o meu instinto, quer dizer, junto aos negros, então eles passaram a criar o filme junto comigo”.

Ao dar ênfase ao caráter coletivo da obra, Glauber minimiza o peso de um único ponto de vista e ressalta um caráter antropológico do filme, que não constrói de cima para baixo a realidade do negro, mas dá voz para ele se expressar também. No entanto, na boca das personagens negras do filme, o que se ouve é um discurso uníssono, imposto por um aos demais.

Finalizando seu depoimento, Glauber elenca referências teóricas e visuais que o teriam ajudado a fazer *Barravento*:

influenciado por *Bahia de Todos os Santos* e pela descoberta mais aguda do sentido político do cinema e também pela literatura de esquerda que estava lendo no momento, quer dizer, Jorge Amado e Graciliano Ramos, pela literatura brasileira de 30, pela descoberta de Brecht, na Escola de Teatro da Bahia, através de Martim Gonçalves. Influenciado também pela desmistificação visual que o Trigueirinho Neto tinha feito do barroquismo jesuítico baiano criado pela retórica do Padre Vieira e por aqueles escultores portugueses para alienar a mulataria. Em suma, **eu vi que não tinha folclore**, que não tinha nada, quer dizer, era miséria mesmo. E com negros porque os negros pagaram o preço aí desse processo, que são os escravos lá, que **a infra-estrutura dos homens significantes são os pretos** porque são eles que... que... são eles que pagaram o preço. Escravidão.

A influência de Trigueirinho Neto, outro integrante do movimento cinematográfico baiano, é notória no trecho. Seu filme *Bahia de Todos os Santos* “desmistifica visualmente” a realidade baiana, trazendo à tona o sentido político do cinema: o cinema é visto como arma revolucionária, dotada de linguagem própria e revolucionária também. Mas as referências intelectuais de Glauber Rocha não eram apenas cinematográficas, mas também literárias e teatrais.

Jorge Amado e Graciliano Ramos, autores fundamentais da chamada Geração de 30, trataram da opressão e da dor: o primeiro em nível de classe oprimida *versus* opressora, retratando marginais, marinheiros e pescadores; e o segundo, em nível individual, pensando como o homem se posiciona perante o mundo à sua volta. Os romances destes autores buscavam retratar a realidade brasileira, e do brasileiro, de maneira crítica.

O primeiro contato que o diretor teve com o teatro de Bertold Brecht foi através da *Ópera dos Três Vinténs*, encenada durante as filmagens em Buraquinho por sua mulher, Helena Ignez. A experiência impactante mexeu com a visão do diretor - “aquilo realmente me transformou” (ROCHA, 1968, p. 20) -, que aplicou alguns conceitos do teatro brechtiano no filme que realizava no momento.

A influência de Brecht na obra de Glauber, “a princípio, aparece mais acentuada no estilo de interpretação dos atores, ou para ser mais exato, de alguns atores em determinadas circunstâncias, dentro do filme” (MEDEIROS, 1987, p. 128). Os primeiros planos de Firmino proferindo discursos políticos inflamados são de clara influência do dramaturgo alemão, pois apresentam forte crítica social. O que Glauber procura nestes casos, além do discurso verbal em si político, é romper com o naturalismo narrativo, provocando o distanciamento típico do teatro épico brechtiano e estimulando o espectador a refletir sobre o que assiste, em vez de proporcionar a identificação típica do teatro dramático.

4.2

O Barravento de Glauber Rocha

Comparando primeiramente o roteiro de Glauber ao de Paulino, é possível dizer que o de Glauber está mais de acordo com o formato esperado para um roteiro, segundo Field e Moss (FIELD, 2009 & MOSS, 2002). Primeiro, porque

apresenta uma estrutura formal coerente e homogênea, sendo o roteiro dividido, do início ao fim, em sequências e estas em cenas, com os planos definidos. Já a versão de Paulino, apesar de também especificar cenas, não o faz de maneira esquemática.

Tanto Glauber quanto Paulino fazem indicações detalhadas de posicionamento de câmera ao longo do roteiro - plano geral, primeiro plano, câmera baixa. Glauber chega a usar abreviações (P.P., C.B.), mas nenhum dos dois define plano a plano o roteiro inteiro, estando o modo de filmar indicado somente em algumas cenas, não necessariamente as mesmas no roteiro de cada um.

Segundo, porque o roteiro de Glauber foge das literariedades do primeiro roteiro, apresentando um texto sucinto, contendo talvez até poucos elementos enriquecedores da trama, como será mais bem explicitado adiante. Se há música, está escrito “música”; não há a letra da música, nem a maneira que ela é tocada, nem seu significado na história. Somente nas primeiras páginas do roteiro Glauber faz referência à letra das músicas, e mesmo assim de maneira resumida. Ao longo do seu roteiro há raríssimos momentos em que fornece algum elemento valorativo sobre as ações ou imagens, como no “plano geral imenso que cria uma ambiência do isolamento, da tristeza e do abandono” (ROCHA, [1960], p. 12) ou no som do “repique lento e poético de um violão, criando a atmosfera de tarde calma quando as pessoas trabalham em silêncio e com uma certa nostalgia” (ROCHA, [1960], p. 12). Na grande maioria das vezes, Glauber se refere, na faixa sonora, a “sons e música” (ROCHA, [1960], p. 33); “risada. Sons” (p. 33); “atabaques surdos” (p. 37); “cantiga” (p. 37); “atabaques, vento” (p. 39); ou “música dramática” (p. 43).

E terceiro, porque Glauber, garantindo a praticidade, construiu o roteiro em duas colunas: a primeira contendo informações de ação e movimentação de cena; e a segunda com os elementos pertinentes à faixa sonora, ou seja, as falas e indicações de música e sons. O roteiro de Paulino, diferentemente, é um texto corrido, com indicação de som e imagem misturada à narração das ações e dos mitos.

Comparando o roteiro de Glauber com seu filme, o detalhe que deve ser destacado no primeiro é a menção a cenas que seriam rodadas em Ondina e na Boca do Rio, o que não confere com a cartela de abertura do filme, onde está

escrito que o filme foi realizado em Buraquinho somente.²⁵

Outro ponto importante que deve ser enfatizado diz respeito ao som do filme. Glauber afirma ter registrado a música negra ao vivo e no depoimento menciona que o filme foi feito em som direto, mas o resultado que temos na tela não se aproxima do “realismo” esperado por tal técnica. Por mais de uma vez, percebemos que os atores falam, mas não ouvimos suas vozes; ou vemos gestos e bocas mexendo e o som não coincide com o que está na imagem. Na cena em que Firmino vai pedir à mãe de santo que faça um trabalho contra Aruan, no roteiro vemos a conversa entre eles, mas, no filme, suas vozes são abafadas pelos tambores do ritual, não ouvimos nada do que falam, só observamos a *mise-en-scène*. Quando a mãe de santo conversa com Naína antes de começar seu rito de iniciação, também a vemos gesticular, mas não ouvimos o que é falado. O mesmo acontece na cena de sexo entre Cota e Firmino, em que só ouvimos a conversa entre os dois depois de um tempo, pois no início do diálogo, presente no roteiro, só ouvimos os atabaques. O som pode ter sido capturado *in loco*, as músicas gravadas a céu aberto, com os negros tocando, mas a sincronia da faixa sonora com a de imagem não foi direta.

Não que não houvesse preocupação do diretor em conectar o som às imagens; há trechos do roteiro de Glauber em que tal cuidado fica claro: “É preciso ouvir os sambas de roda gravados, copiar as letras letra por letra na presença de Canjiquinha²⁶ e fazer uma decupagem aproximada. No dia da filmagem, usar os planos de acordo com as músicas. As letras que estavam no roteiro estão diferentes das músicas que foram gravadas” (*idem*, p. 10). No entanto, os objetivos não foram totalmente alcançados e os planos de dança e canto não correspondem às canções que se ouvem.

Tal falta de sincronia pode ser atribuída à ausência de técnica e aparelhos adequados para capturar som direto no Brasil. Somente em 1962 apareceriam os primeiros gravadores Nagra por aqui, que só viriam a estreiar no cinema brasileiro

25 Alguns exemplos: “sequencia a ser realizada em Ondina, perto ao barracão, com iluminação. Ambiente: areial, palmas pequenas em volta. Ali Firmino e Cota 'faisant l, amour'” (p. 14); “os planos 301 a 307 serão feitos na boca do rio com luz artificial. São planos próximos” (p. 25); “seq 22 (efeito noturno) (planos de detalhe para ser filmado em boca do rio)” (p. 36); ou ainda “sequencia 23 (efeito noturno, Aruan e Cota) – planos de detalhes para ser feitos em Ondina com luz artificial” (p.37)

26 Canjiquinha foi outra pessoa importante para o filme. Mestre de capoeira famoso na Bahia na época, ele ajudou Glauber com as músicas do filme. É ele quem, no filme, joga capoeira com Firmino e dança no samba de roda.

com o documentário *Maioria Absoluta* (1963-4) (GUIMARÃES, 2008, p. 58). Antes dele, teria havido algumas experiências de som direto, como em *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e em *Marimbás* (Herzog, 1963), mas estas, analogamente ao que ocorreu em *Barravento*, não conseguiram realizar o sincronismo de imagem e som adequadamente (COSTA, 2006, p. 144).

