

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

RAQUEL PEREIRA ALBERTO NUNES

IDEIAS AO VENTO: GLAUBER ROCHA NA BAHIA

Rio de Janeiro

2011

Raquel Pereira Alberto Nunes

IDEIAS AO VENTO: GLAUBER ROCHA NA BAHIA

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Orientador: professor doutor Maurício Lissovsky

Rio de Janeiro

2011

N972 Nunes, Raquel Pereira Alberto.
Idéias ao vento: Glauber Rocha na Bahia / Raquel Pereira Alberto
Nunes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
67f. : il.

Monografia (Graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Comunicação, Habilitação em Radialismo, 2011.

Orientador: Mauricio Lissovsky.

1. Barravento (Filme) – Análise crítica. 2. Cinema brasileiro. 3.
Cultura popular – Brasil. 4. Alienação social - Brasil. I. Lissovsky,
Mauricio. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de
Comunicação.

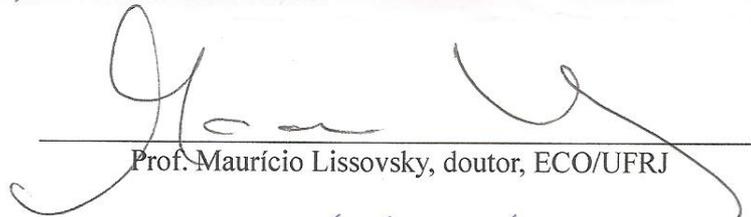
CDD: 791.437

Raquel Pereira Alberto Nunes

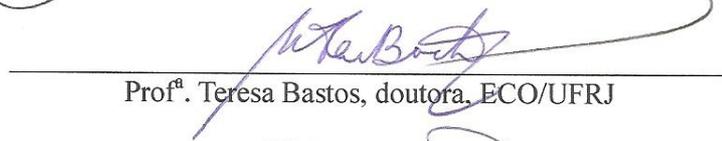
IDEIAS AO VENTO: Glauber Rocha na Bahia

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

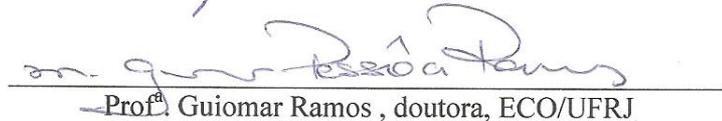
Rio de Janeiro, 08 de novembro de 2011.



Prof. Maurício Lissovsky, doutor, ECO/UFRJ



Prof.ª Teresa Bastos, doutora, ECO/UFRJ



Prof.ª Guiomar Ramos, doutora, ECO/UFRJ



Prof.ª Fátima Sobral Fernandes, doutora, ECO/UFRJ

A todos aqueles que de alguma forma me acompanharam neste longo trajeto.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que acreditaram que um dia eu terminaria este curso, meu muito obrigada pelo apoio. Provo agora que valeu a pena a demora.

Aos amigos e familiares que, sempre presentes com palavras de incentivo nos momentos mais críticos, não me deixaram desistir.

Agradeço também aos professores da ECO que, com sua sapiência e seus ensinamentos, me fizeram acreditar - e constatar! - que valia a pena terminar o curso de comunicação e ter a oportunidade da troca e do aprendizado prolongado.

RESUMO

NUNES, Raquel Pereira Alberto. **Ideias ao vento: Glauber Rocha na Bahia**. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

O presente trabalho busca analisar a visão de mundo de Glauber Rocha por meio da análise de seu primeiro longa metragem, *Barravento* (1962). O filme trata sobre uma aldeia de pescadores negros na Bahia, sua rotina de trabalho de ida ao mar, a exploração a que são submetidos pelo dono da rede, da qual dependem para tirar o sustento, e os rituais religiosos realizados pelo grupo, que acredita que a mãe das águas, Iemanjá, é a responsável por permitir a fartura da pesca. O olhar do diretor se diferencia, ao mesmo tempo que dialoga, com concepções e tensões presentes no ambiente cultural brasileiro, particularmente na Bahia, em fins da década de 1950 e início dos anos 1960. Pretende-se, através dessa análise, uma reflexão sobre os diversificados olhares acerca da cultura popular, das religiões afro-brasileiras, do papel do intelectual na sociedade e dos conceitos de povo e de alienação durante a época.

BARRAVENTO - CULTURA POPULAR – ALIENAÇÃO

ABSTRACT

NUNES, Raquel Pereira Alberto. **Ideas in the wind: Glauber Rocha in Bahia**. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

This paper seeks to analyze the world view of Glauber Rocha through the analysis of his first feature film, *Barravento* (1962). The film is about a black fishing village in Bahia, the work routine of going to the sea, the exploitation that the fishers are submitted by the owner of the network, and religious rituals performed by the group, which believes the mother of the waters, Yemanjá, is responsible for allowing the abundance of fish. The director's point of views is unique while dialogue with ideas and tensions present in the Brazilian cultural environment, particularly in Bahia, in the late 1950's and early 1960. It's one intension, through this analysis, a reflection on the diverse looks about popular culture, african-Brazilian religions, the role of intellectuals in society and the concepts of people and alienation during these times.

BARRAVENTO, POPULAR CULTURE, ALIENATION

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	CONTEXTO DO TRABALHO	10
1.2	OBJETIVO	12
1.3	JUSTIFICATIVA DA RELEVÂNCIA	12
1.4	METODOLOGIA	12
1.5	REFERENCIAL TEÓRICO	13
1.6	ORGANIZAÇÃO INTERNA DO TRABALHO	15
2	CONTEXTO CULTURAL LOCAL E NACIONAL	16
2.1	O CICLO DE CINEMA BAIANO	16
2.2	A IDEIA DE CULTURA POPULAR	27
3	ANÁLISE DO FILME	37
3.1	PERSONAGENS PRINCIPAIS	40
3.1.1	Firmino	40
3.1.2	Cota	41
3.1.3	Mestre	42
3.1.4	Aruan	43
3.1.5	Náina	44
3.2	ANÁLISE DAS SEQUÊNCIAS	45
3.2.1	Abertura e créditos	45
3.2.2	Sequência inicial	47
3.2.3	Sequência da rede	49
3.2.4	Sequência do barravento	51
3.2.5	Sequência final	54
4	COMPARAÇÕES	56
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
6	REFERÊNCIAS	63
7	ANEXOS	67

INTRODUÇÃO

Primeiro longa metragem dirigido por Glauber Rocha, *Barravento* (1962) há muito tempo não é mais novidade entre os estudos da academia.¹ Apesar dos diversos olhares até hoje lançados sobre ele, acredito que o filme até hoje não foi devidamente analisado dentro de seu contexto de realização. Fruto de um processo de produção truncado, problemático e talvez até traumático para alguns envolvidos, o filme apresenta um olhar plural, paradoxal, que não dialoga, mas em si constitui o fervilhante debate intelectual da época de criação.

1.1 CONTEXTO DO TRABALHO

Ideia, roteiro e direção originais de Luiz Paulino dos Santos, com produção de Glauber e da companhia Iglu Filmes, *Barravento* passou por mudanças estruturais logo após o início das filmagens, ainda em 1959, quando Luiz Paulino foi desvinculado da produção (seu nome aparece nos créditos como autor do argumento e parceiro de Glauber nos diálogos) e Glauber empossado na função de diretor (RAMOS, 1987).

A bibliografia é polêmica quanto à data de realização da obra. Glauber, em *Revolução do Cinema Novo*, cita o ano de 1962 quando o filme foi lançado comercialmente em Salvador. Ismail Xavier (2007), em *Sertão mar*, atribui os anos de 1961-62 a *Barravento*. Já Jean Claude-Bernardet (2007) afirma que ele foi filmado em 1959, mas montado somente em 1961. Maria do Socorro Silva Carvalho acredita que “desde dezembro de 1958 anunciava-se a realização de *Barravento*” (CARVALHO, 2003, p. 122), mas que foi apenas em 1960 que fora rodado e, em 1962, lançado. As divergências ficam mais bem compreendidas quando se analisa *Barravento* como uma obra fragmentada e múltipla, representante de diversas intenções, muitas vezes opostas.

A confusão com as datas é sintoma dos próprios problemas que envolveram a realização do filme. Maria do Socorro Carvalho confirma o suspense criado acerca dos acontecimentos:

houve um estranho silêncio em torno não apenas do conflito que afastou Luís Paulino dos Santos do filme mas também do desenvolvimento de suas filmagens. Depois das primeiras notícias do seu projeto de produção, em fevereiro e março de 1959, *Barravento* voltaria às páginas do *Diário de Notícias* somente em dezembro de 1960, em um artigo do próprio Glauber Rocha (CARVALHO, 2003, p. 127).

Analisando-se comparativamente o roteiro original de Paulino e o filme de Glauber,² é possível afirmar que a troca de diretores implicou em mudanças fundamentais na história do filme, mas que, apesar disso, o segundo diretor manteve o universo e a temática eleitos pelo primeiro.

Barravento (1962) aborda a vida de uma comunidade de pescadores na praia de Buraquinho

¹ Cf. XAVIER (2007), GATTI (1987), PRUDENTE (1995), CARVALHO (1990, 1999, 2003), NUNES (2009, 2011).

² Este trabalho foi desenvolvido ao longo do mestrado: NUNES, 2011.

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

É possível vislumbrar dois grandes polos de tensão em *Barravento*, que giram em torno do trabalho e da religião, temas, por sua vez, intrinsecamente vinculados. Na ideologia dos pescadores, o sucesso do trabalho no mar depende da vontade de Iemanjá; portanto eles devem seguir os desejos dos orixás a fim de garantir a própria sobrevivência. Para Firmino, antigo pescador que se mudara para a cidade, o candomblé mascarava os reais problemas sociais e era a fonte de alienação do povo, pois o sucesso da pescaria dependia, não dos orixás, mas dos pescadores, de como e quando eles pescavam e da rede que usavam. É em cima desta divergência ideológica – candomblé alienação x candomblé redenção - que *Barravento* caminha, tanto em sua versão original quanto em sua versão final. “Nessa configuração geral, fica nítido o papel de Firmino como elemento *motor das transformações* e fonte dos desafios que põem as personagens em movimento” (XAVIER, 2007, p. 31, grifo nosso).

É bastante profícuo pensar a expressão *motor das transformações*, escolhida por Ismail Xavier para referir-se a Firmino. A ideia do trabalho do homem como motor da história é conceito fundamental do pensamento marxista, e, o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, quando o filme foi realizado, foi um período em que as ideologias revolucionárias de esquerda estavam em grande circulação no Brasil, como será visto adiante.

Tal aproximação entre a a ideologia marxista e o filme é marcante e bastante óbvia, como será possível notar adiante na análise das cenas. Tal característica é tão marcante no filme que um pesquisador “preguiçoso” pode facilmente se debruçar sobre *Barravento* pensando somente sobre este prisma revolucionário, e ainda assim terá muito a dizer. Mas sua análise ganha em qualidade quando ele amplia seu campo de visão e passa a analisar a obra em todos os seus aspectos: sonoros, visuais, lógica interna, destino das personagens etc.

Ao longo do mestrado, buscou-se analisar as idiossincrasias do roteiro original e do filme, em um esforço para, compreendendo a gênese do filme, dar conta também dos múltiplos sentidos de cultura construídos naqueles anos dourados. No entanto, as conclusões da dissertação não forneceram respostas suficientes, mas ao contrário, fizeram repensar questões colocadas inicialmente sobre o filme e sobre a visão de Glauber, como pensar o autor e sua obra como revolucionários.

1.2 OBJETIVO

Neste trabalho de conclusão de graduação busca-se refletir sobre tais questões e rever algumas colocações até então feitas. A potência revolucionária do filme já foi amplamente destacada e compreendida dentro de seu contexto político por diversos estudos, mas seu caráter etnográfico, muitas vezes lembrado devido à beleza plástica proporcionada pelas imagens ritualísticas, ainda não foi devidamente apreciado. Apesar de bastante visitado pela academia, *Barravento* continua oferecendo abertura para novas análises, a fim de que sua pluralidade e riqueza etnográfica possam ser tão claras quanto seu discurso anti-alienante.

No presente trabalho, pretende lançar luz sobre o pensamento do artista Glauber Rocha, identificando as visões sobre cultura popular presentes em *Barravento*, inserindo-as dentro do debate intelectual sobre cultura popular e nacional da época. Assim, pretende-se perceber o artista não como ídolo, dotado de uma aura alheia à realidade, mas como membro integrante do corpo social e, como tal, ator e pensador do cotidiano e do mundo.

1.3 JUSTIFICATIVA DA RELEVÂNCIA

Compreendendo-se as ideias sobre cultura popular presentes em *Barravento* como parte de um debate político e cultural maior, é possível traçar um perfil mais conscientizado e menos “porra louca” (como muitos gostam de chamá-lo) de Glauber, gerando uma visão mais ampla não somente sobre o cineasta, como também sobre a história do cinema brasileiro e os debates sobre cultura popular nos anos 1950 e 1960.

1.4 METODOLOGIA

Lança-se mão de uma leitura paradigmática da obra, a qual Ismail denomina “trabalho na base do ponto-contraponto” (XAVIER, 2007, p.14). O esforço de análise será no sentido de encontrar, na visão do autor, os conflitos do pensamento, os pontos dialéticos; buscar não só o que estava pretendido, mas também aquilo que não estava previamente forjado.

Dessa forma, pretende-se “desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto” (MORETTIN, 2007, p.63), levando em conta as particularidades do pensamento do diretor.

Para tanto, a análise se propõe a valorizar o foco narrativo. “Como se conta a história? Por que os fatos são dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento de câmera? Por que este enquadramento aqui, aquela música lá?” (XAVIER, 2007, p.16). Através do discurso narrativo de Glauber, pretende-se dar conta de sua visão de mundo, complexa e contraditória tal como ela é.

Na procura pelo olhar de ponto-contraponto, primeiramente realiza-se uma síntese

operacional dos episódios, aos moldes de Ismail Xavier, “a fim de facilitar ao leitor a identificação e memorização do roteiro, além de ajudá-lo na localização espacial dos detalhes do enredo a serem comentados posteriormente” (MONZANI, 2005, p.41).

A partir desse “resumo”, traça-se um perfil das personagens principais da história, destacando características físicas e de personalidade, bem como descrevendo algumas ações fundamentais para a identificação da trajetória e da índole das personagens.

