

REVISTA PORTO

Programa de Pós-Graduação em História da UFRN

Volume 1 | Número 1 | Dezembro 2011

Barravento: dicotomias da cultura popular religiosa afrodescendente no cinema de Glauber Rocha

Soleni Biscouto Fressato

Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Oficina Cinema-História.

Doutora em Sociologia – UFBA.

Jorge Nóvoa

Professor Associado do Departamento de Sociologia - UFBA.

Doutor em Sociologia - Universidade de Paris VII.

Revista Porto 1 (1): 70-79 [2011]

Recebido em 03/10/2011. Aprovado em 05/11/2011.

Revista Porto

Resumo: Partindo do pressuposto de que as produções fílmicas podem ser utilizadas como fontes para estudos histórico-sociológicos, pois nos filmes estão expressas uma infinidade de aspectos culturais e relações sociais, a proposta do presente artigo é analisar como questões associadas à cultura popular afrodescendente, notadamente a religiosidade do candomblé, estão presentes e são refletidas no filme *Barravento* (1962) de Glauber Rocha.

Palavras-chave: Cinema-história. Glauber Rocha. Religiosidade afrodescendente.

Abstract: Based on the presupposition that the filmic productions can be used as sources for historical and sociological studies, since the film expresses an infinity of cultural aspects and social relations, the purpose of this article is to analyze how issues associated with the popular culture of African descent - notably the religion of Candomblé - are present and reflected in the film *Barravento* (1962) by Glauber Rocha.

Keywords: Film-history. Glauber Rocha. The religiosity of African descent.

O negro é fantástico no seu ritmo de andar, de falar e amar. Mas é detestável até mesmo esta antropologia de salão que qualifica o negro de excepcional porque é ‘negro’. Aí está o racismo! Os negros de *Barravento* no roteiro que refiz são homens vítimas da condição de ‘negro’, mas são, sobretudo homens, tanto os belos quantos os maus assim o são porque ‘homens’ e não ‘raça’.¹

As filmagens de *Barravento*², numa pequena comunidade pesqueira na praia de Buraquinho, adiante de Itapuã (Salvador – Bahia) iniciaram sob a direção e roteiro de Luiz Paulino dos Santos. Glauber Rocha era, então, o produtor executivo, responsável pela realização do filme. A idéia de Paulino era fazer um drama praieiro, de amor e de mar. Era a história de uma mulher branca, que se apaixona por um negro recém-chegado da cidade. Juntos eles iriam para Salvador, aonde ela iria se prostituir.

As filmagens passaram por vários problemas³, até que Glauber resolveu assumir a direção. Em carta a Paulo Emílio, Glauber explicou: “eu amava o filme a cinco anos e por isto produzi.” A princípio, Glauber seguiu o roteiro de Paulino, mas esse roteiro acabou por se perder. A partir desse momento, Glauber passou a dirigir o filme baseado em sua memória e no seu “instinto”. A população de Buraquinho passou a intervir na narrativa, eram poucos os artistas profissionais, apenas os principais, os outros eram os

¹ROCHA, Glauber apud BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 126.

² Ficção, longa-metragem, 35 mm, preto e branco, Salvador, 2.195 metros, 80 minutos, 1962. Bahia, 1961. **Companhia produtora:** Iglu Filmes; **Distribuição:** Horus Filmes; **Produtores:** Rex Schindler, Braga Neto; **Produtor associado:** David Singe; **Diretor de produção:** José Telles de Magalhães; **Produtor executivo:** Roberto Pires; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Álvaro Guimarães, Waldemar Lima; **Argumentista:** Glauber Rocha; **Idéia Original:** Luiz Paulino dos Santos; **Roteiristas:** Glauber Rocha, José Telles de Magalhães; **Diálogos:** Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos; **Diretor de fotografia:** Tony Rabatony; **Editor:** Nelson Pereira dos Santos; **Letreiros:** Calasans Neto; **Música:** Washington Bruno (Canjiquinha): samba de roda e capoeira; Batatinha: samba; **Locações:** Praia do Buraquinho, Itapuã Flamengo (Salvador, BA); **Prêmios:** Opera Prima- XIII Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, Tchecoslovaquia, 1962.