As limitações da produção criavam a necessidade de renovação, superação e inovação do modo de fazer: se não há som sincrônico, então se grava *in loco* e depois se sincroniza. A opção por usar o som fora de sincronia com a imagem é em si uma escolha significativa: primeiro porque destaca no filme seu caráter ficcional e não antropológico. E segundo porque atribui ainda mais significado à obra, por trazer para dentro dela elementos da realidade do grupo que a realiza, como a precariedade de recursos.

A partir destas ideias, Glauber, logo em 1963, irá defender seu importante manifesto *Estética da Fome*, em que os problemas enfrentados pelo Terceiro Mundo - como a pobreza, a miséria e a carência - serão pensados como armas de renovação e mudança, sendo a fome a própria diretriz da linguagem cinematográfica revolucionária terceiro-mundista.

Em tal projeto novo de fazer cinema, a liberdade de criação era bandeira e muitas vezes os filmes divergiam de seus roteiros que, por sua vez, se distanciavam de seus argumentos originais. No caso de *Barravento*, Glauber praticamente não fornece detalhes sobre os afazeres das comunidades, como a atividade pesqueira, o candomblé, a capoeira e o samba de roda. Nos dois últimos, até há uma preocupação em valorizar os movimentos das pernas durante o jogo e em sincronizar as músicas às danças, mas o candomblé, que fora por Paulino bastante esmiuçado em seu roteiro, aparece em Glauber sem sua potência anunciada em palavras.

Além da superficialidade com que as atividades populares são tratados no roteiro, Glauber se refere ao candomblé de maneira descuidada, chamando-o de macumba. Confirmando a pouca familiaridade do diretor com a religião afro-brasileira, ele escreve no roteiro que precisa de ajuda para fazer a cena da catulagem: “cortam o cabelo de navalha (ou tezoura [sic], dependendo de consultar o especialista Helio)” (ROCHA, [1960], p. 46). Fica clara aqui a importância de Hélio de Oliveira para a realização do filme.

Tal desconhecimento da religião desponta no filme em forma de crítica

contudente, expressa por Firmino, que vincula misticismo à passividade e acusa a religião de alienar o povo. *Barravento* tem momentos de quase doutrinação política e isto não era uma novidade na época, pelo menos não em nível internacional.

O cinema com finalidades ideológicas e políticas não foi invenção de Glauber, nem mesmo de Trigueirinho Neto, a quem o diretor se refere como inspirador no depoimento. O recurso ao filme como arma de propaganda política se inicia nos anos 1920, na União Soviética. Nestes filmes é recorrente o uso de textos explicativos, norteando as interpretações do espectador. Exemplo claro é a cartela de abertura de *O Homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. Mas não é somente a cartela de abertura que aproxima *Barravento* do cinema soviético: há diversos planos no filme, que serão tratados na análise das sequências com mais vagar, em que os ensinamentos de Eisenstein parecem ter sido absorvidos pelo jovem diretor.

Não se deve, contudo, considerar o filme de Glauber um manifesto político aos moldes soviéticos. A situação colocada pelo filme – trabalho/religião/alienação -

torna-se um problema que não é apenas de ordem socioeconômica, mas também cósmico-religiosa. É, então, preciso que a ação seja produzida por um corpo também cósmico e não orgânico. Nesse filme, Glauber pode ser aproximado mais de Kurossowa [*sic*] do que de Eisenstein. *Barravento* não é um filme dialético como os do cineasta russo. A situação ultrapassa rumo a uma questão mais ao modo Kurossowa (COSTA, 2000, p. 57).

O próprio Glauber posteriormente fala sobre a influência de Eisenstein no filme, relegando-a a segundo plano, deixando em primeiro a influência neorrealista.

Barravento foi feito num outro espírito, mais direto, mais verdadeiro, cheguei a registrar a música negra ao vivo. É um filme mais perto da realidade porque já tínhamos visto nessa época *Roma*, *Cidade Aberta* e *Paisa* e a descoberta de Rossellini através desses dois filmes era uma espécie de antieisensteinismo. Em *Barravento*, sente-se então essa influência, mas existem resíduos eisensteinianos, e primeiros planos no estilo de *Que Viva México!* (ROCHA, 1968, p. 9 e 10).

As filmagens fora dos estúdios, ao ar livre; a escolha de moradores da aldeia para serem atores; e a precariedade da produção, que requeria forte carga de improviso por parte da equipe técnica, são aspectos do filme que o aproximam da estética neorrealista que se consolidava na Itália. Glauber, ao cruzar tantas referências estéticas e ideológicas, “aliava modelos expressivos da vanguarda cinematográfica internacional ao grande compromisso de conhecimento e interpretação da realidade cultural e política da sociedade brasileira” (CARVALHO, 1990, p. 19).

Nos discursos de Firmino, a influência mais clara efetivamente é a da vanguarda soviética. O caráter político-épico-didático do filme tem peso grande demais para ser relegado a um segundo lugar:

desta vez vocês estão campados. Trabalhem cambada de bestas. Preto veio pra essa terra pra sofrer. Trabalha muito mas não come nada. Menos eu que sou independente. Esse negócio de candomblé não resolve nada, nada. Precisamos lutar, resistir. Nossa hora está chegando, irmão!

Tal discurso é reafirmado ao longo do filme através de outras fala da personagem, que mais de uma vez é enquadrado em *closes*, proferindo discursos panfletários. Além das falas de Firmino, outro momento do filme em que fica explícito o preconceito contra o candomblé é na cena da catulagem de Naína, em que seu choro angustiado e medroso expressa uma visão negativa sobre a religião.

Glauber exclui do filme a personagem Vó Lenda, criada por Paulino. Esta personagem, como já tratado no capítulo anterior, era uma importante representante da cultura negra de *Barravento*. A fala principal de Vó Lenda, no roteiro original, quando conta a história dos pais de Naína, é colocada na boca de uma senhora comum da aldeia, personagem coadjuntante. Na lista de diálogos, Gustavo Dahl identifica a mulher como mãe adotiva de Naína, mas não há elementos no filme que deem base para tal informação. Os fatos são narrados por ela em língua portuguesa popular, não na linguagem afrodescendente presente no roteiro de Paulino, reduzindo o espaço dado ao candomblé na história do filme.

Muitos foram os estudos sobre o filme que abordaram o argumento e o discurso verbal das personagens para denominá-lo de anticandomblé, como o próprio Glauber certa vez definiu sua obra. Na contramão deste pensamento, destaca-se o trabalho de Ismail Xavier que, não se detendo apenas ao enredo,

dirigiu também seu olhar à composição das imagens, bem como à lógica interna do filme, descortinando um universo de novas possibilidades de leitura.

Se os rituais populares não são enaltecidos verbalmente, no filme a atenção visual dada a eles é longa, perdura e o espectador pode tomar conhecimento de como se dá o ritual, seu gestual e dança. Há inúmeras cenas belíssimas dos pescadores trabalhando, do transe religioso, da música e do mar revolto, quase que uma estética do candomblé e do popular. Neste sentido, é possível dizer que o filme possui carga etnográfica bem maior do que o roteiro que lhe deu origem e, por isso, é mais rico em elementos de análise. Este é o principal motivo para que o filme de Glauber, e não seu roteiro, tenha sido escolhido como fonte principal do presente capítulo.

A tese de Ismail – *grosso modo*, *Barravento* não é somente um filme contra o candomblé, mas também apreende a dimensão simbólica e mítica desta religião – pode encontrar eco em palavras do próprio Glauber Rocha que, em carta a Paulo Emílio Salles Gomes já referida acima, escreve “[*Barravento*] é um filme de tensão crescente – um filme místico, ele mesmo? Talvez seja mesmo uma contradição. Espero que no fundo seja um filme” (In: BENTES, 1997, p. 127).

Na mesma carta, Glauber trata da importância da música e da fotografia do filme, afirmando que *Barravento* tem “um material sonoro fantástico, uma paisagem que alumbra (...), um mar-oceano que se oferece. (...) [Tem] a fotografia de Rabattoni de alta qualidade e um acervo sonoro que derrota *O Cangaceiro*” (In: BENTES, 1997, p. 128).

A centralidade do mar na narrativa do filme é um dos aspectos presentes na obra de Paulino e mantidos por Glauber. Os pescadores dependem do mar para sobreviver e ele é também o meio pelo qual Iemanjá se comunica com os pescadores. Por causa dessa relação dupla com o mar, boa ou má, a vontade do orixá para com o grupo influencia a vida cotidiana dos pescadores, fazendo-os experimentar a fome ou a fartura, a ameaça da morte ou a conservação da vida.

O ritual do candomblé é o de maior destaque no filme, seguido do samba de roda e da capoeira. Observam-se planos longos das filhas de santo dançando, os movimentos de braço e corpo, o alabê tocando em primeiro plano, podendo-se ver sua técnica para tirar tal som do instrumento. Há *takes* poéticos das filhas de santo andando pelo coqueiral com vasos na cabeça, se dirigindo à praia, onde Naína será iniciada. No samba de roda temos planos detalhe dos pés dançando,

das mãos tocando a caixa de madeira, do corpo de Cota se requebrando no torso e quadril. Há também planos longos de capoeira, com pernadas e “aus”. A questão do corpo, do gestual e da performance, aspectos muito importantes do filme, serão mais bem tratados adiante, na análise das sequências.

