

JOSÉ RENATO NORONHA

Entre o Templo e a Encruzilhada
Barravento - Exu - Firmino - Glauber Rocha

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

2001

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do
Título de Mestre em Educação na Área de Concentração
Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte
à Comissão Julgadora da Faculdade de Educação da
Universidade Estadual de Campinas,
sob a orientação do Prof. Dr. Milton José de Almeida.

Agradecimento e dedicatória:

Uai, é tanta gente boa neste mundo prá gente dizer obrigado, tanta gente que atuou de passagem ou efetivando trabalhos para que o meu fosse possível, que dá medo de estar esquecendo alguém. Algumas pessoas precisam com certeza ouvir e ler este meu muito obrigado explícito, e a quem não for possível, nenhuma dessas alternativas, eu as mando através de meus axés, isto é forças, de alguma forma de fé.

Quando a gente vai, a gente fica e nessas contradições agradeço ao meu grande motivador: Sebastião Martins de Noronha (Tião Alfredo) e sua digníssima senhora Terezinha Ribeiro Noronha, que tantas vezes patrocinaram, generosamente e incondicionalmente, a subversão dos valores que pregavam junto ao séquito de loucos, encenqueiros, criativos, artistas, idealistas, maravilhosos, incentivadores, inspiradores e às vezes 'amedrontadores', porém apaixonados Josés e Marias Noronhas que de mim estiveram mais próximos, por muitos motivos e pela memória: Maria José, Mauro que deu sua contribuição nesse labirintos de palavras que eu sózinho não saberia concatenar, Benedito, Bernadete e Fernando que achou um recorte de jornal fundamental para minha pesquisa, Claré, Wagner e Ivanda, Leonardo e Silvia, Tarcísio, Rosely e Rinaldo, cada com seu respectivo - quando têm - grupo de guerreiros e jogadores de futebol, voley e jogos de mesa. Destaco também ao meu irmão mais novo e querido Ubirajara. Ao Assis especialmente, por ser meu irmão gêmeo mais velho, mais novo, a quem respeito, admiro, clamo, rezo, choro, coro, aprendo, partilho e sintonizo, por tudo o que somos, fomos e seremos.

É claro que se não fosse o Carlos e seus Orixás muito disso não estaria aos nossos olhos, no Olho. Ao Olho, grupo que me acolheu, agradeço, mas antes de todos a Carlos que me encaminhou sem ter encaminhado, me orientou, sem ter me orientado, ao qual eu ouço com carinho, pois me deu colírios que ele mesmo talvez não tinha pensado em dar. Daí o Marcos que me apresentou a Águeda, antes do Milton me conhecer pela Angela e Acir, depois que eu os conheci, sempre pela Marli. Tudo fechou num círculo complexo e não intencional, que nem a pupila do olho poderia ser mais perfeita, e à todos devo reconhecer e agradecer. Por isso, nesse processo contra o método, desorientando para que se pudesse criar e romper, fazendo jus a revolução que se deu, devo, nessa hora, confessar o devido mérito do meu orientador Milton José de Almeida que, com seu carisma e política, me convenceu a adotar a fé em Pasolini e tudo mais, para que fosse uma arma contra os métodos instituídos pela religião oficial, pela ciência oficial, pela arte oficial, pela cultura oficial, pela academia e por todos os poderes que se querem destruir e nos permitem fazer isso com prazer.

Aos livros, ao teatro, aos grupos Artevida, TAB, Amendoim na Boca e Vira Cena e suas diversas gerações. Aos autores, aos músicos, aos amores do ocidente e do oriente, à arte e aos artistas aos quais eu devo tudo o que aprendi e troquei. Agradeço alguns, de dentre esses grupos, que podem ser nominados, por que aqui neste trabalharam e precisam ser citados: ao Sérgio (neto do Saponã), ao Damiro (mestre, capoeirista e alabê), Angélica e ao Tibério (sem eles não haveria Opaxorô e Exu), ao Alex e a Martinha por me iniciarem na capoeira e na vontade da arte brasileira. Aos demais agradeço, mesmo aqueles que não conheci ou que conheci por outros estados de consciência, e destes à

distância admirativa: João Bosco e Aldir Blanc pela inspiração para encarar o Glauber Rocha, a quem devo (agradecer) demais, e àqueles que me auxiliaram escrevendo muitas vezes o que eu queria ter escrito, que admirei e utilizei extremamente, por isso devo por suas pesquisas à: Sylvie Pierre, Ismail Xavier, José Gatti e Celso Prudente .

E, em outro tempo também, em outros mundos e Exus, que do Brasil em movimento, em outro lugar, entre o Brasil, África, Europa, Ásia ou...Oceania? Devo declarar que Aparecida Molle me mostrou uma natureza de Exu que poucas vezes vi tão interessante e simpática.

Porém a ninguém mais eu poderia, reconhecer agradecer e dedicar, se não reconhecesse, agradecesse e dedicasse; pela inspiração, assistência, estímulo, ensinamentos sobre cinema, história e livros que vão além da academia e do afetivo, se eu não começasse por Marli Naomi Tamaru, a quem eu devo muito mais do que consigo agradecer e a quem eu só posso dedicar esta tentativa de traduzir tudo o que ela me trouxe e deu neste tempo vivo e em movimento.

Dedico e agradeço a esses que por mim passaram e que de muitas formas ficaram. Estão aqui e se reconhecerão nas linhas que seguem ou na alma que em mim colocaram.

P.S. -...E depois de tanta volta, que o mundo deu, concluo que nesse fluxo abençoado cheguei a Sandra Miyazawa, que agora e sempre esteve em meu trabalho e a quem faço muitas oferendas inclusive essa que termina quando ela começa a ser presente (...) e Noronha.

Índice, ix

Memorial, xiii

Resumo/Abstract, xxiii

Epígrafe, xxv

Capítulo I

Introdução: Sobre a forma do filme e do trabalho: Alegorias de uma “Encruzilhada”: entre o método e a substância primordial, 1

1 - No Templo, 2

2 - A encruzilhada, 9

3 - A Encruzilhada como Templo, ou o Templo que se quer Encruzilhada, 24

Capítulo II

Oferendas: Primeiro a opção pela encruzilhada, conseqüentemente por Exu, 35

1 - Iniciação à natureza caótica e sincrética do Exu em Barravento ou A dificuldade de identificar o Exu que se manifesta em Imagens da Ordem e Imagens do Caos, 41

2 - Glauber Rocha: Exu que recolhe as oferendas na encruzilhada de Culturas, 56

3 - Padê “prá” pegar Exu: pronto “prá” Exu pegar, 60

Capítulo III

Pré-análise: Ifá, 67

1 - O filme e suas reminiscências, 67

2 - Matéria que quer outra, 75

3 - Barravento de Glauber via Exu Firmino Bispo dos Santos: O Mito , sua violência: revolução e o novo Cinema-Novo brasileiro, 81

3.1 - O Mito, 81

3.2 - A violência - revolução, 86

Capítulo IV

Encruzilhada em imagens, 91

1 - Os diferentes espaços de um mesmo terreiro, 93

2 - Riscos e pontos para Exu: Zé Pilintra, 97

3 - Riscos e pontos de Iemanjá, 99

4 - O herói do culto de Iemanjá, 102

5 - As Oferendas e os Toques para Exu, 105

6 - Oferenda frágil para Iemanjá, 108

7 - Danças que narram o sentido de Exu versus o sentido de Iemanjá, 110

8 - Intenção de despacho, 116

9 - Transe: Aos olhos de Naína, 118

10 - Camarinha: Orun e Orixás no Aiyê, 120

11 - Como Ifá revela: o significado possível dos sinais, 121

- 12 - Traçados para o Despacho, 125
- 13 - Orixás, 128
- 14 - Guerra de Orixás: situações de violência entre os mitos,131
- 15 - Memórias de Barravento: O círculo e o triângulo de histórias,134
- 16 - Oferendas e Sacrifício, para a iniciação ou transformação,137
- 17 - Barravento,144
- 18 - Os resultados de Barravento,146
- 19 - A última guerra de Orixás: Transformação e fusão das duas essências, 147

Bibliografia,150-152

Anexos, 153

- 1 - Barravento a força dos seus elementos*
 - Ficha Técnica 1- Ficha Técnica 2 e Sinopse,154*
- 2 - A Estória de Barravento pela Memória de Glauber Rocha:*
 - “Rocha Anecy 76”,157*
- 3 - Algumas das idéias e influências explicitadas por Glauber Rocha, no filme e nos textos, que servirão de apoio a construção da Alegoria de Exu e sua contaminação.*
 - “A Revolução é uma eztetyka 67”, 163*
- 4 - Texto fundamental:*
 - Eztetyka da Fome 65,166 - 172*

Memorial:

*“Cê vai Sambá,
Sambá eu vou
Sortá foguete
Que a coiêta já acabô.*

*‘Não é assim
Assim não é
Não é assim
Que se maltrata uma mulher’¹*

*Cê vai sambá
Sambá eu vou
Meu amor firme
foi embora e me deixou”*

0 – Palavras:

O ponto que eu iniciei era inesperado, não sabia que daí viria a minha escolha, mas quando ela se fez, ela se fez completa, mobilizando não apenas a minha razão mas a minha paixão. A busca anterior me trouxe até aqui, a um ponto ‘0’, que indica um caminho de partida que propõe algumas escolhas, estas escolhas que pretendem ser no mínimo conscientes para que também sejam coerentes com o que elas se propõem a ser.

Muito do que foi caminhado não foi entendido nem explicado, apenas surgiu num fluxo de pensamento, ou na ausência de, mas que de alguma forma se organizou por ter uma verdade por trás. Não toda verdade mas uma.

Deste modo na letra da música colocada anteriormente tem um verso que eu já conhecia, e que me remete ao fundo da minha memória querida com um sentido muito mais puro do que se pode imaginar pegando simplesmente pela forma ou pelas palavras. Este mesmo verso está inserido também na música do filme Barravento, este mesmo verso está na minha memória, desde que me lembro de música, e por isso e nada mais ele começa antes de ter sido. Totalmente impensado ou preparado, mas coincidente.

- “A benção pai, a benção mãe, mas agora a benção, aos Orixás”.

I - Fábula com poucas palavras:

A história que eu vou contar é uma história de um homem que quer contar uma história que tem dentro de si - e que é uma forma de ser e de pensar - que queria ser colocada para fora, mostrada e contada. Só que; ao invés dele colocar de qualquer jeito e forma, para fora de si, a história, ele procura uma forma para que essa história seja simples e que consiga exprimir tudo aquilo que ele carrega, mas que teme: “- As palavras sozinhas podem não dar conta”.

Então ele precisa ser muito simples, só que; quando ele revela, o que pensa ser sua simplicidade, muitos de seus elementos não são entendidos pelas pessoas que ouvem sua

¹ Fragmento de música popular brasileira de autor ignorado, possivelmente de domínio público, que está presente na minha memória e na trilha sonora do filme Barravento cantada pelo mestre de capoeira Canjiquinha, que também aparece no filme e com o nome no primeiro roteiro.

história. O que acontece é que ele acaba sendo compreendido sempre em parte e mesmo assim por poucos. Mas ele insiste e tenta escolher uma forma simples, colhida de seu povo, para que eles também entendam o que ele tem para dizer, agora, só que para dizer o que ele tem para dizer, da forma mais simples e, por isso mesmo, mais exata, ele não consegue encontrar outro vocabulário, ‘abcdário’, que não o seu, que parece com o de seu povo, mas que é insuficiente para se fazer entendido.

Quando ele junta todas as letras, a história fica difícil, justamente para aquele povo, para o qual ele busca a forma mais simples de dizer a sua história que tem sua forma de ser e de pensar. Ele procura tanto o jeito certo, que sua forma de ser e de pensar vai se complicando e quando ele encontra a maneira de colocar para fora, o que tem dentro de si, ele mesmo já está difícil demais para se explicar com as palavras que ele quer contar.

II - Estória exemplar:

O que vou escrever agora, antes de seguir, é uma outra estória, como esta que antes foi, que explica a busca de uma forma para dizer o que já foi dito, só que em outra língua. É uma história de tradução, de passar de uma língua (jeito de falar de um povo e não parte do corpo) para outra. A “estorya é a cguini”² ou a história é a seguinte:

Ouvi numa das aulas na qual um professor que veio da Itália ensinava, que todos nós que estamos na sala deveríamos ler na língua original o texto proposto: em Grego. O porquê: “- Como confiaríamos a alguém a tradução de um texto numa língua tão diferente? E se a pessoa não conseguisse, mentisse, contasse uma outra história dizendo ser aquela escrita em grego, ou simplesmente não desse conta de fazer a tradução da língua original para a nossa? Ou usasse palavras diferentes para não repetir as palavras e assim mudasse o sentido?” - Pensei: “- Talvez, mesmo que eu estude, o tradutor que passou a vida inteira só nisso deve saber mais do que eu.” Fico quieto.

III - Estorya exemplar 2:

Mas eu continuei pensando sobre aquela estória de traduzir. Traduzir sempre vai ser complicado e às vezes o tradutor quer tanto colocar a palavra do jeito que ele entendeu que, sem querer, modifica para um jeito que não era bem aquele que estava escrito, e daí eu leio a estória dele e não a que eu queria ler. Tudo complicou quando me disseram que se fazia também algumas vezes traduções de uma forma escrita para uma forma visual. É claro que a letra é também visual só, entre outros, o código Braille para cegos, que não é, ou o Código Morse que também não. Mas a imagem é como uma escrita também, a gente vê e a gente entende. Isto é, ela pode contar uma estória como os sons ou com símbolos.

² Apropriação da grafia “Bizantina” utilizada por Glauber Rocha em seus textos a partir de 1979/1980 (?), usada em alguns textos de Revolução do Cinema Novo. Segundo Sylvie Pierre em “Eztetyka do sonho” publicado em seu livro, que será citado outras vezes no texto da dissertação, “a grafia bizantina do título, a seguir, data da retomada do texto em 1980 na compilação para “Revolução do Cinema Novo”)

IV - Estorya:

Imagine que complicado: “Será que todo mundo vai entender do jeito que eu quero que entenda?” - Pensou quem escreveu. O jeito é querer que cada um entenda do seu jeito e “tá” muito bom. Mas e se entenderem errado? Ou ficarem com raiva do que entenderam? Daí eu não posso dizer nada, só tentar ser o mais claro possível no que quero dizer, quero dizer: mais preciso. Mas, preciso do quê?

“- Uma língua tem dessas coisas”.

V - Cinema então.

Então eu vim a descobrir que o cinema também contava uma história - mesmo sem legendas ou sem palavras escritas ou faladas - ou pelo menos duas: uma história estava na palavra e outra nas imagens. Mas as duas se faziam palavras. Então “no princípio é a palavra” nem tanto, mas que ela tenta traduzir ela tenta, até mesmo meu pensamento. Mas as vezes falta aquela palavra, como é mesmo que se diz?

VI – *Foi então que eu encontrei a dificuldade de falar, o que não deve impedir a minha fala. Senão Moisés continuaria gago e dependendo de seu cunhado, irmão, sei lá. E daí eu descobri que a palavra é uma invenção para a gente não esquecer o que pensou, é um jeito de guardar na cabeça mesmo que fora dela. Por que essas cobrinhas, bolinhas e tracinhos não fazem sentido algum se eu não souber juntá-los e falá-los do jeito certo. Então eu descobri o já descoberto, que eu deveria cuidar bem do jeito certo para que não houvesse dúvida do que eu havia descoberto. Descobri também que eu poderia até mesmo repetir as palavras de tempos em tempos para decorá-las, mas que eu podia repeti-las para que outros entendessem e poderia falá-las de diferentes maneiras, com a mesma forma ou com outra.*

VII – *Foi então que descobri que a gente só entende o que quer entender, e se a gente não se esforçar para transformar a gente vai sempre ficar do mesmo jeito, o que nos atrapalha também. Daí eu deixei com que as palavras fossem ficando do jeito que eu queria, mesmo que para ser entendido - o que era impossível - ou para ser aprendido - que também era impossível - a pessoa tivesse que demorar mais e gostar mais do que entendia pois a cada vez que lesse ela descobrisse uma coisa nova que a instigasse e não uma coisa velha que a confirmasse. Mas para as palavras ficarem do jeito que eu queria elas demoraram bastante, eu tive que aprender a falar, depois a conversar, depois a juntar as letras, depois de juntar as letras das sílabas as palavras, depois das palavras as frases, depois das frases, as idéias e depois das idéias as formas, depois das formas as melhores, até que fossem novamente a minha vontade de aprender a falar.*

VIII,IX,X - *Memória posterior/anterior/permanente
do Barravento Rocha do Ismail Xavier
do, de José Gatti e do, de Celso Prudente
E do, também, daquele que depois veio vier:*

Estória surpreendente da autoria, a gente lê, escreve e pensa sempre com a intenção de estabelecer algo que faça a estória uma nova estória. O que, não sendo, sempre é. Mas, de repente, quando a gente está quase no ‘fim da estória’, a gente conclui: que aquele pensamento sempre existiu e não terminou, que outros dele já falaram, que outros já perceberam aquilo que foi percebido, que outros já tiveram aquela ciência, e que

toda estória é apenas uma recontagem poética que permite a outros verem aquilo que já foi visto mas de outra forma... e só aí se percebe o original: “Não é, não era, original.” Mas não é isso que importava ou que importa, importa é o movimento de forçar a matéria e produzir novas alquimias.

Memorinha:

*“É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar
É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar*

*Saveiro partiu de noite foi
Madrugada não voltou
O marinheiro bonito
Sereia do mar levou*

*É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar
É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar*

*Nas ondas verdes do mar
Meu bem ele foi se afogar
Fez sua cama de noivo
No colo de Iemanjá*

*É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar
É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar”.*

(Dorival Caymmi - que me lembrei, foi cantado numa “puxada de rede”, fora do mar, num palco, por mim.)³

³ Músicas cantadas durante a apresentação da encenação e coreografia de “Puxada de Rede” sob minha direção no primeiro Simpósio de Capoeira da UNICAMP – Faculdade de Educação Física –1998; Coordenação: Marta Jardim.

*“No mar no mar no mar
No mar eu vim pescar
No mar no mar no mar
Ó mãe sereia ela é sereia”.*

(“Puxada de rede” 1.o SICAMP - Simpósio de Capoeira da UNICAMP,1998 - antes do *Barravento* estar em mim ele estava na puxada de rede que eu dirigi, "tava" lá o pessoal da capoeira, Martinha, Sérgio, Alex, Shaula, Raquel, Alik, Vinícius, Letícia, Kátia, Sérgio do Saponã... Mundo pequeno-grande.)

*“Eu vou prô mar para jogar minha rede
E muitos peixes eu quero pegar
Eu vou pedir prá minha mãe sereia
Que é prá ela me ajudar”.*

(“Puxada de rede” - e de repente se pesca o Xaréu, não muito de repente)

Resumo:

A dissertação é a utilização de *Exu*, entidade do Candomblé, como força alegórica presente no filme *Barravento* de Glauber Rocha, em suas condições de produção e na própria configuração das imagens do filme.

A alegoria traz consigo a força anímica dos elementos rituais do Candomblé para as imagens do cinema, como rituais que nos conduzem a transformação, da mesma forma que mobilizam as cenas de uma ideologia política em linguagem cinematográfica.

No entanto, trata-se de uma linguagem em conflito, o que acaba por fortalecer a energia de *Exu* no filme.

Abstract:

This dissertation utilise Exu, Candomblé's entity, like allegory presents in the movie *Barravento* of Glauber Rocha in yours conditions of production and in the same composition of images in this film.

The allegory career the anaemic power from rituals elements of Candomble to cinema, like rituals that carry us to change, the same happens with images of political ideology on the cinema.

However, this is one language in conflict that give power to Exu in the movie.

“Famintos os pescadores temem barravento pra pescar. Aruan se arriscaria, se não fosse encantado. Firmino o desmistifica através de rituais de sexo e violência. Firmino some. Nayna vai pra camarinha. O Mestre perde Aruan que vai pra cidade em busca de superar a fome por uma rede nova e voltar pra libertar Nayna do castelo macumbeiro”.

(Glauber Rocha)

*“Quando ele nasceu
Foi no sufoco...
Tinha uma vaca, um burro e um louco
Que recebeu seu sete...*

*Quando ele nasceu
Foi de teimoso
Com a manha e com a baba do tihoso.
Chovia canivete...*

*Quando ele nasceu
Nasceu de birra...
Barro ao invés de incenso e mirra,
Cordão cortado com gilete...*

*Quando ele nasceu
Sacaram berro,
Meteram a faca, ergueram ferro...
(aí) Exu falou: ninguém se mete!*

*Quando ele nasceu
Tomaram cana,
(Muita cana), um partideiro puxou samba
(aí Oxum falou) Oxum falou: esse aí promete”.*

(Gênesis – Aldir Blanc e João Bosco¹)

Entre o Templo e a Encruzilhada²

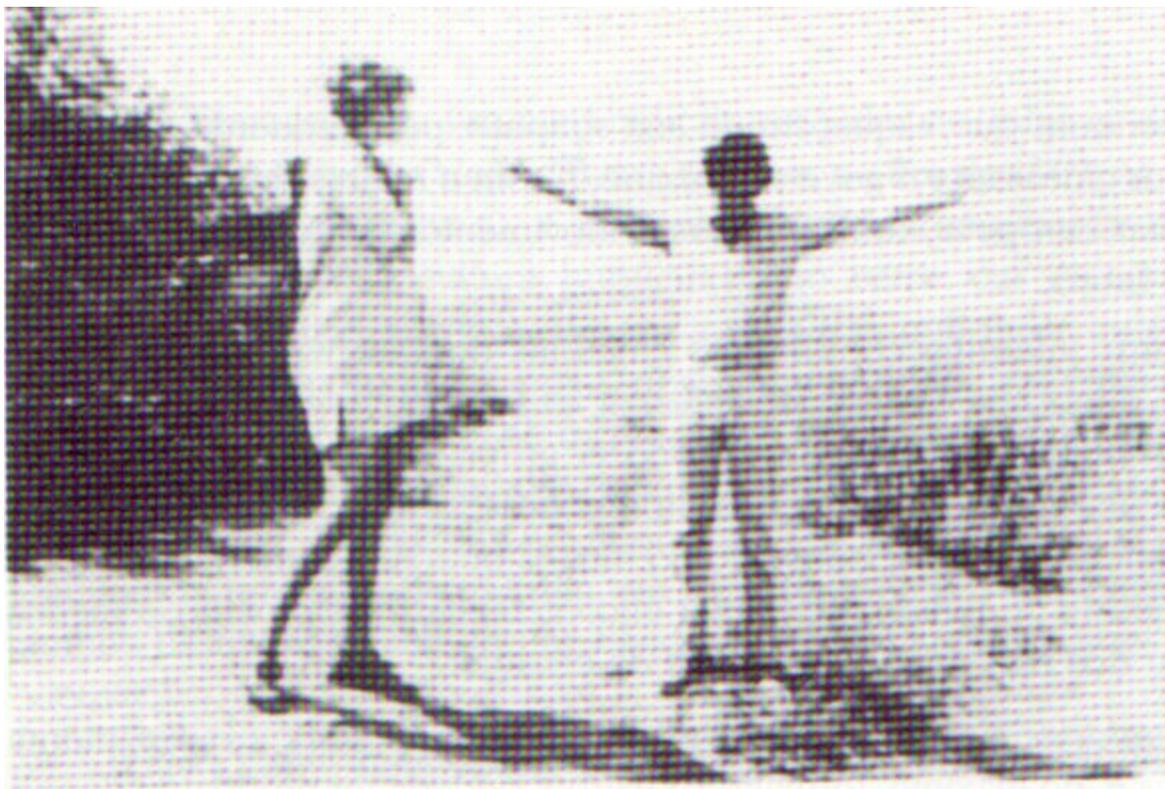
Glauber Rocha-Barravento-Exu-Firmino

⁴ Letra copiada do CD “100^a apresentação”, Philips – Poligram, São Paulo, 1989 encarte e acréscimos na interpretação de João Bosco ao vivo, utilizada como fala de Exu na peça “Um Candomblé” do Grupo Opaxorô: Tibério César, Angélica Sales, Alexander Cunha, Heitor del Grande, Simone, Raquel Pinheiro, Daniel Borelli, Nádia Kornijczuk sob minha direção com a contribuição do alabê Damiro (Mestre pela Faculdade de Educação da UNICAMP) junto ao Diretório Central dos estudantes da UNICAMP em 1999.

¹ O título deriva de uma frase de José Jorge Carvalho em Violência e Caos na Experiência Religiosa in “As senhoras do pássaro da noite” organização: Carlos Eugênio Marcondes de Moura – Editora Axis Mundi & Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 1994 pp. 90-91: “dentro do xangô tudo é ordem, regida pela simbólica dos orixás. Internamente, esses símbolos também podem se desdobrar em dois pólos opostos (obviamente, todos os orixás, além dos seus Exus e dos eguns do culto possuem também o seu lado violento, vingativo, perturbador, exigindo coerência de comportamento e submissão por parte de seus ‘filhos’), mas a principal oposição ainda é aquela entre o **templo e encruzilhada**, na medida em que permite traçar o primeiro nível de limite entre um culto de xangô e uma casa que cultue espíritos considerados ‘baixos’ ou de ‘esquerda’.”

Capítulo I

Introdução: **Sobre a forma do filme e do trabalho: Alegorias de uma “Encruzilhada”:**
entre o método e a substância primordial



(Glauber Rocha numa cena do filme *Vent d'est* de Jean Luc Godard - Pierre, Sylvie - “Glauber Rocha” p.65)

1 - No Templo

“A carência deixa de ser um obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (‘somos subdesenvolvidos’) ou mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’). A ‘estética da fome’ faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico”.¹

Ao fazer *Vent d’est* com Jean-Luc Godard, Glauber Rocha aparece numa cena de braços abertos numa encruzilhada, a sua imagem *Gestus*² nos permite vê-lo, entre outras possibilidades, como uma oferenda para Exu. As oferendas para esse Orixá, chamadas *Padês* (despachos), são sempre feitas em encruzilhadas, mesmo que estas sejam simplesmente entradas ou saídas de algum lugar, e com especiarias necessariamente de boa qualidade, para que se *agrade o santo*: garrafa de cana³ ou vinho, ovos, pintos ou frangos pretos ou quem sabe um bode, ao lado de um monte de barro com uma forma fálica incrustada ou esculpida, quando não, em seu lugar, muita farofa de milho com velas vermelhas e pretas incrustadas. Essas oferendas são, ou contêm, substâncias que significam e detêm os elementos da energia essencial deste Orixá, seu *Axé*⁴. É provável que não fora este o objetivo do *Gestus*, proposto por Jean-Luc Godard. Provavelmente não era esse referencial cultural e sígnico que ele estava adotando enquanto fazia com que Glauber Rocha mostrasse as várias direções possíveis, mesmo que fosse como alguém estático entre os caminhos.

