

5.

Conclusão

O questionamento acerca da formação da identidade nacional foi o norte, não só dos debates intelectuais ao longo dos anos 1950 e 1960, como já visto, mas também da presente pesquisa de mestrado que procurou pensar a maneira como em *Barravento* a cultura afro-brasileira foi vista por cada diretor e de que forma cada um deles insere a cultura popular dentro de seu ideal de progresso nacional.

É possível inferir, após a análise das obras, que o reconhecimento da importância da cultura popular e das “coisas da Bahia” pode ser observado nos dois autores. No entanto, a forma como isto se dará em cada trabalho divergirá substancialmente. Paulino realça o caráter transformador da cultura afro-brasileira, sem contudo deixar de ter uma visão essencialista sobre ela. Ao passo que Glauber, através da personagem Firmino, critica veementemente a cultura afro-brasileira, mas ao mesmo tempo, em diversos aspectos, presta homenagem a ela. Na obra de Paulino, a valorização é mais explícita, constando no discurso da aldeia e na moral da história. Já no filme de Glauber, as visões divergentes se interpenetram: verbalmente, expressa-se o atraso da cultura local; mas, no plano das imagens e da lógica interna, valoriza-se esta cultura.

Sobre as mudanças de visão expressas na obra, cabe destacar o importante papel desempenhado por Rex Schindler. Foi ele quem primeiramente incitou mudanças no enredo do filme, apoiando a inserção de discurso político na obra e negando a cultura afro-brasileira atrasada. Glauber, pelo que os documentos revelam, estava até então produzindo o filme de Paulino, tal como o último havia proposto, sem exigir alterações no roteiro.

Lançando mão das fontes primárias já analisadas e da historiografia referente às décadas de 1950 e 1960, é possível indicar algumas relações sobre os debates e discussões resultantes da conexão entre cinema, cultura e engajamento

no período delimitado. Percebe-se que, em última instância, o que muda do *Barravento* de Paulino ao de Glauber é a visão sobre conceitos como cultura popular, progresso e alienação, bem como o papel atribuído ao intelectual na sociedade.

As divergências e convergências de pensamento durante os anos 1950 e 1960 foram tão intensas que, analisando os roteiros, depoimentos e filme, é possível perceber visões discrepantes, não somente entre Glauber Rocha e Luiz Paulino, mas também dentro do olhar de cada um.

Tratando primeiramente da ideia de cultura popular, em uma leitura atenta das obras, percebe-se que Paulino, ao mesmo tempo em que exprime uma visão tradicional da cultura, vendo-a como algo congelado no tempo, também a percebe como fator influenciador do presente e do futuro, e, neste sentido, atribui a ela um papel transformador e revolucionário. Glauber vê a cultura popular como atrasada porque vinda da África, como algo parado no tempo e referente ao passado, mas reconhece dentro da trama do filme a potência, a relevância cultural e a beleza plástica daquela cultura.

Bem examinados os dois olhares, percebe-se que ambos pressupõem um modo substancialista de perceber as práticas afro-brasileiras, vendo o candomblé como uma sobrevivência cultural. Tal concepção essencialista reside na ideia de que a “cultura negra” veio com os escravos e se perpetuou no tempo graças à resistência, à opressão ao longo dos séculos. Mas, partindo deste olhar, os dois autores divergem substancialmente.

Para Paulino, a cultura afro-brasileira deve ser conservada, para que não desapareça; este esforço é perceptível nas descrições detalhadas dos rituais coletivos do grupo referentes a trabalho, lazer e religião, bem como nas citações das letras de cantigas e pontos religiosos ao longo do roteiro. Já Glauber via-a como causa da inércia causadora da miséria do grupo que, por isto, precisava ser superada; este aspecto está nitidamente presente nos discursos da personagem Firmino.

A concepção essencialista de Glauber se expressa na visão progressista de Firmino de que a cultura da aldeia é atrasada porque é africana. Já no pensamento de Paulino, a visão essencialista convive com ideias que não necessariamente confirmam uma cultura estática e estagnada no passado.

Em Paulino, o olhar substancialista leva em conta o potencial

revolucionário da cultura afro-brasileira – “mais vale acreditar nos poderes dos santos do que nos poderes de certos homens. Este é o caráter político de Barravento, no seu original” (SANTOS, [1980?], p. XV) – e em seu roteiro as forças dos orixás empenham-se materialmente na derrubada dos opositores, agindo fisicamente sobre o corpo do inimigo. O autor ainda termina o roteiro afirmando a unidade da aldeia através do casamento de Aruan e Naína; ele é formador de laços identitários no grupo e, com isto, é responsável por fazer o grupo se afirmar perante forças opositoras que os oprime a todos.