Quanto à lógica interna do filme, a valorização do popular é identificada na morte obscura de Cota e no discurso de despedida de Aruan. É preciso que o fim de Cota seja compreendido como um castigo de Iemanjá, pelo fato de o encanto de Aruan ter sido quebrado para que esse desfecho faça sentido na história. Do mesmo modo, a conversa final entre Aruan e Naína, para fazer sentido, se apoia na lógica que tanto critica. A sequência final será analisada em separado oportunamente, mas a cena da morte de Cota vale alguns comentários.

Ao som da tempestade forte, Cota aparece, em *close*, agoniada em meio a uma ventania, depois corre em meio ao coqueiral de maneira desgovernada, em *take* claramente influenciado pela estética de Akira Kurosawa, e por fim rola pela areia velozmente e cai no mar, desaparecendo. Não há explicações anteriores nem posteriores quanto ao estranho acontecimento.

A maior parte dos autores que se sucederam e trataram do tema perpetuaram a visão de Ismail: José Gatti, Celso Prudente, Gilberto Vasconcellos, entre outros, e inclusive a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* confirmam tal leitura:²⁷ “existe uma atração quase sensual para com esse [do candomblé] universo, contrabalanceada por um discurso com cores marxistas” (MIRANDA & RAMOS, 2004, p. 464).

4.3

Diferenças fundamentais das personagens

4.3.1

Firmino

Personagem com uma missão bem delineada - desestabilizar a comunidade

²⁷ Exceção à regra, há o trabalho de Renato Silveira, publicado na Revista USP em que ele discorda radicalmente, e até agressivamente, da posição de Ismail: “Dizer que Glauber Rocha 'enalteceu' a cultura negra é uma inversão escandalosa. Pois o que aconteceu foi exatamente o contrário: o fundo cultural de origem africana, mesmo amordaçado, é que valorizou a obra” (SILVEIRA, 1998, p. 101).

-, também é marcado por ambiguidades que não permitem apreendê-lo de forma unívoca. O revolucionário, em certos momentos do filme, dá lugar a um indivíduo marcado por sua história, tocado por seu pertencimento cultural - como quando faz feitiço contra Aruan ou pede para Cota quebrar o feitiço do moço. Em outros, torna-se transcendente, menos “indivíduo concreto”, ganhando dimensão simbólica, arquetípica - como quando discurso contra a alienação em primeiros planos em contra-plongée. O elo político da trama é também a personagem mais controvertida e ao mesmo tempo mais rica e polêmica da história.

Ismail Xavier considera que *Barravento* é regido por duas temporalidades distintas: uma que caminha em linha reta, rumo ao progresso da aldeia; e outra que segue a circularidade do tempo ritual religioso. A personagem Firmino, confirmando este caráter contraditório, não se alia a nenhuma das duas temporalidades exclusivamente, discursando em prol da primeira, mas agindo conforme a lógica da segunda.

No filme, no encontro entre ele e Cota, após rasgar a rede e ameaçá-la caso conte a alguém, sucede uma conversa amigável, solução encontrada por Glauber para construir laços afetivos entre os dois “vilões” da história, tornando ainda mais complexas as personagens.

Firmino - Ainda bem que você gosta de mim. Se as coisas fosse diferente eu até que me arrumava

Cota - Ainda não fez porque não quer. A renda não dá?

Firmino - A renda mal serve para ter uns panos decentes em cima do corpo. E estou sem oportunidade, como diz um amigo, a ficha na polícia anda muito descarregada, e agora até inventaram uma palavra nova: elemento subversivo.

Cota - Pelo nome parece coisa importante. É por isso que você não se resolve? Se for por causa de grana, não tenha medo. Eu sou até rica com as duas jangadas que o velho deixou para mim. O negócio dá pra gente viver junto. Por que você não endireita o caminho e não vem viver como os outros?

Firmino - Eu pescador? Isso é vida de índio. Isso aqui não é África, é Brasil. Cota, do fundo do coração, preste muito. Ando com você porque seu jeito é de quem não se abaixa. Aruan também não quer se abaixar, mas o mestre domina. Nessa situação vive o povo. Meu pessoal lá da cidade sabe que as coisas vão melhorar. Foi por isso que eu cortei a rede: a barriga precisa doer mesmo,

quando tiver uma ferida bem grande, então todo mundo grita de vez. Pra mim, princesa Isabel é ilusão.

Cota (...) Sei que devia ir embora, mas cadê coragem pra deixar a terra? Firmino, você cortou a rede e vai ser uma desgraça!

Firmino (cantando) - Sou diplomado em matéria de sofrer, meu sofrimento ninguém vê...

A preocupação de Glauber em humanizar as personagens marcadas por atitudes malévolas – Cota não deseja o mal do grupo, mas obedece a Firmino – as faz parecerem menos maniqueístas do que Luiz Paulino faz supor em seu roteiro. Neste, após rasgar a rede e ameaçar sua cúmplice, Firmino chama Cota de égua e os dois têm relações sexuais agressivas, firmando a cumplicidade entre eles através do laço animal e não afetivo, como faz Glauber no filme.

No roteiro de Glauber, após ser ameaçada por Firmino, Cota diz que está atrás de outra coisa e ele “esboça um riso sensual e fecha a navalha” (ROCHA, [1960], p. 24), terminando aí a cena. Não há sexo nem conversa. Há referência a planos que seriam eliminados do filme que, ao que tudo indica, se compararmos ao roteiro original, eram referentes à cena de sexo entre Firmino e Cota. O que fortalece a ideia de que Glauber não queria alimentar mais o aspecto selvagem e agressivo do casal. Mas também ainda não criara, no roteiro, a relação afetiva entre as personagens, que aparecerá somente no filme.

A passagem do roteiro de Paulino ao de Glauber e ao filme pode ser lida em um *continuum*, como o processo intelectual do diretor para chegar ao resultado final do filme, em que apresenta personagens mais complexos e contraditórios que o roteiro original. Se, em Paulino, Firmino e Cota eram personagens definidos linearmente, mais maniqueístas; depois, Glauber minimiza tal caráter nas personagens, excluindo do roteiro cenas que afirmassem com veemência o bem e o mal. Já no filme, Glauber não só exclui tais cenas, como cria outras que humanizam as personagens e que não constavam no roteiro de Glauber.

Outros elementos do diálogo também devem ser enfatizados, como o uso da expressão “elemento subversivo” e a ideia de África como lugar de índio. A concepção eurocêntrica de que o continente africano não se civilizou, que está atrasado na escala de modernização ocidental, não é coerente com uma perspectiva antropológica sobre a questão, associada ao roteiro de Paulino.

Já a expressão de caráter revolucionário traz de maneira explícita para o

filme seu aspecto político, podendo até ser compreendida como uma maneira de lembrar ao espectador que, mesmo quando Firmino parece desarmado, mostrando seu afeto para Cota, seus objetivos na aldeia são revolucionários. O diálogo acima citado pode ser lido como a intensificação do discurso político-revolucionário de Firmino, pois é nesta conversa que ele esclarece suas intenções políticas: a barriga precisar doer para todo mundo gritar.

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

Segundo Ismail Xavier, *Barravento* é um filme estruturado sobre o trinômio

equilíbrio inicial (a vida da comunidade antes da chegada de Firmino), desequilíbrio (causado pela presença de Firmino e sua campanha subversiva), novo equilíbrio ao final (comunidade permanece nas mesmas condições, tendo o esforço de Firmino resultado na transformação de Aruan, que vai para a cidade, tal como ele um dia o fizera) (XAVIER, 2007, p. 30).

É possível analisar o roteiro de Glauber sobre a mesma estrutura; no entanto, os motivos de Firmino para gerar o desequilíbrio no grupo variam de um suporte ao outro.

No roteiro de Glauber, tal qual no de Paulino, Firmino demonstra interesse em Naína, havendo no documento a mesma cena presente no primeiro roteiro, em que Firmino conversa isoladamente com Naína, dissuadindo-a de ir para a cidade. No filme, tal interesse de Firmino pela moça não é explícito: há uma discreta alusão à atração dele por ela, através de uma fala de Cota - “Já vi que você tá pensando em Naina” - e na cena do samba de roda em que puxa Naína para dançar à força, mas Firmino, além de desmentir a mulher - “Besteira, não é nada disso” (ROCHA, [1960], p. 14), não oferece indício em nenhuma outra cena de que haveria relação afetuosa entre ele e Naína. No filme, a motivação de Firmino parece puramente de caráter político, não havendo elementos que confirmem que

ele goste da moça.

Novamente, é possível analisar os roteiros e o filme em *continuum*, como se Glauber fosse se afastando do roteiro de Paulino gradativamente, deixando a motivação amorosa de lado e se apoiando em razões ideológicas, trazendo para dentro do filme uma postura política bastante em voga na época.

4.3.2

Cota

Glauber transfere o discurso que no roteiro de Paulino estava na boca de Naína para Cota, que reconhece os valores da cidade, mas não tem coragem de deixar sua terra. Tal fala pode ser lida como parte do processo de complexificação das personagens desencadeado por Glauber, tornando Cota uma personagem contraditória: ela diz que não larga seu povo, mas ajuda Firmino a atacá-lo, destruindo assim a si própria.