O que pretendo fazer ver é *Alegoria* de um Glauber Rocha em uma encruzilhada; o que antes poderia significar, talvez, uma *Alegoria* de Jean Luc Godard acerca da condição

² Xavier, Ismail – Introdução de “*Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*” p. 9.

³ Gestus expressão Brechtiana, para uma ação com um significado maior do que simples aparência, um signo social, ver texto que segue que está em “*A Música-‘Gestus’*” de Bertolt Brecht, publicado no Brasil em 1967 pela Editora Brasiliense no livro *Teatro Dialético* de Bertolt Brecht pp. 77-80: “*Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é Gestus quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotados pelo que a usa, em relação aos outros homens.*”

⁴ Cana: cachaça, água ardente, pinga, bebida alcoólica extraída da cana.

⁵ Força, energia em Iorubá.

da América Latina? - quem sabe? - agora, como uma oferenda para Exu, como uma oferta e um sacrifício para redenção das culpas da chamada *civilização*.

Mais do que uma simples vítima do holocausto sagrado, Glauber Rocha acaba por ser identificado com a energia das oferendas e, assim, com a essência materializada, sua força formalizada em elementos sógnicos da figura mítica para quem ele seria oferecido: para, com e como Exu. Exu passa pela encruzilhada e pega todas as oferendas para que se modifique a ordem, para que se cumpra os desígnios de uma revolução que quer se fazer, ou, para que, satisfeito, nada seja modificado.

Glauber Rocha colocado numa encruzilhada por Jean-Luc Godard, pode ser visto de outra maneira: a do contrário, numa tentativa de se acalmar as forças revolucionárias de Exu, oferecendo-o como um presente precioso para a força ctônica⁵. Quando é colocado na encruzilhada do cinema, disfarçada de altar pela cultura, este tem seu momento de glória, sentindo-se elevado à condição de outros Orixás súperos sendo este satisfeito. Um Orixá, contudo, intermediário. É, então, apaziguado, tornado compreensível para as formas da *Cultura*. Foi “elevado” para sentir-se também como *Cultura*, sendo, mas não sendo, chamado de *Cultura* para ser compreendido pelos modelos da cultura européia, norte-americana ou iorubá, eliminando a necessidade de transformação, minando a motivação da revolução. A extremidade do pensamento é que, escolhendo um representativo “bode expiatório” à Europa - “Primeiro Mundo”, tira-se a revolução de seu lugar pois, ela adota o seu ícone já santificado, para que possa entendê-lo e, de certa forma, mesmo considerando que não, é isso que está sendo feito: apaziguam-no.

“É por tais motivos que sempre se separa, por ocasião de qualquer obrigação de santo, bolos de comida para os Exus pagãos e os espíritos obsessores, nos quatro cantos externos a uma casa de xangô, para que se sintam lembrados e desistam, pelo menos temporariamente, de seu plano mestre de invadir de uma vez por todas a casa dos orixás e

⁶ No ensaio de Jaa Torrano sobre o Mito de Dioniso, publicado em “*Bacas – O Mito de Dioniso*” (São Paulo, Hucitec, 1995 p. 17), as forças ctônicas pertencem aos Deuses íferos e heróis cujos sacrifícios são feitos “(...) ao cair da tarde ou à noite a vítima de cor negra, degolada de modo a produzir sangue abundante, vestido no orifício da *eskhára*; a vítima é inteiramente queimada (*holókautos*); o momento é de silêncio e pesado luto” em oposição aos Deuses súperos (ou Olímpios) em que “*sacrifica-se pela manhã a vítima de cor branca cujas carnes e órgãos sanguíneos são consumidos num banquete comunitário e cujos ossos são queimados com incenso num altar elevado; o momento é de alegria e celebração da vida*”

*desfazer totalmente o culto. Há que mantê-los longe a qualquer custo e o melhor modo de fazê-lo é estabelecer um diálogo simbólico com eles”.*⁶

No entanto, Glauber Rocha não parecia ser uma boa oferenda, ao menos, não uma oferenda fácil nem tão compreensível, e que talvez tenha sido cuspidada para fora pelo próprio Elegba⁷. Glauber Rocha não se conforma perfeitamente à forma que quiseram lhe impingir, de oferenda apaziguadora, inteligível por completo à divindade cultura, portanto, distante de ser posto no altar do templo, por um certo caráter revolucionário, mesmo no que parecia, e chegaram a pensar – alguns pensam - ser reacionário:

*"No prefácio, o escritor Márcio Souza, editor do livro na qualidade de presidente da Funarte, arrisca explicitar uma suspeita: '(...) eu sempre desconfiava que por trás da iconoclastia de Glauber estava um direitista de plantão'”*⁸

A *Alegoria* que se pretende fazer notar no ícone criado por Godard é, de muitas formas, violenta. Aquilo que soa à concepção estética Européia (Greco-romana) como forma autêntica e primitiva⁹, algo que remete às suas raízes longínquas¹⁰, pode fazer com que o *Primeyro Mundo* olhe nossa miséria como um produto que precisa ser patrocinado, patrocinável, ou, talvez, paternalizável. Com isso, pode-se controlar as produções do *Terceyro Mundo* e expurgar o “mal” que estas possuem, livrando-se também de uma “culpa moral” pelas desgraças que sua dominação provocou, e que vão além do econômico e do político. Isto tudo revela que a natureza do próprio cinema, como fruto dessa cultura, não tem condição de ser súpereo (puro e sagrado) mesmo que se queira como tal e, para isso, se disfarce, por ser contaminado em seus desejos.

Um oferecimento a este ente mítico do *Terceyro Mundo*, Orixá intermediário, das essências descontroladas e tempestuosas, voluntarioso e violento, poderia trazer inúmeros benefícios se este se sentir agradado e respeitado.

⁷ Carvalho, José Jorge de – “Violência e Caos na experiência religiosa” p. 90.

⁸ Um dos nomes de Exu, adotado pelos Jejes.

⁹ Mattos, Carlos Alberto no Caderno 2 do Jornal *O Estado de São Paulo*, sábado dia 6 de maio de 2000, sobre o livro da socióloga Tereza Ventura: “*A Poética Polytika de Glauber Rocha*”.

¹⁰ Ver texto *Estética da Fome* de Glauber Rocha anexo ao texto da dissertação.

Os comentários que seguem são introdutórios ao texto *Eztetyka da Fome*. Neles, percebe-se a tradição e a missão: catequizadora, cultural e paternalista européia em relação à cultura do *Terceiro Mundo*. Este texto foi escrito por Glauber Rocha e publicado no livro *Revolução do Cinema Novo* p .168:

“Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio do Columbianum. O tema proposto pelo Secretário Aldo Vignano foi Cinema Novo e Cinema Mundial. Contingências forçaram a modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo - foi o principal motivo da mudança de tom.”

Este segundo texto é a introdução escrita por Sylvie Pierre também sobre o texto *Estetyka da Fome*¹¹ :

“‘Eztetyka da Fome’ é certamente o texto mais famoso de Glauber Rocha, e o mais freqüentemente traduzido para diversas línguas, inclusive para o francês (na Positif de fevereiro de 1966, sob o título ‘Esthétique de la violence’; no Magazine Littéraire de setembro de 1982, n.o 187, especial sobre o Brasil).

Na biografia, situa-se depois do sucesso mundial do filme ‘Deus e o diabo na terra do Sol’(1964), e no momento em que o Cinema Novo começou sua real penetração no mercado cultural internacional, sobretudo na Itália, tendo Glauber Rocha se afirmado muito rapidamente como seu principal porta voz e ideólogo.

O texto foi escrito atendendo a uma ‘encomenda’ e em circunstâncias muito precisas: para ser apresentado, em janeiro de 1965, na forma de comunicação escrita e oral, durante uma retrospectiva do cinema latino-americano, compreendendo uma homenagem ao jovem Cinema Novo brasileiro. A manifestação foi realizada em Gênova pelo Colombianum, organização jesuíta terceiro-mundista apresentada pelo padre Arpa (amigo de Fellini), que teve um papel extremamente ativo e decisivo, no início dos anos 60, na divulgação do cinema brasileiro na Itália e, de lá no resto da Europa.

¹¹ Idem nota anterior.

¹² Pierre, Sylvie - “Glauber Rocha”, pp. 123-124..

Perguntei recentemente (bastante ingenuamente) ao cineasta italiano Gianni Amico, porque os jesuítas passaram a ter de repente uma amizade tão sistemática pela cultura latino-americana.

- De repente? ... Você está brincando..., respondeu Gianni.

É verdade que tinha me esquecido de 'Mission', de Roland Joffé, e do belo filme de Paulo César Saraceni, 'Anchieta José do Brasil', ou então do artigo publicado recentemente em L'Express: 'La compagnie ou l'amour de l'autre ('A companhia ou o amor do outro'), e de toda a apaixonante aventura intelectual dos discípulos de Inácio de Loyola no além-mar, moderníssimos partidários da integração das culturas e da fé no mundo pelo meio indireto meta-discursivo da arte.

Para Glauber, no entanto, que não cedia na oportunidade aos encantos dos jesuítas apenas devido a razões de amizade e de pura estratégia, já se tratava, com esse texto de levantar novamente a barreira do 'paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo' ”.

Colocado assim, podemos pensar que existe a pureza estética e política na identidade ctônica de Glauber Rocha, mesmo quando ele se aproxima do templo dos deuses súperos. Com o texto *Eztetyka da Fome* vemos um Exu não satisfeito com o olhar inferiorizador dos Orixás para a sua condição e natureza. A essa insatisfação, por parte de Glauber Rocha, existe um equivalente oposto por parte do *Primeiro Mundo*, que parece se sentir, com isto, menos culpado da condição do *Terceiro Mundo*, por permitir que este representante conviva como um semelhante-exótico no seu panteão cultural.

Mas é, também, por essa imagem de Glauber Rocha como oferenda que não se submete ao holocausto da maneira devida, que não segue a expectativa de forma satisfatória, que reclama a sua autonomia e que se doa, não como o esperado, em criações-criaturas, é que se permite a manifestação das forças da revolução sob a forma “*estética da fome*”, não apenas esperada, mas em movimento. Esta revolução não se dá de forma fácil e nem isenta, mas sim, repleta de contaminação e de contradições, que ao mesmo tempo a inviabilizam, enquanto puramente uma revolução, tornam-na, conclusivamente, uma revolução da fome e da violência.

Barravento parece não pertencer ao conjunto dos filmes feitos aos moldes dos que consagraram Glauber Rocha internacionalmente, ou seja, moldes aceitos como imagem e semelhança à nova consciência do mundo “civilizado”: *Terra em Transe e Deus e o Diabo na Terra do Sol à la mode du Nouvelle Vague française*.

Barravento é também um dos filmes que se propõe assumir, da sua forma, elementos que aparentemente seriam de uma cultura nacional. Pertence à busca de uma forma de expressão autêntica e legítima. Pertence à política de um cinema nacional que não seguiria os moldes ou padrões construídos pelo cinema do *Primeiro Mundo* e que permitiria ao *Terceiro Mundo* revelar, em sua condição formal e miserável, na sua falta de recursos, sua “realidade” (ocultada atrás de políticas que tentavam esconder ou mascarar concepções mais cruas da estética nacional). Procura e constrói sua língua nas suas próprias referências míticas e estéticas; mostra aquilo que não seria mostrado: a miséria, a pobreza, a ausência de recursos técnicos adequados, atores amadores, a natureza da filmagem, as pessoas, sua geografia, a cultura popular (músicas, movimentações, danças, rituais, sincretismo; personagens: pais de santo, malandros, Exus, pescadores e candomblé) que, de maneira geral, eram excluídos do primeiro plano e das tomadas do cinema templo. *Barravento* revela insatisfação com a condição de *Terceiro Mundo*, no qual valores e cultura são importados e dependentes.

“ Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial.

*O Cinema Novo é um projeto que se realiza na ‘política da fome’, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência”.*¹²

Aparentemente, a simplicidade estética de *Barravento* não o torna um filme amplamente divulgável aos gostos da erudição européia ou aos estudos da academia. É um filme que corre como outros filmes de Glauber Rocha: *Amazonas, Amazonas* (1966); *Câncer* (1968/1972); *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969); *Der leone has sept cabezas* (1970); *Cabeças Cortadas* (1970); *História do Brasil* (1974); *Claro* (1975); *Di Cavalcanti* (1977), *Jorjamado no cinema* (1977); *Idade da terra* (1980), que não *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) ou *Terra em Transe* (1967), à margem do cinema estético-

¹³ Rocha, Glauber – “*Estetyka da Fome*” in “Glauber Rocha” - Sylvie Pierre - p. 130.

político-erudito. É pobre e pode ser chamado marginal dentro do próprio cinema de Glauber Rocha já que não tem o reconhecimento político de *Deus e o Diabo* e de *Terra em Transe*. No entanto, este mesmo filme, que não teria o reconhecimento político comparável a *Deus e o Diabo* e a *Terra em transe*, e que aparenta um filme marginal, se torna objeto de pesquisas da academia, virando artigos e estudos, objeto de reflexão estética por Ismail Xavier em “*Sertão Mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome*”, por José Gatti em “*Barravento: A estréia de Glauber*” (publicação da Universidade Federal de Santa Catarina baseado, essencialmente, no mesmo texto defendido em sua tese e que foi usado aqui como referência: *Barravento, cinema e documento*) e por Celso Prudente “*Barravento – O negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha*”.

Desta forma, *Barravento* permanece na classe de um Orixá e, também, na de intermediário, rebaixado e elevado conforme os interesses políticos. Por sua natureza, percorre de maneira interessante os dois circuitos, do popular e do nacional, do erudito e do premiado internacionalmente no *Festival Internacional de Karkov Vary*, na antiga Tcheco-Eslováquia em 1962.

2 - A encruzilhada

*"Com efeito, nesta linha de abordagem que resgata a importância da cultura popular como módulo de resistência à cultura dominante, onde sua ação ideológica busca reduzir o oprimido ou extensão dos valores do opressor. Com isso, a apropriação dos bens e valores do oprimido ocorrem pelo opressor como forma de salvação, ou missão civilizatória. Conforme observa Kabengele Munanga: 'Basta lembrar rapidamente que, do ponto de vista do colonizador, a civilização devia ser estabelecida no continente africano como se este fosse um deserto cultural. O direito europeu ia entrar em contato não com outro direito mas com costumes bárbaros; (...) as religiões cristãs deviam ser opostas não a outras religiões, mas a práticas supersticiosas ridículas. O poder material branco, que estava sendo instalado na Europa e na própria África, a pressão psicológica considerável exercida pela administração colonial e pelos missionários, alteraram profundamente a visão de alguns africanos, na maioria intelectuais, tinha herança sócio-cultural. Estes começaram a julgar-se e analisar-se do ponto de vista do europeu; daí a vergonha de si mesmos"*¹³

A política que Glauber Rocha declara, de propósito "purista" do Cinema Novo, no texto *Estetyka da Fome*: que não teria maiores "pontos de contato com o cinema mundial" é, contudo, já contaminada. A natureza da produção deste filme, com o conteúdo terceiro-mundista, nos revela as impurezas que carrega, as contradições que envolvem o filme que se constrói.

Na miséria do *Terceiro Mundo*, produzir cinema, que é uma arte de *Primeiro Mundo*, nem tão popular, nem tão acessível, como instrumento político e de veiculação de idéias estéticas desta condição, não diminui, de forma alguma, os méritos do filme, mas o faz, como que, se apropriar de uma língua estrangeira (como também o seriam outras artes) para comunicar à grande massa de seu povo o que deve ser a revolução, ou qual deve ser a revolução que eles precisam fazer.

¹⁴ Prudente, Celso – "Barravento - O Negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha" p. 64.

“Cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo um produto de múltiplas determinações.”¹⁴

O filme *Barravento* deve, então, ser compreendido como um produto em conflito de uma outra natureza, e que, impuro, carrega em si contradições com a própria política que tenta estabelecer. Por isso se torna um objeto interessante que não possui o valor de uma moral instituída, purificada e divinizada e, sim, contaminado por todo um conjunto de elementos e signos que se montam na tela e que revelam a natureza mestiça e intermediária deste Exu, que briga com a própria forma.

Nesta época e *encruzilhada* o autor, Glauber Rocha, desenvolve um pensamento estético que procura se respaldar na sua cultura popular brasileira para fazer suas *oferendas* artísticas. Isso o faz, certo de que, apesar de estar usando espíritos de *esquerda*¹⁵, o pratica em nome de um “bem” coletivo proveniente de um ideal político que crê ser a solução para o país, vendo alienação no Candomblé e a necessidade de transformação radical da estética cinematográfica brasileira que segue os padrões dos grandes estúdios. Por esta política, outros autores, que se utilizam do mesmo veículo, cinema, para tentar fazer a sua arte, são acusados de alienação pelo fato de não usarem estes espíritos de *esquerda* conforme indicado no culto e na política de Glauber Rocha, o que, para ele e seu grupo, torna os outros manipuladores dessas energias de natureza mais baixa, uma religião-estética-política inferior.

Este acaba por ser o mesmo processo de discriminação que sofria Glauber Rocha e que ele aplica, por oposição, ao outro cinema/autores/estúdios/templo. Àquele que não pertence ao mesmo grupo ideológico é relegado à natureza inferior, ou dentro de um raciocínio dicotômico: o baixo, o mal, a esquerda, os espíritos ctônicos. Assim, num processo contraditório, já se supõe - mesmo neste culto às energias ctônicas realizado em *Barravento* por Glauber Rocha - que este passa a ser súpero por suas qualidades e valores políticos, em uma inversão da ordem, em relação àquele outro grupo que era reconhecido

¹⁵ Xavier, Ismail – “*Sertão Mar*” p. 11.

¹⁶ A palavra *esquerda* aqui foi colocada justamente num sentido ambíguo para a reflexão da posição política, mas dizendo os aspectos religiosos dos cultos afro-brasileiros, que chamam “*os espíritos mais “baixos”, inconvenientes, segundo as convenções de moral sexual, de pureza simbólica, ou de comportamento excessivamente violento*” (“*Violência e Caos na Experiência Religiosa*” – Carvalho, José Jorge de, p.89).

anteriormente por lidar com as chamadas energias súperas da cultura, política e estética cinematográfica. Consequentemente o outro grupo é rebaixado, ou ctonicizado.

“Muitos são os estudos que mostram, por exemplo, como o espiritismo kardecista e a umbanda branca, através de uma doutrina não cristã, que é a da reencarnação e da evolução espiritual, buscam legitimar-se como religiões compatíveis com a fé cristã. Apoiadas nessa ideologia conciliatória da evolução espiritual, jogam para os cultos afro-brasileiros (tradicionalistas ou não, indistintamente) a tarefa de lidar com os espíritos mais “baixos”, inconvenientes, segundo as convenções de moral sexual, de pureza simbólica ou de comportamento excessivamente violento. Como veremos a seguir, porém, também os cultos afro-brasileiros tradicionais (como no caso que conheço mais de perto, os xangôs do Recife) discriminam simbolicamente os cultos mais sincréticos (a macumba, a jurema, a pajelança etc.)”¹⁶

Assim é a posição de Glauber Rocha e dos produtores de *Barravento* em relação aos filmes da Vera Cruz, da Atlântica, ou mesmo em relação ao “*O Pagador de Promessas*” de Anselmo Duarte. Tendem à radicalidade crítica acusando-os de pertencer ao cinema comercial como diz um dos documentos encontrados por José Gatti na Fundação Cinemateca Brasileira, em São Paulo, sem data, mas publicado em seu livro e em sua tese pp. 45-48:

“Barravento

Após a abolição da escravatura, os negros brasileiros continuaram de certa maneira escravos. Principalmente os que escolheram determinados trabalhos de dependência econômica. Como os pescadores, por exemplo. ‘Barravento’ trata destes problemas, dos problemas destes homens. Pretende ser um relato fiel do ‘modus vivendi’, paupérrimo diga-se de passagem, daqueles que, no litoral baiano, retiram do mar o sustento e são explorados de todos os lados quer pelos intermediários quer pela charlatanice, quer (e aqui o aspecto mais conhecido) por um misticismo inconseqüente e apático, sob a regência do determinismo fruto da ignorância e de uma tradição mal

¹⁷ Carvalho, José Jorge de – “*Violência e Caos na experiência Religiosa*” p. 89.

dirigida.

Sabemos que muita gente prefere filmes mostrando os aspectos positivos da cidade e do país. Uma parte do público pede as imagens do Elevador Lacerda, dos edifícios novos, das praias apinhadas de beleza, de monumentos e coisas deste teor. Explicamos: nós não pretendemos enaltecer aquilo que já foi conquistado esquecendo o que ainda está por ser feito. A Bahia cresce. A Bahia se moderniza. A Bahia atrai agora também pelo dinamismo do seu comércio e da sua indústria. Ao lado, entretanto, não é difícil notar a existência dos Alagados, de Água dos Meninos, da inércia provocada por dezenas de cultos da miséria que cerca a cidade, do homem explorado e revoltado. É disto que devemos tratar. A nossa obrigação é lutar para que tudo seja tão firme e tão altaneiro como o Elevador Lacerda. Este o sentido de ‘Barravento’: um filme humano porque sabe dizer os problemas e aflições do homem do litoral.

Acreditamos estar no caminho certo. A certeza disto nos chega mais eloqüente agora quando vemos o mundo aplaudir um filme que traz este mesmo sentido de luta e humanidade. ‘O Pagador de Promessas’, realizado nas ladeiras que circundam o Pelourinho, sem mostrar nenhuma Bahia nova e sem problemas, mas a beleza colonial da cidade e a beleza do espírito do homem, acaba de receber o maior prêmio cinematográfico internacional. Só nos faremos ouvir pelos outros povos se tivermos bastante coragem de nos mostrar como somos realmente. Este o lema do Cinema Novo. O lema de ‘Barravento’.

Os Produtores¹⁷”.

Mas de onde vem o pensamento estético de Glauber Rocha? quais as influências? o que o legítima como representante da “boa esquerda” ou ao menos da boa política e estética cinematográfica? É provável que nada. No entanto, ele chama para a produção de *Barravento* uma natureza diferenciada da tradição cinematográfica brasileira. Poderíamos também imaginar que essa natureza diferenciada fosse a estratégia para atrair espectadores para *Barravento*, ou que sua posição política pudesse justificar as limitações técnicas do filme. A seu favor argumentam as influências estéticas do marxismo, de Bertolt Brecht, do Neo-Realismo Italiano, que justificam o seu resultado estético e sua posição ideológica em

¹⁸ Observe que este texto pode ser aquele a que se refere Glauber Rocha em “*Rocha Anecy 76*” anexado na dissertação: “*Redigi um panfleto publicitário insolente que foi distribuído ao público na cinelândia e mereceu desagavos de Pedro Lima e Luiz Alípio de Barros*”.

relação ao filme, a estória que ele conta e o como esta estória é contada.

*“O cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária”.*¹⁸

Em uma série de artigos publicados no livro *Brasil em Tempo de Cinema*, Jean-Claude Bernardet analisa, sob sua perspectiva, a falha de comunicação do filme *Barravento* e, conseqüentemente, na atitude política deste e de outros filmes do período: *O Pagador de Promessas*, *Sol sobre a lama*, *Maioria Absoluta*, *A grande feira*, *Memória do cangaço*, *Artigo 141*. Segundo sua tese, esses filmes estavam buscando um diálogo não com o povo, mas com os dirigentes.

“(...) os filmes não conseguiram travar o diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se focalizavam na tela. Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiram, de fato, aos dirigentes do país(...) é aos dirigentes que se apontam as favelas e as condições sub-humanas de vida. Aqueles também são homens! Isso não pode continuar! Senhores Governantes façam alguma coisa!

*Glauber Rocha opôs-se a essa orientação. A idéia talvez mais importante de sua Revisão Crítica do Cinema Brasileiro é que os filmes não devem denunciar o povo às classes dirigentes, mas sim denunciar o povo ao próprio povo. Por enquanto, apenas uma idéia.”*¹⁹

Jean-Claude Bernardet, estende este tipo de pensamento ao escrever sobre o filme *Barravento*. Chama-o de *Barravento: Política de Cúpula*.

“O enredo de Barravento é uma questão política, e trata-se de uma política de cúpula. Se tanta importância foi dada às personagens de Firmino e Aruã é por que sua

¹⁹ Citação de Glauber Rocha como epígrafe em *“Barravento o Negro como possível referencial estético do Cinema Novo de Glauber Rocha”* Prudente, Celso, p. 4.

²⁰ Bernardet, Jean Claude - *“Brasil em Tempo de Cinema”* pp.51-52.

*estrutura e as relações que mantêm, no filme, com a comunidade, são equivalentes à estrutura de um comportamento fundamental na vida política brasileira, independentemente das ideologias da direita ou da esquerda: o populismo. O povo, proletariado e pequena burguesia, sem força para delinear uma ação própria e agir com um comportamento autônomo, entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e as soluções; o líder em torno do qual se aglomeram; átomos sociais, os indivíduos adquire feição carismática. Barravento exprime perfeitamente a situação da pequena burguesia que, nas palavras de Francisco Weffort, só podem aparecer, manifestar-se como classe, no momento mesmo em que aparece como massa devotada a um chefe. As análises feitas por esse sociólogo sobre Ademar de Barros e Jânio Quadros são perfeitamente aplicadas, guardadas as devidas proporções, a Firmino ou Aruã”.*²⁰

Talvez, também por uma percepção, ou expectativa, “oficial” de esquerda, ou de uma outra “cúpula”, Jean-Claude Bernardet, aparentemente um opositor radical dos elementos chamados “reacionários” da estética terceiro-mundista de cinema, faz algumas observações discutíveis que, descontextualizadas do conflito de uma produção, parecem ignorar uma série de símbolos e processos que revelam a representatividade e alegoria estética que estava sendo utilizada.

Essa compreensão é limitada talvez por uma concepção pré-disposta a enxergar Firmino apenas como personagem e não como uma alegoria instauradora do movimento e da violência ao sistema, e por isso mesmo contraditório. Firmino já deveria ser visto também como Exu, por Jean-Claude Bernardet, ou ao menos em outra linguagem que revelaria uma como uma força mística similar a Dioniso pretendendo destruir a ordem instituída por Penteu²¹/Aruan, rompendo com a estrutura e ordem, instaurando o caos. Falo destes mitos, cada qual correspondente a uma cultura e a um tempo, como representações simbólicas e não exclusivamente como os personagens individualizados que são mas que

²¹ Bernadet, Jean Claude – “*Brasil em Tempo de Cinema*” p. 63.