Para esclarecer as formulações gerais, irei estruturar a análise narrativa a partir de dois eixos temáticos principais - quais sejam, trabalho e religião. A história inteira se estrutura sobre esses dois pilares, pois a relação dos pescadores com a religião é vinculada ao trabalho da pesca. A falha de um lado é causa ou consequência da ação do outro: se o homem faz o que Iemanjá não quer, ela fica furiosa; se Iemanjá fica brava, ela faz maldade com os homens através do mar.

A figura do mar é central. Os pescadores dependem dele para sobreviver e ele é também o meio pelo qual Iemanjá se comunica com eles. Por causa dessa relação dupla com o mar, as ações divinas influem na vida cotidiana dos pescadores, fazendo eles famintos ou fartos, mortos ou vivos.

Além da síntese operacional e do resumo das personagens, são analisadas cinco sequências do filme: 1) o texto da cartela de abertura e os créditos iniciais; 2) a cena de abertura do filme, onde aparece a rotina de trabalho dos pescadores e a chegada de Firmino à aldeia; 3) a sequência da rede, onde Firmino destrói a rede dos pescadores e apresenta discurso político radical; 4) a sequência do barravento, quando o tempo muda, Cota profana Aruan e Naína se entrega ao santo; 5) e a cena final, em que Firmino vai embora, Naína vira filha de santo e Aruan procura ajuda na cidade. Estas sequências permitem identificar, metonimicamente, a visão integral do diretor acerca da cultura popular.

1.5 REFERENCIAL TEÓRICO

Um dos conceitos que permeia todo o trabalho é o de *alienação*, tanto na acepção hegeliana quanto na marxista. Marx herda de Hegel o olhar sobre a alienação como algo vinculado ao trabalho, mas embute na ideia do primeiro um forte caráter crítico.

Para Hegel, o trabalho é a essência do homem, quer dizer, é somente por meio de seu trabalho que o homem pode realizar plenamente suas habilidades em produções materiais. Mas quando o pensamento puro se torna pensamento sensível, visando a uma realização material na forma de trabalho, o homem se aliena, isto é, se separa da essência pura e abre caminho para uma separação entre ideal e real, que de novo irão se unir ao que Hegel chama de *Espírito Absoluto* (HEGEL, 1989).

Já em Marx a visão acerca do trabalho não é positiva: os trabalhadores são explorados em fábricas e deixam seus patrões cada vez mais ricos, enquanto eles e suas famílias ficam cada vez

mais pobres (MARX & ENGELS, 2006).

Para o primeiro, 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 germen 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 rumo ao progresso (SCHWARTZMAN, 1961).

Já para Marx, alienado é aquele que se submete ao capital e seu sistema, tornando-se mercadoria. A alienação para Marx é a condição do oprimido e não um estágio necessário do processo de aprimoramento, tal qual para Hegel. Deste modo, o conceito marxista tem um sentido negativo, pois o trabalho, ao invés de realizar o homem, o escraviza; ao invés de humanizá-lo, o desumaniza (SCHWARTZMAN, 1961).

O par alienação/desalienação em Hegel passa por outro conceito importante: *Aufhebung*. Para o filósofo alemão, 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 (HEGEL, 1989). Tal aspecto será retomado no capítulo de comparações.

Outro autor que propõe conceitos relevantes para o presente trabalho é Antonio Gramsci. Suas definições de *nacional-popular*, *intelectual orgânico* e *intelectual tradicional* são instrumentos preciosos para o auxílio da análise do filme. Cada um deles é melhor desenvolvido do próximo capítulo e nas comparações finais.

Cultura nacional-popular é aquela que consegue satisfazer o gosto estético não só de elites restritas mas do maior número de pessoas, operando uma mediação ativa entre as exigências culturais mais qualificadas e as demandas mais elementares mas não menos autênticas das camadas subalternas. Para elaborar tal cultura, Gramsci pensa o papel do *intelectual orgânico* (*apud* MARI, [19--]).

Este teria como função levar o espírito de uma nova ordem às partes ainda não integradas da nação, fornecendo os instrumentos necessários às classes subalternas para se esclarecerem e entrarem no jogo social, deste modo percebendo-as como parte de uma ordem ultrapassada e selvagem.

Já o *intelectual tradicional* é aquele que

“reconhecendo o processo de mudança social que vive a Europa, se voltam para uma operação de resgate do popular. Os intelectuais orgânicos trabalham a favor do tempo histórico, os intelectuais tradicionais nadam contra-corrente, e procuram armazenar em seus museus a maior quantidade possível de uma beleza morta (ORTIZ, 1985, p. 28).

Enquanto o intelectual orgânico vê a tradição popular como atraso e visa a conscientizar o povo, desalienando-o, o intelectual tradicional vê a cultura popular como ameaçada de extinção pelos avanços da modernidade e, por isso, toma para si o papel de resguardá-la. Nesse sentido, não importa se tradicional ou orgânico, o intelectual pensado por Gramsci sustenta uma concepção cristalizada de cultura popular, que a vê como algo estanque e invariável.

Löwy e Sayre, esboçando uma tipologia do romantismo, também formularam definições que servirão como ferramentas de análise do presente trabalho. A ideia de *romantismo revolucionário populista* - como 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) – e a de *romantismo revolucionário marxista* – aquele seguido por Walter Benjamin, Rosa Luxemburgo, Lefèbvre e os pensadores da Escola de Frankfurt, entre outros, que talvez fosse mais adequado denominar marxismo com sensibilidade romântica (RIDENTI, 2000, p. 30). Ambos aparecerão no capítulo das comparações finais.

1.6 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

O trabalho se divide da seguinte maneira: o presente capítulo introdutório; um segundo capítulo em que está apresentado o contexto cultural nacional e soteropolitano da época em que *Barravento* foi produzido; um terceiro capítulo analítico das sequências do filme e das personagens; um quarto capítulo para estabelecimento de relações entre a obra e a realidade histórica em que ela emerge.; e um quinto capítulo de considerações finais.

2. CONTEXTO CULTURAL LOCAL E NACIONAL

A fim de contextualizar o filme, o trabalho abordará primeiramente o movimento cinematográfico em que a obra se insere. Depois será traçado o contexto político, intelectual e ideológico que circundou a produção do filme.

2.1 O CICLO DE CINEMA BAIANO

O movimento cinematográfico baiano foi resultado de uma luta intencional empunhada por um grupo de jovens que acreditavam no cinema como forma de ação política. A força do movimento em prol de um cinema crítico e local é bem simbolizada pelo manifesto, lançado em 1957, intitulado “Você acredita em cinema na Bahia?” e pela campanha para a realização do “primeiro filme baiano”. Mesmo com a campanha fracassada, não restam dúvidas quanto ao alto grau de articulação existente entre os envolvidos com a realização de filmes na Bahia na época.

A busca por temáticas sociais e nacionais era tão importante que o curta-metragem inaugural de Glauber, que explorava o experimentalismo da linguagem, foi considerado por Walter da Silveira como um exercício de estilo (CARVALHO, 2003, p. 91). O crítico esperava que os próximos filmes do diretor tratassem de problemas nacionais, principalmente os que diziam respeito à vida baiana.

É possível afirmar que todas as produções do grupo (à exceção dos dois primeiros curtas de Glauber e de *Redenção*, o primeiro longa), fazem uso da linguagem cinematográfica como instrumento de expressão e denúncia da realidade social local. Por meio de um olhar social, inspirado no cinema que se fazia no Sudeste, como *Rio, 40 graus* (1955) e – por que não dizer? – na Europa, com o neorrealismo italiano, os novos diretores pretendiam que o povo se reconhecesse nos seus filmes, que a plateia se visse representada no cinema, diferentemente do que acontecia com o luxo distante do *star system* do cinema dos estúdios. Além do pessoal do cinema, outros artistas também se voltaram para a cultura local e nacional.

Nas artes plásticas, Pancetti e Caribé já pintavam a Bahia e o exotismo da cultura afro-brasileira, assim como Jorge Amado os descrevia em seus romances e Dorival Caymmi cantava suas singularidades nas letras de suas músicas. A cultura baiana era alçada à condição de representante da cultura nacional por ser considerada autêntica representante da cultura negra, originária de uma das três raças constituintes do brasileiro. No entanto, a valorização das “coisas da Bahia” não era a única ideia de nacional em pauta na época.

Enquanto para alguns a Bahia era paraíso exuberante, repleto de belezas naturais e cultura exótica, pronto para ser exportado e admirado pelo mundo afora, para outros, como Glauber, “o exotismo da cultura negra não passa[va] de uma romântica e alienada posição diante de um grave problema de subdesenvolvimento, físico e mental” (ROCHA, 1962 *apud* CARVALHO, 2003, p.

128). As nuances entre os dois extremos pontos de vista eram inúmeras. Muitos daqueles que lutavam contra uma visão alienada da beleza baiana, não deixavam, entretanto, de admirá-la e homenageá-la, mesmo que de maneira crítica. *Barravento*, como será visto adiante, é uma obra de olhar ambíguo em relação à cultura popular e afro-brasileira, em que a crítica e a homenagem se fazem presentes o tempo todo.

O *boom* de produções cinematográficas em Salvador, iniciado em 1958, atraiu a atenção de cineastas brasileiros e estrangeiros, interessados na realidade popular da Bahia. Do estrangeiro, aportou em Salvador, em 1958, Roberto Rossellini, disposto a fazer um documentário baseado no livro *Geografia da fome*, de Josué de Castro; e, em 1959, chegou Marcel Camus, diretor de *Orfeu negro*, que vem coletar material para realizar seu segundo filme sobre o Brasil (FABRIS, 2003).

As incursões nacionais seriam mais significativas e ocorreriam um pouco depois. Nelson Pereira dos Santos viajou em busca de um sertão árido para realizar *Vidas Secas*, mas, ao chegar lá, as chuvas haviam transformado a paisagem em um campo verdejante, o que fez o diretor mudar o enredo e criar outro filme, *Mandacaru vermelho* (1961). Trigueirinho Neto, inspirado na precariedade da vida no porto de Salvador, “trata[ou] de questões sociais e políticas em torno da vida de pessoas pobres na luta pela sobrevivência” (CARVALHO, 2003, p. 101) no longa-metragem *Bahia de todos os santos* (1960). Anselmo Duarte, visando ao prêmio de Cannes de 1962, realizou *O pagador de promessas* (1962), e optou por filmar a obra de Dias Gomes na locação real da peça teatral, a cidade de Salvador. E Aurélio Teixeira, até então ator, dirigiu seu primeiro filme, *Três cabras de lampião* (1962), que “acaba[ou] revelando-se um vigoroso exercício de produção cinematográfica de cangaço” (MIRANDA & RAMOS, 2004, p. 536).

Maria do Socorro Silva Carvalho agrupa os filmes *Bahia de todos os santos*, *Barravento* e *A grande feira* em uma trilogia da fome fundamentando-se em alguns elementos de permanência entre as obras. O primeiro é a palavra *fome*, cujo sentido não era apenas “fome de comida ou de outras necessidade básicas do ser humano, de igualdade e de justiça sociais, mas também fome de cultura, de arte, de liberdade de criação” (CARVALHO, 2003, p. 168).

Mais tarde, à noção de trilogia da fome veio se sobrepor a ideia de uma estética da fome, que constituirá a base conceitual do Cinema Novo. A ideia de transformar pobreza em riqueza e atraso em modernidade gerou uma artisticidade própria da precariedade, que atingiu vários intelectuais da época não só no cinema como na música, da qual emergiram movimentos como a Tropicália (ROCHA, 1965).

Além da temática que conecta os três filmes, a autora observa uma continuidade entre os personagens vividos por Antônio Luís Sampaio, como se Pitanga, de *Bahia de todos os santos*, Firmino, de *Barravento*, e Chico-Diabo, de *A grande feira*, “fossem a mesma pessoa, em momentos diferentes de sua vida” (CARVALHO, 2003, p. 148).

Na esteira das continuidades, é possível ver o Ciclo de Cinema Baiano como movimento precursor do Cinema Novo. Alguns aspectos que serão recorrentes do início do Cinema Novo são bem nítidos em *Barravento*: a exaltação do marginal como fator de mudança social; o olhar crítico sobre as relações econômicas de trabalho/produção; a escolha por atores iniciantes no elenco-base, constituído por pescadores de Buraquinho; e os poucos recursos técnicos da produção.

A associação Ciclo de Cinema Baiano-Cinema Novo não é de modo algum inédita: Maria do Socorro Carvalho e Antônio Risério, para citar os nomes mais próximos, também a fazem. Ela é tão clara principalmente porque Glauber Rocha foi figura fundamental no desenvolvimento dos dois grupos e seus ideais estéticos, políticos e sociais transformaram-se e passaram de um grupo a outro, o que faz com que algumas bases teóricas tenham se mantido do ciclo baiano ao Cinema Novo. O projeto de transformar a fome em estética, tratado acima, é uma questão que se perpetuará de um movimento ao outro (CARVALHO, 2003; RISÉRIO, 1995).

No livro de memórias de Paulo César Saraceni, o cineasta carioca escreve sobre a viagem que fez a Salvador no início de 1960, quando se aproximou de Glauber Rocha e conheceu o movimento cinematográfico que lá acontecia. A necessidade de se criar um cinema de vanguarda consistente no Brasil, que veio a ser o Cinema Novo, já era clara para Saraceni e mais alguns outros na época, como Nelson Pereira dos Santos. A chegada a Salvador renovou os pensamentos do primeiro: “digo-lhes que estou encantado com o que vi e que o 'movimento' **já existe**, só falta o Manifesto. Que sincretismo harmônico, como era possível ser tudo tão natural assim? Duvido que o Rio, apesar de tudo, esteja tão preparado para todos aqueles movimentos culturais e espirituais” (SARACENI, 1993, p. 65, grifo nosso).

A vontade de se fazer um cinema moderno no Brasil é mais bem compreendida se analisada em um contexto mais amplo. A Itália, com o Neorrealismo, e a França, com a *Nouvelle Vague*, estimulavam, nos dois lados do Atlântico, mentes jovens interessadas em novas possibilidades para o cinema. O Ciclo de Cinema Baiano pode ser visto como acontecimento precursor do movimento moderno no cinema dos trópicos.

Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, no verbete “Cinema Baiano” da *Enciclopédia do cinema brasileiro*, também incluem na lista de produções do ciclo os filmes *O caipora* (1963), de Oscar Santana, *Sol sobre a lama* (1962-3), de Alex Viany, e *O Grito da terra* (1964), de Olney São Paulo, por também tratarem de temas “genuinamente baianos (...) com enfoque no drama do povo brasileiro sofrido e faminto”. Mas é preciso diferenciar estes filmes dos primeiros: “o grupo gerador inicial [queria] criar uma escola baiana de cinema, seguindo uma linha programática”, enquanto o segundo grupo não compatilhava destes planos (MIRANDA & RAMOS, 2004, p. 135).

O movimento cinematográfico baiano contou com alguns espaços importantes para seu desenvolvimento, como o já citado Clube de Cinema da Bahia, fundado ainda em 1950 por Walter

da Silveira – no qual Glauber mergulhou de cabeça, “disposto a criar uma indústria de cinema na Bahia e a formar a ‘nova geração da cultura baiana’” (BENTES, 1997, p. 19). Além do clube, em 1956, foi criada a Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, Responsabilidade Ltda., que será abordada mais adiante e, em 1958, a produtora Iglu Filmes, formada por Roberto Pires, Braga Netto, Oscar Santana, Waldemar Lima e mais tarde Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos, Paulo Gil Soares, Orlando Senna e Rex Schindler – este “o primeiro homem de dinheiro-cultura a compreender cinema no Brasil” (ROCHA, 2003, p. 131). A Iglu Filmes e Rex Schindler merecem destaque neste cenário, pois foram eles que investiram em *Barravento*.

Mais interessante do que identificar o aumento da produção cinematográfica entre 1958-1962 na Bahia é percebê-lo dentro de um contexto maior de estímulo ao desenvolvimento cultural. O cinema foi uma das áreas que prosperou na cidade, bem como o teatro, a música, a dança e os estudos acadêmicos (RISÉRIO, 1995).

Personalidades baianas de outras áreas da cultura também se destacaram e foram, e ainda são, fundamentais para a formação da cultura e da intelectualidade brasileiras. Entre outros, destacaram-se o geógrafo Milton Santos; os artistas plásticos Calasans Neto (responsável pelos letreiros em xilogravura de abertura do filme *Barravento*), Mário Cravo e Sante Scaldaferrri; o escritor João Ubaldo Ribeiro; e atores como Antônio Luís Sampaio, hoje Antônio Pitanga, Geraldo del Rey, Othon Bastos e Helena Ignez. Paulo Gil Soares, Glauber Rocha, Orlando Senna e Walter da Silveira também atuaram em outros campos culturais que não o da realização dos filmes: Paulo Gil era poeta, e os outros três foram figuras fundamentais da crítica cinematográfica em Salvador, que muito colaborou para a construção do pensamento sobre cinema na época (RISÉRIO, 1995).

O aparecimento de nomes tão importantes de nossa cultura em um contexto tão específico faz pensar sobre o que era Salvador na época, quais iniciativas culturais eram tomadas na cidade que permitiam florescer tantos talentos. Não que

a soma de uma dada contextura antropológica, de uma determinada textura social e de um certo texto político [possa ser] suficiente para produzir uma espécie 'x' de sensibilidade e inteligência. (...) O que desejo enfatizar é que se criou naquele momento baiano, entre o final da década de 1940 e início da de 1960, um 'ecossistema' propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha (RISÉRIO, 1995, p. 13).

A criação desse “ecossistema propício” dependia tanto de fatores internos à Bahia quanto de fatores de ordem nacional.

A Bahia vive desde meados da década de 40 a princípios dos anos 60 um momento de efervescência cultural extremamente denso e singular. Este período coincide com os anos da chamada experiência democrática no Brasil, que vai desde a queda de Vargas até o golpe de 1964. Um momento marcado pela invenção, o experimentalismo e pelo combate ao convencionalismo que imperava na Bahia desde o século passado (OLIVEIRA, 1999, p. 17).

Não era só a Bahia que vivia uma onda cultural, apesar de não terem sido muitos os movimentos com tal intensidade fora do eixo Rio-São Paulo. O clima no Brasil, estimulado pelo nacional-desenvolvimentismo da década de 1950, era de otimismo em relação ao futuro e os ânimos da esquerda estavam inflamados.

O estado da Bahia, representado principalmente pela cidade de Salvador, respondeu a essa situação próspera com um impulso modernizador. A construção da Refinaria de Mataripe, ainda em 1949, está diretamente ligada à descoberta dos primeiros poços de petróleo no país, precisamente no Recôncavo Baiano. “Com a economia aquecida pelo petróleo, o turismo começa a se consolidar em Salvador com a realização do Congresso Nacional de Turismo (1955) e o início das atividades da Secretaria de Turismo”, que também sediará exposições artísticas (OLIVEIRA, 1999, p. 21). A cidade soteropolitana almejava o prestígio que outrora já tivera perante o Brasil e, para tanto, investiu pesado em manifestações culturais. As artes, ao lançar mão de "temas baianos", serviram para impulsionar o turismo e foram mostradas como "expressões regionais". Paulo Emílio Salles Gomes chama este movimento cultural ascendente de *Renascença Baiana*.

No que concerne aos fatores internos que colaboraram para a ascensão baiana, é valiosa a reconstrução atenta do quadro social tão favorável à prosperidade cultural. Desde a década de 1930, com a criação da Comissão de Plano da Cidade do Salvador (1943-1939), a Bahia tentava promover políticas públicas que contornassem a queda de prestígio que a antiga capital sofria desde o século XIX, acelerada pelo deslocamento do eixo da economia nacional para a região centro-sul do país (OLIVEIRA, 1999).

Um dos movimentos responsáveis pelo início da renovação cultural em Salvador foi a *Geração Caderno da Bahia*. "Essa geração talvez tenha sido o marco fundador de toda a movimentação cultural que se realiza na década de 1950 e 1960. Por não encontrarem espaço na imprensa local, envolta no academicismo e no tradicionalismo, eles criam, em 1949, a revista cultural *Caderno da Bahia*" (OLIVEIRA, 1999, p. 17). A revista homônima do grupo era composta por artistas plásticos, músicos, cineastas e literatos que se reuniam no ateliê de Mário Cravo ou no recém-inaugurado bar-boate-galeria-restaurante *Anjo Azul*.

Além de editar a revista, a *Geração Caderno da Bahia* promovia conferências, exposições, recitais de música, lançamentos de livros, concertos, sessões de cinema e leilões de artes, e atuava igualmente em torno da Galeria Oxumaré, no Passeio Público. Assim, na virada para os anos 1950, o grupo colocou a arte moderna em oposição ao academicismo, e dominou a vida cultural baiana até 1951, quando surgiu uma nova geração em torno da revista *Ângulos* (OLIVEIRA, 1999, p. 18).

Lançada em setembro de 1950 pelos estudantes do Centro Acadêmico Ruy Barbosa da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, um dos mais ativos da época, *Ângulos* era uma das revistas culturais mais importantes da cidade. A publicação não possuía temática única e

tratava de filosofia, ciência política, direito e crítica em geral, em ensaios, textos de poesia e ficção, resenhas literárias, artísticas e científicas, reportagens e desenhos de artistas locais. *Ângulos* não contava com nenhuma publicidade. A revista defendia uma postura de esquerda e sempre trazia textos ligados aos ideais socialistas (OLIVEIRA, 1999).

Por ser realizada por um centro acadêmico, a diretoria mudava à medida que os alunos se formavam. No final de 1957, a *Geração Mapa* - nome inspirado no título de um poema de Murilo Mendes - formada por diversos jovens, entre eles o então estudante de direito Glauber Rocha, decide reformular a revista *Ângulos*. O grupo iniciou suas atividades ainda em 1956, quando produziram manifestações artísticas fundamentais para a solidificação de um cenário favorável à cultura na Bahia (OLIVEIRA, 1999).

As jogralescas, “recitais de poesia moderna com tratamento de teatro, aliando cenografia e iluminação às declamações de poemas” (CARVALHO, 2003, p. 59), serviram como laboratório para muitos daqueles que iriam futuramente se envolver com cinema. O grupo também fundaria, ainda em 1956, a *Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, Responsabilidade Ltda.*, que deveria ser a primeira cooperativa brasileira de cinema; e, no ano seguinte, a *Edições Macunaíma*, para editar seus próprios trabalhos, e a revista literária *Mapa*.

Ambas as revistas tinham vínculo com o meio estudantil. *Mapa* era editada pela ABES - Associação Baiana de Estudantes Secundaristas - e dirigida por Fernando da Rocha Peres. O primeiro número dela foi lançado em julho de 1957 e, apesar de sua curta duração, sabe-se que *Mapa* teve grande repercussão no meio intelectual da época (OLIVEIRA, 1999).

É importante destacar que tanto os integrantes da *Geração Mapa* quanto os da *Geração Caderno da Bahia* atuaram como formadores de opinião na imprensa local, publicando no suplemento dominical do *Diário de Notícias* e nas colunas de crítica de cinema do *Jornal da Bahia*. Glauber, por exemplo, iniciou carreira jornalística como repórter policial do *Jornal da Bahia*, onde trabalhou ao lado de Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres e Calasans Neto. Em seguida, publicou artigos sobre cinema e assumiu a direção do *Suplemento Literário*. Escreveu ainda na página "Artes e Letras", do suplemento dominical do *Diário de Notícias*, de Salvador, e no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB)³.

De todas as iniciativas culturais tomadas na cidade, a mais impactante talvez tenha sido a fundação da Universidade Federal da Bahia, em 1946, anterior aos movimentos acima descritos.

Este momento coincide não só com a administração democrática do Estado, mas com um período de prestígio político dos baianos que ocupavam cargos de destaque no governo federal, fator fundamental para o programa de instalação da Universidade, que encontrava no Reitor Edgar Santos o maior interessado em transformá-la num dos centros mais dinâmicos da cultura brasileira (OLIVEIRA, 1999, p. 17).

³ Informações recolhidas na bibliografia de Glauber Rocha presente no site: www.tempglauber.com.br.

Antônio Risério (1995), no livro *Avant-garde na Bahia*, destaca não só a importância do reitor, como também a de Lina Bo Bardi, na criação de um quadro cultural favorável na cidade de Salvador. Edgard Santos foi o primeiro reitor da Universidade Federal da Bahia e permaneceu no cargo por cinco mandatos, de 1946 a 1962. Foi responsável, entre outras coisas, pela oficialização dos cursos de dança, teatro e música na universidade. Já Bo Bardi foi uma arquiteta italiana que se mudou para o Brasil em 1946 e seu principal projeto foi o Museu de Arte Moderna de São Paulo. No final dos anos 1950, vai para a capital soteropolitana para dirigir o Museu de Arte Moderna, inaugurado em janeiro de 1960, e para conceber, entre outras iniciativas, o projeto de restauração do Solar do Unhão.

As duas personagens merecem uma atenção especial neste trabalho, pois, ao compreenderem-se as ideias que tinham e os projetos que desenvolveram, é possível perceber os pensamentos que “pairavam pelos ares” de Salvador e que influenciaram toda uma geração nascida do fervilhar cultural da cidade, como Glauber Rocha, personagem principal deste trabalho. O músico baiano Caetano Veloso confirma o papel primordial exercido tanto por Lina Bo Bardi quanto por Edgard Santos na sua formação e na formação de toda sua geração, inclusive Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos, Maria Bethânia, Tom Zé e muitos outros (VELOSO, 1995, p. 9 e 10). Os dois foram as figuras responsáveis por trazer a vanguarda do pensamento moderno para dentro da Bahia e oxigenar as ideias de toda uma geração de jovens fertilmente criativa (RISÉRIO, 1995). Maria do Socorro Silva Carvalho também confirma o protagonismo de Edgard Santos no comando da Universidade da Bahia no cenário da cidade. Tanto ela quanto Risério destacam o “esforço de integração [da Universidade] à vida da comunidade” (CARVALHO, 2003, p. 56), uma vez que “cidade e universidade não eram, naquele período, compartimentos estanques” (RISÉRIO, 1995, p. 75).

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

De acordo com este raciocínio, Santos incorporou a Escola de Belas-Artes à Universidade em 1949, ocasião do aniversário de 400 anos da cidade, e “no mesmo ano, por decreto estadual, são instituídos os Salões Baianos de Belas-Artes, documentando o primeiro incentivo oficial às iniciativas culturais. Vivia-se uma fase de ampliação e criação de novas unidades universitárias” (OLIVEIRA, 1999, p. 17).

As maiores iniciativas tomadas pelo reitor no desempenho de seu cargo talvez tenham sido a criação dos Seminários Livres de Música (1955), da Escola de Teatro (1956) e da Escola de Dança (1957). Mais avançada do que a fundação dos cursos em si, era a escolha dos profissionais

responsáveis por eles: foram contratados para ser diretor do curso de música o alemão Hans-Joachim Koellreuter, discípulo do revolucionário Schoenberg; para o teatro, o experiente e inovador Martim Gonçalves; e para o curso de dança, a polonesa Yanka Rudzka, uma das pioneiras da dança moderna no Brasil.

Glauber Rocha, já em 1976, ao fazer referência aos investimentos culturais do reitor, declara que o “Doge Mecenaz (...) não deu dinheiro pro *Pátio* [primeiro curta-metragem de Glauber] mas financiou *Ângulos* e *Mapa* [revistas estudantis] sem a menor restrição ao marxismo barroco tropicalista das publicações” (ROCHA, 2004, p. 344). Uma grande questão da época é citada nesta fala: a ausência de políticas incentivadoras da atividade cinematográfica por parte da Universidade Federal da Bahia. Esta, que apoiava a dança, a música e o teatro, por que nunca teria criado uma Escola de Cinema?

A universidade acabava por ajudar indiretamente a produção cinematográfica, na medida em que a Escola de Teatro fornecia espaço para a atuação, a iluminação e o cenário. Futuros atores importantes do Cinema Novo, como Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Helena Ignez e Antônio Pitanga, virão da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (RISÉRIO, 1995). Mas o aprendizado da técnica cinematográfica em si ficava aquém do necessário.

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

Outra grande iniciativa de Edgard Santos foi a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), ideia original do português Agostinho Silva. Toda esta movimentação deu à Universidade Federal da Bahia o papel de catalisadora da cultura artística nacional da época (RISÉRIO, 1995).