A personagem Cota pode ser vista como uma mulher inconsequente, que agiu para agradar o amante sem pensar no que fazia para todos, inclusive para ela própria, e, quando se deu conta, já era tarde demais: Cota sofreu as consequências de seus atos, diferentemente de Firmino, que foi embora livremente. Neste sentido, a personagem pode ser lida como fantoche de Firmino, um instrumento de seu plano. Muito diferente desta era a Cota do roteiro de Paulino que, antes mesmo do aparecimento de Firmino na aldeia, já era maldosa com os demais. A Cota de Luiz Paulino é má, não é vítima, como a de Glauber.

4.3.3

Mestre

A feição dada ao mestre por Glauber se distancia bastante daquela dada por Paulino. Enquanto no roteiro original, o Mestre representava o modelo tradicional que deveria ser resgatado, no filme ele é uma personagem derrotada de antemão por sua passividade, representante do fatalismo místico. A sabedoria e a prudência, resultantes de sua experiência de vida, aspectos tão trabalhados no roteiro original, são substituídos em Glauber pela submissão, pelo autoritarismo e pelo distanciamento dele em relação ao grupo, diminuindo paulatinamente sua legitimidade perante todos.

O mestre de Glauber lucra em cima dos demais ao ficar com mais peixes

do que os outros pescadores no trato com o dono da rede, mostrando ser aproveitador e esperto. A separação dele em relação ao grupo é visualmente perceptível no final do filme, quando há um plano em que é enquadrado sozinho na aldeia, pensativo e com o olhar distante.

A relação entre ele e Aruan vai tornando-se áspera ao longo do filme, culminando, após descobrir que o rapaz não era mais protegido, em acusação grave: “Aruan não vale mais nada. Ninguém encosta nele”. Aruan, por sua vez, também vai tornando-se mais agressivo com o mestre à medida que as situações se desenrolam.

4.3.4

Aruan

No roteiro de Glauber, durante uma conversa, João, outro pescador da aldeia, revela a Aruan o mistério por detrás de sua proteção, segredo não desvendado por Paulino:

o velho lhe trouxe da cidade, lhe criou. O velho não teve filhos, sempre com medo de casar... Você ficou sendo dele e do santo. Quando você virou homem ele começou a falar umas coisas maluca... Aruan não pode casar... Aruan é filho de Iemanjá... Tudo quanto foi mulher deu pra correr. Convenceu a gente que você podia sair da jangada e apanhar peixe no fundo do mar. Agora que tamo sem rede, ele quer provar a verdade... Por isso deixou a rede ir.

O mestre é colocado como responsável pela desgraça do grupo - Aruan chega a acusá-lo de jogar o povo no fogo -, ao passo que Aruan é visto como salvador: somente ele indo para o mar sozinho e vencendo as ondas, ganharia credibilidade e confirmaria a proteção garantida pelo mestre. Aruan declara não ser santo, demonstra medo de morrer, mas mesmo assim sai só para o mar e age como se protegido fosse.

A cena de Aruan no mar é uma das que carregam maior carga simbólica do filme. A caracterização do pescador aproxima-o do herói, semideus: dentro da jangada, Aruan empunha o remo para o alto com as duas mãos, demonstrando seu poder sobre a natureza, e o mar se acalma.

O pescador, apesar de casto e protegido, tem interesse em Naína, o que é claro em três momentos nos dois roteiros e no filme. Primeiro, durante uma

conversa entre ele e dois pescadores logo no início do filme, em que chamam atenção para a beleza de Naína. Vale destacar que Glauber deslocou esta cena da ordem original e o fez de maneira programada, pois em seu roteiro a mudança da ordem já é presente, o que confirma o interesse de Glauber em deixar claro logo no início da narrativa que Aruan gostava da moça. Segundo, quando a moça é puxada à força por Firmino para ir dançar com os outros na roda e Aruan se indigna. O gesto de Aruan pode ser visto como o de quem gosta e teve ciúme, mas também pode ser visto como um ato de gentileza com a moça que estava sendo agredida. E terceiro, na cena final, que, mesmo sendo diferentes o final do filme e o do roteiro original, nos dois Aruan toma uma atitude no sentido de ficar com a Naína: no filme Aruan corre atrás da moça e diz que toma conta dela, e no roteiro original ele vai jogar os cabelos dela no mar para poder ganhar sua mão.

A castidade do pescador, mais do que trazer o bem para a comunidade, permite que ele supere os homens comuns, conseguindo o que quer sem esforço, como dádivas. Outro momento do filme que representa bem este aspecto é quando uma mulher da aldeia, em conversa com as demais, não demonstra medo de ficar sem a rede, pois tem Aruan: “ele nem precisa remar, só jogar a tarrafa e vêm todos os peixes”.

A facilidade com que Aruan conseguia o que precisava tirava Firmino do sério, pois este acreditava que enquanto não faltasse comida para o povo, eles não teriam o ímpeto de se rebelarem contra a exploração do dono da rede. Para Firmino, era preciso que Aruan fosse um homem como os outros para liderar o movimento dos pescadores contra o opressor, pois acreditava que Aruan “tem jeito de que não se abaixa”. Firmino pretendia que o caráter rebelde de Aruan fosse aproveitado para torná-lo líder do grupo, não mais por motivos religiosos.

Firmino se aproveita da áurea santificada que o rapaz já possuía entre a comunidade e deposita sobre ele a responsabilidade de resolver os problemas do grupo. Ao fazer tal escolha, o mito do líder acaba sendo reiterado: antes escolhido pela santa, agora legitimado pelo revolucionário. Para que o discurso de Firmino chegasse de fato às entranhas da comunidade, era preciso que ele atacasse a figura principal do grupo, que era, segundo a religião, Aruan. Por isto Firmino reitera o mito do líder, pois assim conseguiria convencer a todos.

A rebeldia de Aruan se volta primeiramente contra o dono da rede e, mais adiante, contra o mestre que representa, no filme, o *status quo*, a situação de

exploração em que se encontram todos. Segundo o discurso de Firmino, que é parcialmente ouvido por Aruan, se revoltar contra a fome do povo significa se revoltar contra o mestre, e é isso que Aruan vai gradativamente fazendo no filme.

A construção da personagem dos roteiros ao filme se transforma em um aspecto bastante particular e significativo: Aruan aparece bebendo cachaça em cenas dos dois roteiros, mas tal ação é excluída do filme. Ao fazer de Aruan um pescador que não toma bebida alcoólica, Glauber fortalece o aspecto espiritual/divino da personagem diferenciando-o dos demais pescadores, todos eles bebedores.

No final do roteiro de Glauber, Aruan vence a briga e Firmino vai embora da comunidade; já no filme, Glauber não só define Firmino como vencedor, como defensor da ideia de Aruan líder dos pescadores. Somente então Firmino vai embora da aldeia, com a sensação de dever cumprido, de ciclo que se renova, pois deixara a semente plantada em Aruan, reforçando a estrutura do trinômio proposta por Xavier.

4.3.5

Naína

A moça tem medo do candomblé e duvida que uma moça branca possa ser filha de santo: “Iemanjá existe mesmo? Mãe Dada diz que eu sou filha dela. Será que até eu, com essa cor?”. A associação do candomblé com o negro é histórica, mas também preconceituosa, pois não prevê que brancos possam ser do candomblé, o que já era observado por Roger Bastide desde o final da década de 1940 (PRANDI, 2004). No roteiro de Paulino, tal associação é feita por Cota, que acusa Naína de ter medo por ser branca, mas a própria Naína não faz tal relação.

O candomblé é colocado no filme como um castigo para Naína. Isto fica claro na cena em que a moça confessa a uma senhora que gosta de Aruan. A mulher pega-a pelos braços, sacode-a e exclama: “cala a boca, menina danada, vai ver Mãe Dadá hoje de noite!”. Importante destacar que tal diálogo não estava presente no roteiro de Glauber - nem no de Paulino obviamente -, indicando que Glauber teve necessidade de inserir tal discurso, tão claro e punitivo, ao longo do processo de realização da obra. Em outra cena, durante o ritual da catulagem, o medo que Naína sente fica explícito: a mãe de santo cortando o cabelo de Naína, mecha por mecha, e a moça chorando angustiada. Percebe-se que Glauber, nas

duas cenas, fortalece o aspecto “amedrontador” do candomblé - o sangue do sacrifício, as convulsões do transe, a cabeça raspada - demonstrando sua pouca familiaridade e preconceito com relação à religião.

O que leva Naína a ter medo do candomblé é um mistério no filme, uma vez que ela fora criada em uma aldeia que cultua os orixás e portanto deveria ser mais familiarizada com a religião. Seu medo, a princípio sem motivos e por isso irracional, aumenta ainda mais o aspecto “amedrontador” da religião no filme. Vale lembrar que no roteiro de Luiz Paulino o medo de Naína é justificado racionalmente, uma vez que ela não quer se entregar ao santo porque precisaria ficar reclusa por muito tempo, o que a impossibilitaria de cuidar do pai que já estava idoso e precisava dela.

Glauber, em seu roteiro, perpetua a solução inicial dada por Paulino para a cena de Naína em transe: um jogo de sai de foco/entra em foco, para representar a entrada e saída do santo. Apesar de a ideia parecer interessante e determinada em roteiro pelos dois diretores, não foi realizada no filme desta forma, tendo sido resolvida por Glauber da maneira como será analisada adiante.