²² Se Exu é associado a Dionísio em certo momento poderíamos associar a imagem de Aruan a de Penteu, de “*As Bacantes*” de Eurípedes, contudo como o Professor Doutor Carlos Eduardo Albuquerque Miranda ressaltou na qualificação dessa dissertação não devemos fazer comparação entre os mitos que pertencem a diferentes tempos e culturas e que por si possuem um conjunto de valores específicos que dificilmente acham correspondência precisa. Portanto, gera-se um problema de tradução entre mitos para que o sentido de contra cultura de Firmino seja ressaltado.

permitem a representação de uma energia que permeia o filme. Firmino não é, assim, apenas um “líder”, ou um revolucionário, o que também não deixa de ser.

A ideologia do filme pode ser considerada como realizada e estruturada de um ponto de vista burguês por ser criado por Glauber Rocha, que não se enquadrava no modelo de proletário estabelecido pela ciência também burguesa. Ao mesmo tempo, dialeticamente e, talvez, distanciadamente, ele tenta construir sua voz narrativa de maneira que configure a condição de Firmino como um ser revolucionário e marginal, em quem devemos perceber o discurso do autor²² em conflito com a sua natureza e tentando entender a outra natureza do marginal e do proletário, que não é, realizando-a artisticamente.

Contudo, podemos imaginar e considerar a “limitação” tão burguesa na representação de Firmino por Antônio Pitanga, quanto na direção de Glauber Rocha; quanto nesta reflexão que está sendo elaborada; na percepção de Jean-Claude Bernardet quando pensa Firmino apenas como personagem e nunca como representação mítica e; quanto aquela daquele que vê e lê as imagens de Firmino como marginal no cinema ou nos livros.

Firmino não quer que o seu povo se insira na sociedade e modelo, e este é o caminho de Glauber Rocha o de não inserção, ou, melhor, de ruptura.

Firmino é a concretização estética, evidentemente metafórica, e não a abstração da própria revolução, caos e violência. Firmino representa a força de Exu e sua fome, não simplesmente “alguém” que detém essa energia. Mas na medida em que nega ou ignora essas características Jean-Claude Bernardet, de alguma forma, legítima o caráter realmente revolucionário de *Firmino* e *Barravento*, pois o personagem-mito atinge seu objetivo ao modo dialético: produzindo contradições, discussão e divergência. Também por um processo invertido - e por que não dionisíaco ou movido por Exu? - o discurso de Jean-Claude Bernardet acaba se legitimando.

Repleto destas interferências que se encontram na encruzilhada de uma produção, se configuram as contradições do próprio veículo burguês: cinema, do autor burguês, do pensamento burguês que se diz defensor de uma revolução popular o que não é possível sem conflito. Como viabilizar uma arte que nesta “*era da reprodutibilidade técnica*”²³

²³ Ver “*Discurso Indireto Livre*” de Pier Paolo Pasolini, o texto voltará a discutir a idéia do discurso indireto livre mais adiante.

²⁴ Ver obra de Walter Benjamin: “*A Obra de Arte na era da reprodutibilidade Técnica*” já citada.

necessita de inúmeros espectadores pagantes para ser viável em se tratando do custo do cinema numa sociedade capitalista. Para que público ela se dirigirá e atingirá? Para quem ela foi feita? Mesmo que a dedicatória do filme seja para os pescadores da praia de Buraquinho, a encruzilhada o leva a tantos outros lugares que parecem não afetar a realidade daqueles pela qual ela se dispõe a lutar. Neste sentido a tese de Jean-Claude Bernardet - com a qual concorda, ao menos em parte, Celso Prudente - acerca do “populismo” no *Barravento* de Glauber Rocha se reforça.

"A contradição que pode evidenciar-se entre uma proposta francamente capitalista (seja privada ou estatal), e outra, que parece querer abolir o sistema, não impediu que os cineastas apresentassem suas obras imbuídas de um caráter revolucionário (como a grandiloquência de Glauber tantas vezes vociferou), mesmo que fossem financiadas por grandes comerciantes da Bahia ou banqueiros de Minas Gerais".²⁴

Sendo contaminado desde sua origem, fruto da *ciência e cultura ocidental*, o filme, não está livre de sua condição dependente dos referenciais desta “cultura” e, assim, acaba, muitas vezes, por não ser capaz de trafegar fora ou além daquilo que as estéticas tradicionais sugerem. Quando se propõe o filme como uma proposta original do *Terceiro Mundo* valorizando a sua nacionalidade, mostrando a arte e cultura popular, esbarra na concepção tradicional do que seria nacional e do que seria popular, e no léxico recorrente de imagens que permitem ao filme ser, de alguma forma, mais inteligível ao espectador, usando os códigos visuais que são mais compreensíveis.

A tentativa de romper com esta forma de composição aparentemente seria fácil no cinema por ser uma arte relativamente “nova”, o que a faria pouco codificada, mas não é. Em decorrência da industrialização sua linguagem rapidamente se formulou sobre simplificações de idéias estéticas assimiladas de outras artes seja a literatura, seja a pintura ou a escultura, para que assim, o cinema, pudesse ser compreendido facilmente e sem maiores desafios.

Mesmo sendo composto a partir de uma outra posição política, ou buscando encontrar um novo vocabulário de imagens que rompam com as imagens constituídas a fim

²⁵ Gatti, José – “*Barravento, Cinema e documento*” - p. 12.

de criar um novo sistema ou a sua revolução, os filmes que tentam outras formas políticas conseguem simplesmente tensionar a tradição do *templo* que negam por não conseguirem ver com o olho que não lhes pertence. Uma tradição que apesar de recente já quer se firmar, em pouco mais de - oficialmente - um século desta arte, a fim de que ela se rompa.

Buscando pertencer a uma outra natureza dificilmente consegue fugir de suas convenções culturais presentes no que seria o “*código visual*” do filme, isto é, as imagens, que o autor usa para comunicar seu pensamento, para se fazerem inteligíveis recorrem à compreensão comum à sua cultura, e que acabam fixadas em uma cultura dessas imagens.

Não conseguindo fugir deste movimento, o cinema acaba por se fazer *Templo*, espaço apropriado pela elite de “*cultura civilizada*”, de nossa “*cultura primitiva*”. Um *Templo* que quer ser *Encruzilhada* e que serve para espiar culpas não percebendo suas contradições. O cinema, desta forma, acaba substituindo possibilidades de ação e, assim, novamente, enfraquecendo possíveis revoluções estéticas. Torna-se um lugar sagrado que serve à contemplação, feita sob a forma da sétima arte, da superfície da miséria vivida e que aceita a sua *aura*²⁵ convencionalizada, disfarçada sem perceber em um templo das idéias estabelecidas da cultura seja ela a revolucionária, o regional, o nacional, o religioso ou o desmistificador. A *aura* que a tradição quer impor ao cinema é sempre dentro de uma visão mítica da arte, utilizada para a manutenção da estética e da poética tradicional como objetos sagrados puros e imaculados reflexos de uma ideologia e política da cultura.

Quando, porém, olhamos os aspectos míticos no filme de Glauber Rocha, mesmo que estejam querendo ser negados, consideramo-los não pelo que os fazem tradicionais mas justamente pelo que rompem com a *aura* costumeira mesmo que estabeleçam uma outra *aura* em seu lugar, que corresponde e, talvez, haja equivalência, àquela *aura* que fica submersa enquanto outra está ocupando o seu lugar sagrado.

“A razão dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime a bala. Para ela tudo que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o

²⁶ Assim como a idéia de tradição é a permanência de valores protegidos, a *aura* funciona como uma extensão desta tradição em elementos da cultura que são transformados em mito e que recebem valores sacralizantes. Walter Benjamin discute sobre este assunto no texto “*A Obra de Arte na era da Reprodutibilidade Técnica*” e o direciona precisamente sobre o cinema que ainda sofre a pressão política de permanecer como guardador dos valores das elites.

mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando essa possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda acionado pela razão burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta (...).”²⁶

A aparente pretensão da obra de Glauber Rocha é manipular esta linguagem experimentando seus elementos, a fim de forçar caminhos para provocar sua ruptura, de seus personagens, da linguagem e de sua cultura e caminhar em direção à saída, porém se depara com outras formas sagradas, presentes na sua própria referência cultural, que também tenta ser de uma outra natureza, mas que se mostra longe da pureza proposta nas suas bifurcações, trifurcações: nas encruzilhadas.

Contudo, cabe aqui questionar a própria encruzilhada da autoria do filme, o filme foi concebido por Luiz Paulino dos Santos, foi ele quem criou o argumento e existem portanto pelo menos dois filmes *Barravento*, o que seria e o que foi feito e ficou. O *Barravento* destruturador já acontecia antes mesmo dele estar configurado como filme.

Barravento é o toque do candomblé que provoca o movimento e a transformação. *Barravento*, o filme, é também o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, iniciado em 1961, com argumento inicial de Luiz Paulino dos Santos, o roteiro foi re-escrito por Glauber Rocha e José Telles de Magalhães. Realizado pela Iglu Filmes na Praia de Buraquinho na Bahia, a direção do filme foi assumida por Glauber Rocha já em andamento, essa reviravolta deu novo sentido ao filme, que por um acaso acabou sendo montado por Nelson Pereira dos Santos, que “salvou” o filme do ímpeto tempestivo e famigerado de Glauber Rocha.

“- Barravento não é conhecido na França, mas sabemos por aqueles que o viram que é um filme sobre os pescadores na Bahia no qual você já relacionava um certo misticismo, a dança, a música e o mar.

²⁷ Rocha, Glauber – “*Estética do Sonho*” in “*Glauber Rocha*” de Sylvie Pierre pp.133-137, este texto foi escrito em 1971 e apresentado na Universidade de Columbia, Nova York.

- *Barravento, 1962, não é um filme meu, eu o fiz quase por acaso. Ele foi iniciado por um outro diretor, Luís Paulino dos Santos; depois de um acidente de filmagem, eu tive que continuá-la; filmei bem depressa com um orçamento de 3.000 dólares e 6.000 m de película. Em seguida, quando vi o material, não gostei e o deixei de lado. Oito meses mais tarde, Nelson Pereira dos Santos viu os copiões e achou interessante. Então recomeçamos a construir o filme”.*²⁷

“*Só que no Barravento do Luís Paulino tinha uma outra concepção, era um filme em que a palavra ‘barravento’ era exatamente o castigo quando o santo está zangado e castiga os pescadores. Existe uma mudança de vento, de maré, que é como se fosse sudoeste ou pior, um desencontro total, e as pessoas morrem.(...) O Luís Paulino não tinha nem começado o filme, estava ainda na preparação.(...) Mas esse Barravento do Luís Paulino era mais dentro do candomblé, da religião, do problema do santo.”*²⁸

Barravento parece ser, para a comunidade de pescadores, as ondas perigosas que assustam os homens do mar, são as ondas que levam os pescadores, para a mãe *Yemanjá*²⁹, *Janaína*, *Sereia do Mar* e outros tantos nomes que quando não podem realizar as suas puxadas de rede. Por não serem proprietários de uma rede de dimensões e custos grandes, são obrigados a sair de jangada em alto mar e correndo riscos de vida, o que se dá quase imperceptivelmente, mediante à sua “pequenez”³⁰ dentro do sistema que não sabe recebê-los como produtores mas apenas como escravos. Ou eles trabalham para a sua subsistência em suas jangadas³¹, ou eles trabalham para o capitalismo que os cerca.

“*Luiz Paulino escrevera o roteiro de ‘Barravento’ e me pedia produção. Namorava Sônia Pereira, aluna da Escola. (...) Através de Leão Rosemberg conheci o médico, pintor e construtor civil Rex Schindler, mulato inteligente, simpático, visionário. Adorava meus*

²⁸ Entrevista a Michel Ciment dada por Glauber Rocha - Positif 67 “*Revolução no Cinema Novo*”, Alhambra/embrafilme estes textos retirados deste livro estão ainda sem as páginas em decorrência do incidente com o livro já descrito no anexo.

²⁹ Depoimento de Antônio Pitanga a José Gatti em “*Barravento, Cinema e Documento*” p. 58.

³⁰ Yemanjá, a princípio era um rio da África, e lá este rio era um Orixá, mas no sincretismo cultural, os negros do Brasil, acabaram por denominar o Orixá do mar da Yemanjá.

³¹ Novamente podemos remeter ao filme de Orson Welles: *It’s all true*.

³² Sobre este assunto é importante levantar a produção de Orson Welles: *It’s all true*, sobre a comunidade de

artigos. Topou co-produzir 'Barravento' com a Iglu. Lutei pra impor Paulino na direção. Sacrifiquei 'A Ira de Deus'. A criação de um movimento coletivista deveria evitar personalismos. Transferi o Poder Diretorial a Luiz Paulino. Mas no contrato assinei que seria responsável técnico pelo filme. Por que Luiz Paulino? Tinha razões sentimentais, gostava dele, embora conhecesse mal o roteiro. Um dia foi me contar em meu quarto e eu dormi. Candomblé. Misticismo. Alienação. Converti-me ao catolicismo, confissão, batismo, comunhão pra me casar na Igreja(...). A mediocridade do protestantismo, a hipocrisia do catolicismo, a inconsciência servil do candomblé. Em Faulkner encontrava negros rebelados. Notícias das explosões negras norte-americanas.(...) Larguei o jornal pra produzir 'Barravento' Rex e a Iglu me passaram algum dinheiro.(...) Começamos a procurar atores. Eu controlei todos os setores econômicos, técnicos e artísticos. (...) Paulino locou o filme na praia de Buraquinho, além de Itapoan,(...) Nos três primeiros dias não fui pra filmagem a fim de que minha presença não disturbasse Paulino. No quarto Telles veio dizer que Paulino e Sônia estavam fodendo o filme. Que Sônia bancava de vedete. Que Tony e Paulino não se entendiam. Que os assistentes mineiros conspiravam contra mim. Que Paulino ia vender a produção a Gibault, produtor executivo de Sacha Gordine que produzia 'O Santo Médico' na Bahia. Alvino completou informações. Um complo dos mineiros com Sônia, Paulino. Tony Rabatony no meio. **Barravento. O filme parou.** Roberto Pires, Rex, Braga, Elio, Oscar demandaram expulsão de Sônia. Executei. Paulino reagiu. Nomeei Telles diretor. Telles não aceitou. Propus convidar Roberto Santos, Roberto Farias. Roberto Pires recusou e me pressionou pra aceitar. Paguei cem contos a Paulino pelo roteiro. Ele pensara em me dar um tiro. (...) Derrubamos Paulino e Sônia mas eu não exporia Helena a uma crítica pública. Preservei sua dignidade. Estaria sendo sórdido? Alguns acusavam-me de haver deposto Paulino. Mas foi Paulino quem se depôs. Fiz tudo pra que ele continuasse mas ele, mesmo tendo sacrificado Sônia, não podia continuar o filme sem ela. Estava arrasado. Sônia o exilara. Xingou-me na praia. Mas eu não deixaria o barco afundar. A jangada atravessaria as ondas mesmo solitária. Perdi o amigo, ganhei o filme.(...) Com a queda de Paulino abri o roteiro e achei uma merda. Parti pra reescrever na câmara escura da Iglu e Rabatony começou a pedir planta baixa. Em quase duas semanas refiz o roteiro, diálogos e decupagem ajudado por Telles. Aproveitei

pescadores que resolve reivindicar seus direitos.

alguns copiões de Paulino, cortando Sônia. Alguns esplendores de Pitanga com Sônia na Praia. O filme cheirava fresco. Antonionesco. Esteticista.(...) Sentia-me infeliz e amargurado com os conflitos de Paulino e as fofocas históricas da equipe. Brigas gerais. Grilo com Alvinho. Expulso. Delírio. Larguei o roteiro e me aventurava em materializações arbitrárias. Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião economia. Religião opium do povo. Abaixo o Pai. Abaixo o folclore. Abaixo a Macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro de Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha fui refilmado segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista. Cinema Novo.”³²

A partir daí, podemos imaginar a natureza do filme sendo torcida para atingir outra forma e que correspondesse não apenas a uma alteração no roteiro mas na idéia matriz: uma natureza que quer ser outra. E neste processo, entre o texto do roteiro, escrito por Luíz Paulino, até o roteiro escrito por Glauber Rocha e, deste, para aquele texto filmico que vai ser lido e convertido em um outro texto na cabeça daquele que vê o filme, o movimento é transformador, ou mesmo revolucionário.

Se ao menos pudéssemos considerar a possibilidade de uma *Encruzilhada* como “cultura primitiva revolucionária”, não no sentido de pouco evoluída, mas no sentido de não ter recebido nenhuma interferência que comprometesse uma nova forma de fazer, de modificar e de saber decorrente desta cultura, (hipótese romântica próxima à concepção do movimento estético chamado: Antropofagia, decorrente da semana de 22 que não passava, segundo Glauber Rocha de um movimento burguês³³) e pensá-la acerca de *Glauber Rocha - Barravento - Exu - Firmino - Terceyro Mundo*, imaginando-o como *ente* que se apropriou da linguagem do cinema sua técnica, seu tempo, seu espaço, incorporando o que lhe foi ensinado para, como Caliban (anagrama de Canibal) de Shakespeare, dizer a toda *tradição*:

³³ Rocha, Glauber – “*Rocha Anecy 76*” in *Revolução do Cinema Novo*.

³⁴ “Eu chamo o movimento de 22 de estética liberal do café”, diria Glauber Rocha ‘é uma manifestação exemplar do liberalismo burguês, pois em 22 além da Arte Moderna, há o tenentismo e o surgimento do PC, sem haver entre esses fatos nenhuma integração. Quando a Coluna Prestes estava passando, os artistas, as pessoas cultas de São Paulo estavam tratando da reforma do verso’ (...) A idéia de cultura nacional em nosso século já emergira entre alguns setores do movimento modernista de 22, mas formulada a partir de estímulos externos, absorvidos por uma burguesia que acabou esgotando seus impulsos vanguardistas pelos seus conteúdos formalistas e elitistas.” – retirado do texto de Raquel Gerber publicado na coletânea de textos:

“A falar me ensinastes, em verdade.
Minha vantagem nisso, é ter ficado
Sabendo como amaldiçoar.
Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes
Ensinado a falar vossa linguagem.”³⁴

Entretanto, a partir do *Templo* não há cabimento em pensar os valores do que seria a *Encruzilhada*, pois a moral que rege templo e seu tempo se estabelece na ordem e no sistema cronológico da cultura ocidental, que distingue facilmente o bem e o mal, funcionando através da dicotomia. As idéias do *Templo* consideram incompreensível a idéia de *Encruzilhada* ou mesmo, não se interessando por entender aquilo que está em “desordem”, além do que é *cultura* por não servir aos seus interesses deste *Templo*, ou por estar repleto de contaminações de outras naturezas, que o deixariam fragilizado em seu funcionamento.

Perante o *Templo* Firmino não passa de um personagem representante dos vícios e do mal, que aflige a *Pólis*, não é solidário e não segue a moral Cristã, na *Encruzilhada*, contudo, ele apenas é. As concepções de herói e vilão se misturam nas imperfeições de sua definição ou da própria definição de natureza ou política.

“Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos”.³⁵

Assim, a única compreensão que temos da *Encruzilhada* se dá no lugar *Templo* e que, por isso, carrega preconceitos e discriminações. Quando se dá alguma compreensão, possível, do que seria essa *Encruzilhada* ela é expressa com o vocabulário do *Templo*. Portanto, para compreender esta *Encruzilhada* temos que admitir que ela recebe inclusive

“Glauber Rocha”, São Paulo, ed. Paz e Terra, 1977 p.12.)

³⁵ Shakespeare, William - “A Tempestade”- Cena 2 Ato I – tradução de Carlos Alberto Nunes p. 56 vol. I da edição de obras completas da Edições Melhoramentos –1954.

³⁶ Rocha, Glauber – “Estética do Sonho” do livro de Sylvie Pierre p. 137.

os caminhos da ordem e por isso se dirige muitas vezes ao *Templo*, ou é assumida como *Templo*.

3 - A Encruzilhada como Templo, ou o Templo que se quer Encruzilhada

“Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda, exemplifico, outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres.

O Povo é o mito da burguesia.

A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.

As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda revela-se herdeira da razão revolucionária burguesa européia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho dessa compreensão possa permitir”.³⁶

Quanto ao aspecto dicotômico: Esquerda/Direita, a posição política de Glauber Rocha parece ser repleta de contradições, talvez seja melhor explicada, do que aceitar essa aparente indefinição, considerando-a como resultado de dialética.

“Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionária”³⁷.

A partir de 1971, sobre a polarização “esquerda” e “direita” exposta no texto *Eztetyka do Sonho*, Glauber Rocha parece estabelecer um pensamento crítico e insatisfatório com o discurso da esquerda e que parece contraditório à estética que ele desenvolve no filme *Barravento*. A contradição aparece, por exemplo, com a negação dos elementos culturais fundamentados no misticismo no filme, em contraponto com a aceitação, no texto, de aspectos do misticismo religioso. Seu pensamento critica a

³⁷ Rocha, Glauber – “*Eztetyka do Sonho*” in “*Glauber Rocha*” de Sylvie Pierre pp. 135-136.

influência paternalista da própria esquerda, ainda assim, burguesa, e, que recebe seus fundamentos da burguesia européia mesmo que esta seja também de esquerda.

“Ao analisar com mais cuidado o filme Barravento, percebi o quanto a leitura marcada pelo conteúdo ‘crítica à alienação religiosa’ era seletiva, podendo apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem. Ficou clara a presença de um estilo de montagem que, associado a uma utilização particular da câmara e a uma movimentação coreográfica das figuras humanas, estabelece relações de tal natureza que esta interpretação é posta em xeque. Ela não dá conta do filme em sua complexidade de percursos e deixa de lado elementos cuja presença, não apenas episódica, é recorrente ao longo do filme. Feita essa constatação, tornou-se difícil assumir Barravento como um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores em sua miséria e reduzir os elementos de estilo a expressões do ‘temperamento’ do cineasta, cuja relevância seria menor ou quase nula nas considerações sobre a sua significação social e política.”³⁸

O filme *Barravento*, paradoxalmente, não está livre, ao mesmo tempo está, de sua condição formal fixada por muitas opiniões limitantes, e, desta forma, capaz de trafegar fora, ou além, daquilo que as estéticas tradicionais - algumas de esquerda – sugerem ou sugeriram. Assim, quando o filme se coloca como um revelador de valores que precisam ser modificados e da realidade política do *Terceyro Mundo*³⁹, valorizando a sua nacionalidade, mostrando a arte e cultura popular, esbarra na concepção tradicional do que seria nacional e do que seria popular. Esbarra na ideologia que regeria o filme, explicitada no discurso introdutório ao filme, onde se teme a influência do misticismo e por isso cai em limitações, como analisou Ismail Xavier:

“Em 1977, ao tentar a descrição de um percurso do Cinema Novo frente às formas de representação popular eu trazia uma hipótese que caminhava na mesma direção: a década de 60, no seu conjunto, corresponderia ao momento do que se poderia chamar de

³⁸ Idem citação anterior p. 135.

³⁹ Xavier, Ismail - “Sertão Mar- Glauber Rocha e a estética da fome” p.19.

⁴⁰ Observar texto assinado pelos produtores de *Barravento* inserido nesta dissertação pp. 11-12.

*‘crítica dialética’ da cultura popular marcada pela presença da categoria da alienação no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas; a década de 70 corresponderia a um gradativo deslocamento pelo esforço de ‘compreensão antropológica’ tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores (em alguns casos, a visão marxista do processo social e da ideologia e renúncia da religiosidade popular como alienação. Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna ‘intocáveis’ porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial de identidade”.*⁴⁰

Se pensarmos na necessidade, na forma e estética da linguagem que se usa, percebemos quase que de imediato que o *Cinema/Templo*, por si só, não seria um veículo capaz de ser autêntico de nossa cultura nacional e popular ou mesmo de qualquer discurso marxista, e que o cinema, no *Terceyro Mundo*, sofre ainda muito mais do que apenas “problemas técnicos de sincronia do som ou de captação de imagem”. Poderíamos considerar também o, ainda hoje, restrito número de salas e a força da competição com outras mídias, de certa forma mais populares, ou do próprio cinema industrializado que invade as salas brasileiras, mesmo quando ele é produzido aqui⁴¹. Mesmo no que seria a proposta ideológica deste cinema as referências e influências que o configuram provêm de muitas fontes o que o deixa, ainda mais, “sem nenhum caráter”: *Macunaímico*.⁴²

“Lia Faulkner depois de tripar a ficção e a poesia brasileira. Retrato de Um Artista Quando Jovem. Nelson me abria novas possibilidades pra sair da classe média sem cair na burguesia: intelectual orgânico do povo, transador janguista, na velha tradição dos barrocos, inconfidentes, românticos. Com o PC. Ou pelas vanguardas esquerdas. Ou entrar pras guerrilhas. Sierra Maestra nos enviava a literatura de Fidel, Camilo, Che. Explodira guerrilhas em Canavieiras e os fatos nos rondavam. Muitos companheiros

⁴¹ Xavier, Ismail “*Sertão Mar*”, p. 18.

⁴² Não se trata apenas das co-produções, mas de filmes que se utilizam da linguagem industrial, sobretudo copiando as produções comerciais norte-americanas, para viabilizarem seu produto.

⁴³ Neologismo livre a partir do personagem representante do brasileiro de Mário de Andrade: Macunaíma, herói sem nenhum caráter do livro homônimo.

*seguiram outros rumos. Eu fiquei com uma minoria esperando o Apocalipse e a Nova Utopia”.*⁴³

Sobre as múltiplas influências que podemos pensar terem se encontrado no filme, mesmo que fossem tensionadas para não serem, muitas provêm de uma estética elaborada a partir de um *Templo* que não quer sê-lo. Na concepção estética e política de um cinema nacional, notamos o movimento consciente em direção às conquistas estéticas realizadas pelo *Neo-Realismo Italiano*, com Rossellini quando este consegue sob condições adversas realizar um filme com “*Roma città Aperta*” (“Roma Cidade Aberta”), por exemplo. Conquistas, estas, que libertaram e muito o cinema de suas dependências técnicas, privilegiando, através do pensamento marxista, a forma épica, didática e dialética, a importância de se fazer pensar sobre uma narrativa. Pensamento que esteve presente na estética de Bertolt Brecht, bem como as revoluções da linguagem cinematográfica de Eisenstein.