Risério (1995) afirma que Santos foi um admirador e propagador da “cultura superior” – algo equivalente ao conceito de *alta cultura* definido por Umberto Eco: uma concepção tradicionalista do termo, que não prevê que as “massas” também criam suas próprias ordens culturais. No entanto, é interessante observar que, mesmo com uma concepção francamente elitista de cultura, o reitor apostou na criação do CEAO, algo que a princípio pareceria estranho para quem valorizava a cultura superior - afastada, portanto, da cultura popular, afro-brasileira ou oriental.

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

Antônio Risério (1995, p. 55) tenta explicar a relação das elites com os negros na Bahia:

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

Maria do Socorro Carvalho segue mais ou menos a mesma linha de pensamento para compreender a aceitação da cultura negra por parte das elites. Ao tratar da importância da busca dos cineastas por um filme genuinamente baiano, ela afirma: “Se até os estrangeiros buscavam as 'coisas da Bahia', como se explicaria que os próprios baianos as deixassem de lado?” (CARVALHO, 2003, p. 87).

A cultura negra, historicamente abafada, por ser própria aos escravos, é primeiramente descoberta em seu sentido socioantropológico por Nina Rodrigues ainda na virada do século XIX para o XX, seguido de seu discípulo Artur Ramos, já nos anos 30. Em fins dos anos 40, artistas forâneos, como Pancetti, Caribé, Aldo Bonadei e Iberê Camargo encantam-se com as particularidades baianas e continuam o trabalho de valorização iniciado por Nina.

Em forma de um "mundo paralelo", a cultura afro-brasileira marcou presença na cidade nos anos 1950 e 1960, seja no Carnaval, na capoeira ou no candomblé, manifestações frequentemente consideradas como “perigosas” pela sociedade branca. O candomblé, que a princípio amedrontava por seus rituais que envolviam transe, bebida e sangue, aos poucos se disseminou e interessou a todos: brancos, negros e estrangeiros. À potência da música e à beleza plástica das cores e danças, acrescentavam-se o forte apelo sensorial e o vigor transcendental da religião: “o mundo celeste [tão almejado pela maioria dos mortais] não está distante, nem superior, e o crente pode conversar diretamente com os deuses e aproveitar de sua beneficência” (CARNEIRO, [19--], p. 31).

O posicionamento dos intelectuais e artistas em torno do principal candomblé da cidade, o *Axé Opô Afonjá*, ajudou a minar a percepção negativa sobre a cultura afro-brasileira das elites baianas. “Jorge Amado, na literatura, e Dorival Caymmi, na música, Caribé, Mário Cravo e Rubem Valentim, nas artes plásticas, exploram a temática afro-baiana nessa época e desempenham um importante papel no combate a uma visão negativa do conteúdo cultural negro” (OLIVEIRA, 1999, p. 21).

Além do papel fundamental exercido pela universidade no cenário da cultura local, havia os encontros de artistas e críticos de arte no ateliê de Mário Cravo, as redações de jornais, as reuniões cineclubistas de Walter da Silveira e o Museu de Arte Moderna da Bahia, que, apesar de estar vinculado à Universidade, era dirigido independentemente por Lina Bo Bardi (RISÉRIO, 1995).

Ao chegar ao Brasil, em 1948, a arquiteta italiana encontrou uma cena muito favorável à arquitetura contemporânea. O influxo direto de Le Corbusier na arquitetura brasileira fez com que

não houvesse no Brasil obstáculos ao vanguardismo arquitetônico, o que facilitou a boa aceitação do trabalho de Lina, que era uma arquiteta especializada em *design* (RISÉRIO, 1995).

Primeiramente em São Paulo, ela montou seu primeiro estúdio para manufaturar móveis modernos no Brasil e começou o curso de desenho industrial no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo. “Lina, embora plantada no território da arquitetura e do desenho industrial, era portadora de uma reflexão geral sobre a dimensão da cultura, consciência socioantropológica repassada de utopismo socialista” (RISÉRIO, 1995, p. 90).

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

O convite para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia veio como fruto de seu trabalho. O modelo do museu baiano foi o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp (1947) – criado por iniciativa de Assis Chateaubriand, com o casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi à frente do empreendimento. A arquiteta, que se naturalizou brasileira em 1951, foi pensada como figura central na definição do perfil da nova instituição soteropolitana (RISÉRIO, 1995).

O museu ocupou inicialmente o *foyer* do Teatro Castro Alves, aberto em julho de 1958, adaptado pela própria diretora para exposições. O espaço improvisado deu lugar ainda a um teatro de arena e a um auditório, onde foram encenados textos de Bertolt Brecht e Albert Camus - com cenários e figurinos desenhados também por Lina -, e realizadas sessões de cinema (RISÉRIO, 1995).

A sede definitiva do museu foi inaugurada em novembro de 1963 no conjunto do Solar do Unhão, após reforma da diretora-arquiteta. Com vista para a Baía de Todos os Santos, Lina alterou o espaço interno do prédio do século XVI ao demolir seu segundo piso e criar, desse modo, um espaço vazio no qual implantou uma escada de madeira de grandes dimensões, sem pregos e com encaixes que, segundo ela, reproduzia a estrutura de um carro de boi (BO BARDI *apud* RISÉRIO, 1995).

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

Na criação do MAM/BA, a ideia de agregar um museu-escola de arte popular, que deveria funcionar no mesmo espaço do museu de arte moderna, era uma forma de aprofundar os estudos sobre os “modos de fazer” do povo. O Museu de Arte Popular - MAP, projetado por Lina em 1961, elevava o artesanato à categoria de arte, uma vez que “cada objeto risca o limite do 'nada' da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do 'útil' e 'necessário' é que constituem o valor desta produção” (BO BARDI. Apud: RISÉRIO, 1995, p. 118). A proximidade das artes moderna e popular visaria romper as barreiras entre o erudito e o popular estabelecidas pelos museus de arte em geral. Assim o MAM e o MAP seriam, para a arquiteta, faces de uma mesma moeda (*apud* RISÉRIO, 1995).

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

Dessa maneira, é possível dizer que seu pensamento se diferenciava daquele definido por Löwy e Sayre como *romântico populista* – que “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). Tal conceito apresenta uma visão essencialista da cultura popular, como será visto melhor adiante; e a produção de Lina não pode ser vista desta forma, uma vez que sempre incitou o diálogo entre o popular e o moderno, assim como outros intelectuais da época.

Em torno do final dos anos 1950, conforme discurso desenvolvimentista que caracterizou o Governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), promovia-se a imagem da Bahia como a de um estado em franco progresso, no caminho da modernidade e, ao mesmo tempo, corajosamente preservado em suas fortes raízes culturais (CARVALHO, 2003, p. 50).

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

A união de duas ideias, a princípio antitéticas - tradição e modernidade - faz 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 pelo aniquilamento de seu oposto, mas pela manutenção da segunda dentro da primeira. Assim, identidade e diferença - ou, no caso da Bahia dos anos 1950 e 1960, modernidade e tradição –

seriam duas noções intrinsecamente vinculadas, como os dois lados da mesma moeda nos museus de Lina.

Barravento é uma obra que, entre outros aspectos, aborda a possibilidade ou a impossibilidade da existência da tradição dentro da modernidade, a escolha pela manutenção ou pela negação das tradições culturais para a construção do projeto de futuro para o Brasil. E não eram poucos os projetos que surgiam no momento: alguns primavam pelas práticas populares como parte de um passado que não deveria se extinguir; outros viam nelas a arma revolucionária para sair da opressão; e outros ainda, ao contrário, defendiam que na tradição popular residia a alienação.

2.2 A IDEIA DE CULTURA POPULAR

Durante o século XX, Gramsci (*apud* REIS, 2009) defendeu a existência de uma cultura *nacional-popular*, que satisfizesse ao gosto estético tanto das elites quanto das camadas mais pobres da sociedade. Para que a cultura nacional-popular fosse uma realidade plena, era necessário que as classes mais baixas fossem minimamente educadas para acompanharem e participarem daquilo que deveria ser de todos. Neste processo, o papel exercido por aquele que o pensador chamou de *intelectual orgânico* era fundamental.

Os anos 1950 foram marcados pelo nacional-desenvolvimentismo do governo JK, que representou grande otimismo em relação ao futuro e uma particular efervescência no debate político-cultural. O ideal de progresso propostos pelo Plano de Metas – crescer 50 anos em cinco – contagiou diversas esferas da vida social brasileira, da econômica à cultural e intelectual (GOMES, 1991).

O cineasta Cacá Diegues confirma que havia, por parte dos intelectuais atuantes, a intenção de “descolonizar” a cultura brasileira, de tentar encontrar o caráter **nacional e popular** da cultura brasileira. Essas duas palavras são chave para entender o que estava se passando” (DIEGUES, 1994, p. 40, grifo nosso). Apesar de nacional e popular remeterem diretamente a Gramsci, a influência do marxista italiano não foi direta no pensamento dos brasileiros durante os anos 1950, uma vez que o pensador ainda era praticamente desconhecido por aqui (SOUZA, 2002, p. 1).

Uma das diferenças fundamentais entre o pensador italiano e os intelectuais brasileiros era a base conceitual de seu pensamento. Enquanto Gramsci fundamentava sua ideia de nacional-popular na relação dos princípios de hegemonia e contra-hegemonia, a intelectualidade brasileira constituía seu ideal de nacional-popular sobre o par alienação-desalienação.

Mesmo assim, Carlos Nelson Coutinho considera que a intelectualidade engajada brasileira da época pode, sim, ser analisada de acordo com o conceito de nacional-popular gramsciano.

Embora a situação italiana divirja em muitos pontos da brasileira, acredito que a definição gramsciana do nacional-popular [vista como alternativa à cultura elitista, ruptura com o distanciamento entre os intelectuais e o povo] possa contribuir

grandemente para iluminar algumas contradições também da nossa vida cultural (COUTINHO, 2008).

As conceituações podem em si ser problemáticas, mas os problemas da esquerda eram semelhantes. Deveria a intelectualidade, em seu esforço de criar base científica para o desenvolvimento do país, associar ao conceito de nação os valores do povo ou da elite? Na constituição do Brasil moderno, qual deveria ser o lugar reservado à cultura popular? Deveria ela ser entendida como alienação e atraso em relação ao desenvolvimento ou deveria ser referência identitária, aspecto de afirmação e fortalecimento da nação em relação ao mundo?

Para responder a essas e a outras questões e ajudar a sociedade brasileira a forjar sua identidade, foram criados órgãos compostos por intelectuais a serviço de pensar e transformar o Brasil.

Instituições, partidos políticos, organizações e movimentos estudantis contribuíram significativamente na fomentação dos debates e discussões sobre a função social da arte, a nacionalização e popularização da linguagem artística e o engajamento do artista e da obra de arte (...) Cada organismo se encarregava de definir as duas categorias-chave abstratas: identidade e povo. Assim fizeram o MCP, o PCB, o ISEB e o CPC. Com a Bossa Nova, o Teatro de Arena e o Cinema Novo não foi diferente (SOUZA, 2002, p. 1 e 86).

Marcelo Ridenti, próximo da visão de Carlos Nelson Coutinho, também elenca alguns destes movimentos:

em que pesem as diferenças entre as propostas do CPC, do Opinião, do Teatro de Arena, dos luckacsianos-gramscianos, dos comunistas adeptos do Cinema Novo, todas giravam em torno da busca artística das *raízes na cultura brasileira, no povo*, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares (RIDENTI, 2000, p. 128 e 129).

Em decorrência das limitações e intenções do presente trabalho, a ênfase da análise recairá somente sobre o ISEB, o CPC da UNE e o Cinema Novo.

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi fundado em 1955 pelo então presidente Café Filho. Por ser um órgão paralelo, e não dependente do Ministério da Educação e Cultura, tinha autonomia em relação ao Governo. O Instituto - formado por intelectuais que queriam trabalhar com pensamento teórico, mas que buscavam um caminho alternativo ao percurso acadêmico na universidade - tinha por finalidade auxiliar a nação na construção do pensamento e da política nacional (OLIVEIRA, 2006).

Outro meio de formação de núcleos intelectuais é o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Ao refletir também sobre a construção do projeto de Brasil, um grupo de jovens mobilizou esforços no sentido de realizar produtos culturais que pudessem ajudar a maioria da população a se esclarecer (SOUZA, 2002).

A ideia do povo como essência da nacionalidade e o ideal romântico do intelectual como elo entre o nacional e o popular, de alguma maneira, está subjacente à visão dos três grupos. “Na

década de 1950 o povo é o grande eleito: seja como portador da tradição, da transformação ou da contestação” (VELLOSO, 1991, p. 136). No entanto, à parte esses ideais comuns, a forma como cada um propunha o caminho para alcançar o diálogo entre o popular e o nacional era particular, não só de cada grupo, mas de cada intelectual.

Como será visto adiante, nem o ISEB, nem o CPC da UNE e nem o Cinema Novo eram grupos homogêneos, em que todos os integrantes partilhavam das mesmas ideias políticas. Pelo contrário, o debate se fazia constante e as discordâncias também.

O primeiro núcleo intelectual foi um dos mais importantes centros de elaboração teórica do projeto que ficou conhecido como nacional-desenvolvimentismo. O ISEB, de maneira geral, acreditava que

a sociedade brasileira estaria vivendo no pós-guerra uma 'transição de fase' e a crise correspondente: depois de atravessar a fase colonial e uma fase semicolonial, a sociedade brasileira transitava para uma nova fase (...) que colocava em questão os nossos valores culturais, exigindo um 'ajustamento faseológico' das nossas idéias e crenças para que a nova fase pudesse emergir em sua plenitude (PAIVA, 1980, p. 38).

A nova fase a ser vivida pelo Brasil buscava o progresso nacional por meio do desenvolvimento industrial e via nas classes populares urbanas o caminho para a mudança. Como isso aconteceria, ou seja, como deveria ser feito o processo de integração das classes populares à indústria cultural que se consolidava era uma das grandes questões do momento (GOMES, 1991).

O ajustamento de fases, de acordo com alguns isebianos, deveria se dar no plano cultural, uma vez que a cultura é percebida por esses intelectuais como resultado da ação do homem e não como mera acumulação de conhecimento. Desse modo, refletir sobre a formação histórica brasileira era sinônimo de pensar sobre a formação cultural brasileira (TOLEDO, 2005).