4.3.6

Seu Vicente

O pai de Naína é uma das personagens que mais sofrem alteração do roteiro original ao filme. Em Paulino, Seu Vicente era um senhor que respeitava o candomblé e apoiava a filha a se entregar ao santo para o bem de todos, inclusive dela. No filme, ele parece um senhor acuado: não fala nada e só representa preocupação para Naína.

O fim dado à personagem também diverge de uma obra a outra. Com a tormenta no mar, a solução definida por Paulino era a morte de Chico e o retorno de Aruan e Seu Vicente à praia. Já em Glauber, a opção pela morte de Seu Vicente no final já estava determinada desde o roteiro e foi concretizada no filme.

4.4

Análise das sequências

4.4.1

Abertura e créditos

O filme começa com uma cartela de abertura explicativa, que faz as vezes de prólogo da obra. Tais palavras não constam no roteiro escrito, o que dá a entender que o diretor considerou-as necessárias somente durante ou depois das filmagens:

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

'Yemanjá' é a rainha das águas, 'a velha mão de Irecê', senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. 'Barravento' é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças.

Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos contudo existem.

'Barravento' foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de 'Buraquinho', alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem á Prefeitura Municipal de Salvador, ao Gôverno do Estado da Bahia, aos proprietários de Buraquinho, e a todos aquêles que tornaram possível as filmagens. Principalmente aos pescadores, a quem êste filme é dedicado.

Glauber Rocha utiliza a cartela para explicitar verbalmente sua crítica política ao misticismo religioso dos pescadores da aldeia, antes mesmo das primeiras cenas do filme. Desse modo, o diretor direciona o olhar do espectador, que assiste a *Barravento* já sabendo de antemão qual leitura se espera que seja feita da obra. No entanto, as possíveis interpretações do filme não terminam com a cartela inicial, sendo complementadas e revisadas do decorrer do filme por quem a ele assiste.

A crítica à religião é carregada de uma visão essencialista sobre a cultura afro-brasileira. Glauber Rocha, tal qual Paulino, faz uma identificação direta entre os negros baianos do anos 1950 e os negros escravos vindos da África, mas, diferentemente do primeiro diretor, o segundo vê tal continente como lugar do misticismo e da ignorância. Ao naturalizar uma identidade que está longe de ser um fato, Glauber constrói uma imagem estática e preconceituosa do continente africano e da herança africana que temos em nossa história, da mesma forma que Paulino fizera em seu roteiro, mas com uma diferença muito relevante: se o último congelou uma imagem romântica da África, o primeiro a engessou no seu aspecto miserável e alienado.

O motivo de tamanha falta de consciência por parte dos pescadores negros, segundo o diretor, era a religião que praticavam, o candomblé. Para os pescadores, o que mantém a paz e o equilíbrio da comunidade são as forças dos orixás e não as atitudes dos homens. O diretor chama atenção para o importante papel atribuído a Iemanjá, rainha das águas do mar segundo a religião afro-brasileira, destacando o papel de proteção e castigo atribuído ao orixá, como a mãe do mar e também dos pescadores. Para resolver o problema da falta de peixes, os pescadores recorrem a Iemanjá: se há fartura, foi graças à Iemanjá; se algo de errado acontece à comunidade, foi porque Iemanjá se irritou e os castigou.

No texto, Glauber também justifica o título dado ao filme: “Barravento' é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças”. Percebe-se aqui uma concepção de [barravento] semelhante à de Paulino, como *turning point*, inflexão. Ambos os diretores acreditavam em um filme que representasse um momento de mudança na vida da aldeia de pescadores, quando algo subitamente ocorre e transforma a realidade do povo.

Ao afirmar que “todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos contudo existem”, o diretor deixa algumas informações no ar, não dando conta de explicá-las. Ao que tudo indica, Glauber se referia à morte de Hélio de Oliveira, orientador para assuntos do candomblé no filme. Segundo Luiz Paulino, Hélio morreria porque desrespeitara os preceitos da religião, colaborando na

realização de um filme que não possuía respaldo religioso.²⁸ Glauber alega que “os acontecimentos são mera coincidência”, mas reconhece que eles são verdadeiros, não definindo opinião sobre o mistério que envolveu *Barravento*.

Logo após a cartela, aparecem três planos: uma panorâmica do céu e das nuvens; a praia e o mar; e um negro tocando atabaque utilizando *aguidavi*.²⁹ As três imagens, a princípio desconectadas, terão seu significado ampliado até o final do filme, podendo ser lidas como uma metonímia da obra como um todo. A relação entre o céu (primeiro plano) e o mar (segundo plano) é mediada por Iemanjá, orixá protetora dos pescadores, responsável por dar bom tempo no céu e boa pescaria no mar, caso esteja satisfeita com os homens. A fim de garantirem a sobrevivência, os pescadores se dedicam ao culto do candomblé (terceiro plano), na ânsia de agradar à rainha do mar e garantir assim o sustento do grupo.

A primeira imagem – a panorâmica das nuvens - é justamente uma das duas sequências que Glauber afirma terem sido feitas por Luiz Paulino e que ele manteve em seu filme. Se tal afirmação é verdadeira, não se sabe, mas, considerando-a possível, deve-se ter em mente a ideia de que nada está na tela por acaso, mas em decorrência de escolhas. O que Glauber queria dizer ao abrir o filme com uma imagem do primeiro diretor a quem ele tirou da produção: seria uma homenagem ao antigo amigo ou uma provocação?

A abertura finaliza com um homem negro tocando atabaque.³⁰ Neste momento, inicia-se um canto em iorubá para Iemanjá, puxado por uma voz feminina e seguido por um coro, que ajudará a fazer a passagem da cartela de texto às primeiras imagens. O movimento dos braços e mãos do negro que toca não coincide com o som do atabaque que se ouve na faixa sonora, trazendo uma característica que será perceptível em diversos momentos ao longo do filme: a falta de sincronia entre o som e as imagens.

Passados a cartela e os planos de abertura, vêm os créditos. Neles, Luiz

28 Luiz Paulino revela em entrevista que o *Barravento* que seria realizado por ele também tinha apoio de Hélio de Oliveira, mas, diferentemente de Glauber, ele possuía entrada no mundo do candomblé e seguia os preceitos religiosos, tendo autorização para a realização das filmagens dos rituais de transe e de iniciação.

29 Aguidavi é o nome da vareta utilizada para tocar os atabaques no candomblé ketu-Nago. Ela é feita de pequenos galhos das árvores sagradas do candomblé, geralmente da goiabeira e do araçazeiro, medindo 30 a 40 centímetros.

30 Apesar da grande tentação de acreditar que o toque apresentado na abertura do filme seria o toque da barravento - existente no candomblé e indicado no roteiro original inúmeras vezes -, conversas com especialistas mostraram que no filme, o terreiro mostrado é ketu (nagô), onde não há toque chamado barravento.

Paulino dos Santos consta como autor do argumento original e coautor nos diálogos. O roteiro é dado como obra de Glauber Rocha e José Telles de Magalhães. No entanto, o roteiro presente na Cinemateca Brasileira não faz referência nenhuma a outro autor que não Glauber.

Os créditos vêm em forma de cartelas fixas que se substituem sucessivamente, todas elas xilogravuras realizadas por Calasans Neto, gravador e pintor baiano que participara do movimento de renovação das artes e letras na Bahia, fundando com outros artistas, entre eles Glauber, a Jogralesca e a revista *Mapa*. A atenção dada ao trabalho de Calasans Neto vem no sentido de destacar a valorização da “cor local” pretendida pelo filme, em que até os créditos apresentam uma estética popular baiana.

4.4.2

Primeira sequência – puxada do xaréu + chegada de Firmino

As primeiras cenas do filme apresentam os pescadores tirando a rede do mar, em belíssimas imagens que remetem ao curta-metragem *Arraial do cabo* (1959), de Paulo César Saraceni. Um homem toca o tambor pendurado no pescoço enquanto os outros, como que dançando, vão puxando a corda com movimentos ritmados com a música. As mulheres também participam da puxada. O trabalho coletivo é visto sobre diversos ângulos e a personagem Aruan se destaca nos planos mais próximos. Nos planos de conjunto, o movimento dos corpos parece coreografia.

A escolha dos planos mais próximos, dos pés na areia, das mãos nas cordas, do batuque, dos rostos, da agitação dos peixes na chegada da rede, e a escolha de planos gerais, que salientam o movimento rítmico do arrastão e das ondas sob o sol, definem uma tendência a pintar o trabalho como festa, integração comunitária, ritual que traz a propriedade da dança e do canto (XAVIER, 2007, p. 35).

O aspecto da performance corporal na obra é destacado por Xavier e outros estudiosos do filme. Leda Martins lembra que “o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz conhecimento gravado na memória do gesto. Performar neste sentido, significa escrever, grafar, repetir transcrevendo, revisando” (MARTINS, 2003, p. 82).

João Luiz Vieira confirma a importância da questão do corpo em

Barravento, pois ele é visto como símbolo, ao mesmo tempo que escultural, também carregado de significados que vão além da personagem. Vieira destaca tal característica como peculiar ao processo de modernização baiana, que ocorreu em diversos campos das artes: teatro, dança, museu de arte moderna e cinema. O corpo ganha novo estatuto que não tinha anteriormente na arte brasileira e passa a ser visto em suas inscrições sociais, raciais e – por que não? – também míticas.