“A Segunda Guerra Mundial produz dois filmes apocalípticos (Ivan, o terrível de Eisenstein/URSS e Cidadão Kane, de Orson Welles/ EUA) e um filme renascentista – Roma, cidade aberta, de Roberto Rossellini/Itália.(...) em Ivan, o terrível, Eisenstein mostra como Stalin reencarna o Tzar Ivan e retifica a dialética histórica: o filme é o limite máximo, neomedieval, explode nas abóbadas cristãs e zoroástricas de Eurazya Russa Selvagem. Em Cidadão Kane, Orson Welles mostra o Tzar yankee retificado na busca de um freudiunguiano “Rosebud”...- a civilização do progresso morre solitária num decadente Palácio Art Nouveau que passava por arquitetura sofisticada de Kubla Khan(...)

Rossellini é o primeiro cineasta a descobrir a câmera como ‘instrumento de investigação e reflexão’. Seu estilo de enquadramento, iluminação e seus tempos de montagem criaram, a partir de *Roma, cidade aberta*, um novo método de fazer cinema.

Dziga Vertov, Robert Flahert e Jean Renoir procederam Rossellini na técnica de filmar o ‘real no seu fluir’, mas o cinema italiano sintetizaria numa perspectiva filosófica as lições do repórter socialista e do romancista idealista.

⁴⁴ Rocha, Glauber – “*Rocha Anecy 76*”, publicado em *Revolução do Cinema Novo* e incluído nos textos anexos da dissertação.

Luchino Visconti abriria outro caminho tão caudaloso, fértil e contraditório quanto o de Rossellini, mas o território viscontiano é a utopia revolucionária. Enquanto Visconti acredita, Rossellini duvida. Aí o neo-realismo se multiplica em Cezare Zavattini, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Gianni Amico, Gianfrancesco Barcelloni, Carmelo Bene.

Rossellini é um místico antes de neo-realista (...)

O difícil em Rossellini é que a materialização da realidade subjuga seu talento. Humilde como um cristão puro, ele não se faz mais importante que seus personagens. Estes personagens são áridos como a realidade. Rossellini fez filmes bonitos sobre o horror realista. Agnóstico, mas sempre cristão, Rossellini quis salvar pela Didática da Arte. Desenvolveu, em proporções ainda incalculáveis, as teorias de Giotto e Bertold Brecht.

Seu último filme seria a vida de Karl Marx”.⁴⁴

Estas influências da *Cultura* de esquerda européia servem para desmistificar uma concepção de estética, “*política de esquerda*”, nacional como “autêntica e legítima” - ainda que seja uma procura de identidade - esta composição se fez utilizando de muitas referências que nos vieram da *intelligentsia* esquerdista do *Primeiro Mundo*, não desprezando as fontes populares que, também, as alimentaram ou que alimentaram o filme. Contudo, mesmo que tratando de falar daquilo que está no *Terceiro Mundo*: seus rituais, formas e povo, de origem afro-brasileira; tudo não passa de uma sétima arte, criada na estética realizada e concebida por uma elite burguesa⁴⁵ que tenta traduzir a sua compreensão sobre o mundo à sua margem. Desta forma, a ingenuidade e o primitivismo⁴⁶ também são desmistificados e muitas contradições são apontadas.

Um argumento possível, exigido muitas vezes pela ciência ocidental, para se questionar a validade do artigo anteriormente, citado como uma reflexão fundamentadora

⁴⁵ Rocha, Glauber – “*O neo-realismo de Rossellini*” in “Glauber Rocha” de Sylvie Pierre pp.150-157. Segundo Sylvie Pierre, p.150, “este artigo foi escrito em três tempos: a primeira parte reúne dois artigos publicados por Glauber Rocha no diário de Notícias de Salvador, ‘Rossellini e a mística do realismo’ 9 28 de janeiro de 1962 e ‘Rossellini e De Sica’ (21 de junho de 1962); a Segunda parte data provavelmente de 1977, ano da morte de Rossellini. Ambos os artigos foram fundidos, remanejados por Glauber e publicados em seu livro ‘O século do cinema’”.

⁴⁶ Sobre este assunto é interessante saber que foi tratado de modo aprofundado no texto: *Intervenção sobre o Discurso Indirecto Livre* de Pier Paolo Pasolini em “Empirismo Hereje”.

da originalidade estética de *Barravento*, é de não saber cronologicamente se o fragmento do texto citado sobre a técnica e a linguagem estética Neo-realista se deu antes ou depois de *Barravento*. Contudo, não é isso que vai impedir a consciência de Glauber Rocha se fundamentar à moda Européia, ou de se impedir que uma reflexão dialética seja desenvolvida a partir de outra perspectiva que não a ciência ou a cronologia científica européia, ao mesmo tempo não o impedirá de receber influências de uma cultura nativa.

Assim, também se deve, em nosso caso, satisfazer o “altar” do *Templo* e considerar uma série de pensamentos justificadores daquilo que se supõe interferir na elaboração de um filme como *Barravento*. Pensamentos estéticos elaborados pela esquerda Européia, do PCI, Partido Comunista Italiano, que influenciou amplamente o *Neo-Realismo* que era assistido nos cineclubes de Salvador dos quais Glauber Rocha participava, assim como a estética de Bertolt Brecht que se lia na escola de teatro de Martim, em Salvador, para a montagem de “*Ópera dos Três Vinténs*”, da qual Glauber Rocha também participou⁴⁷.

Somente uma outra consideração notável sobre o conhecimento de estéticas não originais por Glauber Rocha, é a de uma influência estética cinematográfica⁴⁸ proveniente dos Estados Unidos da América, porém, ao contrário da tradicional indústria de filmes norte-americana, esta influência é dos filmes de Orson Welles. Seus filmes foram elaborados de forma consideravelmente crítica, reveladores de conflitos e do fascismo provenientes do capitalismo, praticado intensivamente em seu país. Por isso, segue aqui mais um pensamento justificador:

“Quando fiz meu primeiro longa-metragem, Barravento, foi em outro estágio de consciência, na época em que eu já conhecia Rossellini, Visconti, tinha ouvido falar da Nouvelle vague, mas ainda não tinha visto ‘Acossado’ de Godard. Portanto, eu filmava ‘a la Rossellini’ ou à maneira de ‘Roma, cidade aberta’; quer dizer que eu filmava primeiro com a cabeça e, acontecesse o que acontecesse, com um pouco de película improvisando, mas guiado pelo sentido da realidade de Rossellini; não me preocupava com as emendas para a montagem, pois me achava conhecedor da teoria da montagem eisensteiniana e

⁴⁷ Ver anexo “*Estetyka da fome*” de Glauber Rocha.

⁴⁸ Ver o texto “Rocha Anecy 76” anexo à dissertação.

⁴⁹ É importante lembrar que Glauber Rocha em “Rocha Anecy 76” escreve que pouco antes da filmagem “lia Falkner”.

deixava-me guiar pela sombra de Murnau e de Visconti, ‘Deus e o diabo na terra do sol’, digamos que foi um filme provocado pela impossibilidade de fazer um grande western, como poderia ter feito, por exemplo, John Ford. Ao mesmo tempo, havia um caminho de inspiração eisensteiniana, da ‘A linha geral’ de ‘O encouraçado Potemkin’ e ainda as influências de Visconti e de Rossellini, de Kurosawa, de Buñuel. Assim, ‘Deus e o diabo’ foi feito sob o signo dessa luta entre Ford e Eisenstein, e a anarquia buñueliana, a força selvagem da loucura do surrealismo.

- Creio que esse tipo de influência é um pouco o que determina seus filmes até ‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’, que seria o limite de tudo isso.

- Sim, ‘O dragão da maldade’ é a ruptura com a cultura cinematográfica. Pois, após ‘Deus e o diabo’ veio ‘Terra em transe’, sob evidente influência de Orson Welles: aí era o anti-Cidadão Kane.

A sombra de Buñuel continua presente, bem como uma certa influência do escritor cubano Alejo Carpentier, que também enfocou problemas políticos, mostrando o lado selvagem do subdesenvolvimento. Depois desse duelo com Orson Welles que foi ‘Terra em transe’ (e onde já havia a influência de Godard através do espírito de contestação e do fanatismo da invenção), ‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ marca meu acerto de contas com a cultura cinematográfica. De fato, é meu ‘Alexandre Nevski’, quero dizer que, depois da tempestade, fiz um filme que foi um filme popular e nacionalista por excelência, no sentido mais nobre do termo. ‘O dragão da maldade’ era o ‘Alexandre Nevski’ do sertão, ópera global inspirada pelas lições de Eisenstein.”.⁴⁹

Buscar uma estética que tentasse se apropriar da linguagem popular, seja ela, o modo de falar ou de viver, mostrá-la com a presença do povo na tela, com pescadores, dizer, com o próprio povo, os seus conflitos com os meios de produção capitalista, colocar estes conflitos na boca de um personagem que se propõe discutir alternativas políticas, tudo feito a partir de uma direção, e cuja autoria é assinada por uma posição distanciada, por

⁴⁹ “A passagem das Mitologias” – entrevista dada em Sintra, Portugal, por Glauber Rocha a João Lopes em agosto de 1981 in “Glauber Rocha” de Sylvie Pierre p. 202. Em decorrência das várias citações de filmes que no texto original estavam destacados em itálico o que aqui acabariam por se perder no itálico da citação que tenho utilizado, destaquei neste trecho os filmes entre aspas simples para não perder os grifos originais.

pertencer a outro meio social, daquela realidade, já tinha sido feito em *Terra Trema* de Luchino Visconti.

Terra Trema não é citado como referência do *Barravento*, por Glauber Rocha, mas poderia ter sido uma possível referência anterior, pois tem muitas semelhanças com *Barravento* inclusive com a sua introdução didática-narrativa colocada no início do filme. Contudo, na descrição do encontro com Jean Renoir escrita no texto “*Festival de Montreal – 1967*”⁵⁰, Glauber Rocha cita as impressões de Jean Renoir sobre Luchino Visconti e especificamente sobre *Terra Trema*:

“*Tive o orgulho de ter dois assistentes que se transformaram em grandes diretores: Jacques Becker e Luchino Visconti. Visconti era homem de teatro, um intelectual que compreendeu o cinema e fez La terra trema, um très beau film. Hoje em dia há raridade de talentos*”.

A natureza do cinema como indústria, como autoria, como original e suas condições de produção num sistema capitalista parecem apontar sempre um paradoxo, ou, ao menos, uma dialética da qual temos algumas possíveis análises para a reflexão que vêm sendo desenvolvidas, feitas por Glauber Rocha e montadas em um possível sentido por Sylvie Pierre:

“*Principal contradição do sistema dialético glauberiano. Seus termos são os seguintes:*

- A) ‘*Gostaria de esclarecer algo a respeito do produtor de cinema independente. O cinema é uma indústria, um fenômeno econômico que existe, seja num sistema capitalista ou socialista. Os cineastas não podem se comportar como artistas de séculos passados*’ (entrevista concedida ao *Cahiers du Cinéma*, 1969). Ou ainda: ‘*eu sempre coloquei o problema do cinema do ponto de vista econômico e político. Quando escolhi fazer cinema, queria fugir dos círculos literários e sabia que não havia uma indústria propriamente dita e que o artista que deseja ser cineasta teria de se transformar também em empresário*’. (‘*A embráfilme*

⁵⁰ Pierre, Sylvie – “*Glauber Rocha*” p.112.

não é a grande mãe do cinema brasileiro’, entrevista ao Jornal do Brasil, 30/10/1978)

B) *‘Há uma profunda contradição entre indústria e arte(...). Sou contra a transformação da arte em subarte, tendo como único objetivo o lucro, a recompensa financeira. Faço um filme como um poeta faz um poema’ (‘A cabeça cortada de Glauber Rocha volta ao seu lugar’, entrevista ao Jornal do Brasil, 8/6/1979)*

C) *Resolução dessa contradição?*

‘A indústria precisa de proteção, de incentivo financeiro, mas a produção cultural é uma antiindústria. São as contradições que o cinema brasileiro precisa enfrentar para que as respostas apareçam nos filmes’ (Ver, neste livro, “Passagem das mitologias”)

‘Argumentar que uma indústria de cinema do estado imporia o dirigismo político é um risco que os verdadeiros artistas não temem. A História ensina que o esplendor estético supera o dogmatismo político’ (‘A Embrafilme não é a grande mãe...’, entrevista já citada)

“O problema deve ser encarado do ponto de vista econômico: a realidade de Hollywood é a de um país desenvolvido. As potências produtoras de cinema são as potências mais desenvolvidas. O cinema, como dizia Buñuel, não é uma arte cuja prática é feita para os latinos, e perguntei-lhe: ‘E o Sr.?’ ‘Não, eu sou um amador.’(...)

O Brasil é um país tão grande quanto os Estados Unidos, mas tão pobre na mesma proporção em que os Estados Unidos são ricos. O Brasil é o underground dos Estados Unidos. Para um brasileiro que se educa vendo Hollywood, assim como toda a América Latina, assim como o mundo inteiro, isso cria o desejo de um cinema cujo espelho mais próximo é esse filme a que se assiste todos os dias. Existe uma grande influência de Hollywood não é sua grandeza, nem seu grau de desenvolvimento, nem mesmo sua sofisticação. O que jamais aceitamos de Hollywood é sua ideologia colonialista com relação aos índios e aos negros, aos povos subdesenvolvidos, o que é patente nos westerns americanos e nos policiais, bem como sua moral, no sentido em que o American way of life é um objetivo da democracia americana, ele deveria ser também nosso objetivo. A

significação do herói americano, da psicologia dominante no contexto dramático do filme americano, cujo 'sucesso' sempre soubemos admirar, mas sem jamais absorver a mistificação ideológica.

Aliás, essa admiração por Hollywood transforma-se em elemento de frustração por causa da impotência econômica. Na verdade, do ponto de vista de produção, o 'Cinema Novo', na verdade, é paralelo à Nouvelle vague, e lhe é também posterior, embora tenha sido produzido por cineastas mais jovens do que os da Nouvelle Vague”⁵¹

⁵¹ Rocha, Glauber - “A passagem das mitologias” escrito em agosto de 1981 em Portugal publicado in “Glauber Rocha” Sylvie Pierre p.201.

Capítulo II

Oferendas: Primeiro a opção pela encruzilhada, conseqüentemente por Exu

“Do seu lado ‘selvagem’, marginal, simbolicamente desafiador, toma-se em geral o que tem de político, de libertário, ou então aquilo que indica um nível pouco emancipado de consciência devido à miséria dos participantes – assim, a violência dos Exus seria um reflexo da violência real existente nas periferias urbanas e não muito mais. Fugiu-se então do plano religioso”.⁵²

A escolha desta primeira imagem da contradição, da opção pela *encruzilhada* no lugar do *templo*, é para o próprio *Exu-Firmino-Barravento-Glauber*, como força presente, como uma primeira oferenda *alegórica* necessária para apaziguar e mobilizar simultaneamente todos os Exus⁵³. É a escolha da força mítica, ao mesmo tempo simbólica e não, que se manifesta e com que se quer trabalhar, não para fazer um estudo antropológico ou mitológico, mas para desenvolver a percepção desta força como pulsão anímica que é *Exu* e como Glauber Rocha assume esta energia, como necessária no filme *Barravento*, através de seu personagem *Firmino*.

“Último samba-de-roda na Bahia. Transformei Nayna numa marginal branca alienada pelo candomblé, uma mãe afogada e um pai cego, apaixonada por um pescador virgem filho de Yemanjá criticado por um negro subversivo que esculhambava a submissão dos pescadores ao candomblé e do mestre Lídio Silva ao dono da Rede. Firmino rasga a rede que os pescadores costuram pra continuar a pescaria. A polícia vem buscar a rede. Famintos os pescadores temem barravento pra pescar. Aruan se arriscaria, se não fosse encantado. Firmino o desmistifica através de rituais de sexo e violência. Firmino some. Nayna vai pra camarinha. O Mestre perde Aruan que vai pra cidade em busca de superar a fome por uma rede nova e voltar pra libertar Nayna do castelo macumbeiro”.⁵⁴

⁵² Carvalho, José Jorge de - *“Violência e Caos na experiência Religiosa”* p. 116

⁵³ Consideramos aqui Exu no plural por ele se manifestar em diferentes formas dentro e fora do filme, bem como na estrutura do raciocínio que está sendo desenvolvido e suas variedades. Coincidentemente José Jorge de Carvalho no mesmo texto já citado comenta a natureza múltipla de Exu e a necessidade do plural.

⁵⁴ Ver anexo *“Rocha Anecy 76”*.

Exu passa a ser a nossa alegoria catalisadora neste estudo do cinema e da cultura, usando os elementos que se fazem nítidos e presentes no filme *Barravento* e na forma como que ele se constitui como obra de Glauber Rocha a partir de seus referenciais, movimentos e oferendas.

Neste texto, Exu-Firmino será considerado uma das conformações dessa alegoria, no sentido de personificar também a “estética da fome” em *Barravento* de Glauber Rocha e que recebe estas oferendas ou que na ausência destas se manifesta no filme e na expressão da sua política-estética de revolta, fome e violência. Será a energia evidenciada de um Exu, neste momento do trabalho de Glauber, e que revelará a sua tentativa de revolução através da violência que surge sob a condição da fome e se torna estética, e do elemento “subversivo”⁵⁵, Firmino, que percorre as cenas do filme procurando induzir à ação e a provocação, até desencadear a alteração da ordem na vila de pescadores, com a quebra do encanto de Aruan.

*“A passagem de Firmino por Buraquinho constitui o núcleo da estória; é seu principal elemento motor. Em termos da religião, Firmino é um autêntico Exu. Desde o primeiro momento em que reencontra sua aldeia natal até seu desaparecimento de cena, ele tem seu comportamento marcado pela constante militância. Ao seu estilo, agita sempre, tece suas tramas e faz seus discursos a qualquer hora, como se tivesse uma missão a cumprir sem descanso e não pudesse incluir nada mais em sua relação com os pescadores.”*⁵⁶

Este único Exu-Firmino faz manifestar seu *axé*, em outros personagens: em Cota, quando esta age como uma “*Pomba-Gira*” na sedução de Aruan; em Aruan quando este se revolta e parte para ação sob a provocação bem sucedida de Exu; e, quando irrompe, não nos personagens, efetivamente o fenômeno *Barravento*, transformado no filme em força cósmica e mítica da cultura dos pescadores estimulado a aparecer como uma reação à quebra da ordem, a partir da ação iniciada por Firmino-Exu. O *Barravento* é a violência da transformação, se manifestando no caos do vento, na agressividade do mar, na chuva que no filme culmina na morte de alguns aldeões e na desmitificação de Aruan.

⁵⁵ Observar a fala de Firmino colocada na parte 10 do roteiro 2 em Roteiros do Terceyro mundo p. 249: “*A ficha na polícia anda muito carregada. E agora inventaram até uma palavra nova: elemento subversivo*”

⁵⁶ Xavier, Ismail – “*Sertão Mar*” p.37

*“Tudo sugere a metáfora e não há como não dizer: Firmino é um barravento. No acontecer abrupto e no dissolver. É presença convulsa e, de repente, não é nada.”*⁵⁷

Com a manifestação de *Barravento*, fica simbolizada a ruptura com o antigo sistema, onde, agora, Aruan humanizado parte para a cidade, convertido à natureza de Exu na revolta, busca de mudança e no anseio de voltar com a possibilidade de transformar. *Barravento* é um ritmo, tocado nos atabaques de uma casa de força, num “*Ilê Axé*”, a que conhecemos como “*Terreiro de Candomblé*”. *Barravento* é um toque de atabaques⁵⁸ em geral toques de extrema intensidade rítmica, que servem entre outras coisas para verificar se a pessoa é médium⁵⁹.

*“(…) O termo ‘barravento’ tem mais de uma significação. Pode ser revés; pode ser um fenômeno atmosférico, mudança brusca de ventos. E pode ser também o nome de uma dança do candomblé, que corresponde à manifestação guerreira de alguns orixás”.*⁶⁰

É, portanto, consequência da ação deste Exu-Firmino a força de *Barravento*, onde a ordem reage às agressões e marca o fim da ordem vigente, representada por Aruan convertido, e que até a ação de Exu-Firmino era tratado como “*santo*”, puro e virtuoso.

Símbolo da obediência ao sistema imposto pela religião e pela política de exploração dos pescadores através da dependência da rede e do trabalho, Aruan era discípulo da ordem mantida pela autoridade do Mestre dos pescadores, e, com ele, cúmplice das forças que o mantinham na sua condição de miséria e fome: o dono da rede e a religião. No filme, estes representam aqueles que estabelecem a miséria de toda a comunidade. O Candomblé aparece no filme como o responsável por estabelecer a ordem mística a ser respeitada e seguida sem reflexão e com aceitação.

⁵⁷ Xavier, Ismail – “*Sertão Mar*” p.37.

⁵⁸ Tambor longo usado para controlar os ritmos e energias dos orixás.

⁵⁹ Informação dada pelos Alabês Sérgio e José Damiro de Moraes do Ile Asè Sàponã de Guará, Barão Geraldo, Campinas-SP assim como muitas das informações que constam aqui nesta dissertação e que não são de outra fonte que não a do saber oral.

⁶⁰ Gatti, José – “*Barravento, Cinema e documento*” p. 112.

A aldeia, não tendo mais a natureza criativa em movimento, é como se esquecesse da existência de Exu, mas Exu, por isso, se revolta. Exu não se contenta com pouco, não poderia ser esquecido. Se a natureza da vila está estagnada e não mais abre espaço para o cultivar, ou não cede o espaço que lhe pertenceria, ele precisará movê-la e, para isso, quererá logo a melhor oferenda, para compensar tamanha ausência do movimento/dialética. Firmino, aquele que era o filho de Exu, excluído da aldeia e da simpatia dos outros orixás, filhos de Iemanjá, e que por isso foi para a cidade, agora volta a fim de pegar para si a oferenda devida, com a devida energia, para que se reconheça a sua necessidade, presença e ação transformadora.

Exu vem na forma de Firmino para revelar a estagnação em que a aldeia de pescadores se encontra e para retirar a oferenda que lhe convém, que acha que lhe é devida, justamente aquela oferenda que seria reservada para a ordem sagrada de Iemanjá, e de uma natureza *Olímpia* considerando o micro-sistema da aldeia, representado pelo poder da Ialorixá mãe Dadá e do Mestre, líder dos pescadores de Buraquinho. Exu-Firmino retira para si justamente Aruan, que até então se portava como vítima querida dos Deuses Olímpios e o transforma, com seus rituais, em uma oferenda própria para um Deus ífero que não pertença mais à ordem, à pureza e à castidade que o sagravam na ordem “olímpica” de Iemanjá.

*“Aos Olímpios sacrifica-se pela manhã a vítima de cor branca cujas carnes e órgãos sangüíneos são consumidos num banquete comunitário e cujos ossos são queimados com incenso num altar elevado; o momento é de alegria e celebração da vida. Aos íferos e aos heróis, sacrifica-se ao cair da tarde ou à noite a vítima de cor negra, degolada de modo a produzir sangue abundante, vertido no orifício da eskhara; a vítima é queimada (holocaustos); o momento é de silêncio e pesado luto”.*⁶¹

Devemos considerar, contudo, que a força que vai desestabilizar a ordem também pertence e é legitimada normalmente pela cultura Iorubá nos Candomblés. Nesta cultura *Exu* é, porém, considerado “intermediário”, mas que não o faz ser menos respeitado por ser

⁶¹ Esta citação já foi utilizada na nota 10. Torrano, Jaa – “O mito de Dionísio” p. 17.

o *Exu*, o mensageiro dos Orixás, sendo um de seus mitos, ao mesmo tempo é temido, no filme, como a força do *Barravento* e por seu temperamento vingativo e desestabilizador.

Firmino Bispo dos Santos se configura como faminto e violento, talvez por reivindicar seu *holocaustos* ausente, e assim é representado no filme com a mesma violência estética que atrai os olhos daqueles que convidaram Glauber Rocha a escrever “*Estetyka da Fome*”. A condição miserável é colocada, do ponto de vista de alguém que vive num país “subdesenvolvido” para um grupo de admiradores desta produção e estética que, contudo, estão dessa situação distanciados e vivem nos países chamados “desenvolvidos”. Este fato não escapa a crítica de Glauber Rocha quando ele confronta com as concepções “românticas” daqueles que se querem “paternalistas”, capazes de ajudar os países do *Terceyro Mundo* com sua intenção de generosidade e filantropia, ou àqueles que ficam em estado de admiração como observadores ao se deparar com a nossa miséria. Estes são admiradores, para Glauber Rocha, por que os remete à uma concepção de sua ancestralidade primitiva dos caracteres criativos perdidos da Europa, *Primeyro Mundo*.

Glauber Rocha procura fazer sentir o significado da fome estética no texto *Estetyka da Fome*, e ser vista, de alguma forma, em *Barravento*. Revela, no texto, a impressão de que o *Primeyro Mundo* tende a tratar os produtores do *Terceyro Mundo* como animais exóticos, que precisam ser preservados e, mantidos como animais, distantes de construir a própria civilização, mantendo assim a estrutura e a ordem mítica que nos impuseram, que é, por fim, posta de frente com um mito de outra natureza.

Este mito surge na forma de *Exu-Firmino-Barravento* para gerar a violência transformadora desta ordem imposta na estrutura do filme por outro mito: Iemanjá, que mesmo pertencendo ao panteão dos Iorubá, do Candomblé, representará a ordem e a tradição, a despeito de outros referências sociais mais representativos, desta ordem e tradição, como os poderes e a religião oficiais. Por isso Iemanjá, torna-se representação alegórica, não da entidade Ioruba, mas daquilo que manifesta a sua “ordem” no filme ou na sociedade, postos em oposição à violência caótica e revolucionária de Firmino.

A ordem é equilibrada e santificada por Aruan que aceita, até a chegada de Firmino-Exu, tranqüilamente o sistema que lhe é imposto, mesmo contra sua vontade manifesta. Aruan aceita essa ordem pelo respeito ao Mestre, líder da comunidade de pescadores, e pela tradição mística e religiosa para a qual foi consagrado.

A assimilação dessas *alegorias* vem no sentido de traduzir as idéias em uma forma representativa daquilo que está se pensando, como forma, ou método para satisfação do sentido de comunicação, do cinema como linguagem, ou ainda, das idéias como imagem e representação da cultura e - porque não?- da ciência.

Outros elementos que se seguem serão oferecidos à análise de Exu-Firmino-Barravento-Glauber no filme Barravento, estas oferendas podem ou não ser aceitas, por um orixá temperamental como o é Exu, e elas só não são aceitas quando suas escolhas não tocam a natureza vaidosa do orixá, por isso devem ser bem escolhidas. As oferendas servirão de apoio a compreensão dos elementos que compõem o seu Axé. As oferendas ao orixá Exu, invertidas em relação aos orixás súperos, são oferecidas não para atrair o seu Axé, mas para acalmá-lo, respeitá-lo ou evitar a sua vingança. Estas oferendas são para que a energia de Exu não destrua completamente a ordem do templo, para que se permita fazer cinema, para que se permita estudá-lo, para que se permita compreender a sua natureza de forma distante e não através de seu caos perturbador, observando-o, mas transpondo-o para a natureza dos Orixás.