Um intelectual que também assinalou o potencial revolucionário da religião foi Gramsci. Segundo Portelli, para o pensador italiano, a religião pode desempenhar um papel desencadeador da ação, principalmente para as classes subalternas, pois fornece a esses grupos sociais uma base ideológica para a luta social (PORTELLI, 1974, p. 24 e 25).

Glauber, de certa forma, também acreditava no potencial revolucionário da religião; não através de sua afirmação, tal qual Paulino, mas de sua negação. Renato Ortiz confirma a preponderância do teor político nos temas culturais da época: “o debate sobre cultura popular no Brasil possui uma tradição, pelos menos após meados dos anos 50, que enfatiza a potencialidade das manifestações populares como força transformadora da sociedade” (ORTIZ, 1985, p. 1).

A associação entre a cultura popular e a revolução, entre o tradicional e o moderno, duas ideias a princípio antitéticas pode remeter ao conceito de *Aufhebung* presente na obra de Hegel. Para o filósofo, a verdade das coisas emerge do confronto entre duas ideias contraditórias, em que uma supera a outra dialeticamente - não através do aniquilamento de seu oposto, mas através da manutenção da segunda dentro da primeira.

Tal visão parece próxima ao olhar de Paulino que via no candomblé a força superadora da opressão e não a origem da opressão. Identidade e diferença - ou, no caso de Paulino e da Bahia dos anos 50/60, modernidade e tradição – seriam duas ideias intrinsecamente vinculadas, como os dois lados da mesma moeda nos museus de Lina.

Apesar de se ter consciência que a passagem do plano metodológico para o diagnóstico concreto acarreta necessariamente problemas teóricos - na medida em que os princípios filosóficos perdem em abstração e se transformam em categorias sócio-políticas -, este movimento se faz importante e necessário, pois

permite uma leitura ideológica, e portanto política do objeto analisado. Sendo assim, será feito um esforço de relacionar o olhar dos dois diretores de *Barravento* a algumas correntes teóricas, bem como conceitos e movimentos político-intelectuais, sem contudo perder de vista as limitações que tal método impõe.

Primeiramente, a visão da cultura popular de Paulino, tal qual a de Lina Bo Bardi e de muitos outros, pode ser mais bem compreendida dentro da perspectiva antropológica funcionalista, que, sem deixar de entender a cultura negra como portadora de uma especificidade própria e irredutível, “reconhece o *poder* de coesão social dos costumes aparentemente bárbaros” (MONTERO, 1997, p. 58, grifos meus) e, nele, o potencial transformador.

Esta perspectiva esteve presente em toda uma geração baiana que buscou a legitimação da importância de Salvador como metrópole cultural moderna através da afirmação de valores locais e afro-brasileiros, das práticas que lhe eram próprias, e não de experiências estrangeiras e externas àquela cultura.

Ampliando ainda mais o espectro da análise, sem esquecer que toda associação resulta em reducionismo, é possível aproximar esta perspectiva que esteve em voga na Bahia nos anos 50 ao que Löwy e Sayre, esboçando uma tipologia do romantismo, definiram como *romantismo revolucionário populista*: aquele que “se opõe tanto ao capitalismo industrial quanto à monarquia e à servidão, e aspira salvar, restabelecer ou desenvolver como alteridade social as formas de produção e de vida comunitária camponesas e artesanais do 'povo' pré-moderno” (LÖWY & SAYRE. Apud: RIDENTI, 2000, p. 29).

Já a visão da cultura popular de Glauber pode ser mais bem compreendida dentro da perspectiva antropológica evolucionista. Segundo o discurso de Firmino, a cultura popular era responsável pelo atraso do grupo que, para progredir, precisava superar suas crenças. Seguindo a tipologia romântica de Löwy e Sayre, a visão de Glauber pode ser vista como *romântica revolucionária marxista* (RIDENTI, 2000, p. 30). Mas, como se sabe, esta é só parte da percepção de cultura popular de Glauber.

Ele também deu espaço em sua obra para a homenagem e o respeito à potência do candomblé, na maioria das vezes em imagens visuais. Sabendo-se que o discurso verbal do filme produz tanto significado quanto o discurso visual - uma vez que “não existe diferença entre a idéia e a forma: a linguagem é o resultado e

o produto dialético das contradições” (ROCHA, 1981, p. 270) - não se pode dizer que Glauber partilhava de uma visão evolucionista *ipsis litteris*, mas também não se pode afirmar que ele via na religião um potencial revolucionário.