³ São várias as especulações em torno da transferência da direção do filme das mãos de Luiz Paulino dos Santos para as de Glauber Rocha. No DVD de extras de *Barravento*, recuperado pelo projeto Tempo Glauber, há uma entrevista de Glauber afirmando que a crise se deu porque houve problemas entre Luiz Paulino, a atriz Sônia Pereira (que abandonou as gravações, entrando em seu lugar Lucy Carvalho) e o diretor de produção. Para Luiz Paulino, também em entrevista no DVD, a crise se instalou devido à imaturidade da equipe, não profissional, mas de personalidade. Já segundo André Setaro (<http://terramagazine.terra.com.br>), Luiz Paulino estava apaixonado por Sônia e só queria filmá-la, atrasando a produção. Glauber, então produtor executivo, assumiu a direção para efetivar sua realização.

próprios moradores da comunidade pescadora, que representavam sua própria existência.⁴

Nessa mudança de direção, o filme também passou por sérias alterações em sua proposta: de um drama praieiro, nas mãos de Glauber se transformou num manifesto contra a pobreza, a exploração e a violência. Glauber se propôs a fazer um filme que tratasse da miséria dos negros, já sacrificados pela escravidão e que continuavam sem ter condições de subsistência dignas. Ele estava influenciado pela literatura brasileira dos anos 1930 – Graciliano Ramos e Jorge Amado – e principalmente Bertold Brecht que ele havia lido na faculdade de Belas Artes.

Em artigo publicado no *Diário de Notícias*, que se transformaria no esboço de seu *Estética da forme*, Glauber revela que filmar *Barravento* o colocou frente a frente com a miséria que conhecia apenas pelos livros. Diante de tanta fome e de tanta miséria, o cinema, num país como o Brasil, não poderia ser apenas arte. Dessa forma, Glauber renunciava ao seu mestre teórico Eisenstein, que o havia influenciado em seus primeiros filmes existenciais, *O pátio* e *Cruz na praça*, ambos de 1959, e se aproximava do neo-realismo italiano, num cinema engajado política e socialmente, naquilo que ele mesmo iria chamar de *nouvelle vague caipira*. Os dias que havia passado em Buraquinho, filmando *Barravento*, foram mais ricos que todos os estudos que havia desenvolvido, confessou Glauber.

Sob a direção de Glauber, *Barravento* inicia com uma explicação, que antecipa a forma de como a religiosidade afro-descendente será tratada na película:

No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de xaréu, cujos antepassados vieram escravos da África. *Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse 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*

⁴ Antônio Sampaio (Pitanga) como Firmino, Luiza Maranhão como Cota, Lucy Carvalho como Naína, Aldo Teixeira como Aruã, Lídio Cirillo dos Santos (Lídio Silva) como Mestre. Participaram ainda do elenco Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antonio Carlos dos Santos, D. Zezé, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Hélio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito. Participação especial em candomblés: D. Hilda; em samba de roda e capoeira: D. Zezé, Adinora, Arnon e Sabá. Orientação de candomblés: Hélio de Oliveira.

reino divino. Iemanjá é a rainha das águas, a velha mãe de Irecê, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. *Barravento* é o momento de violência, quando as coisas da terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. Todos os personagens apresentados no 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 Itapuã, Bahia. (Sem grifo no original).

Percebe-se que, Glauber buscava uma ruptura com o discurso formal, que revelasse a situação de miséria e, principalmente, passividade mística dos pescadores. O então jovem e, de certa forma, inexperiente cineasta buscava revelar o quanto a religiosidade era massificadora e estava na raiz dos problemas daquela comunidade. Nessa esteira, muitos pesquisadores, como Luis Carlos Maciel (1965)⁵ e Barthélémy Amenghal (1977)⁶, que analisaram o filme, compreenderam que em *Barravento* a religiosidade foi tratada como uma forma de alienação, impedindo a rebelião.