Robert Stam parece confirmar esta tese, ao dizer que, antes de *Barravento*, talvez somente *Bahia de Todos os Santos* – que Glauber considerava um grande filme -, tenha representado o candomblé de fato como uma religião. Antes deles, a religião afro-brasileira era associada à sexualidade, vista como ritual afrodisíaco.

Sobre a questão do corpo e da sexualidade no filme, Jolanta Rekawek, tratando dos planos que mostram o samba de roda, lembra que

Luiza Maranhão, la actriz que interpreta a Cota, trabaja todo el cuerpo cuando sale al centro de la roda y realiza su *performance*. Rocha resalta las cualidades de los movimientos de la *performer*: em planos cortos destaca sus pechos, sus caderas que se mueven rítmicamente, los pies y así sucesivamente. Em seguida muestra como Firmino se incorpora a la *performance* de Cota y capta el juego de seducción que fluye entre los dos: en un momento Firmino se pone muy cerca de Cota que mueve las caderas delante de él y la *performance* de los dos se convierte así en una simulación del juego amoroso o incluso sexual (REKAWEK, 2009, p. 119).

O próprio Glauber, na carta a Paulo Emílio Salles Gomes já citada, ressalta a importância do corpo negro no filme, dotado de valor físico e simbólico: “estou usando atores negros, fabulosos, vivos, flexíveis, quentes, cheios de violência e sensualismo” (In: BENTES, 1997, p. 127).

Enquanto os pescadores trabalham, a personagem Firmino surge, se apresentando da mesma forma que no roteiro de Paulino: como um malandro vindo de fora. Assim como no roteiro de Paulino, a inimizade entre Aruan e Firmino é perceptível desde o início do filme. Aruan desconversa Firmino: “Deixe esse cara pra lá, pessoal. Firmino tá com a vida dele ganha, não ta vendo pela roupa?”.

Se o caráter etnográfico das primeiras cenas e a apresentação de Firmino parecem fazer a obra de Glauber se assemelhar a de Paulino, logo Glauber insere

um discurso violento na boca de Firmino contra os pescadores que não havia no roteiro original.

Vocês arrastam rede todo dia sabe pra que? Pra meter dinheiro na barriga de branco. Eles estão tudo rico nas suas costa. A mim é que ninguém explora mais. Agora só trabalho por minha conta e não tenho hora marcada. Corro risco, mas sou livre como xaréu no mar. Mas só que ninguém apanha o papai.... Se vocês soubessem ao menos assinar o nome. Mas não adianta não, vocês são analfabeto. É pensar que o mundo é tudo na base da miséria. Hahaha!

Esta é a primeira das muitas vezes que Firmino desferirá críticas à situação miserável em que se encontram os pescadores.

A última cena da sequência apresenta Firmino e Cota conversando na varanda da casa dela. Ao questioná-la “não conhece meu jogo?”, ele pega ao que parece um giz e rabisca um número sete na bochecha dela. Na numerologia do candomblé, segundo Jaime Sodré, o sete é um número místico que se trabalha muito. Aliás, não só no candomblé; o sete é usualmente considerado um número cabalístico. O gesto de Firmino dá conta de suas intenções na aldeia e elas envolviam a religião, mostrando, assim, que Firmino era um homem de dentro do candomblé. O gesto de Firmino só aparece em *Barravento* no filme, estando ausente tanto do roteiro de Paulino quanto no do Glauber, o que novamente pode fortalecer a ideia da necessidade de o diretor acentuar determinados aspectos do filme durante as filmagens.

4.4.3

Sequência da rede

De forma semelhante ao que acontece no roteiro de Paulino, o capanga do dono da rede vai à aldeia recolher os peixes, mas a rede havia furado. Os pescadores reclamam, mas o homem tira o corpo fora: “desculpa o senhor vai dar pessoalmente. O homem só quer saber do peixe e mais nada”. Aruan se exalta, pega o homem pelo colarinho e o sacode. O mestre intervém para apartar a briga e Aruan diz que obedece ao que o mestre quiser, mas que se fosse ele, resolvia na mão.

Aruan, na obra de Glauber, parece mais convicto de suas ideias, mais exaltado e agressivo do que no roteiro de Paulino. Apesar de no início do filme o

pescador respeitar a posição do mestre, até o final da trama será possível observar mudanças no comportamento de Aruan, que deixará de obedecer ao mestre e aos orixás. Em conversa com João, logo após o barravento, Aruan afirma “remei forte pela primeira vez na vida. Agora só acredito no remo”. Em outra cena, durante o velório de Chico, ao ser acusado como responsável pelo mau agouro do grupo, responde “peixe se pesca é com rede, é com tarrafa, peixe se pesca é no mar, não é com reza não”.

Durante a retirada da enorme rede de dentro do barracão para remendá-la, Glauber opta por uma inspiração plástica eisensteiniana. A linguagem proposta traz movimentos de câmera e enquadramentos marcados por planos construídos geometricamente, além da exploração das diagonais em profundidade, a partir de primeiros planos acentuados, características que remetem ao cinema revolucionário soviético. Desse modo, é possível compreender a “descoberta mais aguda do sentido político do cinema”, citada pelo diretor em seu depoimento, como a descoberta do cinema de Eisenstein.

No Brasil, todas as teorias de Eisenstein chegaram em tradução espanhola e depois portuguesa e, como os cineclubes e as cinematecas são organizados, a obra de Eisenstein era muito conhecida lá. Nós éramos eisensteinianos e não admitíamos que se pudesse fazer um filme a não ser com montagem curta, primeiros planos, etc... (ROCHA, 2004, p. 112).

Durante os discursos políticos marxistas de Firmino, sua personagem é apresentada isolada das demais, em destaque, normalmente em contra-plongée, dando sensação de aumentar a figura que fala, valorizando-a e dando a ela mais poder.

O trabalho dos pescadores consertando a rede é digno de destaque por seu caráter documental e antropológico: longos primeiros planos das mãos trabalhando, com uma espécie de agulha grande, dando os pontos necessários para refazer a rede; a maneira como os pescadores sentam e usam o chapéu. Essas imagens remetem aos modos de vida cotidiana daquela comunidade que foram bem representados no filme.

Mantendo a estrutura do roteiro de Paulino, Firmino se enfurece com a passividade dos pescadores que não se revoltam contra a exploração do dono da rede e, durante a noite, corta a rede com a navalha. Ao ir embora, encontra Cota e,

com medo de ser delatado, ameaça-a. Mas a conversa entre os dois toma rumos distintos na obra de Glauber.

Se em Paulino, os dois findavam tendo relações sexuais selvagens, ressaltando o aspecto animal das personagens, no filme a conversa é amigável e afetiva, trazendo elementos humanos aos vilões: “Ainda bem que você gosta de mim. Se as coisas fossem diferentes eu até que me arrumava”, lamenta Firmino, ao que Cota responde “se for por causa de grana não tenha medo. Eu sou até rica com as duas jangadas que o velho deixou pra mim”.

Ouvindo o convite para voltar para a aldeia, ele reage, como já citado:

eu, pescador? Isso é vida de índio. Isso aqui não é África, é Brasil. Cota, no fundo do coração presto e muito. Ando com você porque seu jeito é de quem não se abaixa. Aruan também não quer se abaixar, mas o mestre domina. Nessa situação vive o povo. Meu pessoal lá da cidade sabe que as coisas vão melhorar. Foi por isso que eu cortei a rede. A barriga precisa doer mesmo e quando tiver uma ferida bem grande, todo mundo grita de vez. Pra mim, Princesa Isabel é ilusão.

Esta fala é repleta de significado. Primeiramente tratemos as ideias de índio, de África e de Brasil que Firmino pretendia passar na conversa. Índio, para ele, é aquele ser primitivo, que caça para sobreviver e assim vive. A África, de forma semelhante, também é associada ao atraso, ao primitivo. O índio não é associado, por exemplo, à ideia de coletividade, tão importante para a existência, não só das tribos indígenas, quanto das comunidades pesqueiras negras do litoral da Bahia.

Já o Brasil, para Firmino, seria outra coisa: seria o avanço, a cidade e a esperança (“meu pessoal lá da cidade sabe que as coisas vão melhorar”). Esta ideia positiva de Brasil pode facilmente ser associada a várias iniciativas políticas tomadas na época, como o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek; as Reformas de Base de João Goulart; e a criação da Central Geral dos Trabalhadores (CGT) que unificou e fortaleceu os trabalhadores urbanos.

Continuando a análise da fala, Firmino acredita que, fazendo os pescadores passarem fome, eles vão perceber a exploração em que vivem e, vão, assim, exigir seus direitos. O método adotado por Firmino para conscientizar os pescadores passa pela retaliação, pelo castigo, pela violência e pela imposição de valores.

Mais adiante, na conversa com Cota, ele alega ser considerado pela polícia

como “elemento subversivo”. O destaque deve ser dado à oposição existente entre a consciência de Firmino em ser uma figura que subverte a ordem estabelecida, e a falta de compreensão por parte de Cota do que viria a ser tal subversão – “não sei o que é, mas parece algo importante” (confirmar fala no filme). Com isto, Glauber reafirma a condição de alienado do pescador e de educador de Firmino.

Cota é vista de maneira ambígua nesta fala: primeiro Firmino diz que gosta dela porque “seu jeito é de quem não se abaixa”, mas logo adiante Cota parece ignorante. Ao final da cena, Cota alega não ter coragem de sair de junto de seu povo, assumindo o discurso que estava presente na boca de Naína no roteiro de Paulino. “Firmino, você cortou a rede e vai ser uma desgraça”.