A cultura passa a ser vista por muitos intelectuais como lugar de política. E “toda essa ideologia destinada à valorização do popular desenvolve-se em estrita consonância com a idéia de brasilidade” (VELLOSO, 1991, p. 131). A afirmação nacional tornava-se visível nas manifestações culturais que tinham por finalidade conscientizar o povo acerca de seus valores.

Os conceitos filosóficos que nortearam os intelectuais isebianos foram muitos. Vanilda Paiva, no livro *Paulo Freire e o nacionalismo-desenvolvimentista*, traça um extenso panorama das influências teóricas dos pensadores brasileiros. Vale aqui fazer referência às correntes de pensamento que a autora levanta como fundamentais na construção do pensamento social dos anos 1950: “o culturalismo [influenciado por Ortega y Gasset] e o existencialismo [adquirido com leituras de Jaspers] estiveram presentes na formulação da ideologia isebiana desde os seus primeiros momentos e permaneceram como pilares fundamentais do raciocínio em que se apoiou o nacionalismo-desenvolvimentista” (PAIVA, 1980, p. 53). Além destes, Paiva destaca o idealismo hegeliano, “o elitismo e o autoritarismo característico dos intelectuais que orbitavam em torno do

Instituto Brasileiro de Filosofia [órgão de onde vieram muitos membros do ISEB]; entre outras correntes de pensamento filosófico” (PAIVA, 1980, p. 38).

Justamente em decorrência da autonomia que o Instituto tinha em relação ao Governo que o criara, muitos de seus membros, como Guerreiro Ramos (*apud* MIGLIOLI, 2005, p. 60), afirmavam valores nacionais anti-imperialistas que não eram coerentes com a política de abertura ao estrangeiro, estimulada pelo Governo. Outros, no entanto, – como Hélio Jaguaribe (*apud* MIGLIOLI, 2005) - defendiam e estimulavam a entrada de capital externo para o desenvolvimento nacional.

Seria evidentemente equivocado supor que todos os (...) membros do ISEB tivessem uma maneira unívoca e coerente de ver as coisas. A própria história mostraria que este movimento juntou, por alguns anos, pessoas de trajetórias intelectuais e políticas bastante diversas, [como] Alberto Guerreiro Ramos, Candido Mendes de Almeida, Carlos Luís Andrade, Hélio Jaguaribe, Hermes Lima, Moacir Félix de Oliveira, [entre outros]. (...) A preocupação com o subdesenvolvimento brasileiro, a busca de uma posição internacional de não alinhamento e de 'terceira força', um nacionalismo em relação aos recursos naturais do país, uma racionalização maior da gestão pública, maior participação de setores populares, tais eram, em poucas palavras, os valores que pareciam unificar a todos (SCHWARTZMAN, [1981?], p. 3)

As divergências sobre o modo como o Brasil deveria se desenvolver - se associado ao capital externo ou não - foi o grande motivo do racha que aconteceu dentro do ISEB, em 1958, quando Hélio Jaguaribe e Guerreiro Ramos saíram do Instituto. A partir daí, o ISEB se enfraqueceu, e tendeu para “uma lenta radicalização nas posições dos intelectuais remanescentes” (OLIVEIRA, 2006).

Essa pluralidade de pensamentos constituiu a visão do ISEB que elaborou, no final dos anos 1950, toda uma série de conceitos políticos e filosóficos que se difundiram pela sociedade e passaram a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira, como, por exemplo, as noções de alienação e transplantação cultural, criadas para rever o conceito de aculturação usado até então (ORTIZ, 1985, p. 47).

Lançada pela Editora Civilização Brasileira, dirigida por Ênio Silveira, notório membro do PCB da época, e Álvaro Viera Pinto, diretor do ISEB, a coleção Cadernos do Povo Brasileiro foi editada em formato de livro de bolso e contava com títulos como *Quem é o povo no Brasil?* (SODRÉ, 1962), *Quem pode fazer a revolução no Brasil?* (COSTA, 1962) e *Quem são os inimigos do povo?* (SANTOS, 1962). Diferentemente das publicações teóricas do ISEB, a coleção tinha como finalidade ser educativa e, por isso, os livros eram bastante claros e objetivos.

As obras tiveram ampla distribuição entre as classes médias e grande influência sobre o pensamento da época. “Foram marcantes (...) as presenças dos intelectuais ligados ao CPC, ao PCB e ao ISEB, entre outras organizações, como produtores, divulgadores e receptores desta coleção” (SOUZA, 2002, p. 87).

O CPC da UNE, fundado em 1961 e dissolvido com o golpe, em 1964, também contribuiu para a consolidação de um espaço de elaboração de políticas culturais⁴ que se situava à margem do Estado, com independência, tal qual o ISEB. Diferentemente deste, que era mais voltado para a reflexão teórica, o CPC tinha uma proposta de intervenção social mais concreta e popular (BARCELLOS, 1994).

O movimento teve como líderes e fundadores Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins. A figura de Vianinha foi, de acordo com muitos depoimentos,⁵ a peça fundamental para a articulação e concretização do CPC. Paulo Pontes - que foi, segundo ele próprio, mais que irmão de Vianinha - afirma que “Oduvaldo Viana foi uma das personalidades que mais influíram para a contribuição que a sua geração deu à cultura brasileira” (PONTES, 1994, p. 18). Afirma também que

no CPC ele foi o mais destacado teórico da necessidade de criar um nexo entre o artista da classe média, saído da universidade, e a cultura do povo. E ele não queria uma aliança em que o artista da classe média se transformasse num parasita das formas exóticas de cultura popular. Ele propunha – e levou à prática -, antes de qualquer consideração estética, uma aliança política na qual o artista da classe média e o povo se reconhecessem atingidos pelo mesmo conjunto de contradições e se encontrassem para superá-lo (PONTES, 1994, p. 20).

A proposta do Teatro Arena, de São Paulo - do qual Vianinha fazia parte -, de ver o palco como reinado da realidade, espaço para “temas brasileiros, problemas brasileiros, vividos por personagens brasileiros falando a linguagem do povo brasileiro” (BARCELLOS, 1994, p. 16) foi estendida ao projeto dos Centros Populares de Cultura e, mais extensivamente, ao Teatro Opinião e ao próprio Cinema Novo – que, em um primeiro momento, muito dialogou com o CPC.

Iniciado em uma montagem teatral organizada por Vianinha na Escola de Belas Artes da UFRJ, o evento cresceu, e criou a possibilidade de articulação à UNE, em uma relação, segundo Carlos Estevam Martins, de interesse duplo: a UNE tinha uma grande sede inoperante, ou seja, muito espaço, o que o CPC não tinha; ao passo que o CPC tinha a atração do público jovem, de que a UNE tanto precisava para crescer também. Com a associação CPC-UNE, o projeto chegou a abarcar sete áreas de atuação, cada qual com uma liderança que organizava sua atuação política: teatro, cinema, música, artes plásticas, literatura, alfabetização⁶ e relações externas (BARCELLOS, 1994).

O setor das relações externas foi criado para dar vazão ao projeto de expansão em nível local e nacional do CPC. A intenção não era monopolizar a cultura, mas, ao contrário, divulgar o método e incentivar outras produções que viessem até a competir com as do “CPC-mãe”. Esse crescimento

⁴ Entendidas aqui pela acepção de José Joaquín Brunner, que compreende política cultural como atuação de determinadas entidades, grupos sociais, partidos políticos, instituições ou regimes governamentais no plano da esfera pública (*apud* SOUZA, 2002, p. 5).

⁵ Cf. BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994).

⁶ O método de alfabetização adotado pelo CPC era o de Paulo Freire, criado e já adotado no Nordeste.

em escala nacional foi facilitado pelo projeto UNE Volante, em que integrantes da diretoria da UNE viajaram por várias capitais brasileiras a fim de estabelecerem melhor contato com as Uniões Estaduais de Estudantes. O CPC, por sua importância dentro da organização, também foi junto (BARCELLOS, 1994).

Renato Ortiz afirma que a experiência do CPC “está teoricamente vinculada à filosofia isebiana, muito embora seja uma radicalização à esquerda dessa perspectiva” (ORTIZ, 1985, p. 68). Fato que corrobora tal associação é a presença de intelectuais que participaram dos dois grupos, como Nelson Werneck Sodré e Carlos Estevam Martins.

A ideologia que os cepecistas herdaram dos isebianos diz respeito à valorização do papel do intelectual no processo de desalienação popular. E o que fundamentalmente muda de um para o outro é a ideia que se faz de alienação: enquanto a filosofia do ISEB se apoia mais em uma concepção hegeliana de alienação, os cepecistas adotam o conceito marxista/lukacsiano de alienação (ORTIZ, 1985, p. 68).

Para Hegel (RIBEIRO, 2006), alienação era uma experiência do espírito: o momento em que a *autoconsciência* se separa de si mesma, o momento em que o homem, ser de intelecto superior, se aliena do seu próprio Eu, pondo-se a si mesmo como ator do mundo que o rodeia. Contudo, exatamente por caracterizar a alienação como uma fase momentânea, Hegel afirma que ela é positiva e contém, no mesmo instante em que existe, o gérmen de sua superação. Logo, por ser a alienação algo construído pelo próprio espírito, pelo próprio homem que se aliena, essa alienação será sempre superada por este.

Para Marx (*apud* LIMA, 2007), assim como para Lukács (*apud* LIMA, 2007), alienação tem um sentido distinto, vinculado ao problema do capitalismo: o homem se vê como mercadoria, se encontra submisso ao capital. E para sair da situação alienada, o trabalho do intelectual revolucionário era fundamental, no sentido de esclarecer o homem alienado. Assim, é possível compreender a concepção cepecista de que o povo deveria ser educado politicamente pelos intelectuais por meio da cultura, de maneira a desalienar as classes populares, uma vez que a tomada de consciência da opressão na qual viviam não viria de uma força interna ao homem, mas externa a ele.

Ênio Silveira declara que “o objetivo básico do CPC era agitar a massa universitária e conscientizá-la dos grandes desafios que tinham diante de si para *acordar* a nação. Mobilizando os estudantes, chegar-se-ia a platéias bem mais amplas” (SILVEIRA, 1994, p. 9). Fica claro na fala do comunista a dupla intenção do CPC, de alcançar não só as massas, como também de conscientizar as classes médias burguesas para os problemas nacionais. Tal perspectiva se aproxima bastante da formulada pelo que Gramsci (*apud* MARI, [19--]) denominou de intelectual orgânico, sem deixar de sublinhar, como já mencionado, que a influência do pensador italiano não ocorreu de maneira

direta sobre os intelectuais brasileiros.

O CPC, durante os anos 1980, foi visto pelas pesquisas e estudos da cultura como projeto malogrado, uma vez que não conseguiu alcançar efetivamente as massas. Miliandre Souza considera que tal visão é equivocada, pois ignora que o conceito de povo que se tinha na época era distinto do que se tem hoje (SOUZA, 2002).

Nelson Werneck Sodr , em sua publica o pela cole o *Cadernos do povo brasileiro*, define que o povo “compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos com interesse nacional e lutam por  ste (SODR , 1962, p. 37). Devido   ativa participa o de Sodr  nos meios intelectualizados, bem como   fácil dissemina o dos livros, seu conceito de povo se tornou bastante popular no período.

Como bem ressalta Souza, “o povo em constante referência não era exatamente sin nimo de classes populares como seria automático pensar, mas conjunto de diferentes grupos, camadas e classes sociais comprometidas com o movimento nacionalista brasileiro” (SOUZA, 2002, p. 89). Cabe destacar a proximidade entre este conceito de povo e o formulado pelos românticos na Europa.

Desse modo, deve-se considerar que alcançar a popula o mais humilde e despreparada era apenas parte do objetivo do movimento. Quanto ao alcance da outra “fra o” do povo - a classe média e a burguesia comprometida com o desenvolvimento nacional, inclusive os quadros intelectuais -   possível dizer que o CPC logrou sucesso.

O surgimento e a existência do CPC suscitaram debate entre os intelectuais, inspiraram muitas discussões e foram fundamentais para a forma o e afirma o de uma intelectualidade engajada na época (SOUZA, 2002). A maior pol mica suscitada pelo CPC talvez tenha sido justamente a decorrente do texto que ficou conhecido como seu manifesto, o artigo *Por uma arte popular revolucionária*, publicado na *Revista Movimento*, em 1962.

Escrito por Carlos Estevam Martins, o manifesto do CPC – como ficou conhecido o artigo - gerou uma série de controvérsias que iam desde a contesta o das categorias de *arte do povo*, *arte popular* e *arte popular revolucionária*   refuta o da ideia do artista como parte integrante do povo (MARTINS, 1980, p. 127).

Para Souza, a relevância do texto consiste no fato de ele promover a sua própria contesta o - e não a síntese, como fizeram supor alguns trabalhos da década de 1980: o manifesto “desencadeou controvérsias, polêmicas, discussões e debates acerca da politiza o da produ o cultural” (SOUZA, 2002, p. 78), e não uma visão s ntetica, representativa de todos os envolvidos com o movimento.

Um dos grupos em desacordo com o “manifesto do CPC” foi o do Cinema Novo, que

buscou não somente a nacionalização dos temas abordados, tal qual o manifesto pregava, mas também a nacionalização da forma e das técnicas. Primeiramente, deve-se enfatizar o aspecto comum a ambos (ELES não usam black tie, 2006).

O movimento cinemanovista desejava uma discussão em nível nacional sobre o cinema: a possibilidade de se fazer cinema nacional, que falasse das mazelas e alegrias de ser brasileiro; um cinema que se desenvolvesse, crescesse, fosse a cara do Brasil e fizesse parte de sua identidade (XAVIER, 2001). No entanto, as preocupações com a criação de um cinema nacional e popular não eram novas.

Desde a década de 1930 que a cinematografia brasileira se empenhava em retratar o povo. Exemplos representativos são a massa carnavalesca apresentado pela Cinédia, as personagens interioranas representadas por Mazzaropi e os malandros criados por Grande Otelo. No entanto, tais representações acarretavam a construção de tipos brasileiros muitas vezes histriônicos e estigmatizados para o olhar dos cinemanovistas.