Em carta a Paulo Emílio Salles Gomes (1960), Glauber reforça a ideia de religiosidade alienante, sendo ainda mais contundente em seu posicionamento contra os candomblés:

esprimido o roteiro, restaram personagens reais, primitivos e intensamente povoados de misticismo: (...) miseráveis, analfabetos, escravos, corajosos para enfrentar mar bravo mais covardes para defender os direitos de trabalho na pesca do xaréu eles afogam a fome nos exóticos candomblés baianos. Estes candomblés, embora possuam valor cultural estimável, adormecem uma raça de fantásticas possibilidades contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura

⁵ MACIEL, Luiz Carlos. Dialética da violência. In: ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do Sol*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

⁶ AMENGHAL, Barthélémy. Glauber Rocha e os caminhos da liberdade. In: GERBER, Raquel. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

na religião o apoio e a esperança. ⁷. (...) Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito,

Essas duas passagens (a de abertura do filme e a carta) revelam o posicionamento crítico de Glauber frente à religiosidade afrodescendente: ela é responsável pela alienação e anulação de toda a potencialidade desse povo. Porém, o desenrolar do filme nos revela outros aspectos da religiosidade do candomblé, para além da mistificação alienante. Ele também é fator de identidade e perseverança dessa comunidade. Essa alienação/anulação e perseverança/identidade, fruto do culto aos orixás, surgem, no filme, como as duas faces da mesma moeda, ou seja, como elementos indissociáveis.

Esse artigo não pretende realizar uma análise definitiva sobre *Barravento*. As pesquisas revelam que sempre existe algo mais para dizer sobre Glauber Rocha e sua produção. As palavras *complexidade* e *subjetividade* são insuficientes para definir o caráter desse artista que conseguiu atrair os olhares do mundo inteiro para as questões sociais brasileiras. Nossa proposta é apontar para a possibilidade da existência dessa dicotomia (alienação e identidade) na religiosidade do candomblé, expressa no filme *Barravento*.

Em notícia publicada no portal Terra, em 22 de maio de 2002, por autor não identificado, é afirmado:

Quem assiste a *Barravento* percebe este olhar devorador de Glauber Rocha, que se materializa na presença do personagem Firmino (Antonio Pitanga). Mas Glauber também se encantou pelo folclore: a definição do enredo acontece sob Iemanjá, portanto, sob as forças místicas negadas. Da mesma forma, Firmino funciona como um mensageiro entre dois mundos, a civilização que toma contato na cidade e o "modus vivendi" primitivo dos pescadores da Praia de Buraquinho. Cumpre a função do Exu, entidade que, no culto afro-brasileiro, estabelece a comunicação entre os deuses-orixás e os

⁷ BENTES, Ivana (Org.). Op. cit., p.125- 126.

homens. É o ponto de desequilíbrio, da revolta, mas também o arauto da vingança de Iemanjá, rainha soberana sobre as águas de *Barravento*. Impossível ver o filme sem essa dualidade, talvez até em razão de um roteiro híbrido, que une os desejos aparentemente antagônicos de Luís Paulino e Glauber Rocha. *Barravento* é o prenúncio de uma obra regida pela dicotomia, de um discurso nem sempre claro e coerente, mas apaixonado, que iria marcar toda a filmografia glauberiana.

A afirmação final dessa notícia é o ponto de partida desse artigo: tentar delinear e melhor compreender a dicotomia, a hibridação alienação e identidade, representativas da cultura popular religiosa afrodescendente, presente em *Barravento*.