1 - Iniciação à natureza caótica e sincrética do Exu em Barravento ou A dificuldade de identificar o Exu que se manifesta em Imagens da Ordem e Imagens do Caos

“Exu é a expressão de um simbolismo, cujo sentido se encontra não apenas na estrutura do imaginário, como na do real. Expressa simbolicamente as incertezas humanas frente aos debates com as condições sociais estabelecidas, a afirmação de liberdade e autonomia do ser humano frente às imposições naturais e sociais.

Os mitos africanos falam da desobediência de Exu às ordens de Olorun, deus supremo. Ele persuade a Lua e o sol a trocarem seus domínios, mudando assim a ordem das coisas. Exu é a encarnação do desafio, da vontade e da irreverência. Permite aos homens a possibilidade de auto-determinação, de quebra das interdições sociais que limitam a sua liberdade, ao lhes dar acesso aos meios mágicos religiosos de melhorar a sua sorte.

Exu, enquanto princípio da existência individualizada, introduz a diferenciação, a noção de autonomia e de ação possível ante os sistemas estruturados e como princípio genérico da dinâmica social é representante da mudança ainda não realizada.

Este herói trickster e ambíguo - Èsù entre os Yorubá e Elegba para os Ewè - preside o destino humano, ao mesmo tempo que introduz o acaso e a sorte na existência dos homens. Romper os modelos conformistas do universo cósmico e social ao trazer consigo a desordem e a possibilidade de mudanças.

Se, como demonstram vários autores, Exu introduz a desordem, as querelas no mundo divino e humano a serviço da continuidade da ordem cósmica e social, é porque no pensamento africano a continuidade do sistema implica na necessidade dinâmica de mobilidade e manipulação. Exu mantém a continuidade da ordem, submetendo-a a esta dinâmica.”⁶²

⁶² No livro “*Olódrisà - escritos sobre a religião dos orixás*” Coordenador e tradutor: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Editora Ágora, 1981, São Paulo, por Liana M. Salvia Trindade – “*Exú: poder e magia*” pp. 3-4.

Assim a presença de Exu, em suas inúmeras formas e representações, será apontada no discurso para fazer referência não apenas a uma força abstrata, mas a presença de uma formalização estética na sua condição de “força” da violência, da revolta, do movimento que seja o de *violência e caos*⁶³.

É esta força que se dá quando Glauber Rocha se propõe a realizar este, antes de outros filmes, seu, primeiro longa-metragem, com a força de um Orixá-Intermediário - de qualquer forma, como um Semi-Deus, elevado a um plano mítico, elevado à condição de Orixá não o sendo - e que se configurará no personagem estudado, mas que também funcionará como símbolo do próprio filme e do movimento por ele provocado, ou do estado mítico/contraditório do cinema.

Admitindo Exu como *alegoria* desta força mobilizadora nas instâncias da construção de um filme decorre que admitiremos sua expressão materializada claramente no personagem Firmino como o ponto de vista, conscientemente colocado, do autor-cineasta-narrador⁶⁴. O personagem é construindo como uma representação da crença de Glauber Rocha na violência e na des-ordem necessária para romper com a condição de miséria, ou com a “ordem” e “progresso” instituídos, na forma do Cinema/templo e na forma social do Capitalismo/templo.

Falo deste personagem considerando-o como um representante, também, da estrutura do cinema e, por isso, em uma encruzilhada estética narrativa, na qual Firmino Bispo dos Santos se coloca como o personagem que representa o exercício, não apenas de uma natureza arquetípica desta energia, mas o ponto de vista e as críticas do autor cinematográfico e suas contradições. Quando o autor escolhe uma personagem, que representará suas idéias, ele se põe na estrutura da linguagem de modo a exercer a possibilidade do “discurso indireto livre”, como entende Pier Paolo Pasolini⁶⁵.

Estamos, portanto, levando em conta a presença de uma crítica à sociedade burguesa feita através de um veículo burguês, que se quer com a forma de um marginal que não aceita se submeter à condição proletária e dependente que lhe querem impingir. Trata-se

⁶³ Carvalho, José Jorge de “*Violência e Caos na Experiência Religiosa - a dimensão dionisíaca dos cultos afro-brasileiros*” em “As Senhoras do Pássaro da Noite”

⁶⁴ Pensando não apenas na noção tão em voga na década de 70 acerca do cinema de autor, como também no cinema como uma forma de linguagem.

⁶⁵ Idem. Ver *Intervenção sobre o Discurso Indirecto Livre* de Pier Paolo Pasolini em Empirismo Hereje ed. Assírio e Alvim, 1981 Lisboa.

forma estética e narrativa intermediária, um personagem que não se localiza simplesmente nem em um lugar e sequer em outro, como o próprio filme em que está inserido. Ele não se localiza e por isto lhe é permitido transitar no *Templo* e na *Encruzilhada*, ou no espaço intermediário de ambos sem perder o seu movimento revolucionário.

“Èsù (que faz o bem e o mal) (que faz todas as coisas).

Èsù se transforma rapidamente,

então ele se tornou uma pessoa.

Ele vai chamar todas as àjé⁶⁶ que estão em Òtá.

Ele diz ah! ah!”⁶⁷

As diferentes “naturezas” de Exu, consideradas aqui, ainda que como alegoria⁶⁸, poderíamos nos fazer querer vê-lo também onde ele não está, aonde sua ação não é efetiva, ou ao menos onde não está visível ou explicitado no filme de Glauber Rocha, mas ainda assim estar de acordo com a presença desta *alegoria-entidade* que provoca todo o movimento do filme, de sua produção à sua montagem.

Vendo-o onde ele não está, fazemos jus, não à sua força mística mas, à sua provocação, àquilo que ele vem instigar cumprindo assim a sua in-vocação. Daí, poderíamos imaginar, que ao assistirmos *Barravento*, toda ação ou movimento do filme só ocorre em função da presença desta entidade, de seu movimento revolucionário e criador, ou apenas, aquele que faz movimentar as cenas. Talvez sim. Contudo, usando da mesma forma de pensamento alegórico para se considerar, sob aparente contradição ou paradoxo, que Firmino-Exu é, ao mesmo tempo, representante da *Ordem* e do *Caos*, poderíamos considerar essa idéia como uma possível evasiva metodológica, pouco científica, para não se definir, efetivamente, uma característica para a alegoria e prosseguir na ambigüidade que nada diz, além de não enxergar o que não pertenceria aos predicados de Exu.

⁶⁶ As Ajé são feiticeiras, são Ì yámi Oròsòngà

⁶⁷ Fragmento de Ì rété òwànrín ou Ì irété Olótá “*Como Òrúnmilà vai ver o segredo de Ì yámi em Òtá* Trata-se de um Itán de Ifá, uma história de Ifá pertencente ao signo de Ì retè Òwànrì n. Especificamente dos versos do 29 ao 32. Coletado por Pierre Verger e publicado no livro “*As Senhoras do Pássaro da Noite*” p. 38

⁶⁸ Ver o Capítulo Sobre a Forma e o Trabalho: Alegorias de uma Encruzilhada

*“A narração em ‘Barravento’ oscila, mais até do que Firmino. No seu estilo convulso, adere e se afasta do objeto do seu discurso, num movimento que torna ambíguos os valores que, em última instância, a orientam, assim como torna opacos certos episódios de sua estória. Diante de seus desequilíbrios, só uma interpretação altamente seletiva é capaz de privilegiar o que há nela de crítica externa à cosmovisão dos pescadores. Há, inegavelmente, uma postura de franco ataque à figura do Mestre, líder despótico que tem seu poder legitimado pela representação religiosa. No entanto, esta, enquanto manifestação coletiva, só recebe os elogios e celebrações de uma narração que, no seu modo de trabalhar imagem e som, mais uma vez confirma a sua validade explicativa frente ao mundo. Há sem dúvida, uma convivência entre religião e miséria que desgasta essas crenças aos olhos urbano-industriais. Diante do visto, elas parecem ineficazes para trazer a felicidade à aldeia. Mas, se os pescadores se queixam, em dado momento, e nos levam a esperar um movimento subsequente de raciocínio que implique a análise do que está na raiz de sua miséria, no momento seguinte vem a explosão de felicidade, a ostentação de uma tal coesão interna e harmonia com a natureza, que suspendemos o juízo e recolhemos nosso ponto de vista, descabido e alheio ao universo da tela.”*⁶⁹

É claro que poderemos levar em consideração algumas características, ou qualidades, que definiriam Exu, ou ao menos, parte da sua natureza, seja como Orixá ou Intermediário, e talvez pudéssemos identificá-la e comprová-la no filme de Glauber Rocha. Poderíamos, também, considerar as possibilidades de interpretações que Glauber Rocha teria sobre esta entidade, fruto de um pensamento teológico da cultura Iorubá, sendo ele filho de protestantes e casado no catolicismo. Assim, delimitaríamos a compreensão de quem lesse ou visse o sentido que se constrói no filme e neste texto concluindo-o e definindo-o num belo trabalho metodológico que se resolve completamente o que não é o caso. Ao menos, poderíamos considerar a natureza de Exu a partir do texto de origem Iorubá acima citado, como o que faz o bem e que faz o mal, que faz todas as coisas e que se transforma rapidamente, e, após esta definição, apontarmos elementos que o identificariam com o personagem Firmino de modo claro e indiscutível.

⁶⁹ Xavier, Ismail – “Sertão Mar” pp. 39-40

A definição colocada entre parênteses na citação anterior nos interessa como um possível ponto de partida discutível já que este ponto de partida não o define. Se ele o define ao menos não o delimita, e se o delimita inclui para a nossa ciência a contradição de naturezas que se excluiriam. Assim, aquilo que poderia ser chamado natureza de Exu inclui: a multiplicidade de formas, funções e características que assumem inclusive a duplicidade moral do bem e o mal convivendo; e, a possibilidade de transformação, que gera uma instabilidade no seu caráter deixando imprecisa qualquer definição. Poderíamos, então, para sermos coerentes com o pensamento científico ocidental, não falar de um Exu mas de vários, cada um exercendo uma natureza em determinado momento do filme, e, no entanto, sendo todos função de Exus. Isto talvez explicaria tamanha multiplicidade e apaziguaria nossas dúvidas, mas indeterminaria, ainda mais, a existência desta natureza e do conflito que carrega e que faz carregar.

“Exu - Elegbá, Elegbará, Lêba, Bará, Lêgba. Em Ioruba os exus estavam sempre entronizados em forma de vasos, à porta das casas em formas de cones de argila e de estátuas, com protuberâncias fálicas. No Brasil, a argila para formar o feitiço de Exu era extraída dos montículos de formigueiros (formigas vermelhas). Com ela, era feita a massa cônica, misturada com azeite-de-dendê e folhas de urtiga, com incrustações de buzios e pregos e borrifamentos de sangue de galo. Os exus de Falange são os donos das encruzilhadas, os que limpam os caminhos e os primeiros a ser ‘chamados’ nos pátios de possessão, e estão estreitamente ligados a Ogum, tanto que uma lenda africana o apresenta como irmão de Ogum e Xangô (Roger Bastide – Estudos Afro-Brasileiros – Rev. Arq. Municipal –XCVIII- 1944- São Paulo). Mensageiro dos orixás, as comidas votivas do Exu-maioral são o bode, o azeite-de-dendê, a cachaça, o mel-de-abelha, a pimenta, o galo, o arroz e o acaçá. Seu dia é a segunda feira. Suas cores são o vermelho e o preto. Trabalha para o bem ou para o mal de acordo com os presentes que recebe e é considerado menos um Orixá do que intermediário, junto àquele, das queixas e solicitações que lhe fazem.

No sacrifício a um Exu – que requer pimenta, aguardente, azeite de dendê e um pinto preto – o canto é este:

‘Bara –o –bebe bokuno

Adiaremã

Obokun-obonã'

'sarare-bokuno-sarare'(coro)

O sangue de pinto é espargido no feitiço-divindade, que representa Exu e é acompanhado de aguardente de bochecho e azeite-de-dendê (Renê Ribeiro – Cultos Afro-Brasileiros do Recife – 1952 - Recife.66)

No Daomé, o Grande Lêgba recebia a 'patente' dos reis para conceder êxitos nos negócios do reino.

O Padê é o 'despacho' a Exu, o ritual de sua preparação. As pipocas entram na composição da preferência da entidade. As oferendas a Exu são necessárias para não atrapalhar o benefício contido nas súplicas aos santos. No candomblé, os exus Tranca-Rua e Sete Encruzilhadas são considerados de Hierarquia superior aos demais.

Por não ser o Exu considerado orixá, mas simplesmente intermediário entre as pessoas e os orixás, é comum adotar-se um critério de correspondência entre o exu e o orixá. Assim temos para Oxalá os exus da linha dos Sete (Sete Encruzilhadas, Sete Capas, etc.); para Xangô, exu Marabô; para Ogum, exu Tiriri; para Oxóssi, exu Veludo; para Omulu, exu Caveira; para Nanã, exu do Lodo; para Oxum, exu Brasa; para Iemanjá, exu Tronqueira ou da Meia-Noite; para Iansã, exu Ventania; para Osãe, exu da Mata. O exu Tranca-rua também, em alguns casos, chamado de exu das Almas, por ser o chefe dos exus, atua como mediador junto a todos os orixás, tanto nos terreiros de Umbanda de Recife, Bahia ou mesmo no sul (Ubiratan Custódio – depoimento pessoal).

Nas umbandas paulistas, quando o exu Tranca-rua se apresenta passa a comandar os trabalhos, independentemente de estar na sessão um dos exus acima relacionados. ”⁷⁰

“Há uma grande tendência, de sentido cabalístico, para identificação através do número sete, de onde exus Sete-encruzilhadas, Sete-covas, Sete porteiras, Sete-sombras, Sete-catacumbas, Sete-trancas, Sete-caveiras, Sete-da-lira, Sete Encruza-da-mata, cada qual operando em uma de sete falanges e cada uma destas subdivididas em outras sete.

No que se refere à Pomba-gira (Exu-mulher), faz presença a dos Sete-cravos e a

⁷⁰ Bastos, Abgvar – “Os cultos Mágicos-Religiosos no Brasil” – pp. 66-67

*das Sete-rosas vermelhas (...)*⁷¹

São inúmeras estas espécies de Exu, que se multiplicam pelo sete, e que se materializam em inúmeras formas - entre as quais devemos levar em consideração também a multiplicidade de variantes de cultos decorrentes das regiões afro-brasileiras, afro-caribenhas, africanas, afro-norte-americanas e seus respectivos sincretismos. Os valores Iorubá são traduzidos para outra sociedade e sistema de pensamento, e em nosso caso, se tornam repletos da chamada cultura Cristã-Européia, que inclui o cinema que é esta pretensão de tradução em imagens (de Firmino e da cultura Iorubá) compondo o seu sentido mestiço, criando uma outra cultura, que implica, com certeza, em alterações no seu sentido e definição primordial, se em algum momento ele existiu. Assim, a análise, que será feita nesta dissertação, identificará algumas naturezas de Exu levando em consideração seus aspectos herminícos e dionisíacos, bem como sua manifestação na natureza como o próprio Barravento, sabendo também que ele age em falange, consideraremos a forma que ele se manifesta em outros personagens em momentos específicos apenas como perturbador da ordem.

Pela idéia e pelo desejo de revolução o cinema de Glauber Rocha mostra a sua violência estética, e, talvez, até mesmo busque expurgar, com sua própria violência criativa, essa alegoria que chamaremos de *Exu-Firmino*. *Exu*, que ao mesmo tempo lemos como ser se faz presente e está encarnado em Firmino homem, negro, cuja força será revelação do mito africano, que o é em sua própria essência e construção, enquanto construção e criação, e entidade quando é ente numinoso que se converte no mito nominável. O *mito: Exu*, presente em todo o filme, é convertido em personagem, Firmino, para colocar em cena os desejos: de violência ritual e sagrada de Glauber; um desejo de violência; um desejo de violência política; uma violência de ruptura com a ordem sagrada estabelecida, no espaço sagrado do cinema, sala da ordem convergida para expiação e sacrifício das misérias humanas na tela, bem como da expiação da necessidade de revelar essa violência. São forças que querem se desprender da condição miserável que lhe impuseram e colocar a força da violência de forma esteticizada talvez para não se tornar cúmplice da violência cotidiana revelada em suas numerosas instituições e formas, e que muitas vezes são

⁷¹ Bastos, Abguar – “*Os Cultos Mágicos-Religiosos no Brasil*” p. 101

expostas nas mídias para o prazer sádico que consome cenas de violência explícita.

*“Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”.*⁷²

Glauber Rocha não conhecia provavelmente todas as nuances das naturezas de Exu, seu conhecimento sobre Candomblé era, provavelmente, informal sendo ele de família protestante, posteriormente, casado no catolicismo, portanto, os signos que ele expõe em seu filme são signos elaborados a partir desta sua cultura informal a respeito do candomblé. No entanto, este saber não iniciado formalmente, é como o seu próprio saber do cinema, entre o que é erudito e não, o que provavelmente o levou à pesquisa para poder realizar um filme sobre a cultura Iorubá. As naturezas de Exu não são apenas dicotômicas entre o bem e o mal, o culto deste Orixá e suas representações são muito variáveis, mas, alguma escolha foi feita para representá-lo. Esta escolha se faz também de acordo com a leitura de quem vê a representação e que não se limita a definições mesmo que sejam do autor ou do ator que o representam.

Como Exu, o filme *Barravento* possui muitas naturezas e contradições. Mas, o que podemos chamar de naturezas e contradições em um filme? Em Glauber Rocha? No Candomblé ou em Exu? Talvez, a única contradição que efetivamente exista é a do olhar que observa essa possível contradição, já que este olhar parte de algum ponto e quando se depara com algo que aparentemente não condiz com a expectativa pensa ser uma contradição.

Eis que aos poucos, se dá um possível conhecimento, se cristalizam idéias sobre o que seriam as características e possíveis definições de Exu, e, sobre essas características, tenta-se estabelecer categorias que o enquadrem em um dos modelos prescritos, se ele não é Zé Pilintra⁷³ ele é Tranca Ruas...Abre-se um leque de possibilidades de enxergá-lo em

⁷² Rocha, Glauber – *“Estetyka da fome”* p.128 no livro de Sylvie Pierre

⁷³ Zé Pilintra seria um dos mestres da Jurema do livro de Abguar Bastos *“Os Cultos Mágicos Religiosos no Brasil”* página 209:

“Baiano Zé Pilintra
Negro do pé esparramado
Quem mexê com Zé Pilintra

todos os pontos atenuando ou acrescentando nele algumas características ou intensidade dessas características.

No decorrer das pesquisas Exu, que era apenas Firmino, se manifestará em Cota, que como uma *Exu Pomba-Gira* utiliza-se de suas energias sexuais à serviço de Exu-Firmino e em Aruan quando assume seu papel revolucionário, e até mesmo em Naína.

“(...) Esses exus tomam o nome próprio do Exu maior ou Exu-rei que dirige todos os que, lhe absorvendo o nome, acrescentam qualificativos de distinção particular. Nas mesmas condições está a Pomba-gira, entidade feminina, que atua com as mesmas características dos exus, umas usando o cognome genérico, outras adotando denominações próprias, como Maria Padilha, Maria-Baiana ou o grupo das Mulambas (que adotam atitudes relaxadas), sendo certo que o “burro” (nome dado aos médiuns que recebem exus) para receber a Pomba-gira-rainha tem que a ela dedicar-se inteiramente, dentro ou fora do culto, devendo manter em seu poder as alfaías que a identificam.

Pomba-gira, contudo, representa um tipo devasso, brincalhão, satírico, irreverente, desbocado. Suas identidades particulares já o indicam: Bandalha, Perdição, Libertina,

Ou tá doido ou tá danado”

“Segundo informações que colhemos em São Paulo, Zé Pilintra, acima citado, é imaterial que se revela também nas umbandas, e de muita força.

Sobre essa personagem, Carlos Leal Rodrigues presta informações maiores. Zé Pilintra seria José de Aguiar, conhecido como Mestre José de Aguiar que se apresenta com o seguinte canto:

“Dai-me banha para os cabelos
Dai-me o pente para pentiar
Minha gente dai-me licença
Zé Pilintra vai arriar
Se o Senhor não me queria
Para que mandou me chamar
Vou amassando e amarrando
Ou com Deus ou com o Diabo
Seu Doutor, Seu Doutor
Bravo Senhor
Zé Pilintra é Doutor
Matei meu Pae e minha Mãe
Matei um Padre também
Só porque não me chamavam
De Doutor
Seu Doutor, seu Doutor
Bravo Senhor
Zé Pilintra é Doutor
Bravo Senhor”

(Canto de Zé Pilintra das Umbandas Paulistas, citado no livro de Abguar Bastos “*Os Cultos Mágicos-Religiosos no Brasil*”)

Assanhada, Sete-camas, Sete-homens, Explosiva, Adúltera, Sirigaita, Provocante”.⁷⁴

“Transformei Nayna numa marginal branca alienada pelo candomblé, uma mãe afogada e um pai cego, apaixonada por um pescador virgem filho de Yemanjá criticado por um negro subversivo que escolhambava a submissão dos pescadores ao candomblé e do mestre Lídio Silva ao dono da Rede”.⁷⁵

Numa indefinição, talvez forçando a matéria fílmica e alegórica, poderíamos entender até mesmo na natureza “caótica” e contra-cultural de Naína, enquanto não aceita fazer seu “santo” recusando a autoridade de sua comunidade, como assim pertencendo à natureza de Exu ou à sua ação em seus conflitos. Naína não sendo completamente enquadrada na sociedade por ser branca numa comunidade negra parece não pertencer ao conjunto de valores já estabelecidos negando-os ou fugindo, se recusando a participar das festas e dos rituais prescritos pela comunidade. Isto reforçaria a sua marginalidade racial se, contudo, seu próprio nome não indicasse que ela é filha de Iemanjá e será “feita no santo” para esse Orixá e não para Exu. Naína aparecerá ao final do filme paramentada de *Iaô*, tendo inclusive a “*raspagem do santo*”, isto é, cortou o seu cabelo para fazer a iniciação ritual em seu Orixá.

Aruan, que também era filho de Iemanjá, foi subvertido por Exu que o fez cair do altar que sua comunidade para ele construiu, quando perde seu encanto, decorrente do poder de Iemanjá, na relação sexual com Cota⁷⁶.

Exu se fez presente, porém, é fundamental não confundir, nestas presentificações, a natureza marginal do feiticeiro “Pai Tião” com a natureza, também marginal, de Exu. Mesmo que ambos estabeleçam alguma relação nas tarefas e na postura não ética em relação a sua comunidade original os trabalhos que cada um executa são diferentes. Popularmente é comum uma certa confusão a respeito destes orixás e seus aspectos não éticos onde se faz uma generalização à respeito de suas formas diferentes e sutis,

⁷³ Bastos, Abguar – “*Cultos Mágicos-Religiosos no Brasil*” p.108

⁷⁴ Bastos, Abguar – “*Cultos Mágicos-Religiosos no Brasil*” p.108

⁷⁵ Rocha, Glauber - “*Rocha Anecy 76*” p.176

⁷⁶ Sobre a tradução fílmica, a análise feita por Ismail Xavier em Sertão-Mar é bastante pertinente, onde ele descreve a sequência de Aruan e o coqueiro como símbolo da virilidade conquistada. Onde também podemos incluir a relação entre céu e terra.

considerando-os “maus”, o que é estendido aos rituais Afro-brasileiros por preconceito e ignorância.

Pai Tião é feiticeiro, marginalizado e excluído dentro própria comunidade Ioruba. Este tipo de feiticeiro, via de regra, já faz a opção pela “banda da esquerda”. A figura de Pai Tião pode ser relacionada ao Orixá: Òsó e não a Exu. Sua natureza é tão outra que ele sequer aparece ou é visível no filme, apenas a estrela de seis pontas, como um símbolo judaico, de sua porta denuncia um poder místico e as falas que seguem revelam sua prática sobre algum tipo de magia.

“Talvez essa distinção fique mais clara se compreendermos a aliança política que se evidencia entre a liderança do Mestre e o terreiro de Mãe Dadá (que prudentemente rejeita Firmino). Pai Tião – seja ele ‘feiticeiro’ ou ‘sacerdote’ – não hesita em atuar contra os desejos do mestre, contra o equilíbrio estabelecido pelos votos de Aruan. E mais: Pai Tião realiza um trabalho in absentia, pois não o vemos realizando o ritual. Apesar de se assemelhar a rituais que o terreiro da Mãe Dadá produziria, a presença de Pai Tião se resume a uma porta escura com uma estrela de Davi desenhada, à voz de Firmino que se anuncia, ao despacho sob os coqueiros. Mantem-se o mistério – não se vêem filhas de santo em evolução, sacrifícios na camarinha. Não se vê camarinha. Pai Tião trabalha só e no escuro.”⁷⁷

Tendem a confundir o comportamento de alguém que se isola, faz magias e opta pela “Banda da Esquerda”⁷⁸ com a natureza de Exu. É claro que ambos trabalham com a marginalidade e com os poderes, Axés, que serão utilizados para uma função ou outra de natureza considerada: imoral. Exu, no entanto, presta serviços conforme a invocação e os presentes que recebe, sem uma definição moral, apenas age inevitavelmente de acordo com sua natureza. Quanto à um filho de Òsó, a opção é, muitas vezes o uso consciente da magia negra, ciente de sua imoralidade. Òsó é parente da natureza das *Iyami* ou *Ajé* e pode utilizar-se de Exus e seus talentos.

Estender a máscara de Exu sem delimitá-lo se faz como um desafio. Não é uma máscara precisa aos nossos olhos acostumados a santificação de um santo. O filme não

⁷⁷ Gatti, José – “Barravento, Cinema e Documento” p. 110.

moraliza Exu e nem o faz trabalhar só na banda da esquerda, ele trabalha também na banda da direita, isto é ele está tanto no *templo-ordem* quanto na *encruzilhada-caos*. Tudo o que faz, faz para a subversão e surgimento, não de um caos mas, da transformação da antiga ordem, algumas vezes, para isso, ele recorre ao caos para o surgimento de outra ordem, não estática, como estava, e que excluía a sua presença.

Com a presença de Exu se assume no filme uma natureza dialética com tendências marxistas, este sempre será, no filme, a antítese de qualquer tese que se estabeleça em favor da ordem. Talvez seja esta a intenção de Exu-Glauber. Mas, a natureza amoral de Firmino vai ser desfeita no decorrer do filme, ele assumirá valores que orientam sua conduta. Firmino perderá a sua natureza fantástica e mágica, no decorrer do filme, cada vez mais agirá de forma humanizada justificando seu comportamento por uma ética marginal e política antes não demonstrada. Dentro da *pólis* ele será o espaço para a opinião contrária.