Estes últimos representam por causa da temática, a continuidade e o acirramento da mentalidade nacional-popular - iniciada nos anos 1930 não somente no cinema, como na literatura, com a Geração de 30 -, mas com conceitos de nacional e de popular distintos das décadas anteriores. “Até os anos 50, o pensamento cinematográfico retomava, de um modo degradado, as mesmas idéias desenvolvidas anteriormente a propósito da literatura. (...) a partir [daí], o cinema entra em sintonia com outras áreas da cultura” (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 133), deixa de ser um pastiche da sociedade e galga espaço como referência dentro do cenário cultural nacional.

O cinema passa a adotar uma postura política em relação ao mundo, não mais mimética ou estereotipada. Talvez uma das visões mais recorrentes entre os cineastas envolvidos no movimento, pelo menos em um primeiro momento, tenha sido a ideia da cultura popular como fuga da realidade moderna, atraso.

No início da década de 60, a cultura popular nas telas, foi, de modo geral, caracterizada como sinônimo de alienação. (...) Para os cinemanovistas, [em um primeiro momento,] as crenças e costumes populares eram obstáculos à conscientização e consequentemente à transformação da realidade brasileira (SOUZA, 2002, p. 85).

O conceito de alienação, na acepção anterior, estava associado à dependência econômica e subdesenvolvimento, pois era o fato de ser alienado que impedia a ascensão do país a outros estágios de desenvolvimento. Desse modo, o cinema deveria ser usado pelos intelectuais como um poderoso instrumento de desalienação das massas, a fim de colaborar com o processo de crescimento nacional, transformando o Brasil de uma nação majoritariamente agrária à urbana.

Aliás, a querela rural *versus* urbano foi uma das grandes questões dos anos 1950. Foi nessa época que o país passou a viver um crescimento substancial da população urbana, que viria a

suplantar a rural em meados da década de 1960. Segundo Mônica Velloso,

a década de 50 se caracteriza por uma profunda ambigüidade no que se refere à relação entre o rural e o urbano. O projeto fáustico [de construção de Brasília] com suas maquetes grandiosas, indústrias fumegantes, anéis rodoviários, tende a ver o rural como mero enclave no desenvolvimento. Entretanto, esse pequeno mundo continua a ser idealizado como matriz e essência da nacionalidade (VELLOSO, 1991, p.139).

Se, em um primeiro momento, é possível perceber que o discurso dos cinemanovistas acerca da nacionalização da produção cultural se afinou ao pensamento cepecista, em pouco tempo as divergências ficaram nítidas, principalmente no que se refere à questão estética (ELES não usam black tie, 2006).

A ideia de cultura popular como aquela que *vem do povo*, presente no imaginário nacional desde a década de 1930, dá espaço, a partir do arranque desenvolvimentista de JK, em 1955, à noção de cultura popular como aquela que *se dirige ao povo*, que o educa. A primeira fase do Cinema Novo é marcada pelo lema “se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)” (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 139).

Nelson Pereira dos Santos, um dos maiores cineastas da geração, acreditava que o cinema fazia parte da luta de classes e que o filme popular não só mostrava os usos e costumes do povo brasileiro, mas apresentava o nosso povo, em uma perspectiva antiburguesa da realidade. No entanto, “entre o povo-matéria-prima e o povo-destinatário, [há] o cineasta. Ele se atribui a tarefa de pôr o povo ao alcance do povo” (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 87).

Paulo Emílio Salles Gomes, importante crítico de cinema brasileiro, tentou articular “cinema de elite” e “cinema popular” com o papel do intelectual ao afirmar que “quando se compreender que 'intelectualista' é a degradação de 'intelectual' como 'popularesco' a de 'popular', talvez se aprenda uma vez por todas que o cinema pode ser intelectual e popular” (GOMES, 1957).

O manifesto do CPC defendia a linguagem cinematográfica tradicional como melhor meio para divulgação de seus ideais revolucionários, ao passo que o grupo do Cinema Novo acreditava na liberdade de criação artística e na linguagem revolucionária como caminho para a desalienação do povo. “Na verdade, as divergências são mais profundas. Não se trata de cineastas colocarem a arte acima da política, mas sim de que eles entravam na discussão ideológica das próprias formas” (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 159).

Para os cinemanovistas, a linguagem clássica defendida por membros do CPC, de maior e mais fácil absorção pelo público, é, em si, um aspecto alienante, pois, além de ser comprometida com uma indústria, tem como objetivo facilitar a fruição de um espetáculo comercial. Neste sentido, a linguagem proposta pelos cinemanovistas rompia com a alienação inerente à linguagem narrativa clássica, pois era livre tanto do ponto de vista industrial quanto do estético e do político.

As disputas que marcaram o racha CPC - Cinema Novo são bem representadas na figura do

cinasta Leon Hirszman, membro integrante – e fundamental - de ambos os grupos. Foi Leon o conciliador das disputas entre os dois movimentos, pois ele próprio era a síntese das ideias defendidas por cada lado: era um artista preocupado com a forma e a questão estética do cinema, mas ao mesmo tempo considerava fundamental a institucionalização da luta política (ELES..., 2006, extras).

A figura de Hirszman confirma o quão problemáticas são as tentativas de classificar tendências ideológicas em grupos definidos e estanques. Cacá Diegues (ELES ..., 2006, extras) afirma que Leon era como um amálgama que buscava a conciliação entre as propostas cinemanovistas e as cepecistas. E que, após haver o racha, Hirszman não se desvinculou do CPC, mesmo mantendo opiniões a favor da autonomia artística do autor, o que confirma a tese de que os indivíduos raramente se posicionam de maneira unilateral e simplista perante o mundo.

Portanto, a exemplo de Hirszman e

tendo em vista a complexidade do debate sobre arte e cultura no período em questão, (...) o engajamento político da intelectualidade não significou uma adesão 'cega', 'surda' e 'muda' a determinadas teses, temas, sons e estratégias de atuação e militância da época, pois cada protagonista incorporou diferentemente as questões em voga nesses anos e, muitas vezes, as apresentou de outra forma na prática (SOUZA, 2002, p. 11).

No próximo capítulo, analisa-se o *Barravento* (1962) de Glauber, para, em seguida, serem traçados os paralelos entre a visão do diretor e as propostas sociais e culturais que prosperavam na época.

3. ANÁLISE DO FILME

A formação de Glauber, ainda com 20 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 marxismo⁷ – marcaram fortemente seu primeiro longa-metragem (BARRAVENTO, 2008).⁸

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. 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, 1999, p. 49 e 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).

⁷ Sem contudo ter lido Marx, como ele mesmo adianta em carta a Paulo Emílio Salles Gomes escrita durante a realização do filme (*apud* BENTES, 1997, p. 125).

⁸ Tais referências ficam explícitas ao longo do trabalho.

Para facilitar a compreensão do enredo da obra, antes de iniciar a análise sobre o filme e de seus personagens, apresenta-se resumidamente a síntese operacional realizada por Ismail Xavier em sua análise de *Barravento* (XAVIER, 2007, p. 27 -30):

1 – *Chegada de Firmino*. Ambientação de uma colônia de pescadores trabalhando e a chegada de homem da cidade, trazendo o “discurso contra a exploração e a permanência das condições precárias de vida” (XAVIER, 2007, p. 27). A aldeia vive sob o jugo de duas instâncias: de um lado o dono da rede com a qual eles pescam e de outro lado os ritos e mitos do candomblé. Firmino chega para desestabilizar aquela comunidade.

2 – *Firmino desfere o primeiro ataque contra Aruã*. Este é o pescador protegido dos deuses, que deve permanecer virgem para manter sua santidade e continuar protegendo a aldeia após a morte do Mestre. Firmino decide derrotar Aruã para acabar com a adoração mítica que o cercava. No terreiro, o batuque corre solto num ritual para saber se Naína – mulher branca que vive na comunidade e gosta de Aruã – é filha de Iemanjá.

3 – *Centrado na questão da rede*. Momento em que fica explícita a relação de exploração a que são submetidos os pescadores pelo dono da rede. Viés fortemente marxista na crítica às relações trabalhistas entre mão de obra braçal e dono dos meios. Os conflitos se intensificam na medida em que Firmino fica cada vez mais duro e agressivo na sua maneira de lidar com as tradições da comunidade.

4 – *A comunidade revive os mitos*. Momento mais explicativo do filme, em que personagens se definem mais claramente e as tradições são mais bem expostas. Aruã confessa influência do discurso de Firmino em seu pensar, mas continua a proteger a aldeia.

5 – *A profanação de Aruã se consuma*. Firmino convence sua namorada Cota a traí-lo e ficar com Aruã por uma noite. Este cai na armadilha de Firmino e deixa-se seduzir por Cota. Com isso, Aruã perde sua santidade. No terreiro, após a confirmação de Naína ser filha de Iemanjá, começam os rituais de iniciação. O sangue dos rituais mistura-se às cenas de sexo na praia.

6 – *O barravento se consuma*. Em meio à grande tempestade, morrem Cota (namorada de Firmino), Seu Vicente (pai de Naína) e Chico (também pescador que tentara, juntamente com Aruã, salvar Seu Vicente). Aruã abandona sua santidade, “ele não acredita mais em seus poderes sobrenaturais; assume-se definitivamente como homem, falível como os outros” (XAVIER, 2007, p. 30). Firmino, após realizada esta tarefa, desaparece da aldeia.

7 – *Desenlace*. Aruã toma pra si o discurso de Firmino e Naína se prepara para um ano de dedicação à Iemanjá. Aruã vai pra cidade, como Firmino uma vez o fizera. Ficam no ar os dois movimentos: o de fuga daquela tradição/alienação e o de manutenção da mesma.

O filme tenta dar conta de diversos ritos culturais populares distintos, como o samba de roda, a capoeira e o candomblé, sendo este sem dúvida aquele que mais se destaca na obra. Observam-se planos longos (BARRAVENTO, 2008, 00:51:10) 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 (BARRAVENTO, 2008, 01:06:30) das filhas de santo andando pelo coqueiral com vasos na cabeça, se dirigindo à praia, onde Naína será iniciada. No samba de roda tem-se planos detalhe dos pés dançando, das mãos tocando a caixa de madeira, do corpo de Cota se requebrando no torso e quadril (BARRAVENTO, 2008, 00:14:25). Há também planos longos de capoeira, com pernadas e “aus” (BARRAVENTO, 2008, 00:16:00). A questão do corpo, do gestual e da performance, aspectos muito importantes do filme, são 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 (1987), Celso Prudente (1995), Gilberto Vasconcellos (2001), entre outros, e inclusive a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* confirmam tal leitura:⁹ “existe uma atração quase sensual para com esse [do candomblé] universo, contrabalaneada por um discurso com cores marxistas” (MIRANDA & RAMOS, 2004, p. 464). No entanto, esta “atração” quase nunca é analisada mais detidamente, sendo quase sempre vista como uma intensão estética mais do que simbólica.

Apesar de o filme ser o objeto principal da análise proposta neste capítulo, não se realiza 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 é a visão de mundo

⁹ 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).

expressa na obra e é sabido que ela não está expressa no filme somente no jogo de palavras, mas também no jogo de cena, nos silêncios e nas músicas. Tais elementos audiovisuais são trazidos para a análise sempre que levantarem questões que complexifiquem o significado das falas das personagens, mas a intenção não é esgotar o filme no que concerne à linguagem.

3.1. PERSONAGENS PRINCIPAIS:

São abordados abaixo as personagens principais da trama. Firmino é a personagem principal, seguido do Aruan, Naína e Cota. O mestre dos pescadores, sendo o representante da tradição, pode ser visto como antagonista de Firmino, símbolo da transformação.

3.1.1. Firmino

Antigo pescador da aldeia que se mudara para a cidade, onde vivia de trambiques e fugindo da polícia, Firmino é representado como o autêntico malandro: terno e sapato brancos, chapéu na cabeça e gingado no pé. Personagem chega a aldeia com uma missão bem delineada: desestabilizar a comunidade.

A personagem é marcada por ambiguidades que não permitem apreendê-la 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 (BARRAVENTO, 2008, 00:24:00) ou pede para Cota quebrar o feitiço do moço (BARRAVENTO, 2008, 00:48:05). 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 (2007) 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... (BARRAVENTO, 2008, 00:30:50).

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 não tão maniqueístas como nos melodramas e mais próximas da realidade humana.

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 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.

No filme de Glauber o discurso e as ações de *Firmino* vão minando o grupo de pescadores e atrapalhando a vida deles. *Firmino* vai embora bem sucedido, pois conseguira 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).

3.1.2. *Cota*

Mulata sensual que adora os valores da cidade, mas não tem coragem de deixar sua terra. *Cota* se oferece a *Firmino* e obedece ao que ele mandar, inclusive seduzir *Aruan*. Mesmo sabendo que a profanação de *Aruan* significava desgraça para a aldeia, *Cota* obedece *Firmino*. Por isto, pode-se considerar *Cota* uma personagem contraditória, pois 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, uma vítima, um instrumento de seu plano.

Cota reforça a imagem da mulata ferosa e sensual. Tal ideia é nítida nas cenas em que ela dança (BARRAVENTO, 2008, 00:14:25) e toma banho de mar à noite nua (BARRAVENTO, 2008, 00:50:10). A representação da mulata como mulher altamente sexualizada presente na obra é ideia recorrente na produção intelectual desde o início do século passado.

Neste contexto, médicos como Nina Rodrigues apontaram alguns dos prejuízos para a formação nacional que seriam decorrentes da mistura racial que caracterizou a formação brasileira. É dessa tentativa que resultou, no período, a definição de um certo perfil para a mulher mestiça, que Rodrigues define então como “mulata”. Derivado de “mula” – animal que, por ser um híbrido entre o cavalo e o burro, é incapaz de se reproduzir – o termo expressa o sentido da degeneração atribuída por Rodrigues às mulheres mestiças. Se estas não eram inférteis como a mula, trariam, porém, as marcas de uma degeneração que seria moral – expressa, segundo Rodrigues, em uma sensualidade exacerbada. Definia-se com isso uma imagem erotizada e sensual para a mulher mestiça, que marcaria a partir de então as representações letradas sobre a mulata (PEREIRA, 2010, p. 11).

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

3.1.3. Mestre

Ele é uma personagem derrotada de antemão por sua passividade, representante do fatalismo místico. Glauber enfatiza a submissão, o autoritarismo e o distanciamento dele em relação ao grupo, deixando de lado a sabedoria e a prudência de todo mestre, resultantes de sua experiência de vida.

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 (BARRAVENTO, 2008, 00:10:35). 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 (BARRAVENTO, 2008, 01:14:25).