A dicotomia alienação e identidade em *Barravento*

Barravento é a história de uma comunidade de pescadores de xaréu, explorada pelo dono da rede e pelo Mestre (Lídio Silva), responsável por organizar o grupo para a pesca e depois para a partilha do peixe: “400 para o patrão (o dono da rede), 4 para mim e 5 para dividir com o homens da rede”, afirma ele. O maior grupo e o que efetivamente trabalha (os homens da rede) fica apenas com a menor parte. O Mestre que conhece as agruras dessa comunidade, porque são suas também, é quem cria um mecanismo para, de forma oportunista, tirar proveito da situação. As crenças desse povo são as suas também, mas ele subverte e prefere manter aquelas pessoas sob o jugo da dominação, porque isso representa seu bem-estar. Ele destoa do grupo porque é individualista e não possui um sentimento comunitário de união e de pertença com a comunidade, apesar de integrá-la.

Essa explorada comunidade, que encontra felicidade ao som do batuque e nas rodas de samba e de capoeira, acredita que Aruã (Aldo Teixeira) é protegido de Iemanjá e enquanto se mantiver virgem, como um noivo para a Rainha das Águas, ela irá

proteger os pescadores. Por acreditarem nesse mito, esses homens enfrentam o mar e todas as adversidades que a vida lhes impõe.

Essa ordem permaneceria assim, se não fosse a chegada de Firmino (Antônio Pitanga). Ele é o próprio barravento, a força da mudança, e chega para desestabilizar a comunidade. Ex-morador do povoado e agora vivendo na cidade, tem uma série de iniciativas com o intuito de eliminar as velhas crenças e os hábitos de trabalho próximos da escravidão. Ele quer tirar a comunidade daquele “estado de alienação”, levá-la à revolução contra o patrão, o Mestre e Iemanjá, identificados como os responsáveis pela miséria daquele grupo. Ele acredita na liderança de Aruã e quer que o povoado o siga, não por ser protegido de Iemanjá, mas por ser valente e conhecedor das necessidades do grupo, único capaz de organizá-lo para uma vida mais digna.

Nessa narrativa, para Glauber, *Barravento* era

um filme contra candomblés, misticismos e, num plano de maior dimensão, contra a permanência de mitos numa época que exige lucidez, consciência, crítica e ação objetiva. (...) O folclore e a beleza contagiante dos ritos negros são formas de alienação, impedimentos trágicos a uma tomada de consciência para a liberdade de uma raça importante em nosso século, como a negra.⁸

Na carta a Paulo Emílio, escrita em 1960 e citada anteriormente, Glauber também destaca esse caráter antirreligioso do filme:

estou fazendo o filme, crente de que o povo brasileiro sofre mais porque é mais religioso: tanto o operário católico, quanto o nordestino fanático, quanto o negro fetichista. Esta gente só vai adquirir o que chama ‘consciência social’ quando estas crenças e inclusive o carnaval, que é a religião do pobre carioca, *forem jogados no chão*.⁹

⁸ Jornal *Diário de Notícias*, 1962.

⁹ BENTES, Ivana (Org.). Op. cit., p. 126.

No entanto, se Glauber, em sua fala, afirma querer mostrar o quanto esse povo era enganado e espoliado por ser místico, diferente é o resultado de seu filme. É nitidamente perceptível que o filme é uma ode à cultura popular afrodescendente, não apenas pela presença dos batuques, das rodas de samba ou das de capoeira, mas, sobretudo, devido à representação das crenças e ao próprio significado da vida naquela comunidade pesqueira. É por acreditar em Iemanjá, por serem tão apegados ao candomblé, que esse pequeno povoado explorado e contra todas as suas adversidades e dificuldades, levanta-se todos os dias para enfrentar o mar. É um povo que vive mal, que passa fome, não porque não produz o suficiente para viver, mas porque é espoliado, não apenas pelo patrão, mas, e isso é o mais revoltante, por um membro da própria comunidade, o Mestre. Mas, nada disso os desestimula, eles são os protegidos de Iemanjá, ao seu lado são fortes e encontrarão um caminho contra as mazelas. O candomblé não é apenas a religiosidade, ele governa toda a rotina daquela comunidade, ele impregna o povoado, ele lhes dá vida e identidade.