Um último aspecto técnico deve ser ressaltado. Muitas das cenas noturnas possuem sombras fortes e luminosidade intensa, o que dificulta a identificação por parte do espectador do momento do dia em que se passa a ação. O roteiro torna-se um aliado na definição do que seria dia e noite em algumas situações, uma vez que Glauber definiu no texto a luz da cena. Percebe-se que a luz artificial de efeito noturno indicada no roteiro não cumpre seu papel adequadamente na realização do filme.

4.4.4

Sequência do barravento

Firmino vê Aruan no mar, com seu corpo-símbolo levantando o remo para o alto, e se enfurece. Procura Cota e lhe pede para “quebrar o *coiquê*³¹ de Aruan”, ao que ela responde: “mulher que encosta nele morre”. Firmino então retruca:

morre nada, morre nada, quem mata muito é fome, é bala, é chicote! Minha amiga, tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro. Cada um que se livra pode livrar um milhão. Esse mar tá cheio de pescador sem outro caminho, só gente como Aruan pode resolver. [abraça ela fortemente] Se você gosta de mim faça o que estou dizendo hoje de noite mesmo.

Nesta fala, várias questões importantes se fazem presentes. A primeira delas é o paradoxo da visão de Firmino: para acabar com o preceito de santo do pescador, ele não nega a religião ou a proteção divina de Aruan, mas, ao contrário,

31 Não foi identificado o significado da palavra, mas, de acordo com o sentido geral da obra, *coiquê* significa feitiço, mandinga.

afirma-a, na medida em que opera sobre a lógica do candomblé – o homem de Iemanjá deve ser virgem.

Não fica claro no filme se Firmino de fato acredita ou não na proteção de Aruan. Na conversa acima citada, Firmino demonstra não acreditar, pois ressalta que “o que mata é bala, é fome, é chicote” e não o fato de um pescador deixar de ser santo. No entanto, ele age parecendo acreditar na proteção, pois considera que somente o desvirginamento do pescador produzirá o efeito desejado sobre o grupo. Acreditando ou não em seu próprio discurso, o que importa é os demais pescadores acreditarem que Aruan não é mais santo para que não permitam mais serem explorados.

Outro elemento importante presente nesta fala é a crença de Firmino na liderança de Aruan: “só gente como ele pode resolver”. Firmino acredita no poder de Aruan sobre o grupo. Para Firmino, o mal da exploração que assola a aldeia reside no mestre e na subserviência de todos a ele, que não permitem uma insurgência do grupo contra o dono da rede. O Aruan de Glauber, como já tratado, demonstra mais revolta do que o de Paulino, fortalecendo a tese de Firmino de que ele seria um bom líder.

Ainda nesta fala, Firmino ressalta sua responsabilidade para com o grupo de pescadores e chama a responsabilidade para Cota também: “minha amiga, tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro. Cada um que se livra pode livrar um milhão”. Segundo suas ideias, ele já havia se salvado, descoberto a cidade e saído da condição de alienado, restava agora ele salvar os demais. Destaca-se a ênfase dada por Glauber na consciência que Firmino tinha de seu papel de agente multiplicador da ideologia revolucionária e transformador da sociedade.

Tanto nos roteiros como no filme Cota obedece a Firmino e há jogo de sedução dela para conquistar Aruan. No roteiro de Paulino, a personagem canta pela praia e se banha na beira do mar, levantando o vestido à altura do sexo, até ser tomada por uma onda e Aruan ir pegá-la. No roteiro de Glauber, “Cota vem andando, maliciosamente se despe e nua avança, desfoque”. Glauber atenta no roteiro para a “reserva [que] deve ser feita, ela apenas abrindo o vestido a altura do seio e vindo até desfoque” (ROCHA, [1960], p. 37). No entanto, no filme há longos planos em diversos ângulos de Luiza Maranhão nua se banhando no mar. Ela se despe, canta, vai para o mar, depois deita-se nua na areia e se oferece a Aruan, em um jogo de sedução bem mais explícito do que o roteiro dá a entender.

Esta cena, segundo o roteiro, noturna, apresenta problema de luz semelhante à anterior: às vezes, a noite parece dia.

A cena do ato sexual é montada em paralelo com o ritual do candomblé. Dentro do barracão, três alabês tocam os três tambores - rum, rumpi e lê - usando aguidavis, novamente chamando atenção para o jeito de tocar do candomblé ketunago. A importância etnográfica do filme decorre não somente das faixas musicais presentes na obra, mas também do fato de retratar o modo de viver do grupo. A maneira como os alabês tocam é repleta de significados, assim como a forma como as *iaôs* dançam durante o ritual, apresentando um gestual particular. Segundo Jaime Sodré, o modelo de candomblé presente no filme, um terreiro mais rural, é pouco visto hoje.

É possível afirmar que a escolha pela montagem paralela das cenas não foi decidida no calor das filmagens por Glauber. Ela já estava definida no roteiro de Paulino e havia sido confirmada no roteiro de Glauber. A fusão entre ritmo, imagens e sons tão bem descrita por Paulino em seu roteiro é concretizada por Glauber no filme, mas as imagens fundidas ao ato sexual na praia não são as do transe de Naína.

Enquanto nos dois roteiros o gozo do casal coincidiria com o transe de Naína dentro da montagem paralela, no filme, Naína fica nitidamente assustada e acuada: em um canto do barracão, respira ofegante, arregala os olhos e tenta se desvencilhar das mãos de santo que, enquanto dançam, parecem impedir sua passagem para fora do terreiro. Naína, claramente agoniada, consegue passar por entre as mulheres que dançam e foge do terreiro.

O clímax da relação sexual que se desenrola na praia é associado na montagem do filme ao sangue da ave que é degolada, depenada e seu sangue jorrado sobre a cabeça de uma abiã. A opção de Glauber por mostrar de modo direto, quase didático, o processo de degola da ave deve ser destacada. Tudo acontece em primeiro plano, bem iluminado, com o som dos atabaques acelerado ao fundo, acentuando, para os não acostumados, o clima de tensão proporcionado pelo sangue que escorre e cai na cabeça lisa da iniciada. Glauber, sendo tão explícito ao mostrar momentos do ritual afrodescendente vistos como tabus por grande parte da sociedade, mostra a ousadia e a potência cultural de sua obra.

A música do ritual se estende para fora do terreiro, sendo ouvida na praia. Assim, o auge dos tambores, que se associa visualmente ao sangue da ave,

também é associado ao gozo do casal na praia. Interessante notar que o toque do candomblé continua de uma cena a outra, mas há cortes bruscos na música e mudanças repentinas de faixa sonora. Com isso, à parte problemas técnicos, é possível inferir que Glauber não trata com caráter documental a música em *Barravento*, pensando-a mais como elemento dramático, usado para gerar tal sensação ou intenção no espectador.

A cena da morte da ave está presente não só no filme de Glauber mas também em seu roteiro, que chega a ter um tom mais dramático que as próprias imagens: “Ela já com Galo na mão, passa-lhe a faca no pescoço e derrama o sangue no pescoço das Filhas de Santo. As três se levantam e viram para a Camera, deixando o sangue escorrer pelo rosto” (ROCHA, [1960], p. 39). No filme não há esta movimentação apelativa em direção à câmera, nem esta exibição do sangue derramado; as ações se sucedem em frente à câmera. No roteiro de Paulino, diferentemente, não há referência alguma ao sangue do animal usado no ritual; ele só vai aparecer na obra de Paulino no ebó que Firmino faz contra Aruan, em que o feiticeiro esfaqueia a ave sete vezes.

A cena de sexo entre Aruan e Cota tem desfechos distintos de Paulino a Glauber. No primeiro roteiro, uma onda forte separa os dois corpos e Cota é jogada contra as pedras. Já no roteiro de Glauber, os corpos dos dois são separados por outra força da natureza: ao ouvir um raio, “Cota levanta com grito desesperado e sai de campo violentamente” (ROCHA, [1960], p. 38). No filme, Glauber não separa os dois amantes na praia, fazendo o barravento chegar somente no dia seguinte. Apesar disto, é possível afirmar que o filme mantém a relação de causa-consequência estabelecida por Paulino.

Para Ismail Xavier, o plano sequência em L do coqueiro serve como uma conexão visual entre cenas porque a árvore não tem somente aspecto funcional para o desenvolvimento da narrativa, mas também é elemento simbólico:

a passagem tão ostensiva de Aruan para a árvore, seguida do movimento ascensional da raiz ao topo, estabelece uma relação direta entre seu corpo sexuado (como raiz) e a convulsão da natureza (resposta à profanação) deflagrada pelo céu nublado e pelo trovão. (...) [Para Ismail,] a profanação de Aruan é a causa do barravento' (numa formulação mais abstrata) ou 'no corpo sexuado de Aruan está a raiz do barravento', formulação mais metafórica, que já se vale da própria sequência de imagens, sendo de certo modo sua tradução (XAVIER, 2007, p. 40).

O plano do coqueiro, a princípio não conectado aos planos imediatamente anterior e posterior a ele por continuidade de sentido, pode ser lido pela chave da montagem de atrações formulada por Eisenstein, em que os planos são justapostos e não encadeados, rompendo com a continuidade espaço temporal na diegese. Esta quebra na linguagem promove estranhamento no espectador e, com isso, reflexão.