A visão oscilante de *Barravento*, o filme, acaba se transformando na vitalidade da obra de Glauber, pois não enfoca apenas um dos lados da questão, mas erige a própria polêmica como núcleo. “A boa arte não se reduz a um mero duplo da ideologia. Longe de, simplesmente, refleti-la e mascará-la, evidenciam as suas contradições porque internalizam o duplo movimento de valorização-desvalorização do popular” (XAVIER, 2007, p. 191 e 192).

Diferentemente de Luiz Paulino, não é possível dizer que Glauber possuísse uma ideia de progresso próxima ao conceito hegeliano de *Aufhebung*. Rocha chega mais próximo de tal visão dialética quando Firmino, para convencer a aldeia do mal que era a religião, se vale da força da imagem mítica de Aruan. A beatitude do pescador, gerada pela lógica religiosa, é utilizada para “converter” o resto da aldeia a negar o candomblé em prol do progresso. Glauber lança mão de um aspecto resultante do candomblé – o poder de Aruan - para lutar contra o próprio candomblé, em uma ideia de superação pela manutenção que pode ser vista em analogia ao conceito de *Aufhebung*.

Sobre o ideal de progresso de cada diretor, é possível inferir que Luiz Paulino considera o ideal de progresso capitalista, associado à cidade e aos meios técnicos, como força opositora e excludente da aldeia, na medida em que representa o benefício de somente uma parte da sociedade, relegando a outra à exploração e ao atraso. Para ele, o verdadeiro progresso dos pescadores é ter liberdade de não ser explorado e depender somente dos próprios meios. Só assim poderiam ultrapassar as necessidades externas e superar a si mesmos, mudando de nível de consciência: “quando os pescadores se conscientizam da exploração do proprietário da rede e dela procuram se afastar já estão dando um grande passo para sua libertação e evolução social” (SANTOS, [1980?], p. XV).

Glauber Rocha, no sentido diametralmente oposto a Paulino, coloca a cidade como exemplo a ser seguido e Firmino, seu agente, como modelo de sucesso, porque livre. Este é o discurso de Firmino, em que fica claro um ideal de progresso evolucionista e modernizador, onde as novas etapas do crescimento deveriam acabar com as anteriores, suplantando-as. É importante destacar que o discurso libertário de Firmino no filme não leva em conta que ter que fugir da

polícia e se esconder na aldeia são cerceamentos da liberdade.

Crer que a cidade e seus meios sejam o melhor caminho para a prosperidade dos pescadores é, na visão de Paulino, uma alienação. Por isto, no roteiro original, Firmino é visto como personagem alienado, pois não compreendeu as necessidades e a realidade local da aldeia e acreditou que o modelo urbano moderno seria melhor para o grupo, pois representaria o progresso para todos.

Se, para Luiz Paulino, o ideal de equilíbrio do grupo é fruto da vida em comunidade e da harmonia entre todos, para Glauber Rocha, o ideal de equilíbrio da comunidade de pescadores é o progresso e a aproximação com a cidade. Deste modo, o papel de alienado no filme cabe, não a Firmino, mas à aldeia como um todo - protagonizada no papel do mestre, maior responsável pela alienação do grupo porque líder -, que não se subleva contra a exploração a que é submetida. No filme, a origem da alienação estava no candomblé que os salvava das aflições e não lhes permitia chegar a situações limítrofes de revolta.

Para Glauber, ser politicamente engajado era ter uma atitude incisiva e instrutora sobre os demais, tomando para si a tarefa de “politizar o povo”. Paulino diverge deste olhar, pois ser político e desalienado para ele não é sinônimo de ter um discurso conscientizante e incitante da luta contra a opressão, mas se abster do opressor por completo, não dependendo do dono da rede e não precisando disputar com ele direitos pelo meio de trabalho. A crítica feita por Paulino ao filme de Glauber passa por tais questões, pois o primeiro considerava inócuo o discurso revolucionário adotado para a personagem de Firmino, pois, segundo ele, a transformação só pode crescer de dentro para fora e nunca de fora para dentro. Ela não surgirá de lições externas, mas da auto-superação.

Seguindo esta lógica, é possível constatar que para Luiz Paulino, o papel do intelectual na sociedade era chamar a atenção para determinadas questões, trazendo à tona os temas nacionais importantes para a sociedade. “A semente da liberdade é a consciência. Cabe a nós, que trabalhamos com cinema, literatura e arte de um modo geral, estimular isso” (SANTOS, [1980?], p. XV). O mesmo não pode ser dito de Glauber, que dava ao intelectual papel mais ativo e definitivo no processo de conscientização dos populares.