Na bela cena inicial, Glauber mostra o grupo puxando a rede do mar, cantando e dançando no ritmo de um batuque. Glauber explicou em sua carta a Paulo Emílio:

estou usando atores negros, fabulosos, vivos, flexíveis, quentes e cheios de violência plástica & sensualismo. O *mise en scène* está fundamentado na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes.¹⁰

É difícil separar esses negros dos seus batuques, do gingado de seu corpo, assim como é impossível separá-los de sua religiosidade, eles são negros e são pescadores e acreditam em Iemanjá, numa plena simbiose.

¹⁰ Ibid., p.125.

Atualmente, a questão da religiosidade afrodescendente tem sido analisada sob uma perspectiva diferente, como a adotada por Júlio Braga (2006), antropólogo e membro efetivo do candomblé. Por essa atual perspectiva, essa religiosidade não é mais considerada fator de alienação, ela é o “elo perdido” identitário para os afrodescendentes. Massacrados fisicamente, separados de suas famílias e completamente destituídos de seus nomes e de suas identidades, os africanos escravizados no Brasil encontraram, e seus descendentes ainda encontram, no candomblé uma forma de restabelecer seus laços ancestrais. Não se trata de buscar uma religiosidade genuína praticada na África, ao se considerarem filhos de um orixá em comum, os afrodescendentes buscam recuperar uma memória e restabelecer seus laços familiares. Reconstroem e se identificam com um parentesco que os leve a possíveis ou imaginadas linhagens africanas, dos quais foram usurpados brutalmente pela imposição da religiosidade católica ainda em solo africano. A fome, a sede, os castigos e todos os maus-tratos físicos, ainda na travessia do Atlântico e mais efetivamente em solo brasileiro, apesar de desumanos, não foi a maior violência sofrida pelos negros. A perda do nome africano e a imposição de um nome português pelo batismo cristão foi o que poderia acontecer de pior. Paralelamente à perda do nome africano, diretamente associado à sua história e concepção, era perdida também a noção de pessoa, equivalia a extirpar-lhe o que havia de maior significação para a sua existência e identidade, afirma Braga.¹¹ O candomblé surge, assim, como uma religião de resistência. Por isso, os estudos que apontam para o fenômeno religioso apenas como uma forma de alienação, não dão conta de explicá-lo.

Mas, o candomblé não apenas reconstitui o vínculo ancestral e identitário. Ele é, sobretudo, uma organização social. Possuindo uma dimensão de comunidade estruturada “ultrapassa o campo especificamente religioso para engendrar, nos seus participantes, profundo sentimento de apropriação da herança africana, como paradigma da noção de identidade étnica.”¹²

¹¹ BRAGA, Julio. *Candomblé: tradição e mudança*. Salvador: P555 Edições, 2006. p.37.

¹² *Ibid.*, p. 26.

É exatamente isso o que vemos em *Barravento*. O candomblé surge como uma comunidade estruturada que orienta seus integrantes não apenas nos aspectos religiosos, mas em toda a sua existência. São os rituais religiosos que mantêm aquelas pessoas unidas, com sentimento de pertença ao próprio grupo e a uma ancestralidade recriada e resignificada. E, nesse sentido, a religiosidade nada tem de alienante. O próprio Glauber sinalizou para essa dicotomia presente no filme: “é um filme gritado. É um filme de explosões. É um filme de tensão crescente – um filme mítico, ele mesmo? Talvez seja mesmo uma contradição. Espero que no fundo seja um filme.”¹³ E realmente é um filme. Apesar da dicotomia que o engendra e, sobretudo por ela, é um bom filme, provavelmente o melhor de Glauber Rocha.

Assim, *Barravento*, como qualquer filme, acaba por “escapar das mãos” de seu diretor, como se tivesse vida própria. É o inconsciente de Glauber, um “apaixonado pelos costumes populares”, que também encontra espaço na narrativa e revela, também, os aspectos positivos da religiosidade afrodescendente.

¹³ BENTES, Ivana (Org.). Op. cit., p. 127.