Por isso se dá a escolha de Firmino como o personagem que carrega a mesma força da *alegoria* fundamentadora do discurso *Barravento*, e, ao mesmo tempo, do cinema e seu estado intermediário entre o *'templo'* e a *'encruzilhada'*. Seus valores estão entre a marginalidade e a consciência da necessidade de transformação da sociedade que fazem-no ao mesmo tempo herói, líder e marginal.

A cultura Iorubá não possui a mesma moral⁷⁹ do cristianismo, da cultura e da civilização ocidental, por isso ela não distingue nem marginaliza Exu mas o assimila como força presente e atuante. A *alegoria* se faz explicitamente como referência à força do Exu e do cinema que Glauber Rocha está fazendo, e desta forma a voz violenta, miserável e subdesenvolvida do *autor-cineasta-narrador*. Glauber Rocha coloca em Firmino sua própria voz narrativa de intenção revolucionária, tornando sua presença a partir de uma construção mítica, o que para ser mais compreensível à nossa consciência, letrada e descendente da cultura *Greco-romana/Judáico-Cristã*, é dionisíaca (ou associáveis a algumas das concepções do mito de Dionísio) e profética.

⁷⁸ Ver nota 15.

⁷⁹ Norbert Elias cita Kant no livro *“O processo civilizador – uma história dos costumes”* (tradução de Ruy Jungmann) vol.1 – Rio de Janeiro – Jorge Zahar Editor –1990 p. 27: *“‘A Idéia da moralidade’ acrescentava, ‘é parte da cultura. A aplicação desta idéia, porém, que resulta apenas na analogia de moralidade no amor a honra e a decência visível, equívale apenas ao processo civilizador’.*”

Firmino será o mito que falará da revolução proposta esteticamente e socialmente por Glauber Rocha à moda dos pescadores, negros, das tradições afro-brasileiras, de seu ponto de vista de autor, produtor, empresário, burguês, indignado, marxista, dialético, brechtiano, narrador, branco, distanciado e, ao mesmo tempo, identificado com a condição de exploração a que estão submetidos os pescadores da aldeia de Buraquinho, e de outras aldeias, dependentes de uma rede que não lhes pertence para que possam viver dignamente numa sociedade capitalista, greco-romana/ judaico-cristã.

Se recorrermos a uma tradução entre as culturas Iorubá e a Greco-romana levando o olhar a partir do panteão mitológico africano para o olhar sobre a mitologia grega encontraríamos também *Hermes (Mercúrio para os romanos)*. *Hermes* que atua como servidor e mensageiro dos deuses, com sua natureza ágil e provocadora, por isso mesmo, similar a Exu, ao menos a uma de suas naturezas. Trata-se, porém, de uma natureza menos desordenada, e bastante voltada à ordem e ao respeito que tinha por Zeus, com isso não fica adequado ao propósito revolucionário que se deseja nesta alegoria, mas que não deve ser desconsiderada por pertencer a uma das variantes sensíveis e características do Exu, e considerada por José Gatti em sua alegoria como oferenda a uma outra qualidade de Exu.

“Quando Firmino inscreve o 7 na face de Cota evidenciam-se os dois planos: o aiyê (o que é visto) e o orun (o que não é). Por que o número 7? Esse número está ligado a inúmeras significações em contextos culturais diferentes.

Não é preciso catalogar interpretações. Mas para os yoruba o número 7 revela o novo, o alterado, o transformado. É associado ao aspecto transformador do orixá Exu. Daí Firmino usá-lo: isso confirmaria sua relação com as forças emanentes de Exu. Força vital, princípio dinâmico da individuação, Exu é também identificado com a libido. Podemos encontrar traços semelhantes ao culto grego a Hermes (ou Mercúrio) nos santuários de Exu na África e na Bahia: Pequenos montes de terra, falos de pedra eretos apontando o caminho. Pois Exu é o senhor dos caminhos e encruzilhadas, o mensageiro entre o aiyê e orun, isto é, quem faz a ligação entre os dois mundos.”⁸⁰

⁸⁰ Gatti, José - “Barravento, cinema e documento” p. 87-88

Não discordando da consistente análise de José Gatti em nenhum ponto mas, interessado em outro aspecto, ou natureza, do significado deste personagem/orixá que possui também a potencialidade de mensageiro e de transição entre os mundos do Templo e da Encruzilhada. Podemos considerar em Exu a sua notável natureza da fecundidade criativa, do sexo e do caos primitivo, representada no falo do *Padê* para Exu que também está presente nas procissões dionisíacas, nos permitindo associá-lo, em vários aspectos, à essência de Dionísio. Exu e Dionísio utilizam-se da embriaguês e da loucura, para interferir na ordem da sociedade em que estão inseridos. Aqueles, que incorporam Exus na Umbanda, permitem-se ao estado alterado de consciência pela embriaguês da sua incorporação assim manifestam os Exus sua energia, da mesma forma, nos rituais dionisíacos, o vinho permitia a loucura dos cidadãos que festejavam este Semi-Deus, de natureza também ambígua, onde, neste estado, a ordem era quebrada na loucura ritual permitida, o que, de certa forma, pode ser considerado como uma forma de controle da violência.

Ao enxergar a essência dionisíaca – o que suponho também pensava José Gatti a respeito da essência hermínia - no arquétipo Exu, não se pretende adotar Dionísio como um modelo a ser seguido e do qual Exu é um representante inferior, ao qual a “*cultura*” pouco se refere ou trata de modo subalterno, representativo de uma concepção inferior do mito clássico no Terceiro Mundo. Não se trata disso. Exu é o que é Dionísio, com todas as distâncias de tempo e cultura que existam: uma representação mítica para as forças da violência e do caos assumidos como elementos em suas culturas, ao mesmo tempo místicos e sagrados, que detém uma qualidade específica em sua natureza. Ambos assumem a natureza subvertedora à ordem clássica apolínea, ao sistema configurado, “consagrado”, como estável (Zeus, Xangô, Júpiter e, e em “Barravento” a ordem está sob o poder e forma de Iemanjá), em qualquer das diferentes culturas – tradicionais, primitivas - e que revelam a permanência dessa energia pulsante.

2 - Glauber Rocha: Exu que recolhe as oferendas na encruzilhada de Culturas

“Se há um tempo que corre em linha reta, expresso na rede que vem da cidade, na acumulação dos exploradores e na pregação de Firmino que atinge Aruã, há também um tempo circular, de repetição indefinida, expresso nas reproduções das lendas, na regularidade dos rituais e no próprio jogo de compensações, que faz da integração de Naína no sistema religioso a contrapartida da perda de Aruã, que se desgarrar para viver a história (...) Essa presença da circularidade manifesta-se, no desligamento de Aruã ao final, sugerida na imagem do farol que dera origem à figura de Firmino. Se, numa direção de leitura, o farol é luz e conota desalienação e promessa de liberdade, noutra ele é instância de repetição e se insere nessa rede de elementos que sugere a circularidade de tudo. Se Aruã repete Firmino, talvez refaça o percurso de volta, cidade-aldeia, para agir como ele, que assume o discurso da política e da consciência transformadora enquanto tece uma prática que o envolve no sagrado.”⁸¹

Glauber Rocha se coloca neste estado e por isto seu discurso se incorpora nas palavras e na presença fílmica de Firmino. Firmino é negro e pobre, origens assumidas por Glauber Rocha, o que não os fazem frágeis ou inferiores, contudo, é importante discursar e esclarecer, os impulsiona a não aceitar a discriminação, quanto a sua natureza e condição de pobreza, a que foram submetidos.

Firmino-Glauber é um negro que saíra da sua pequena aldeia, seja ela de pescadores ou Vitória da Conquista, para tentar a vida na cidade e que agora voltava para reclamar aquilo que percebera lhe ser de direito. Nesta aldeia nenhum valor, ou moral, poderá impedi-lo de conseguir mudar a condição de miséria provocada pela opressão e incoseqüência da cidade.

A Cidade, o *Primeiro Mundo* e o Cinema: *Templos*, em relação a seu povoado, configuram assim seu estado e seu lugar na “*encruzilhada*”. Trata-se de alguém que conheceu algumas das fontes das carências de sua cultura, e a opressão que esta sofre, mas que ainda assim possui a sua identidade que o diferencia na cidade e lhe empurra para a caminhada de volta para sua vila transformado.

⁸¹ Xavier, Ismail – “*Sertão Mar*” p.40

Glauber Rocha como Exu por sua vez reivindica a atenção do Primeiro Mundo e do Cinema, para que se note algumas características autênticas de sua estética, que não são assim apenas por beleza, mas, por condição, e assim, é.

Exu-Firmino-Barravento-Glauber são formas que se consagram ao ritual na encruzilhada como forças ao mesmo tempo caóticas e ordenadas, talvez simplesmente subvertidas, a fim de quê, através de uma ruptura com a tradição, se reivindique a autonomia e a liberdade de construir histórias⁸² e cultura próprias, e não apenas se encaixar no modelo dominante, no método, que apazigua a nossa insatisfação por ser um modelo já testado e concluído.

Esta crítica ao modelo pode ser lida no texto: *Estetika da Fome* de autoria de Glauber Rocha, onde ele discute a condição da obra artística do *Terceyro Mundo*, e deixa clara sua posição, estética e política, frente ao Primeiro Mundo. O Primeiro Mundo, com sua forma cultural dominante, compreenderia nossas expressões, segundo Glauber Rocha, como “*Primitivas*” e, conseqüentemente, nossa *Cultura* fica à margem do modelo cultural do Primeiro Mundo.

A noção de *Cultura* deve ser então entendida como uma idéia construída e que se institui pelo poder dominante, como sugere Norbert Elias no seu livro *Processo Civilizador*:

“O conceito de ‘civilização’ refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas e aos costumes. Pode-se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. Rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma ‘civilizada’ ou ‘incivilizada’. Daí ser sempre difícil sumariar em algumas palavras tudo o que se pode descrever como civilização(...) e examinarmos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo

⁸² Ver Walter Benjamim - “*Obras Escolhidas - volume 1*” análise de Jeane-Marie Gagnebin.

*em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas 'mais primitivas'. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo” e ainda: “Os conceitos de Kultur e ‘civilização’, para sermos exatos, portam o selo não de seitas ou famílias, mas de povos inteiros ou talvez apenas de certas classes. Mas, em muitos aspectos o que se aplica a palavras específicas de grupos menores estende-se também a eles: são usados basicamente por e para povos que compartilham uma tradição e situação particulares”.*⁸³

Desta forma, podemos supor que a *Cultura* dificilmente *consagraria* no seu *Templo* a arte, os modos e os comportamentos, produzidos em outros lugares que não no ambiente de uma elite erudita e seus hábitos, e que não conseguiria entender outra forma cultural que não a sua, como a presente em *Barravento* por não ser proveniente desta *Corte*⁸⁴. Quando falamos de *corte* é claro que falamos das *cortes européias* e da *alta burguesia*, não das *africanas*. Os hábitos e produções acabam *consagrando* um modelo, cujos padrões a arte adota e que foram concebidos por uma elite que busca estes padrões para se garantir e diferenciar dos “miseráveis” ou “populares”. Em suma, é criado um modelo pela aristocracia, apropriado pela burguesia, que considera excluída, de forma preconceituosa, toda outra forma de cultura, que não pertença ao rol das suas artes legitimadas.

Justamente, em uma tentativa de movimento contrário, é que as idéias da *Estetyka da Fome* e também da *Estetyka do Sonho* (que neste período ainda parece ser teoricamente negada e só será desenvolvida na década seguinte) se fazem como oferendas presentes no filme *Barravento*. *Barravento* busca utilizar fontes estéticas das culturas “populares” não, ou pelo menos não completamente, elitizadas. Composto assim, por imagens amplamente fundamentadas nos elementos culturais afro-brasileiros, cujos códigos, míticas, místicas e símbolos são expostos, o filme é, conseqüentemente, poucas vezes compreendido ou aceito

⁸³ Elias, Norbert – “*Processo Civilizador*” p.23.

⁸⁴ Citando novamente Kant para discutir a origem da palavra cortesia e seu valor em diferentes épocas e sociedades, Norbert Elias, na mesma obra, citada na nota anterior, destaca o seguinte na página 29: “‘cortesia’ externa enganadora vs. ‘virtude’ autêntica. Mas como o autor menciona isto de passagem e com um suspiro de resignação(...) A autolegitimação da classe média pela virtude e as realizações tornam-se mais precisas e enfáticas e a polêmica contra as maneiras externas encontradas nas cortes fica mais explícita”.

de modo claro, pela estética da chamada *Cultura*. O modo de compreensão do filme *Barravento* deve considerar que ele não se utiliza somente dos referenciais da cultura padrão, mas busca elementos próprios, símbolos próprios, e muitos destes, são símbolos que provém de uma série de sincretismos culturais, que envolvem inclusive as *Culturas* do Primeiro (o próprio cinema), do Segundo (a ideologia de esquerda) e do Terceyro Mundo (a *Estétyka da fome e do sonho*).

3 - Padê “prá” pegar Exu: pronto “prá” Exu pegar

Estas conjunções de desejos, diferentes e conflitantes, na encruzilhada, são as oferendas consagradas à revolução. Oferendas feitas no momento em que o Brasil está dividido entre as ideologias que o governam, e que estabelecem o conflito do mundo subdesenvolvido. O mundo subdesenvolvido pressiona a sua estética contra o desejo das suas elites com o próprio desejo destas elites, que não se reconhece e não vê que esta outra natureza em sua *corte*, revelando de modo estético as *alegorias revolucionárias da fome e sonho*.

As *alegorias* são criadas e colocadas na encruzilhada, juntamente com seu respectivo referencial, como ordem subvertida, cujos valores são outros, apropriados pelos sentidos que interessam à natureza caótica de Exu. Essa “ordem – caótica”, de Exu, é “organizada” nas representações do que será sagrado em suas oferendas a partir de um mesmo objeto que seria sagrado no templo, que no seu altar será profanado produzindo uma inversão dos valores que, contudo, seguem o referencial do templo.

Os símbolos “sagrados”, na *encruzilhada*, manipulados em suas cores, intensidades e disposições, viram símbolos “profanos” que, por sua vez, se fazem de modo similar e equivalente àquilo que era sagrado no *Templo*. Isto permitirá que Firmino negue o misticismo trabalhando com ele, que tenha que quebrar encantos para dizer que a natureza mística nunca existiu.

A presença destas *alegorias: da fome e do sonho*, significativas na representação cinematográfica brasileira, revelam a condição de uma outra *alegoria: do subdesenvolvimento*, como, também, uma alegoria de um povo para o qual se busca uma identidade e autonomia criativa sob condições de miséria, para que seja capaz de romper com os valores impostos e que acaba por ser reconhecido por essa mesma alegoria.

Esta tentativa de ruptura conflituosa com os valores, e talvez com essa imagem, é apontada pelos filmes de Glauber Rocha analisados por Ismail Xavier: *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na terra do Sol*, no livro *Alegorias do Subdesenvolvimento* e *Barravento* no livro *Sertão Mar*. Com este autor se forma o conceito de *alegorias*, tantas vezes utilizado, pois a partir das alegorias é que se concretizam as idéias enquanto imagens de uma condição e uma posição estética.

Alegoria do subdesenvolvimento é a alegoria que é posta em forma pela arte das décadas posteriores à de 60, que já sentem o golpe de estado e que reivindicam mudanças através dos movimentos estético-políticos: *Cinema Novo*, *Tropicalismo* e *Cinema Marginal*, que tentam encontrar um fator de identidade estética para romper com os parâmetros impostos ou importados, mesmo que sob uma série de condições desfavoráveis no ambiente político (ditadura) e econômico (a miséria da população, exploração do capitalismo, inflação e dívidas externas no país subdesenvolvido).

*“Tinha seis mil metros de negativo preto e branco, uma velha Arry-Flex com chassis de 60 metros, sem zoom. Um tripé, alguns praticáveis, velhos rebatedores, sem roupas pros atores semi-nus. Sem maquiagem e sem guia. Muitas vezes sem claquete. Sozinho em Buraquinho semanas a fio e Helena em Salvador. Excluída do ritual criativo. Sentia-me infeliz e amargurado com os conflitos de Paulino e as fofocas históricas da equipe. Brigas gerais. Grilo com Alvinho. Expulso. Delírio. Larguei o roteiro e me aventurava em materializações arbitrárias. Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião economia. Religião opium do povo. Abaixo o Pai. Abaixo o folclore. Abaixo a Macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro de Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha fui refilmando segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista. Cinema Novo”.*⁸⁵

É a condição de *subdesenvolvimento* que mobiliza esta procura estética, ou que a fez chegar a esta forma, que tenta lutar contra a corrente do “*Cinema Industrial*” (importado ou produzido aqui sob o molde importado), ou da arte pasteurizada (feita para que não contamine o “povo” com idéias críticas ou dialéticas, subversivas ou “comunistas”), talvez, não tanto por um desejo, mas, por uma condição.

Deste modo, a posição política dos artistas, movimentos nacionais e estéticos traz a condição em que foram colocados. Buscam a crítica política e, muitas vezes, acabam encontrando a contradição de estar fazendo indústria querendo se fazer arte, ou, se fazendo arte como uma indústria, porque apesar da miséria estão inseridos dentro do capitalismo.

⁸⁵ Rocha, Glauber - “*Rocha Anecy 76*” em *Revolução do Cinema Novo* p.176

Podemos considerar que a expressão *subdesenvolvimento* pressupõe uma comparação, obviamente, com uma cultura que seria “*desenvolvida*”. A *civilização* que se crê desenvolvida está satisfeita com seus valores e riquezas. Esta não percebe que, com seus parâmetros e valores, estabelece a criação de uma cultura subdesenvolvida insatisfeita, e só reconhece sua condição pelo mesmo parâmetro que a determinou como “*desenvolvida*”. Portanto, como considerar algo desenvolvido a partir da miséria de outro? Qual “metodologia” usar para comparar os valores dentro de estruturas sociais semelhantes ou diferentes? Será que esse desenvolvimento não está fadado ao fracasso como o subdesenvolvimento estaria fadado à revolução? Talvez não se deva acreditar na existência dessas culturas como formas diferentes, mas, que se enxergam conforme valores que lhes convêm, anulando a sua interação. É como pensarmos no valor do ouro para os europeus e o das bugigangas para os ameríndios, onde o “valor” é máximo quando não se tem. Os valores diversos se tornam iguais.

O filme *Barravento* se localiza num momento anterior ao estudado por Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, apesar de ser objeto em *Sertão Mar* que já usa de alguma forma, mas ainda não a explicita, a idéia de “alegoria do subdesenvolvimento”. No entanto, as vontades ideológicas e as formas estéticas já estão latentes, já se percebe a tensão que vai gerar o golpe, mas ainda sem a frustração da revolução que foi abafada por um movimento contrário, justamente por estar presente, antes do golpe.

A idéia de que uma revolução estética já tenha acontecido, assumidamente de forma intermediária e contaminada, é explicada pela própria circunstância que proporcionou um filme como *Barravento*. Realizado como produção e mantendo a sua característica de “intermediário” e “provocador” num momento anterior à consolidação do Golpe Militar de 1964, ou mesmo depois, ou agora, enquanto filme ainda se faz presente, é consideravelmente resultado de um movimento de natureza revolucionária.

“O cinema brasileiro partiu da constatação desta totalidade, de seu conhecimento e da consciência da necessidade de superá-la de maneira também total, em sentido estético, filosófico, econômico: superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento. O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como

*era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia): aceitamos a ricezione integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os nostros succhi através da utilização e elaboração da política correta. É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente”.*⁸⁶

Sem a frustração ou a incerteza posterior a 1964, o engajamento e a posição política se revelam como militância forte presente em posição política e estética. Utilizando-se dos recursos possíveis, assumindo-os como e com estéticas próprias para traduzir idéias e revelar a sua natureza, o filme se faz de modo político. Assume-se como um fruto desta revolução no pensamento já realizada, e assume também as características que o configuraram nesta forma entre as circunstâncias.

O filme *Barravento* mostra com isso uma das concepções estéticas contra-tradição, do que seria efetivamente uma “*cultura nacional*”.

“As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesas são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa.

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

*O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário”.*⁸⁷

“*O Homem ajuda o Homem?*” - É a pergunta dialética de Bertolt Brecht na peça didática *O Vôo sobre o Oceano* e na *Peça didática de Baden-baden sobre o acordo*. A resposta é não. A resposta é o resultado da utilização de um povo pela chamada *civilização*,

⁸⁶ Rocha, Glauber-“*Tropicalismo, Antropologia, mito ideograma*” escrito em 1969 e colocado em “*Revolução do Cinema Novo*” porém também do livro de Sylvie Pierre p. 143-144

⁸⁷ Rocha, Glauber - “*Estetyka do sonho*” p.137 do livro de Sylvie Pierre.

que o escraviza de modo “bárbaro” e “bem pouco civilizado”, fingindo ajudá-lo com ações paternalistas, concebendo a produção deste povo como *primitiva*, não necessariamente subestimando, mas olhando-a como uma cultura exótica, digna de ser estudada, porém, para explicar a evolução que a civilização atingiu comparando com seus padrões, ou ainda - quem sabe? - tentar recuperar a pureza e inocência original que a “civilização” não tem mais.

América Latina e África, ainda hoje são ajudados a aprender com o *Primeiro Mundo* pela condição do “*Terceiro Mundo*”, como “inferior” e “sem cultura”, que precisa ser “ajudado”. Na metáfora, *Terceiro Mundo*, consagrada na década de 60 e que, ainda hoje, age mesmo com o pseudo-fim do inimigo Segundo Mundo, persiste a crença na nossa dependência e na nossa condição de subalternos ante a dominação cultural, política e econômica a que estamos sujeitos. O Primeiro Mundo patrocina as ações para que nós possamos resistir, mas, nunca mudar. E, de muitas outras formas, esta ajuda formal ou ideológica do *Primeiro* ou *Segundo Mundo*, gerou muitas formas de violências e fomes, e assim forçou uma revolução que está em movimento até hoje por não ser satisfeita.

Como mostrar a característica pobre do Brasil que até então fazia um cinema rico, e que manteve a condição escrava do negro mesmo após a abolição? A estética eleita por Glauber Rocha é a sua “*Estética da Fome*” e do “*Sonho*”, é uma estética de transformação, que estará no chamado *Cinema Novo*. Mais do que o sonho de uma transformação, é a expectativa de que “a revolução mítica” se concretizasse no país, que teria sido impedida pelo golpe e a seguir em 68 pelo AI-5.

Esse é o ambiente em que *Barravento* o filme, se instaura, e o porquê sua expectativa e revolução se faz tão evidente. Uma *revolução-Barravento* que se quer levantada nem que seja ‘*a ponta de faca*’⁸⁸, por uma força revolucionária, muito mais do que heróica, manifesta naquele que seria mais do que um anti-herói ou vilão, mas, naquele que é o mito e a força mobilizadora: Exu - Firmino Bispo dos Santos - Glauber Rocha - Barravento.

⁸⁸ Fala do Firmino. Fim da parte 7 do segundo roteiro, que efetivamente foi filmado.

Capítulo III
Pré-análise: Ifá

1 - **O filme e suas reminiscências**

“Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. Deve ter a coragem de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; deve ter a inteligência de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender da arte de manejá-la como arma; deve ter a capacidade de escolher em que mãos será eficiente; deve ter a astúcia de divulgá-la entre os escolhidos. Estas dificuldades são grandes para os escritores que vivem sob o fascismo, mas existem também para aqueles que fugiram ou se asilaram. E mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa.(...)”

Conclusão:

A grande verdade de nossa época (cujo conhecimento não basta, mas sem o qual não se achará outra verdade de importância) é que nosso continente submerge na barbárie, por querer manter pela força as atuais relações de propriedade dos meios de produção. Qual a valia em escrever algo corajoso, revelador do estado de barbárie em que estamos afundando, se não definimos claramente porque chegamos a ele?

Devemos denunciar que torturas são perpetradas para que as relações de propriedade sejam mantidas. Naturalmente, dizendo isso, perdemos muitos amigos, que são contra as torturas porque acreditam na possibilidade de manter as relações de propriedades sem torturas (o que não corresponde à verdade).

Mais ainda: devemos dizer a verdade sobre o estado bárbaro em que se encontra nosso país, para possibilitar aquilo que conduz ao desaparecimento desse estado. Isto é, devemos dizer como podem ser alteradas as relações de propriedade dos meios de produção, mesmo participando dos lucros. E devemos agir com muita astúcia.

Todas as cinco dificuldades devem ser solucionadas ao mesmo tempo, porque não podemos pesquisar a verdade sobre o estado de barbárie, sem pensar ao mesmo tempo em suas vítimas. Quando evitamos os acessos de covardia, devemos procurar as verdadeiras conexões para aqueles que estão dispostos a aplicar os conhecimentos. Devemos também

pensar e entregar-lhes em suas mãos, astuciosamente, para não ser descoberta e anulada pelo inimigo.

Exige-se muito, quando se exige do escritor que escreva a verdade.”⁸⁹

Ao pensarmos um filme pensamos também nas palavras-imagens que ele produz. Essas palavras-imagens possuem muitas qualidades sensíveis que nos fazem refletir, compreendendo-as com algum sentido construído entre aquele que as observa e aquele que as produziu.

Somadas no conjunto polissêmico do filme: o texto, os diálogos, a trilha sonora, os ângulos, as tomadas, os planos, as seqüências, enfim, as opções que se fazem no conjunto filme, podemos ter, como resultado, diferentes frases estabelecidas, não aleatoriamente, a partir da vontade de uma produção que envolve o seu conjunto, sua direção, seus autores. Esta vontade, muitas vezes, preparada e imaginada para ser de uma forma, ao final, é modificada por outras vontades alheias, incluindo a do espectador que vai ler o texto fílmico com todo o seu conjunto de referências que o permitem compreender a convenção daquele signo.

Algumas vezes, as vontades coincidem, noutras são explicitadas como o que querem ser. Aos poucos ou aos muitos, as vontades originais desmontam-se, mostrando que não estão apenas contidas numa estrutura legível de modo direto como intencionavam. As vontades não conseguem deter o fluxo próprio, sobretudo, em uma produção sob a condição estética da fome e da violência. Por isso, também quando lemos o texto introdutório ao filme *Barravento*, escrito em letras brancas sobre um fundo negro, podemos perceber aquilo que foi proposto e o que foi realizado como naturezas que não se identificam simplesmente. Ainda que suas escolhas tentem fazê-lo aproximar da sua natureza desejada, o resultado não é uma natureza, mas muitas, divergentes e convergentes, que se realizam ao mesmo tempo. O texto que se segue é o que introduz o filme:

“No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de ‘Xaréu’, 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

⁸⁹ Brecht, Bertolt – “*Cinco dificuldades no escrever a verdade*” em *Teatro Dialético* pp.33-34

e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino.