Sem perder de vista que toda aproximação entre a vida prática e as ideias teóricas encerram algumas limitações, é possível remeter a dois conceitos

gramscianos já abordados no primeiro capítulo que podem ser proveitosos para pensarmos a forma como cada diretor enxergava seu próprio papel dentro do cenário cultural e político brasileiro: as ideias de *intelectual orgânico* e de *intelectual tradicional*. A primeira, por se tratar daquele que fornece os instrumentos necessários às classes subalternas para que elas se esclareçam, pode, por analogia, aproximar-se do papel investido por Glauber ao intelectual. Já a ideia de *intelectual tradicional*, por ser aquele que quer preservar e não deixar morrer uma cultura, pode ser conjugada à ideia que Paulino faz sobre a função dos pensadores na sociedade.

Novamente ressaltando os limites do método, é praticável fazer uma aproximação entre as ideias de Paulino e a visão hegeliana de alienação - bem como aproximar a visão de Glauber à concepção marxista/lukacsiana de alienação.

Para Hegel, alienação é uma experiência do espírito, quando a autoconsciência separa-se de si mesma; é o momento em que o homem, ser de intelecto superior, se aliena do seu próprio Eu, pondo-se a si mesmo como ator do mundo que o rodeia. Contudo, exatamente por caracterizar a alienação como uma fase momentânea, Hegel considera-a positiva, pois contém, no momento em que existe, o gérmen de sua superação. Logo, sendo a alienação algo construído pelo próprio espírito, pelo próprio homem que se aliena, essa alienação será sempre passível de ser superada por este.

É preciso que fique clara a particularidade do conceito de espírito em Hegel: para o filósofo, *espírito* é o conceito ideal que se desenvolve a si mesmo, é a ideia em processo. O *espírito* supera a si mesmo através da alienação. Deste modo, a ideia de alienação em Hegel pressupõe a sua própria superação e neste sentido, ela é vista como positiva porque é caminho necessário para a transformação. Posto isto, algumas ressalvas devem ser feitas acerca da associação entre o texto de Paulino e o conceito de alienação hegeliano.

Primeiramente, porque alienação em Hegel diz respeito à ideia e não ao homem e, por isto, pensar Firmino como um alienado, no sentido hegeliano, pode implicar em uma ginástica conceitual necessária. Segundo, porque o conceito, para o filósofo, pressupõe sua própria superação e o final do roteiro original dá indícios de que a alienação - por mais que tenha sido expurgada pela expulsão de Firmino -, não deixa de existir, não morre e, neste sentido, não é totalmente

superada, pois Firmino vai embora da aldeia maldizendo a comunidade, sem transcender a nenhum novo patamar de ideias e pensamento. O roteiro também não fornece nenhuma confirmação de que a “alienação havia sido plenamente superada” pelos pescadores, uma vez que não apresenta o destino da aldeia depois de não terem mais a rede, se eles viveram bem e pescaram o suficiente para a subsistência ou não.

Diferentemente de Hegel, Marx e Lukács percebiam a alienação vinculada ao problema do capitalismo: o homem se vê como mercadoria, se encontra submisso ao capital. Para os dois, a alienação era a condição do oprimido e não um estágio necessário do processo de aprimoramento, tal qual para Hegel. Eles acreditavam que o homem precisava reconhecer a situação de exploração em que se encontrava para poder então sair dela e, neste sentido, o trabalho do intelectual revolucionário era fundamental, pois ele devia cumprir a função de “educador das massas”.

Glauber inegavelmente apresenta no filme uma visão que se aproxima deste olhar revolucionário marxista, mas também compõe com outras visões e relativiza seu ponto de vista, expondo, em prisma, olhares conflitantes sobre o mesmo assunto. Gilberto Vasconcelos arrisca dizer que “o que se observa entre uma coisa e outra é que não lhe satisfaz a abordagem marxista, porque esta carece de uma compreensão estética da mística” (VASCONCELLOS, 2001, p. 70) presente na cultura popular.

Apesar de cada autor apresentar sua visão singular, ambos articulam as temáticas de forma que lhes era própria e particular, não deixando de ter, de alguma maneira, seus possíveis horizontes de expectativa determinados pelo debate intelectual em voga na época. Nesse sentido, é possível perceber pontos de aproximação, bem como de distanciamento, entre as ideias propostas pelos dois autores de *Barravento* e as teorias e práticas apresentadas pelo ISEB e pelo CPC da UNE.