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” (BARRAVENTO, 2008, 01:04:20). Aruan, por sua vez, também vai

tornando-se mais agressivo com o mestre à medida que as situações se desenrolam.

3.1.4. Aruan

Pescador jovem e bonito que todos da aldeia desejam que substitua o velho mestre Pedro, líder do grupo, quando morrer. Depositam sobre ele tal expectativa, pois acreditam que Aruan é protegido de Iemanjá. No filme 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 (BARRAVENTO, 2008, 00:41:10).

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 (BARRAVENTO, 2008, 00:42:35).

O pescador, apesar de casto e protegido, tem interesse em Naína. Primeiro, durante uma conversa entre ele e dois pescadores logo no início do filme, em que chamam atenção para a solidão de Naína (BARRAVENTO, 2008, 00:10:20). Segundo, quando a moça é puxada à força por Firmino para ir dançar com os outros na roda e Aruan se indigna (BARRAVENTO, 2008, 00:15:30). 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, Aruan toma uma atitude no sentido de ficar com a Naína: no filme Aruan corre atrás da moça e diz que toma conta dela (minutagem).

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” (BARRAVENTO, 2008, 00:39:05).

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.

No final do filme, Glauber coloca Firmino como vencedor e 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.

3.1.5. Naína

Naína é a única moradora branca da aldeia e este fato é fundamental para a compreensão da personagem. Em sua cena de apresentação, é possível notar o isolamento da personagem em relação aos demais, ficando ela sentada em uma jangada ao longe a observar, o movimento na aldeia (BARRAVENTO, 2008, 00:09:50). Na cena do samba de roda também fica nítido o desconforto de Naína em compartilhar a dança com os demais membros da aldeia (BARRAVENTO, 2008, 00:12:20).

A moça tem medo do candomblé e duvida que uma moça branca possa ser filha de santo: “Temanjá existe mesmo? Mãe Dada diz que eu sou filha dela. Será que até eu, com essa cor?” (BARRAVENTO, 2008, 00:45:15). 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).

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!” (BARRAVENTO, 2008, 00:46:30). 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 (BARRAVENTO, 2008, 01:10:30). 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.

O filme apresenta em detalhes todo o trajeto religioso percorrido por Naína. Desde a primeira vez que Clara a leva ao terreiro, passando pela confusão do primeiro transe, pela reclusão na camarinha, pelo ritual das palmas e da catulagem.

3.2. ANÁLISE DAS SEQUÊNCIAS

Foram escolhidas para análise a abertura, com seu longo preâmbulo, e os créditos do filme mais quatro sequências: a inicial, em que se apresentam as personagens principais; a sequência da rede, em que é apresentado o conflito do enredo; a sequência do barravento, clímax da história; e a sequência de desfecho do filme.

3.2.1. 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 este 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 à Prefeitura Municipal de Salvador, ao Governo do Estado da Bahia, aos proprietários de Buraquinho, e a todos aqueles que tornaram possível as filmagens. Principalmente aos pescadores, a quem este filme é dedicado (BARRAVENTO, 2008, 00:00:00).

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 faz uma identificação direta entre os negros baianos do anos 1950 e os negros escravos vindos da África e vê o 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 se tem em nossa história, engessando-a em seu aspecto miserável e alienado.

No filme, o motivo de tamanha falta de consciência por parte dos pescadores negros 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 da cartela, 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 a concepção de barravento como *turning point*, momento de inflexão e o filme representa 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 morrera porque desrespeitara os preceitos da religião, colaborando na realização de um filme que não possuía respaldo religioso. 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* (BARRAVENTO, 2008, 00:01:15).¹⁰ As três

¹⁰ 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

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.¹¹ 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 (BARRAVENTO, 2008, 00:01:35).¹² 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 (BARRAVENTO, 2008, 00:01:50). Neles, Luiz 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.

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*. O destaque dado ao trabalho de Calasans Neto pode ser lido como forma de valorização da “cor local” pretendida pelo filme, em que até os créditos apresentam uma estética popular baiana.

3.2.2. SEQUÊNCIA DA PUXADA DO XARÉU E CHEGADA DE FIRMINO

As primeiras cenas do filme (BARRAVENTO, 2008, 00:03:15) apresentam os pescadores tirando a rede do mar, em belíssimas imagens que remetem ao curta-metragem *Arraial do cabo*

(CARNEIRO, [19--]; BASTIDE, 1978).

¹¹ Glauber fala isto nos depoimentos dados a Raquel Gerber entre os anos de 1973 e 1974 que constam nos extras do do DVD do filme (BARRAVENTO, 2008, extras).

¹² Apesar da grande tentação de acreditar que o toque apresentado na abertura do filme seria o toque de barravento, conversas com a especialista Ivana Stolze Lima mostraram que o candomblé presente no filme é ketu (nagô), e não há toque chamado barravento neste candomblé.

(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 (BARRAVENTO, 2008, extras) 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 (BARRAVENTO, 2008, extras) 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 Emilio 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” (*apud* BENTES, 1997, p. 127).

Enquanto os pescadores trabalham, a personagem Firmino surge como um malandro vindo

de fora. 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?” (BARRAVENTO, 2008, 00:06:40).

Glauber insere um discurso violento na boca de Firmino contra os pescadores:

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! (00:07:55)

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 (BARRAVENTO, 2008, 00:09:20). 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 (BARRAVENTO, 2008, extras), 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.

3.2.3. SEQUÊNCIA DA REDE

O capanga do dono da rede vai à aldeia recolher os peixes (BARRAVENTO, 2008, 00:34:00), 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 parece em certos momentos convicto de suas ideias, exaltado e agressivo. 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 exclusivamente 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” (BARRAVENTO, 2008, 01:01:50). 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” (BARRAVENTO, 2008, 01:08:05).

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 (BARRAVENTO, 2008, 00:28:20 e 00:36:05).

O trabalho dos pescadores consertando a rede é digno de destaque por seu caráter documental e etnográfico: 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.

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 (BARRAVENTO, 2008, 00:29:50). Ao ir embora, encontra Cota e, com medo de ser delatado, ameaça-a. Mas a conversa (BARRAVENTO, 2008, 00:30:50) toma um rumo amigável e afetivo, 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 (BARRAVENTO, 2008, 00:31:55).

Esta fala é repleta de significado. Primeiramente devem ser tratadas 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”. 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 na conversa Cota demonstra medo e subserviência à aldeia: “Firmino, você cortou a rede e vai ser uma desgraça”.

3.2.4. 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*¹³ 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 (BARRAVENTO, 2008, 00:48:15).

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, 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

¹³ Não foi identificado o significado da palavra, mas, de acordo com o sentido geral da obra, *coiquê* significa feitiço, mandinga.

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 demonstra revolta, o que fortalece 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.

Cota obedece a Firmino e seduz Aruan. No filme há longos planos em diversos ângulos de Luiza Maranhão nua se banhando no mar (BARRAVENTO, 2008, 00:50:10). 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 (BARRAVENTO, 2008, 00:51:30). 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 ketu-nago. 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 Sodr  (BARRAVENTO, 2008, extras), o modelo de candomblé presente no filme, um terreiro mais rural,   pouco visto hoje.

O clímax da rela o sexual que se desenrola na praia   associado na montagem do filme ao sangue da ave que   degolada, depenada e seu sangue jorrado sobre a cabeça de uma abi . A op o 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, têm   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.

Para Ismail Xavier, o plano sequência em L do coqueiro (BARRAVENTO, 2008, 00:55:45) 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: “vamos embora velho, eu lhe ajudo, vamos embora por cá por trás, vamos embora por aqui, vamos embora” (BARRAVENTO, 2008, 00:54:45). 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! (BARRAVENTO, 2008, 01:02:00).

Aruan se revolta diante das acusações e parte para a capoeira com Firmino. Aruan perde 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 (minutagem).

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 está 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.

3.2.5. SEQUÊNCIA FINAL

Durante o velório de Chico (BARRAVENTO, 2008, 01:07:00), 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”.

Fica claro no diálogo entre Naína e a mãe de santo (BARRAVENTO, 2008, 01:08:55) 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 (BARRAVENTO, 2008, 01:10:25).

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. No filme, o diretor deixa 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.

Ao final do filme, 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 (BARRAVENTO, 2008, 01:12:15).

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.

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). E o filme termina com uma cantiga popular cantada a várias vozes: “vou pra Bahia pra ver, se dinheiro corre, se dinheiro não correr, de fome ninguém não morre”.

4. COMPARAÇÕES

Após a análise do filme, é possível perceber que o tom de denúncia contra as “coisas da Bahia” é, ao longo de toda a obra, tensionado com um tom de reconhecimento e valorização da cultura popular na formação do homem brasileiro. Glauber, através da personagem Firmino, ao mesmo tempo que critica veementemente a cultura afro-brasileira, também presta reverência a ela. As visões divergentes se interpenetram: nos discursos de Firmino se expressa o atraso da cultura local; mas, no plano das imagens e da lógica interna, bem como na solução final encontrada para o filme, valoriza-se esta cultura.

Sobre a visão expressa no filme, 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 estava até então produzindo o filme de Paulino, mas, seguindo as diretrizes de Schindler, Glauber passou à direção do filme, englobando a visão política naquele que poderia ter sido um filme quase etnográfico.

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 está em jogo em *Barravento* (1962) são conceitos como cultura popular, progresso e alienação, bem como o papel atribuído ao intelectual na sociedade.

As contradições presentes no olhar de Glauber expresso em *Barravento* fazem parte das divergências e convergências de pensamento comuns durante os anos 1950 e 1960; elas não **refletem** tal realidade intelectual agitada, mas sim a **constituem**.

Tratando primeiramente da ideia de cultura popular, em uma leitura atenta da obra, percebe-se que Glauber apresenta uma visão tradicional sobre a cultura popular, vendo-a como atrasada porque vinda da África, como algo congelado no tempo e referente ao passado. Deste modo, o diretor pressupõe 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, para Firmino, tal sobrevivência não era motivo de orgulho, mas sim de vergonha, pois ela era causa da inércia que resultava na miséria do grupo. Por este motivo, a personagem alegava que o candomblé precisava ser superado. A concepção essencialista de Glauber se expressa de maneira direta através da visão progressista de Firmino, em que a cultura da aldeia é atrasada porque é africana. Mas o filme também apresenta uma leitura sobre cultura popular divergente desta, reconhecendo a potência do candomblé, a relevância cultural e a beleza plástica da cultura afro-brasileira.

A força do candomblé e sua capacidade de transformação são identificados principalmente na solução final para a aldeia centrada na figura de Aruan, e não de Firmino, e no apoio dado por Aruan para que Naína torne-se filha de Iemanjá. Aruan acredita que, tendo uma rede própria e tendo Naína como protegida por Iemanjá, assim como ele, a segurança da aldeia estará garantida. A união dos dois é formadora de laços identitários no grupo e, com isto, é responsável por fazê-los 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).

É possível afirmar que até a personagem de Firmino, apesar de criticar o candomblé, também acredita no potencial revolucionário da cultura popular, tanto que se utiliza da imagem de Aruan como salvador do grupo e responsável por perpetuar sua mensagem. 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 (1989), pois Glauber, ao se valer da força da imagem mítica e beata de Aruan, vê no candomblé a origem e a força superadora da opressão.

O diretor lança mão da lógica religiosa – que confere poder a Aruan - para lutar contra a própria religião, em uma ideia de superação pela manutenção que pode ser vista em analogia ao conceito hegeliano. Identidade e diferença - ou, no caso de Glauber 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 Bo Bardi.

Apesar de se ter consciência de 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, é feito um esforço de relacionar o olhar do diretor de *Barravento* (1962) a algumas correntes teóricas, bem como conceitos e movimentos político-intelectuais, sem contudo perder de vista as limitações que tal método impõe.

Quando Firmino elege Aruan como o destinado a ser líder, Glauber apresenta uma ideia de cultura popular que se aproxima da perspectiva antropológica funcionalista que entende a cultura negra como portadora de uma especificidade própria e irreduzível, e “reconhece o *poder* de coesão

social dos costumes aparentemente bárbaros” (MONTERO, 1997, p. 58, grifo nosso) 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 (RISÉRIO, 1995).

Ampliando ainda mais o espectro da análise, sem esquecer que toda associação resulta em reducionismo, é possível aproximar esta perspectiva que presente em *Barravento* e na Bahia nos anos 50 ao que Löwy e Sayre definiram como romantismo revolucionário populista, conforme já definido na fundamentação teórica. Partindo dos mesmos autores, também é possível fazer outra leitura bem diversa do romantismo de Glauber.

A visão da cultura popular de Glauber também pode ser analisada 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. Também 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. 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 acreditava exclusivamente no potencial revolucionário da religião.

A visão oscilante de *Barravento* acaba se transformando na vitalidade da obra, 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 mascarar-la, evidenciam as suas contradições porque internalizam o duplo movimento de valorização-desvalorização do popular” (XAVIER, 2007, p. 191 e 192).

É possível afirmar que, através de Firmino, Glauber defende a cidade e os seus técnicos como ideal de progresso. A cidade é um exemplo a ser seguido no filme, e Firmino seu agente, como modelo de sucesso urbano porque homem 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.

Através deste prisma, o papel de alienado cabe 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. Para Firmino, a origem da alienação estava no candomblé que salvava os pescadores das aflições e não lhes permitiam chegar a situações limítrofes de revolta.

Seu papel como “motor das transformações”, como chamou Ismail Xavier (2007), era o de educar, alertar e conscientizar os pescadores para se sublevarem contra o dono da rede. Através da personagem de Firmino, Glauber apresenta a visão de que ser politicamente engajado era ter uma atitude incisiva e instrutora sobre os demais, tomando para si a tarefa de “politizar o povo”.

A aposta de Glauber no progresso da aldeia em direção à cidade galgadas no discurso conscientizador das massas é colocada em xeque dentro mesmo do filme. A solução encontrada por Glauber para o final do filme apresenta um Aruan que vai para a cidade, mas que afirma retornar, apontando a cidade não como finalidade do progresso, mas como meio, como caminho para alcançá-lo. Neste sentido, o progresso último residiria na aldeia detentora de sua própria rede, com o filho (Aruan) e a filha (Naína) de Iemanjá casados, garantindo o sustento e a felicidade do grupo.