‘Yemanjá’ 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 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 km depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem a 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”.

Esta introdução tenta conduzir a leitura das imagens que se seguirão de maneira didática. Assim, reflete a intenção intelectual e materialista de seus produtores para que, de alguma forma, conscientize-se as massas da situação dos pescadores e da sua sociedade, não apenas como pescadores e/ou público, distanciados entre si, mas, como membros de um sistema que, em situação de “miséria”, não permite a mudança impedida pela crença em seus mitos.

Ao mesmo tempo que a proposta política do filme nega os mitos, ela o legitima. A legitimação ocorre quando se ilustra a importância de Iemanjá como mantenedora da ordem e da sua quebra, decorrente dos poderes e da ação de Exu-Firmino, tanto no Orun quanto no Aiyê.⁹⁰

“Para desvendar como opera a militância em Barravento, identificarei duas ‘instâncias’: aiyê e orun. O filme aponta para a urgência de se ver o mundo (aiyê) negando

⁹⁰ “Os nagô concebem que a existência transcorre em dois planos: o aiyê, isto é, o mundo; e o orun, isto é o além. O aiyê compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam(...). O Orun é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade, etc., possui um duplo espiritual e abstrato no orun; no orun habitam pois todas as sortes de entidades sobrenaturais(...). Ou, ao contrário, tudo o que existe no orun tem sua ou suas representações materiais no aiyê”

Roubo e devolvo, agora. Também me aproprio do símbolo, me aparelho para ler. Sou deliberadamente cúmplice.” Gatti, José – “Barravento, Cinema e Documento” p.87.

*a mistificação do além (orun). E Firmino Bispo dos Santos é o mediador dessa ação por vezes contraditória como se verá adiante. É que Firmino recorre ao orun, para tentar provar a primazia do aiyê. Em Barravento esse personagem se identifica com o orixá Exu, para diligentemente negá-lo”.*⁹¹

O filme também discutirá as condições de produção dos pescadores que aceitam passivamente essa condição, porém, os produtores agradecem à “*Prefeitura Municipal de Salvador, ao governo do Estado da Bahia (...) e aos proprietários de Buraquinho (...) que tornaram possíveis as filmagens*”. Estes são aspectos que, dentro da postura ideológica que pregam os produtores, parecem revelar mais algumas contradições da autoria frente à produção industrial do cinema, mesmo sob uma situação estética de “*fome*”.

A produção, sobre sua miséria, reproduz aquilo que nega e se utiliza, inclusive, de “convenções” tradicionais da linguagem em um cinema que quer ser novo. Contudo, conduz a leitura, e mostra a miséria como se ela pertencesse a outro. No filme, resulta que os produtores representam essa miséria em uma comunidade de pescadores, que seriam passivos e instigados à mudança por um *barravento*, com a mesma força mística que dizem não querer utilizar. No entanto, a miséria deslocada para os pescadores não é um tema original, nem precisaria ser. Reflete um pensamento que ainda não tinha sido transformado. Talvez não o soubesse ser ou não quisesse.

“Os fatos representados neste filme ocorrem em Acitrezza às margens do mar Jônio, perto da Catânia, a história que o filme retrata é a que no mundo se renova há anos, em que homens se aproveitam de outros homens.

As casas, as estradas, os barcos e o mar são de Acitrezza, os atores do filme foram escolhidos entre os habitantes locais.

Pescadores, moças, agricultores, pedreiros, atacadistas de peixe só usam o siciliano para exprimir rebeliões, dores, esperanças.

*Na Sicília o italiano não é a língua dos pobres”.*⁹²

Tratar da miséria e luta dos pescadores, ou de alguns deles, procurando alternativas

⁹¹ Gatti, José – “*Barravento, Cinema e Documento*” p.87.

que conduzam a uma transformação da sua condição dentro do sistema, era francamente o foco da estética-política do *Neo-realismo Italiano* de Lucchino Visconti em *Terra Trema* e também o foi em o *Barravento*, e, de alguma forma, em *It's all true* de Orson Welles.

Assumir a estética da pobreza, usar como atores as pessoas das vilas, criar uma forma que briga com a própria estrutura/natureza a qual pertence é o que traz ao filme, veículo burguês que quer ser proletário, seu próprio drama e movimento.

Tenta-se distanciar a narração em *Terra Trema*, mas o foco das idéias está ainda no personagem que representará o discurso e o conflito do autor com o sistema que o gerou. No caso de *It's all true*, a história dos pescadores que enfrentam a costa brasileira por milhas, provoca uma briga estética de seu “autor” com o sistema, que por isso não finalizou o filme. Orson Welles, com sua câmara que vê, coloca-se na posição de narrador distanciado. Estes filmes, falando a respeito da estrutura e condições políticas e miseráveis, colocam-se na(s) comunidade(s) de pescadores para refletir um sistema que exige mudanças. Assim, os autores utilizam Exus em seus filmes.

Há nos filmes, depois dos discursos introdutórios nos quais apresentam seus objetivos, através de palavras e imagens, a tentativa de realizar a postura política e estética revolucionária em seu desenvolvimento. Em *Barravento* a explicitação da sua ideologia se dá nos discursos, falas e imagens de Exu em suas várias formas: Firmino, Cota, Aruan, Naína e na tempestade sobre o mar.

Na forma resultante, nas frases fílmicas construídas por imagens e textos em *Barravento*, em seus ângulos e cenas, as imagens pretendem ser diferentes da tradição. Mas, Sylvie Pierre, na sinopse que fez do filme, declara que *Barravento*: “é um dos raros filmes de Glauber Rocha a respeito do qual se pode falar de uma narrativa relativamente clássica”. A esse respeito, Ismail Xavier parece discordar em *Sertão Mar* quando opõe *Barravento* ao *Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte no qual este seria o modelo clássico da tradição.

A possibilidade de utilizar, nas cenas, uma estética bastante próxima ao Neo-realismo italiano, a influência das idéias dialéticas e históricas de Karl Marx, as formas didáticas e épicas de Bertolt Brecht, com influências inclusive do PC (Partido Comunista

⁹² Introdução do filme de Luchino Visconti: *Terra Trema*

Brasileiro) eram resultados de um movimento de discussão política característica do período em que se vivia a expectativa de uma revolução efetiva.

A produção de *Barravento* acontece após o sucesso de Nelson Pereira dos Santos, membro do PC, e seu reconhecimento pela obra “*Rio 40 graus*” que revelou aos cineastas brasileiros do período um novo estilo, não vinculado ao das produções chamadas “*chanchadas*” ou da indústria cinematográfica brasileira, Atlântica ou Vera Cruz, que ainda seguiam a forma das produções dos grandes estúdios cinematográficos norte-americanos. Assim ficou para o Cinema Novo, de Glauber Rocha e de tantos outros, mais clara a possibilidade do cinema de autor engajado nas questões e discussões políticas da época incluindo a discussão sobre a arte nacional-popular do “*Terceyro Mundo*”.

O chamado Cinema Novo propor-se-á como reação estética do Terceyro Mundo contra as formas que querem impor de maneira paternalista e dominadora os países-ideologias⁹³ de Primeiro e Segundo Mundo. Contra a passividade estética, ante as formas impostas juntamente com a tolerância de uma condição social e econômica submissa, o Cinema Novo de Glauber Rocha torna-se político e engajado. O cinema estava procurando alternativas de dizer com uma linguagem “nacional e popular”, ainda que alimentado pela “cultura” cinematográfica mundial e inserido nos mecanismos internacionais de produção industrial.

As idéias de Walter Benjamim sobre a reformulação da estética decorrente da evolução reprodução técnica, pós-cinema e fotografia, expostos em “*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*”, obrigam-nos a pensar na exigência que se faz de novos parâmetros e da necessidade de derrubar os antigos padrões de avaliação estética em relação ao Cinema, pois eles já não cabem no Cinema que é uma arte-industrial, mesmo que consideremos o *Cinema de Autor*.

Quanto ao sentido narrativo da história⁹⁴, que se faz como experiência transformadora no momento em que é contada, a análise do filme *Barravento* faz-se

⁹³ Temos aqui que considerar a chamada Guerra fria e a divisão do mundo em dois blocos principais o Capitalista guiado pelos Estados Unidos e o outro Socialista guiado pela União Soviética e o Terceiro Mundo que seriam os países excluídos e disputados por essas forças manipuladoras político ideológicas de seu próprio poder sobre estes países.

⁹⁴ “*Se lembrarmos o termo ‘geschichte’ como ‘história’, designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer, compreenderemos que as teses ‘sobre o conceito de história’ não são apenas uma especulação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias) discurso inseparável de uma*

urgente e necessária. Compreendemos, nesse fluxo, hoje, o caminho para fora do *Templo* e para dentro dele, mesmo que paradoxalmente, estejamos preparando uma *Encruzilhada* para Exu.

Deste modo, temos configurado não o altar, mas a encruzilhada com o *Padê* para Exu, cheio das oferendas que, de muitas formas, o representam. Cada oferenda com seu significado a ser despachado nas *Encruzilhadas*: Cinema (Novo ou Velho), Brasil, Praia de Buraquinho, Terceyro Mundo. Seu *Padê*, cheio daquelas forças fálicas que vêm para romper o hímen dos valores puros e virginais da tradição, que quer apontar outros caminhos. Assim, estabelece a criação da linguagem própria, seus personagens e representações, pela margem esquerda da loucura-elaborada das idéias contra a ordem estabelecida, e pela cachaça ideológica que gera o transe embriagado que permite a criatividade e ruptura daí gerada. No *Padê*, com o ovo do “*Cinema N’ovo*”, embrião de uma força que nesta época está para nascer, sobre um forro de farofa que vem de todos os lados e teorias estéticas, mas sobretudo iluminado pela luz projetada pela “*esquerda*” cinematográfica do mundo, mesmo que seja luz de velas: vermelhas e pretas, seja elas quais forem. Porém, regada com o sangue vital do sacrifício da própria cultura do *Terceyro Mundo-Glauber Rocha-Firmino-Exu* que impregna o possível entendimento de todo o *Padê* e o transforma numa única massa, quase que indefinida nas suas partes, mas substanciosa.

“(...) O candomblé, a macumba, e sobretudo a umbanda não se acham meio confinados a âmbitos regionais estritos, nem a classes sociais determinadas. Espalham-se

certa prática. (...)

Trata-se, para o historiador ‘materialista’ – ou seja, de acordo com Benjamin, para o historiador capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas de fundar um outro conceito de tempo, ‘tempo de agora’ (‘Jetztzeit’), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade cujo modelo foi explicitamente calcado na tradição messiânica e mística judaica.

Em lugar de apontar para uma ‘imagem eterna do passado’ como historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve constituir uma ‘experiência’ (‘Erfahrung’ com o passado. “Benjamim retoma a questão da ‘Experiência’ - trinta anos depois de ter sugerido o tema (grifo meu) - agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da ‘Erfahrung’ no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a ‘Erlebnis’, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns(...). O que nos interessa aqui, em primeiro lugar é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso de “Erfahrung” e o fim da arte de contar, ou dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a idéia de que uma reconstrução da “Erfahrung” deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade”(Jean-Marie Gagnebin – Prefácio à coleção “Obras escolhidas de Walter Benjamin”, vol. 1, Magia e Técnica Arte e reprodutibilidade pp. 7-9).

por todo o território nacional e pervagam a estrutura social da base ao ápice. Não mais se isolam como herança africana exótica, mas se impõem como parte integrante da cultura brasileira, que talvez tenham sido sempre.

Estreitamente aliado a esse fenômeno, há outro que adquire especial relevo, qual seja a mudança de atitude em relação ao homem africano e às formas culturais que elaborou. Não cabe mais encará-las como realidades totalmente outras. As religiões afro-brasileiras mais do que rituais fascinantes ou espetáculos esteticamente interessantes se impõem à nossa atenção como visão do mundo e quadro de valores articulados. A atração superficial do exótico esvaiu-se com a familiaridade que contraímos com seus ritos. A diversidade dos seus esquemas de explicação não se apresenta mais como desvio de um único padrão válido, o cientificismo ocidental. As formas da razão são várias, e não constituem apanágio de nosso pensamento arrogante e imperialista”.⁹⁵

⁹⁵ Coelho, Ruy - Prefácio de “*Olódùrixà*” p.VIII.

2 - Matéria que quer ser outra⁹⁶

“(...) oferendas falam (à ìyami), em uma espécie de linguagem ideofônica, na qual diversos elementos da natureza, folha, animais, matérias tem seu nome ligado por assonância a uma ação esperada, a um sentimento ao qual se apela”⁹⁷

Para fazermos uma análise fílmica, devemos considerar o signo visual. A primeira dificuldade está em ler a cultura do *Candomblé*, presente no filme e na alegoria, que possui além dos cantos, códigos verbais e musicais. A cultura Iorubá é tradicionalmente oral, com inúmeras sutilezas manifestadas em códigos gestuais, sinais gráficos no corpo e nos objetos e coreografias rituais dançadas em transe que representarão suas idéias e histórias. Até mesmo a disposição de objetos é significativa, então: Como estabelecer uma tradução perfeita?

*“Òrúnmilà não conhece esse enigma.
Mas quando Òrúnmilà dá comida a Èsù
seu ventre se adoça (ele fica contente)
Èsù anda sem fazer barulho (sem que as pessoas não o ouçam),
Ele fala a Òrúnmilà(...) (versos do 70 ao 74)
A oferenda, que Òrúnmilà fez na terra, diz que elas estão contentes com ele.
Èsù diz, filhos de eleye,
ele diz, deveríeis saber o tipo de indicação dada.
Ele diz, o sacrifício que, dessa forma, Òrúnmilà trouxe para fora, ele diz, examinai-
o
Quando elas o examinam, elas pegam a folha de òyóyó.
Ah! Elas dizem, Òrúnmilà diz que elas estão contentes com ele.
Òyóyó é quem diz que vós estais contentes comigo,
que não deveis lutar comigo (versos do 90 ao 98)”⁹⁸*

⁹⁶ Idéia desenvolvida a partir do contato com obras do autor Pier Paolo Pasolini

⁹⁷ Pierre ‘Fatumbi’ Verger em “*Grandeza e Decadência do Culto de Ìyami Òsòròngà - Minha Mãe Feiticeira entre os Yorùbá*” – Traduzido por Carlos Eugênio Marcondes de Moura p.21 in “*As Senhoras do Pássaro da Noite*” - Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.) – Editora Edusp e Axis Mundi, 1994.

⁹⁸ Verger, Pierre - “*IV – Ogbé Ògúndá ou Ogbè Yonú - Como Òrúnmilà acalma a Cólera de Ìyami*” em “*As*

O receptor destes signos (no caso do cinema: imagem-idéias), como espectador iniciado ou não nos procedimentos técnicos da linguagem do cinema, entenderá estes signos por sua própria cultura, alterando de diversas formas seu sentido.

Desde o momento em que a idéia surge até tornar-se roteiro, (de)limitado pela linguagem escrita, e desta até que se torne imagens, a transposição ou tradução do texto para a idéia visual, em muito se modificou. Algumas vezes, estas mudanças se dão, simplesmente, pela diferença entre os códigos visual e escrito. A natureza de um filme é torcida e modificada para se aproximar da idéia original ou até que esta idéia se transformasse em um produto visual. O filme não está estático se admitir-mos que ele é uma matéria em construção na mente do espectador. Nesse processo, constrói-se um novo filme, às vezes, diferente do que fora pretendido como imagem fixada e que, por seu movimento, modificou-se.

A comunicação pelas imagens no cinema é como um ritual anímico. Cada objeto é colocado para atrair a força, o *axé*, de determinado orixá de forma que represente os seus desejos a fim de que eles se realizem. Assim, com as oferendas se busca encontrar a forma para realizar o desejo e, a partir de representações e signos daquilo que se deseja, faz-se a manipulação dos elementos mágicos, provocando o movimento de forças capazes de executá-las. Desta busca pela realização, faz-se o ritual e a magia do cinema, desejando que algo se concretize com esta comunicação.

Nesta busca pela concretização da idéia, enquanto se manipulam os elementos, colocando-os na sua disposição ideal para que o *axé* se realize, muitas circunstâncias podem interferir na mágica do cinema e aquilo que era *A fúria de Yemanjá*, subtítulo inserido no primeiro roteiro, modifica-se e desaparece no filme realizado.

A fúria, em nossa leitura, se desloca de causador. A fúria passa a ser a de Exu. Podemos lê-la como a violência da vingança de Exu, ou deste como causador da violência de Iemanjá instigada à vingança. Todas as violências no filme, dos personagens, até mesmo as da natureza, do mar e dos ventos, podem ser lidas como consequência de uma intenção de Exu-Firmino. Contudo, poderia ser lida de outra forma e por outra alegoria que não fosse por esta? A construção do filme acaba construindo em/as nossas leituras e alegorias.

senhoras do Pássaro da Noite” p.44-45 – Observação: A grafia foi ligeiramente modificada para este texto ausentando alguns pontos sob alguns fonemas. Questão de tradução.

Se considerássemos Exu apenas como um Orixá intermediário, ele talvez não tivesse a autoridade de assumir a violência. Transferiria, então, para uma energia que pudesse assumir e conduzir a violência, por exemplo, forçando uma vingança de Iemanjá.

É ele quem provocará a ação ou ele quem é a ação? Ambos. E, assim, há mudança na ordem ou a ruptura com ela.

*“As oferendas a Exu são necessárias para não atrapalhar o benefício contido nas súplicas aos santos”.*⁹⁹

Na transformação da matéria, do roteiro à montagem de um filme, muito material foi modificado, suprimido, transformado e a ação se fez em movimento. Aparentemente, a força fantástica e mística do roteiro primordial foi transformada em uma concepção mais materialista no resultado final, como notada por Ismail Xavier¹⁰⁰. Porém, permanecerão contradições que poderíamos considerar como propostas dialéticas.

Poderíamos construir a hipótese de que o tom fantástico e místico era o dado, muito mais, por Luís Paulino dos Santos, que teve a idéia do argumento e dirigiu inicialmente a produção. Assim, a direção de Glauber Rocha subverteu a proposta para torná-la desmistificadora e racionalizante, como é explicitada no texto introdutório ao filme.

*“A direção de Barravento era inicialmente de Luís Paulino dos Santos, enquanto Glauber cuidava da produção. Os conflitos que tornaram Glauber diretor do filme têm origem não apenas em questões pessoais, mas em concepções políticas e religiosas, tema central da obra”.*¹⁰¹

Adotada uma política, feita a sua escolha, o autor do filme se depara com um conjunto de pensamentos culturais coincidentes, resultantes de culturas semelhantes, ao mesmo tempo são de culturas diferentes. Aparentemente paradoxal, dentro das conseqüências do capitalismo, a natureza de Exu, alegoria do conflito, aparece mesmo em ambientes diferentes. Dentro ou fora do *Templo*, ele se faz presente e incomodado com as mesmas circunstâncias que lhe são impostas, e tenta manipular as suas forças e conflitos

⁹⁹ Bastos, Abgaur – *“Os Cultos Mágicos-Religiosos no Brasil”* p.67

¹⁰⁰ Xavier, Ismail - *“Sertão Mar”* pp.39-41

¹⁰¹ *“Barravento: Cinema e Documento”*, resumo da dissertação de Mestrado de José Gatti, p. 4

criativos na linguagem cinematográfica que suas qualidades, de algum modo, mobilizam.

Estes problemas e conflitos que pertencem a *Exu* e que, de muitas formas mobilizam a arte, se repetem por pertencer ao tipo de estrutura que o cinema enquanto estética tenta retratar e que estão sob as mesmas condições de viabilização de qualquer outro processo de produção industrial. Neste processo industrial, não importando em qual parte do mundo sejam produzidos, conflitos semelhantes surgem exigindo atitudes políticas e estéticas de seus autores.

Os autores, mesmo que muitas vezes negando, acabam por serem também representantes de uma burguesia capaz de produzir arte. Como artistas, acabam por perceber o drama da produção, e um conflito que lhes é colocado pelo mercado consumidor capaz de viabilizar, ou não, o seu produto. Assim, como autores burgueses, tratam de utilizar a forma e a linguagem que dominam, seja esta o cinema ou não, pois jamais poderiam negar a sua cultura e fingir que não pertencem ao ambiente que os educou a ver cinema e ao sistema econômico que o condiciona. Sob este conflito estabelece tentativa de construção da obra de arte.

A consciência da responsabilidade estética, econômica e política em *Barravento* fez com que a própria direção do filme fosse mudada. O próprio roteiro, neste processo, foi escrito duas vezes. Glauber Rocha o reescreveu e filmou, de acordo com as suas condições, sobre uma idéia anterior que ganhou novo sentido, mesmo não sendo sua a idéia original. E, sobre o mesmo tema, com as modificações feitas, as interpretações acrescentaram novas nuances mostrando, assim, um grande processo de transformação da idéia para matéria que gerará outras idéias.

Até a montagem, toda produção procurará construir um filme sobre uma idéia, mas, aos poucos, outras soluções vão aparecendo. Imprevistos, maiores ou menores, interferem como *Exus* e *Barraventos* na rotina de uma produção. Seja, o fim da parceria de Glauber Rocha com Luís Paulino dos Santos ou a mudança da atriz que fazia Naína. Os conflitos de produção muitas vezes são conflitos de idéias que não se resolvem e permanecem em conflito.

Esse objeto em transformação, muitas vezes manifestado como o filme *Barravento* ou o personagem *Exu*, ainda pode ser visto com outros olhos. Ao se depararem com ele, vão lê-lo com o sentido que adquiriram neste momento, para que se construa outro sentido.

Assim, transformaram a obra naquilo que desejaram, ou talvez, transformaram aquilo que aparentemente desejavam naquilo que profundamente desejavam.

O filme tentou ser uma idéia pronta, e para sê-la, teria sido direcionado. O texto que o introduz quer orientar a leitura visual que deverá ser feita pelo espectador, e, com isso, seus códigos fílmicos mostrariam o “algo” querido. Contudo, sua própria estrutura, como José Gatti e Ismail Xavier concordam em suas obras sobre o filme, revela seus conflitos entre a forma e o conteúdo da ideologia que se propôs, além de mostrar que ele não se restringe a este discurso colocado inicialmente.

O filme poderia, então, ser visto sem seu discurso inicial e, com isso, ele perderia algum dos seus sentidos queridos permitindo, contudo, que se veja outros discursos construídos com as imagens da estória que se quis contar.

Barravento, com estas possibilidades, acaba por ser mais do que anuncia e, assim, maior que o seu desejo. Não sendo apenas o filme que veio para revelar aquilo que na religião afro-brasileira seria alienador. *Barravento* passa a ser outros filmes, lidos em seus conflitos por José Gatti e Ismail Xavier, da mesma forma que aqui ele passa a ser fruto de um outro desejo que o faz revelar em outros aspectos, paradoxalmente, diferentes e similares à sua proposta visual.

Com isso, a análise do filme *Barravento* se faz possível novamente. É como um objeto que ganha, a cada vez, sentido próprio, independente das leituras anteriores. Mesmo que as considerando, ou usando, como confirmação ou contraponto daquilo que quer se ver e que está se mostrando. Por isso, esta análise é também a alegoria de Exu-Firmino não apenas como o “Hermes” de José Gatti, o “Negro” de Celso Prudente, ou a “obra em conflito” de Ismail Xavier, por ser lida com outro desejo.

3 - Barravento de Glauber via Exu Firmino Bispo dos Santos: O Mito, sua violência-revolução e o novo Cinema-Novo brasileiro

3.1 - O Mito

*“Queríamos fazer filmes que tivessem como objetivo a realidade brasileira, dentro de uma perspectiva revolucionária(...)”.*¹⁰²

Optar por focar o personagem de Firmino é como interpretar as imagens e o personagem das idéias de Glauber Rocha, sobre o sonho de uma revolução possível, sobre sua terra como está e sua, conseqüente, *“Eztetyka da Fome”*. Alegorias que nos dizem ainda hoje.

Optar por considerar Firmino como representação mítica, ou manifestação do mito Exu, é considerar a sua natureza como representação e ritual que faz-se utilizando muitas formas, de permanência e memória, abrindo espaço para a dialética. Podemos tratá-lo como um personagem caótico, em conflito com a ordem mística do cinema, se utilizando desta ordem para subvertê-la.

Talvez, seja similar a força desse mito e sua representação, que se faz como um ritual, que ocorreria em outros tempos, para se dizer os desejos de uma *pólis* ou de parte dela. O ritual é realizado hoje em sua forma moderna, de magia e mitificação, no cinema.

A ligação com o universo mítico do panteão africano está nitidamente estabelecida no filme por uma série de sinais representativos das forças que regem suas idéias. Essas forças revelam aspectos similares às práticas da religião Iorubá, na forma de manipulação dos elementos rituais para os orixás.

No filme, alguns rituais se dão, ocultamente, na camarinha, outros são oferendas e a ação de Firmino, todas essas forças percorrem caminhos que revelam as naturezas dos orixás que as guiam. Para cada Orixá é necessário um tipo de sacrifício e uma simbologia específica representará aquilo que se quer. Cada um desses elementos, sígnicos da natureza fantástica de Firmino-Exu, revela-se no filme de maneira simbólica e, por vezes, explícita, mesmo que esta natureza fantástica esteja se negando ao tentar ser materialista.

¹⁰² Rocha, Glauber em entrevista concedida a Raquel Gerber em *“Glauber Rocha e a experiência inacabada*

Seqüência 1: Parte das falas de Firmino e sobre Firmino, apresentação do personagem e de sua natureza :

“Firmino aparece nos rochedos da praia, por trás de um farol de navegação que limita a aldeia dos pescadores.(...)”

Firmino: Quem é vivo sempre aparece...É Firmino Bispo dos Santos, filho desta terra bonita, não vai esquecer os velhos amigos. Vem sempre matar as saudades. É ou não é, João?

*João: Sei lá ... Sim...”*¹⁰³

A súbita e mágica aparição de Firmino na aldeia é como a de alguém que carrega a sua esperteza e sutileza proveniente de uma natureza fantástica, mágica e mística. Ele já surge com uma música de capoeira, comparável a uma música de mandinga¹⁰⁴ e insinuando a malandragem do personagem. Ressalta seus aspectos marginais, do cinema, desta cultura e das artes no Brasil, como a idéia de uma força capaz de tirar a ordem de seu eixo por um *Daímon*¹⁰⁵.