Vendo o tempo ruim, Firmino vai atrás de Seu Vicente e, mentindo para ele, estimula-o a se entregar a Iemanjá. Sabe-se que tal cena não foi criada por Glauber, uma vez que ela já estava presente no roteiro de Paulino, mas não de maneira tão incisiva: enquanto Firmino, no primeiro roteiro, instiga Seu Vicente a sair para o mar, mas dá a ele livre arbítrio - “O senhô é quem sabe, num vou contrariá” (SANTOS, [1959], p. 83) -, o Firmino recriado por Glauber chama: “vamos embora velho, eu lhe ajudo, vamos embora por cá por trás, vamos embora por aqui, vamos embora”. Com Seu Vicente no mar, Firmino avisa aos pescadores o perigo que o velho está passando, com o intuito de fazer Aruan ir atrás do velho e morrer afogado, uma vez que agora ele não é mais protegido. Mas Firmino não logra sucesso.

Aruan não morre durante a tormenta, morrem Seu Vicente e Chico. Firmino adota tom panfletário e faz forte discurso educativo, culpando Aruan pelo mal ocorrido:

o culpado foi Aruan que renegou o santo, eu vi a miséria ontem de noite. Ele tava com Cota na hora que barravento chegou acabando tudo. Quem devia pagar era ele para não ficar enganando os outros, dizendo que é santo. Quem já viu santo de carne e osso? Chico foi para o mar pensando que tava protegido e acabou morrendo. É preciso mudar a vida de Aruan, ele é homem igual aos outros, gosta de mulher e não domina o mar. O mestre também é culpado, ele também quando era moço devia ter casado. Mas é preciso acabar com isso, é preciso acabar com isso!

Aruan se revolta diante das acusações e parte para a capoeira com Firmino. Esta cena sofreu mudanças significativas ao longo do processo criativo de Glauber. Em seu roteiro, “Firmino termina derrotado, entre as ondas do mar” (ROCHA, [1960], p. 44) e a cena seguinte é a saída de Firmino da aldeia, cambaleante. No filme a história é bastante diferente: é Aruan quem acaba perdendo a briga e Firmino, levantando a cabeça do inimigo como um troféu, diz:

“vou deixar você vivo para salvar o povo! É Aruan que vocês devem seguir, o mestre não, o mestre é um escravo!”, para daí Firmino ir embora pelas pedras.

Ao mesmo tempo em que Glauber introduz um Aruan derrotado, caído na areia, representando assim a queda e o fim da ideologia religiosa, o diretor deposita, a partir das palavras de Firmino, a esperança em Aruan como salvador de todo o grupo. A expectativa que Firmino deposita em Aruan - diferentemente do resto do grupo, que confia a Aruan o papel de salvador por ser protegido - depende de ele ser visto como um homem igual aos outros, um pescador comum. Só que Firmino, para conseguir negar a santidade de Aruan, usa como método a lógica do candomblé: Aruan só deixou de ser santo porque deixou de ser o virgem protegido de Iemanjá.

A tensão interna entre uma visão crítica e uma visão acolhedora da cultura afro-brasileira é presente o tempo todo no filme. Enquanto o discurso verbal direto das personagens tende a culpar o candomblé pela opressão, o desenrolar da história, bem como inúmeras sequências legitimam a lógica da cultura afro-brasileira. O filme caminha nesta tênue linha, posicionando-se dialeticamente frente à questão.

4.4.5

Sequência final

Durante o velório de Chico, o mestre manda levar o corpo do pescador para o mar, a fim de ser oferecido para acalmar a fúria de Iemanjá: “precisamos dá um presente forte que nem o corpo dele. Assim o santo pode se acalmar. Nós estamos sem proteção, agora que Aruan perdeu o encanto”. Aruan se revolta por jogarem a responsabilidade das tragédias na aldeia para cima dele: “Peixe se pesca é com rede, é com tarrafa, peixe se pesca é no mar, não é com reza não”.

A personagem Aruan no filme de Glauber é mais convicta de suas ideias e também mais rebelde do que o Aruan presente no roteiro de Paulino. Tal aspecto da personalidade da personagem reforça o argumento do Firmino reformulado por Glauber, que coloca Aruan como o único possível líder do grupo.

Fica claro no diálogo entre Naína e a mãe de santo que a moça só se entrega ao candomblé por amor a Aruan. “Se você quer casar com Aruan tem que fazer o santo. Ele se perdeu, mas você tem que ajudar ele outra vez”. O candomblé é visto como uma obrigação para Naína conseguir o amor do pescador.

Ela só aceita fazer a cabeça depois que seu pai, maior motivo de preocupação da moça, morre e Aruan deixa de acreditar nos orixás. Acreditando que ela poderá salvá-lo, se entrega a Iemanjá, mas não sem receios. Por isso, sua cara no filme todo não é de apaziguamento e alegria, mas de medo e castigo.

Ao mesmo tempo em que o comportamento de Naína fortalece o candomblé, na medida em que a entrega de Naína segue a lógica interna da religião, ela apresenta um grande medo de entrar para a religião. A relação entre a personagem e o candomblé é paradoxal e tensa.

Enquanto no roteiro de Paulino o medo que Naína tem do candomblé é justificado pela dívida de vida que a moça tem com a rainha do mar, no roteiro de Glauber as motivações são banalizadas: Clara, em conversa com Naína, dá a entender que o medo de Naína era de cortar o cabelo: “Ninguém sente nada, minha filha. Cabelo se corta, mas nasce outra vez” (ROCHA, [1960], p. 36). No entanto este diálogo não consta no filme, onde o diretor optou por deixar em suspense o motivo do medo da moça. Naína parece tentar fugir quase todo o filme das situações em que ela se envolve nos rituais religiosos, sem proferir uma palavra nem dar nenhuma explicação; apenas sua expressão facial demonstra angústia e medo.

No roteiro de Glauber, faz-se referência ao corpo de Chico caindo no mar da jangada e às flores. Não há referência a ritual religioso envolvendo a morte do pescador, como no roteiro de Paulino. No filme, só aparecem os pescadores carregando a jangada para a praia, seguidos do resto do povo da aldeia, com uma cantiga ao fundo.

Enquanto os pescadores, em cortejo, levam o corpo de Chico para o mar, Naína, já iniciada, foge toda vestida de Iemanjá. Aruan corre atrás dela:

Naína, volta que eu tomo conta de você! Você não fica sozinha. Vai passar um ano com Mãe Dadá se acha que é bom. Vou pra cidade trabalhar pra gente ter uma rede nova. Firmino é ruim mas tem razão: ninguém liga pra quem é preto e pobre. Nós temos que resolver nossa vida e a de todo mundo. [Aruan beija a moça nos lábios] Agora eu tenho coragem.

O filme termina com este discurso paradoxal do pescador: a ideia de um, no caso, Aruan, salvar a todos não é coerente com a lógica da vida em comunidade que se apresenta ao longo do filme. O trabalho coletivo tão bem representado, o compartilhar dos momentos em que todos trabalham para todos,

em um só sistema, não é coerente com o discurso paternalista-individualista adotado por Aruan no final do filme.

Outro aspecto contraditório do discurso que finaliza o filme - fazendo com que ele deixe em aberto algumas interpretações - é o fato de Aruan, futuro líder do grupo, escolher a cidade, lugar que Firmino tanto defendera, como solução para os problemas dos pescadores, declarando, no entanto, que parte para trabalhar, comprar uma rede nova e, então, voltar à comunidade. É possível inferir que Aruan tomou para si certos valores deflagrados por Firmino, mas assimilou-os de maneira própria e não integralmente. Tanto é assim que a cidade é vista por ele não como solução para sua vida, mas como via de adquirir o instrumento que permitiria a seu grupo ser livre. Glauber favorece assim a visão de Firmino, de que a cidade é o lugar para se viver, ganhar dinheiro e ter as coisas; reafirma a ideia de que viver na aldeia de pescadores sem rede é morrer de fome. Mas não faz extinguir por completo os ideais de Aruan, que parte com a intenção de voltar.

Na postura assumida por Glauber, o âmbito interno da aldeia é visto como negativo, posto que era o motivo da alienação do grupo; e o âmbito externo é visto como positivo, posto que era a cidade, o progresso e a liberdade. Já a postura de Paulino é invertida em relação a esta: a liberdade e o lado positivo estavam no âmbito interno da aldeia e o mal do grupo era externo: Firmino vinha de fora, da cidade.

A ideia de partir para voltar defendida por Aruan confirma o tempo circular, um elemento importante do filme, pois o aproxima do candomblé, que considera o tempo cíclico. A circularidade temporal, no entanto, não é vista como retorno às origens. O que se apresenta é um final aberto, que mostra o sentido educativo dos acontecimentos narrados. No final do filme, “a câmera volta ao local de onde partiu para reencontrar personagens renovados pelo processo de conscientização a que foram submetidos ao viver sua própria história” (CARVALHO, 2003, p.147).

O roteiro de Glauber faz referência a uma “canção africana cantada a uma única voz de negro masculino” (ROCHA, [1960], p. 48), mas no filme o que ouvimos é uma cantiga popular cantada a várias vozes: “vou pra Bahia pra ver, se dinheiro corre, se dinheiro não correr, de fome ninguém não morre”.