O exemplo do CPC é claro: ele, mesmo também heterogêneo internamente, apresenta diversos matizes de pensamento dentro de seus vários núcleos pelo Brasil. O núcleo carioca liderado por Carlos Estevam Martins apresentava uma visão bastante rígida de liberdade artística, que deveria servir à função política e pedagógica. Portanto, cultura popular para esse grupo era a cultura feita para o povo. Já na Bahia, a ideologia do CPC tomou contornos

próprios e dialogou com a força da cultura local. Capinam, líder do CPC de Salvador, alega que um motivos para essa perspectiva mais próxima do popular “foi a formação dos intelectuais baianos, que era um pouco mais aberta. E havia ainda, como há até hoje, essa força muito grande que é a negritude assumida. Jorge Amado, inclusive, já tinha assumido isso e (...) a gente desconfiava que o caminho era por aí” (CAPINAM. Apud: BARCELLOS, 1994, p. 65).

Desse modo, talvez seja possível afirmar que a visão de Paulino - apesar de ideologicamente derrotada pela de Glauber naquele ano de 1959 - foi a que se fez presente no legado deixado pelo CPC da Bahia, nascido dois anos depois. Talvez também seja oportuna a aproximação entre o grupo do CPC liderado por Carlos Estevam e a visão de cultura popular apresentada por Glauber, principalmente através do discurso da personagem Firmino. No entanto, tão importante quanto destacar tais aspectos é ressaltar que eles são somente um lado do prisma que compõe o olhar de cada autor.

A liberdade estética e artística experimentada por Glauber em seu *Barravento* não se harmoniza com a rigidez da linguagem defendida por Carlos Estevam em sua concepção de cultura como veículo de propaganda política e ideológica. Ao contrário, a autonomia estética do filme aproxima o autor do movimento do Cinema Novo, que eclodirá pouco tempo depois com ele próprio como figura principal.

O roteiro de Paulino também pode ser aproximado do pensamento isebiano se considerado que ambos buscaram um caminho próprio e nacional para resolver os problemas. Para alguns isebianos, o modelo estrangeiro não seria o ideal para o Brasil, pois não levaria em conta as particularidades locais; no roteiro original, o modelo urbano, representado na figura de Firmino, é externo à aldeia e, portanto, não serve como lógica para a comunidade de pescadores. Mas as semelhanças param por aí.

As ideias de Paulino estavam longe de serem iguais às da *intelligentsia* do ISEB, que entre si também não concordava em todos os assuntos. Talvez o maior desacordo entre Paulino e o ISEB resida na visão negativa da modernidade. No roteiro, o progresso industrial é malvisto pelos pescadores da aldeia porque a rede do capitalista é tida como uma prisão. Além da rede, há também o exemplo de Firmino, homem que traz o mal da cidade, da metrópole. Muito distante deste olhar está a visão da maioria dos isebianos que impulsionaram o progresso

nacional, seguindo um programa de modernização voltado para o crescimento industrial e urbano próprio e independente.

Glauber também estava longe de ser representante ideológico do CPC da UNE; nem fez *Barravento* com “idéias cpcistas” em mente, até porque isso teria sido cronologicamente impossível, pois seu roteiro é de 1960 e a fundação do CPC data de 1961. As ideias dos homens têm, sim, relação com a realidade em que eles vivem, mas são autônomas em relação a ela. O movimento do CPC não foi o primeiro, nem o único, a seguir uma linha político-educativa neste momento no Brasil, tendo havido muitas experiências anteriores, sendo *Barravento* um exemplo precursor na cinematografia nacional.

Com todas as relações entre homens e teorias de pensamento estabelecidas e relativizadas, não se pretende atribuir pensamentos a indivíduos de maneira racionalmente intencional, como se Luiz Paulino e Glauber Rocha, maquiavelicamente, construíssem seus olhares em *Barravento* como resultado consciente e controlado de ideologias e ideias pré-formuladas, quer seja afirmando-as ou negando-as. As contradições presentes nas obras analisadas não dizem respeito exclusivamente aos próprios autores, nem às personagens, mas a uma época.

Ao se trazer para o debate acadêmico de *Barravento* o roteiro original de Luiz Paulino dos Santos, tantas vezes referido mas até então inédito, tal pesquisa expande as interpretações sobre o filme e sua história e enriquece o olhar de todos os envolvidos no trabalho. Acredita-se que as contradições presentes no filme de Glauber surgem do confronto com o roteiro original e são a resposta às próprias contradições do ponto de vista de Luiz Paulino. Se as ideias apresentadas por Paulino fossem outras, Glauber teria feito um filme diferente, pois teria sido estimulado de outra forma e reagiria diferentemente. Talvez também fosse repleto de contradições, mas estas, com certeza, seriam diversas.