Tal importância da cultura local já estava presente ao longo do filme. As imagens filmadas por Glauber do ritual do candomblé e da roda de samba são de grande valor etnográfico, além do estético, dando destaque à cultura popular. Além disso, a morte da personagem Cota só faz sentido dentro do filme se consideradas as influências religiosas nos acontecimentos da trama, o que fortalece ainda mais a importância da cultura local para o desenrolar do filme.

Ao permitir uma leitura dialética da obra, com diversos pontos de vista presentes, Glauber se coloca como semeador de pensamento, debatedor de questões sociais polêmicas e contraditórias, como responsável por trazer à tona os temas nacionais importantes para a sociedade.

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 na introdução que podem ser proveitosos para pensar a forma como Glauber enxergava seu próprio papel dentro do cenário cultural e político brasileiro: as ideias de *intelectual orgânico* e de *intelectual tradicional*.

A primeira pode, por analogia, aproximar-se do papel de educador das massas investido por Glauber à personagem Firmino. É possível inferir que, de certa forma, o discurso de Firmino funciona neste sentido, uma vez que Aruan, convencido por Firmino, vai para a cidade no final do filme. Mas não é possível dizer que Firmino “vence”, nos moldes do que seria o papel do intelectual orgânico gramsciano, uma vez que a salvação da aldeia não reside nele, elemento educador e externo ao grupo, mas sim em Aruan: somente este, pescador igual aos outros, poderá salvar a todos. E é neste sentido que Glauber pode ser aproximado do que Gramsci denominou intelectual tradicional, pois valoriza um elemento interno à cultura como propulsor do grupo.

Firmino é personagem paradoxal pois, ao mesmo tempo que toma pra si o papel de

desalienador do povo - como presença externa e lúcida que educa um grupo fechado e explorado - também vê a salvação do grupo não nele, mas em Aruan, membro da aldeia, igual a seus pares, reiterando a visão hegeliana de superação por motivação interna.

Relacionando as ideias apresentadas no filme com os movimentos sociais e políticos presentes na época em que o filme foi feito, é possível perceber pontos de aproximação, bem como de distanciamento, entre as ideias propostas por Glauber e as teorias e práticas apresentadas pelo ISEB e pelo CPC da UNE.

O filme pode ser aproximado do pensamento isebiano se considerado que a obra valoriza a cultura nacional e aponta um caminho próprio e interno para resolver os problemas da aldeia. Uma parcela dos isebianos defendia que o modelo estrangeiro não seria o ideal para o Brasil, pois não levaria em conta as particularidades locais. No filme, o modelo urbano, representado na figura de Firmino, até tenta se impor ao grupo, mas não é suficiente para desalienar os pescadores e prescinde da figura de Aruan como arma mais forte. Apesar desta aproximação de ideias ser praticável, seria um grande equívoco pensar o Glauber como um pensador isebiano.

Primeiro porque o ISEB não era um órgão com um pensamento unificado e esta não foi a única corrente de pensamento dentro do Instituto, não podendo, assim, um homem ser identificado com um órgão de maneira tão simplificada e estanque. E segundo porque o forte caráter didático-revolucionário presente no filme é incompatível com a filosofia do ISEB e inegavelmente aproxima o filme da visão que surgiria dentro do CPC da UNE.

De mesmo modo, é possível traçar aproximação entre a visão de cultura popular apresentada por Glauber através do discurso de Firmino e a visão apresentada pelo grupo do CPC, mas é inadequado associar *Barravento* ao CPC.

Primeiramente porque tal relação é cronologicamente inviável: o CPC é de 1961 e o roteiro do filme de 1960. O que demonstra que 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.

Segundo pelo mesmo motivo que é incorreto associar ao ISEB: o CPC também era uma instituição heterogênea internamente e que apresentou 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).

E terceiro porque a liberdade estética e artística experimentada por Glauber em seu *Barravento* (1962) 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.

Glauber esteve longe de ser um representante ideológico do ISEB ou do CPC da UNE; nem fez *Barravento* com “idéias cpcistas” ou “isebianas” em mente. *Barravento* é uma obra que mostra que as ideias dos homens têm, sim, relação com a realidade em que eles vivem, mas são livres e autônomas em relação a ela.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 Glauber Rocha, maquiavelicamente, construísse seu olhar em *Barravento* como resultado consciente e controlado de ideologias e ideias pré-formuladas, quer seja afirmando-as ou negando-as. As contradições presentes na obra analisada não dizem respeito exclusivamente aos próprios autores, nem às personagens, mas a uma época.

Ao se trazer novamente para a discussão *Barravento*, desta vez apostando em uma reflexão que inserisse o filme no pensamento contemporâneo a ele, tal pesquisa expande as interpretações possíveis sobre o filme e enriquece o olhar sobre Glauber Rocha e a cinematografia nacional, desmontando alguns lugares comuns recorrentes sobre o diretor e sua obra.

Para tanto, os ensinamentos do historiador Eduardo Morettin foram fundamentais para análise das obras filmicas. Segundo ele, “não se trata de fazer a obra confessar um sentido 'inconsciente' que ela esconderia, não se trata de absorver o social ou o histórico pelo cinematográfico. Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido” (*apud* MORETTIN, 2007, p. 62).

Buscando realizar este exame da produção de sentido em *Barravento*, procurando assim a historicidade da obra, o capítulo de análise do filme desmonta os elementos imbricados na montagem, decompondo o discurso presente no filme. Assim, as engrenagens de sentido do filme ficam expostas, permitindo a posterior reconstrução consciente do objeto filmico, já no capítulo de comparações, procurando dar conta do pensamento por trás de cada conexão, tornando ainda mais complexo o olhar sobre a obra.

Com esta visão, devedora do pensamento de Morettin, sobre a obra, é possível afirmar que

“o filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. (...) Se não conseguirmos identificar, através da análise filmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica (MORETTIN, 2007, p. 62 e 64).

6. REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha & DANTAS, Carolina. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo (org.). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- AMENGUAL, Barthélémy; GARDIES, René; GERBER, Raquel; GOMES, Paulo Emílio Salles; MAGALHÃES, Maria Rosa A.; STAM, Robert & ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Glauber Rocha*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- AVELLAR, José Carlos. “O Negro no Cinema Brasileiro”. In: *Revista Filme Cultura*, nº 40, ago/out de 1982, ano XV.
- AZEREDO, Ely. “Barravento 2’: Misticismo e Poder”. In: *Revista de Cinema*, v. 3, n. 35, p. 39-40, mar de 2003.
- AZEVEDO, Ana Lúcia Lobato de. “Conflitos e convergências de éticas e estéticas em Barravento”. *Trab. de Teoria da Ideologia e da Cultura*, cadeira ministrada pelo professor Guilherme Velho no segundo semestre de 1988.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schingler e Iglu Filmes. Extras: *Ritual de volta*, *Iniciação e Barravento* visto pelos intelectuais Ismail Xavier, João Luís Vieira, Raquel Gerber, Robert Stam, Jaime Sodrê, Maria do Socorro S. Carvalho e Orlando Senna. [S.I.]: Tempo Glauber e Paloma Cinematográfica. 2008. 2 DVD (80 min.), NTSC, son., pb.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Nacional, 1978. (Coleção *Brasiliana*; 313)
- BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempos de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A Ideologia em Barravento: estudo de roteiro*. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, nº 141, 1990.
- _____. *Imagens de um Tempo em Movimento: cinema e cultura na Bahia no anos JK (1956 – 1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999.
- _____. *A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- COSTA, Bolívar. *Quem pode fazer a revolução no Brasil?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. Coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*.
- COSTA, Cláudio da. “Barravento e a postura do corpo histórico”. In: *Cinema Brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- _____. *O nacional-popular como alternativa à cultura “intimista”*. Set 2008. Disponível

em <http://www.socialismo.org.br/portal/filosofia/157-livro/565-o-nacional-popular-como-alternativa-a-cultura-intimista?format=pdf>. Acessado em: 9 fev. 2011.

DIEGUES, Carlos. “Entrevista”. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

ECO, Umberto. “Cultura de Massa e 'Níveis de Cultura'”. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE. Direção: Leon HIRSZMAN. Produção: Videolar SA. Extras: Leon, o CPC e *Cinco vezes favela*. Rio de [S.I]: Videofilmes. 2006. 2 DVD (134 min.), NTSC, son., color.

FABRIS, Mariarosario. “Coisas da Bahia” (prefácio). In: CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EdUFBA, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GATTI, José. *Barravento: a Estréia de Glauber*. Santa Catarina: Editora da UFSC, 1987.

GOMES, Ângela de Castro (org.); Clovis de Faro et. al.. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Suplemento Literário*, O Estado de São Paulo, 15 abr. 1957.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *A fenomenologia do espírito; introdução à história da filosofia*. 4.ed. São Paulo: Nova cultural, 1989. V.2. (Coleção *Os pensadores*).

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KORNIS, Mônica Almeida. “História e Cinema: um debate metodológico”. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.

_____. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LIMA, Elaine Cristina dos Santos. *A categoria de alienação em Lukács: uma contradição entre desenvolvimento da atividade produtiva e aviltamento da personalidade humana*. In: *Revista Uratágua*. nº 13. Paraná, ago./set./out./nov. 2007. Disponível em: http://www.uratagua.uem.br/013/13lima.htm#_ftnref1. Acessado em: 25 nov. 2011.

MARI, Cezar Luiz de. *O papel educador dos intelectuais na formação ideológica e hegemônica em Gramsci: uma perspectiva de emancipação humana*. [19--]. Disponível em: www.ccsa.ufrn.br/ccsa/docente/rodson/ftp/Gramsci.rtf. Acessado em: 25 nov. 2011.

MARTINS, Carlos Estevam. *Anteprojeto de Manifesto do CPC*. (1962). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MARTINS, Leda. “Performances do tempo e da memória: os congados”. *Revista O Percevejo*. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2003, ano 11, nº 12.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. (Série

Encontros).

MIGLIOLI, Jorge. “O ISEB e a encruzilhada nacional”. In: TOLEDO, Caio Navarro de (org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005.

MINTZ, Sidney & PRICE, Richard. *O Nascimento da Cultura Afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Cândido Mendes, 2003.

MIRANDA, Luiz Felipe & RAMOS, Fernão (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2004. [verbetes: Cinema baiano; Cinema Novo; ROCHA, Glauber; TEIXEIRA, Aurélio].

MONTERO, Paula. “Globalização, identidade e diferença”. In: *Revista Novos Estudos (CEBRAP)*, nº 49. São Paulo, nov. 1997.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São Paulo: Annablume; Salvador: Fund. Gregório de Mattos: UFBA, 2005.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica”. In: CAPELARO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

NUNES, Raquel. “O Barravento de Luiz Paulino dos Santos”. In: *Revista Brasileira de História das Religiões (ANPUH)*, ano II, nº 5, set. 2009. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf4/texto%206%20raquel.pdf>. Acessado em: 21 fev. 2011.

_____. *Barravento(s): uma análise comparativa de roteiros*. Rio de Janeiro, 2011. 165p. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Márcio de. “O ISEB e a construção de Brasília: correspondências míticas”. In: *Sociedade e Estado*. Vol. 21, nº. 2. Brasília, mai./ago. 2006. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3130/2329>. Acessado em: 25 nov. 2011.

OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. “Notas sobre algumas páginas mais ou menos modernas. O 'modernismo' na Bahia através das revistas”. In: *Revista de Urbanismo e Arquitetura (UFBA)*, vol.5, nº 1, 1999. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3130>. Acessado em: 21 fev. 2011.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 2 ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cultura popular: Românticos e folcloristas*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1985.

PAIVA, Vanilda Pereira. *Paulo Freire e o nacionalismo-desenvolvimentista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

PEREIRA, Leonardo. “O Prazer das Morenas: bailes, ritmos e cruzamentos culturais nos clubes dançantes da Primeira República”. In: MARZANO, Andréa & MELLO, Victor. *Vida Divertida. Histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

PONTES, Paulo. “Viva Viana!”. In: BARCELLOS, Jalusa (org.). *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PRUDENTE, Celso. *Barravento – O Negro como possível referencial estético no Cinema*

- Novo de Glauber Rocha. São Paulo: Editora Nacional, 1995.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Edit., 1987.
- REIS, Cláudio. *O nacional-popular em Antonio Gramsci*. 2009. Tese (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- REKAWEK, Jolanta. “Samba de roda como uma prática espectacular en Barravento (1961) de Glauber Rocha”. In: *Revista Repertório: teatro e dança*. Ano 12, nº 12, 2009.
- RIBEIRO, Miguel Quitério. *Alienação*. Trabalho de fim de curso (Disciplina Cultura Visual II; professor João Paulo Queiroz) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RISÉRIO, Antônio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Eztetyka da Fome*. [S.I.]: Tempo Glauber, [1965]. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html. Acessado em: 25 nov. 2011.
- _____. “Entrevista”. In: *Revue de Cinéma Positif*, nº 91, janeiro de 1968.
- _____. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SANTOS, Theotônio dos. *Quem são os inimigos do povo?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*).
- SARACENI, Paulo César. *Por Dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SCHWARTZMAN, Simon (sel. e introd.). *O pensamento nacionalista e os “Cadernos de Nosso Tempo”*. Brasília: UNB/Câmara dos Deputados, [1981] (Biblioteca do pensamento político republicano).
- _____. *Para um conceito sociológico de alienação política*. Belo Horizonte, 1961. Monografia (Curso de Sociologia e Política) - Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.schwartzman.org.br/simon/aliena.htm>. Acessado em: 25 nov. 2011.
- SENNA, Orlando (org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- SILVEIRA, Ênio. In: BARCELLOS, Jalusa (org.). *CPC: Uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*).
- SOUZA, Miliandre Garcia. *Do Arena ao CPC: o debate sobre a arte engajada no Brasil (1959/1964)*. Curitiba, 2002. 228p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná. Disponível em <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/1884/24567/1/D%20-%20SOUZA,%20MILIANDRE%20GARCIA%20DE.pdf>. Acessado em: 4 fev. 2011.
- TOLEDO, Caio Navarro de (org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: SENAC, 2001.

VELLOSO, Mônica. “A dupla face de Jango: romantismo e populismo”. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora FGV/CPDOC, 1991.

VELOSO, Caetano. “Apresentação”. In: RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995.

VIANY, Alex (org.). *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1983].

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ANEXOS – *FRAMES DO FILME*



Puxada da rede (00:04:30)



Samba de roda (00:12:30)



Candomblé (01:06:10)