Impressionante e incontrolável, Firmino se apresenta como Firmino Bispo dos Santos. O personagem é Bispo dos Santos, representante da natureza sagrada corporificado no filme.

Firmino vai provocar Aruan, seu santo *não bate com o dele*¹⁰⁶. As naturezas entram em conflito. Aruan representará a ordem que será quebrada. Aruan, em seu respeito às tradições, a essa ordem estabelecida, da qual é representante, será posto à prova por Firmino.

A força de Exu vem matar as saudades, já viveu na vila e foi expulso, teve que ir para a cidade para voltar mais forte para modificá-la.

do cinema novo” em “Glauber Rocha” da editora Paz e Terra p.11

¹⁰³ Rocha, Glauber - “Roteiros do Terceiro Mundo” p. 241

¹⁰⁴ Mandinga, recurso de feitiçaria, as músicas de feitiçaria falam muito de mandinga algumas músicas de Capoeira contém elementos da Umbanda, Quimbanda e do Candomblé.

¹⁰⁵ Daímon: “Quando o Deus, qualquer que ele seja, preside o destino de uma família ou de um indivíduo, sob o aspecto da determinação desse destino particular, menciona-se o Deus (Theós) com a palavra Daímon, traduzível ora por ‘Nume’, ora por “destino”. (Torrano, Jaa- “O Mito de Dioniso” - p.18)

¹⁰⁶ Expressão comum nos meios das religiões afro-brasileiros para designar à desarmonia, o desencontro entre duas essências, o desequilíbrio entre duas pessoas regidas por essências, naturezas ou Orixás diferentes.

Exu-Firmino, como entidade, está sempre disposto a se mostrar, a se descontrolar por qualquer causa, e chega a dizer que esta é coletiva. Envolve-se individualmente e como líder, talvez, como Jean-Claude Bernardet acusa: populista. Como Orixá, foi esquecido, as oferendas não foram feitas, na tentativa de manter a ordem.

Mesmo que negada pela produção a aparição fantástica de Firmino é uma representação da mitificação que negam. O *Mito* surge com a memória coletiva, forma-se em uma cultura, neste caso, composta de tradições orais e de um saber popular que se codificam na *Cultura Iorubá*.

Este saber, ainda que originalmente iletrado, é um saber que se funda na memória¹⁰⁷. Muitas vezes, no filme, são desconhecidas suas sutilezas e linguagens na tradução para as imagens de outra cultura, a do cinema, que as vê por seus olhos e crítica.

Exu chega talvez para que esse entendimento seja possível, como um Dionísio - se fizermos o esforço de traduzí-lo para a mitologia grega - para desfazer a ordem fundada por Iemanjá/Penteu. Iemanjá é então compreendida como a comunidade/pólis que cede às leis do mar. Mas não é necessário recorrer a mitologia grega. No filme, a sociedade é matriarcal, e se retomarmos a memória e em algumas lendas Iorubá, Exu é filho de Iemanjá, que rompeu diversas vezes com ordens colocadas pela mãe tornando-se o filho renegado.

As lendas Iorubá são cheias de simbolismos e aspectos da experiência da oralidade e da numinosidade¹⁰⁸. A experiência religiosa Iorubá tem liturgia mas não tem livro sagrado, o “papa” da religião é o *babalorixá* ou a *ialorixá*, respectivamente o pai ou a mãe de santo¹⁰⁹. Estes fundam a sua ordem, sua casa de força, *ilê axé*, com sua própria estrutura e regras religiosas, como uma família espiritual, em torno do saber espiritual que alguém detém acerca da experiência, da memória e do poder, com o quê poderiam estabelecer a ordem conforme seus interesses.

Assim, em cada Candomblé, nos diversos clãs e famílias, há diferentes histórias que são passadas de geração em geração, cantadas e gestualizadas nas danças e nos símbolos do candomblé. Muitas dessas histórias são aprendidas no transe.

¹⁰⁷ “Oralidade não é mera ignorância do uso da escrita, mas significa culto e cultivo da memória vivida na experiência numinosa da potência divina que outorga identidade espiritual tanto à comunidade cultural quanto ao indivíduo que a esta pertence” Jaa Torrano em “*Bacas O mito de Dioniso*” p.12

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ Ver Pierre Fatumbi Verger “*Caderno 1*” - Coleção Bahianada - Editora Currupio.

“O papel do estado de embotamento é tornar o espírito do noviço virgem de toda impressão anterior, do mesmo modo que o eletrochoque é empregado na psicoterapia para apagar certos complexos, aos quais o doente é sujeito.

Todos os seres humanos têm, potencialmente, numerosas tendências e faculdades contraditórias, que se caracterizam pela veleidade. As experiências vividas por um indivíduo, o exemplo dos mais velhos, os princípios inculcados pela educação, a censura do meio social permitiram que apenas algumas dessas tendências e faculdades desabrochassem e crescessem nele uma personalidade. Essa personalidade seria outra, se o destino o tivesse colocado em um meio social onde os valores morais e os princípios dos mais velhos tivessem sido diferentes. É uma dessas outras possibilidades da personalidade que os iniciadores fazem surgir. Trata-se de uma personalidade hereditária, conforme a tradição dos antepassados; é o próprio antepassado divinizado, conforme vimos, que eles procuram fazer reviver.”¹¹⁰

No filme *Barravento*, quem nos conta a história de acordo com suas leis e age como *babalorixá* é Glauber Rocha. Este autor construirá o sentido do filme, em que diz negar o misticismo, mas utiliza, manipula sua energia e o torna fantástico num enquadramento de câmara com um certo conhecimento intuitivo.

A maneira de Glauber Rocha contar a história parte de seu referencial e daquilo em que percebeu “um sentido” próprio, assim, recupera o sentido místico/mítico contra o qual discursava.

Há muitas e diferentes lendas sobre Exu. Essas lendas divergem algumas vezes sobre sua origem ou natureza, noutras é como se ele surgisse espontaneamente, ao contrário dos outros que foram criados. Olorun, como um Deus supremo e anterior a Exu, tendo visto sua forma brotar da terra, como um cupim, resolveu permitir a existência de Exu. Assim, a natureza de Exu é a natureza da espontaneidade, e seu símbolo é, entre outros, o falo. O falo, como símbolo da potência masculina, é também de sensualidade e sedução, que Firmino utilizará para manipular as ações de Cota.

¹¹⁰ Verger, Pierre - “*Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns*” - p.83.

Os aspectos míticos Iorubás revelam os mesmos elementos notados por Jaa Torrano ao descrever a fundação de um mito na cultura tradicional, seriam eles: o aspecto da oralidade, a concretude, a importância do nome divino e da palavra em geral, o repertório de sinais divinos e o nexos necessário entre verdade conhecimento e existência¹¹¹. Talvez todo entendimento que Glauber Rocha tivesse nesta experiência fosse a partir de uma referência educada por outros mitos e tragédias.

Temos aqui constituídos vários tipos de Exus: o Exu Iorubá que carrega seu Ogo, instrumento fálico, que rege e exige que seus sacrifícios sejam oferecidos primeiro, que é simbolizado por um monte de terra e um falo fincado; o Exu - Firmino, que é a forma encontrada no filme para romper com a força e dependência criada por sua mãe Iemanjá, na comunidade em que se originou e com a qual quer romper; também o Exu que se constitui como herói; o Exu como líder; o Exu como vilão; o Exu como um mito grego traduzido para outra linguagem... Todas essas possibilidades revelam sua ambigüidade de valores.

Exu, em relação ao filme e ao desejo do autor, faz-se um líder instigador provocador que quer ser ouvido e que tenta fazer com que seus irmãos, pescadores, tenham uma desordem produzida pelo movimento de ruptura com o mar/Iemanjá que governa poderoso a comunidade e tem como seu símbolos e santos os filhos dessa Iemanjá. Naína e Aruan são, aparentemente, os santos e os mitos que sustentarão a ordem que oprime a todos os outros e os quais sofrerão a tentativa de serem corrompidos pela figura de Exu que cumpre seu papel de mensageiro e criador de conflitos.

O bode expiatório, para o qual se concentra toda a fúria de Exu-Firmino, é o santo filho de Iemanjá - puro, belo e bom - Aruan, que precisará ser transformado, pela ação de Exu, para findar com a ordem estabelecida. Esta ordem concentra a revolta de Exu-Firmino contra toda uma sociedade, não é apenas a nível pessoal contra Iemanjá/Aruan, que a fúria de Firmino é lançada. Isto é notado quando ao ter a possibilidade de matar de Aruan ele pede para os pescadores seguirem-no como líder ao invés de seguirem o Mestre.

*“Lutam capoeira. Firmino derruba Aruan, domina-o. Firmino: Vou lhe deixar vivo pra você salvar o povo ...é Aruan que vocês devem seguir! O Mestre não! O Mestre é um escravo”.*¹¹²

¹¹¹ Ver “*Bacas - o mito de Dionísio*” de Jaa Torrano

Exu será satisfeito, pois, conseguirá transformar o herói-santo mítico da sociedade de pescadores. Por ser derrotado e transformado ele confirma sua natureza de herói. A compensação mítica se dá com Naína que aceita se tornar filha de Iemanjá ao final, mas que manterá contato com Aruan, convertido para Exu.

Aruan a protegia do contato com Exu- Firmino e ela permanecerá pura não tendo dançado na mesma roda em que Aruan entra com Firmino e Cota, em seu jogo de sedução e domínio. Ao ser santificada para Iemanjá terá, unicamente, que sacrificar seus cabelos.

Aruan se entregou para Exu, achando que poderia enfrentá-lo depois de ter cedido em seu terreno com Cota. Exu revela a fraqueza e determina o “destino trágico” do herói Aruan, efetivamente derrotado e caído na praia, transformado em outro Exu, que um dia retornará para rever Naína.

3.2 – A violência - revolução

A todo o momento Exu-Firmino está preparado para luta e dela não sairá, seja ela qual for, disposto a enfrentar qualquer tentativa de paralisar seu movimento revolucionário.

“Aruan: Deixa esse cara. pessoal. Firmino tá com a vida dele ganha. Não tá vendo pela roupa?”

Firmino: É o que você pensa, velho! Esse gosto de riqueza não posso dar pra mim. Mas de pobreza não dou pra ninguém. O papai aqui, pra jogar esses panos em cima dele, teve que descarregar muita muamba e a polícia tá mesmo em minha sombra. Vim esconder minha pele que ela é escurinha e só gosta de sol.

João: Deixa isso prá lá, Firmino...Você não vai contar suas vantagens todas de uma vez...

Firmino: Tá com inveja? Você não tem nada prá contar. A vida aqui não muda nunca, é sempre no puxa-puxa...Anda, pessoal! Vamos beber, pessoal, que eu pago a cachaça de hoje...

Aruan: Vambora, João. Deixe Firmino com a cachaça dele.

Aruan e João afastam-se. Firmino anda com os pescadores em direção a aldeia, cabanas de madeira e (...)

¹¹² Rocha, Glauber - “Roteiros do Terceyro Mundo” p. 258

*Firmino: Vocês arrastam rede todo dia, sabem prá que? Pra meter dinheiro na barriga dos brancos... Tão tudo ricos nas suas costas. A mim é que ninguém explora...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! A pena é que vocês são analfabetos. Se soubessem pelo menos assinar o nome... Ah, não adianta não! E pensar que o mundo todo é na base da miséria!... ”.*¹¹³

Firmino tem consciência de sua condição política e da miséria de seus semelhantes, é a sua consciência que pretende fazê-lo revolucionário.

Firmino revela a sua condição de marginal numa sociedade que o transforma e o compreende como marginal, única forma de não acatar o sistema vigente. Para isso, ele radicaliza a sua posição social e se prepara para a violência que sua condição lhe impôs, essa é a violência do Cinema Novo, já colocada em Barravento.

O estado de miséria e colonização do Brasil impedem-no de ter sua liberdade de “*xaréu no mar*” que ninguém apanha. O Cinema Novo quer lutar contra a ignorância de sua condição, seu “analfabetismo político”¹¹⁴, faz com que se tolere as antigas formas ou as formas que são impostas - a Companhia Atlântica que produz *chanchadas* e a falida Vera Cruz que copiava os modelos de expressão dos estúdios “Roliudianos”¹¹⁵.

Firmino-Glauber assume sua identidade, assume a sua natureza negra, uma natureza negada pelo cinema tradicional e comercial brasileiro. A personagem negra Firmino aparece para mostrar uma proposta de mudança no referencial e nas histórias. Não é um personagem submisso ao sistema, não aceita a condição que querem lhe impor, e vê seus semelhantes, filhos dessa “terra bonita”¹¹⁶, sendo explorados por um sistema que os comprou como escravos e não lhes deu condições de se adequarem dignamente as mudanças do sistema..

Glauber Rocha assume a postura de ter em suas mãos uma posição radical “daimônica” capaz de radicalizar o discurso e provocar as naturezas moralistas que

¹¹³ Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceyro Mundo*” p. 242

¹¹⁴ Expressão Brechtiana famosa e já bastante usada

¹¹⁵ “Roliudianos” - expressão aportuguesada numa das formas utilizadas por Glauber Rocha em seus textos para provocar um efeito como o do “distanciamento crítico”, que é uma forma estética elaborada por Bertolt Brecht

¹¹⁶ É interessante perceber a noção de Terra nas obras de Glauber Rocha, Deus e o diabo na Terra do Sol,

prevaleciam no cinema nacional. Ao colocar Firmino contra a ordem, ele se coloca contra a passividade que não gera a revolução. Glauber radicaliza ao fazer um filme com negros, condição que esse e outros filmes, como *Ganga Zumba*, assumiram como política. Firmino ainda corre da polícia mas o faz com certa dignidade marginal, assumindo que não aceita a ordem que querem lhe impor. O Exu-Firmino, não se submete ao poder que oprime e escraviza a sua raça, não se dá ao trabalho que chama de “puxa-puxa”. Para isso, desenvolve sua própria cultura marginal a fim de não ser explorado pelos outros, é livre “*como um xaréu no mar*”¹¹⁷. Apesar disso, o Xaréu é a vítima, que é perseguido e que deve ser preso na rede.

Firmino se apresenta contra a miséria e condição que querem lhe impor:

Seqüência 3 do roteiro homem branco fala para o Mestre¹¹⁸: “*Tá tudo acertado. Quatrocentos pro patrão, quatro prá mim e mais cinco para dividir com os homens da rede.*”

Fim da seqüência 7 do roteiro¹¹⁹: “*Firmino e Cota.*

Firmino - Eu sabia que tudo era mentira... Arrisquei por que quis...

Cota - Mas a rede furou...

Firmino - Porque estava velha. Minha tenção foi Aruan. Mas esta é a primeira e última vez que me meto com feitiçaria. Sempre dei duro e a sorte nunca me ajudou... Mas vou levantar um barravento a ponta de faca.”

Terra em transe, a Idade da Terra, como possíveis metáforas do Brasil.

¹¹⁷ Fala de Firmino, transcrita do filme, em sua primeira conversa com os pescadores.

¹¹⁸ Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceiro Mundo*” p. 244

¹¹⁹ *Idem.*

Capítulo IV

Encruzilhada em imagens

“Repensar os últimos anos abandonando-me ao rufar encantatório dos atabaques... Talvez para aceitar a revelação que as nossas fantasias, iniciadas como balé mecânico, agora naquele Templo da mecânica se haviam transformado em rito, possessão, aparição e domínio de Exu?”¹²⁰

“Sempre distingui no cinema uma virtude própria ao movimento secreto e à matéria das imagens. Há no cinema toda uma parcela de imprevisto e de mistério que não se encontra nas outras artes. É certo que toda imagem, a mais seca, a mais banal, chega transparente à tela. O menor detalhe, o objeto mais insignificante, adquirem um sentido e uma vida que lhes pertencem intrinsecamente. E isso excetuando-se o valor de significação das próprias imagens, os pensamentos que elas traduzem, o símbolo que constituem. Pelo fato de isolar os objetos ele lhes dá uma vida à parte, que tende mais e mais a tornar-se independente e a destacar-se do sentido comum desses objetos. Uma folhagem, uma garrafa, uma mão etc., vivem uma vida quase animal, e que pede apenas para ser utilizada. Há também as deformações do aparelho, o uso imprevisto que faz das coisas que registra no momento em que a imagem acontece, um detalhe no qual não se havia pensado inflama-se com um vigor singular e vai contra a impressão buscada. Há também este tipo de embriaguez física que a rotação das imagens comunica diretamente ao cérebro. O espírito insurge-se contra toda representação. (...) O Cinema é essencialmente revelador de toda uma vida oculta, com a qual nos coloca diretamente em contato.”¹²¹

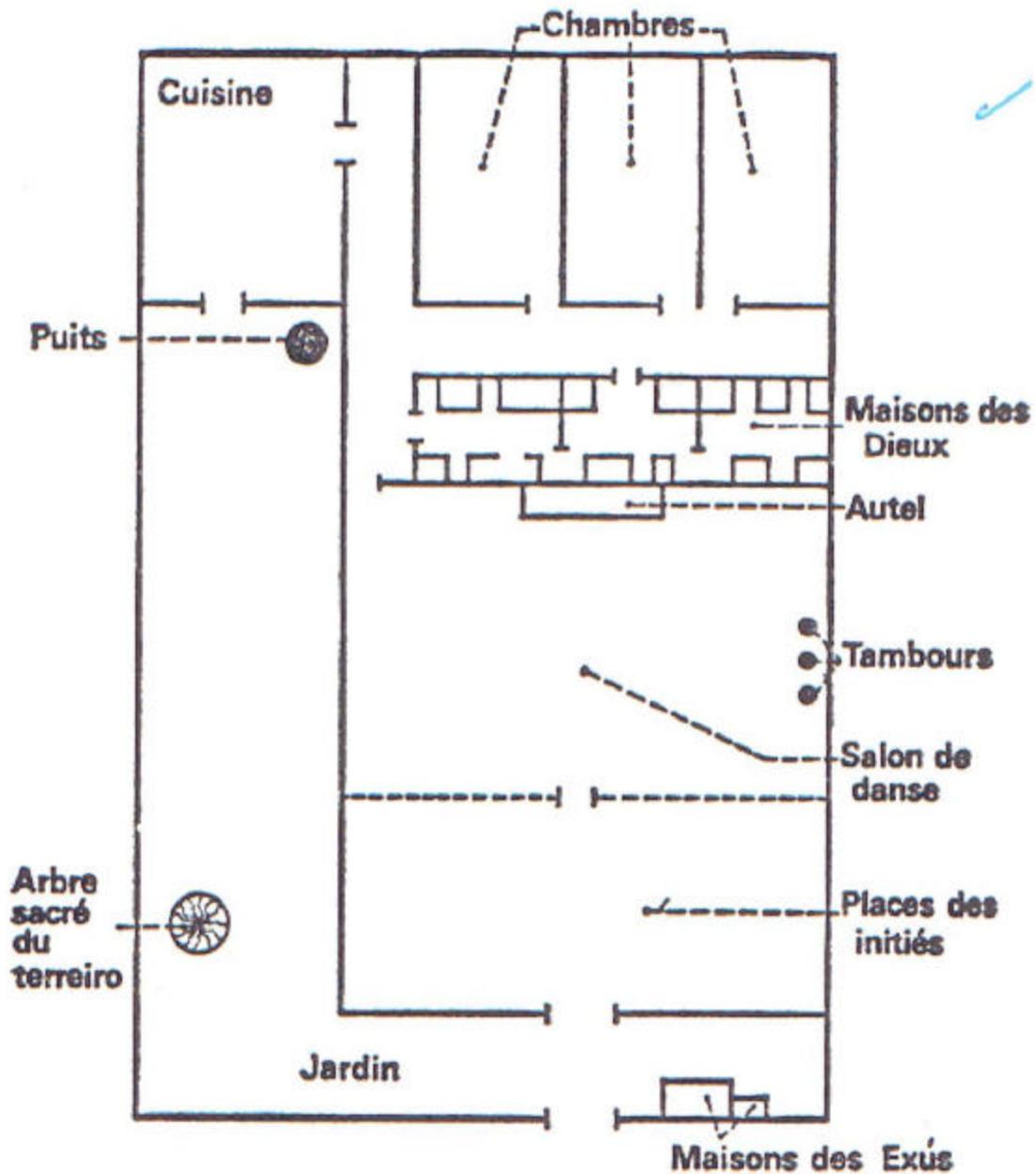
Após o que se vê e que quer explicar o filme do texto introdutório à ficha técnica o que nos resta é ler o filme, interpretar as imagens e ver como elas nos confirmam ou desmontam tudo aquilo que pretendem dizer ou imaginamos que foi dito. No entanto, as imagens estão em conflito e são conduzidas por um fluxo criativo que vai além do que se consegue reter. Determine-mos ao menos um olhar.

¹²⁰ Eco, Umberto - “O Pêndulo de Foucault” - p.49, 6.a edição, Editora Record,1995.

Nota de esclarecimento: A contagem de cenas nesta dissertação é diferente da feita por José Gatti em sua tese de mestrado, a qual foi consultada como apoio à leitura das imagens, mas não interfere diretamente na análise que segue. Consideraremos para análise o filme a partir do fim de sua ficha técnica, portanto não levando em conta o texto inicial, que foi citado, e sequer as xilogravuras colocadas na ficha técnica e contando as mudanças de câmara como mudança de cena.

¹²¹ Antonin Artaud - “Cinema e Feitiçaria” in Arte e Linguagem p. 172.

1 - Os diferentes espaços de um mesmo terreiro



(Figura 1¹²² - Plano do terreiro de Maria José - Bramly, Serge - “Macumba” p.22)

¹²² A divisão de um terreiro inclui a parte externa, onde habitam alguns orixás da floresta, das plantas ou que possuam algum elemento característico no fundamento do local, na arquitetura da casa de força ou na própria geografia do lugar. Nesta casa, Exu fica à entrada, como sempre, perto da porta, como guardião e como intermediário, porém, aqui ele já está dentro no espaço do terreiro. Iemanjá habita algum dos quartos, “Maisons des Dieux”, o mar do filme estaria lá, a ordem e outros orixás presentes circulariam pela casa como circulam pelo filme, algumas vezes em um espaço, outras vezes em outro. Dançam e executam seus passos e ações.

Traçasse uma linha no horizonte, no enquadramento, que recorta de lado a lado este quadro que vemos, da esquerda à direita, ou que seja, o contrário. Esta linha divide a imagem e em seu limite caminham ou trabalham pescadores, em uma encruzilhada exatamente no ponto de convergência entre a areia e o mar. Ao fundo, o céu formando outra linha com o mar, deixando os pescadores como que sobre o espaço das linhas que definem o mar no centro da imagem.

Nesta primeira imagem, os pescadores estão minúsculos e irreconhecíveis, como uma massa na qual não se pode identificar as suas individualidades, estão à contra luz e distantes. Pequenos e como um grupo relativamente organizado, ao som de uma música, desenvolvem seu trabalho - qual? Ainda não sabemos por não discernirmos o que fazem. Saberemos, com as imagens que virão, que a sua cultura é influenciada pela pesca e por isso produz essa primeira linha de homens arrastando uma corda ainda pouco visível. Tudo se dá em plano geral, nada se define em um primeiro plano de modo a revelar outras nuances: apenas a linha de homens e o som da música ininteligível.

Neste quadro, as linhas que se cruzam formam, em minha alegoria, os riscos e os pontos nos quais a ordem está sendo cumprida. Estabeleceu-se, então, a/uma encruzilhada inicial.

Nesta primeira imagem, a corda é puxada para a direita, no quadro que se forma com outras linhas, onde algumas delas se cruzam, estão os homens que sofrerão a ação de Exu.

Na cena seguinte, com outra tomada e recorte feito, de um ângulo quase oposto em que se posicionou a câmara, os mesmos homens acabam por puxar a rede para a esquerda. Ainda indefiníveis, quanto à sua forma e individualidades, estes homens estão em frente à luz refletida pelo mar e que destaca a sua silhueta. Menores do que na primeira cena, estão mais acima na tela, já não tão centralizados. Continuam seu movimento. O mar parece crescer sobre estes pequenos homens.

Na primeira cena, o grupo de homens estava cruzando o quadro quase por completo e estes eram de dimensão considerável, em relação ao mar que não se engrandecia tanto em relação a eles. O ponto de vista em que estávamos, como espectadores, nos colocava sobre a areia irregular e os transformava em uma linha resistente e forte na cena. Contudo, na cena seguinte, esta encruzilhada entra um pouco mais em distúrbio, a tomada é feita pelo

alto e eles se reduzem frente ao mar que, sobre eles, ficou maior e mais dominante. Não vemos mais a areia pisada e irregular mas um gramado, e ao longe não vemos o brilho forte do sol que faz com que suas silhuetas se definam contra o mar que o reflete.

Nessas duas primeiras cenas apenas um homem caminha em sentido contrário ao fluxo de pescadores. Quando a câmara inverte, percebemos que não se trata de uma continuidade temporal, pois nos dois planos ele caminha entre a câmara e a cena. O homem, que seguia em sentido contrário ao fluxo na segunda cena, não carregava mais o chapéu na cabeça e talvez não fosse o mesmo. Notamos que, mesmo com o passar do tempo, a ordem permanece.

Essa ordem permanecera assim, talvez por muito tempo, como em uma longa rotina. O que une os dois tempos diferentes das imagens é uma música que não muda e se sustenta como ritmo produzido por vozes masculinas, parecendo sustentar também a ordem. Trata-se de um *ponto* tocado e cantado para a ordem estabelecida, que não compreendemos. Sequer entendemos se há uma articulação de palavras construindo algum sentido.

O ambiente parece imutável com o passar do tempo. O lugar parece tranqüilo, pacato e em ordem. É um ambiente onde Exu seria facilmente esquecido. Todo o trabalho simplesmente flui, nada agrava a cena, mesmo que, de outro ângulo, o mar cresça sobre os homens.

Com essa mesma tranqüilidade, temos a terceira cena, em outra linha, que recorta uma diagonal mais definida entre a areia e o mar, diminuindo o céu em comparação com suas proporções anteriores. Não mais com a luminosidade de um sol e não mais com a mesma música, caminha um homem que canta os versos: “*Quando venho de Aruanda / eu venho só*”.¹²³ O homem, só, carrega seu remo e é refletido na areia da praia. A praia não parece ser a mesma ou, ao menos, não é no mesmo ponto que os pescadores pisaram anteriormente, a areia está lisa e regular. Este homem permanece pequeno em relação ao mar, não da mesma forma que os outros, ainda assim, chega a ser menor que alguns dos restos indefiníveis que estão na areia.

O homem, que vem sozinho, vem da direita. Talvez seja o Mestre, controlador da puxada de rede, seu rosto é indefinível. A voz que canta, acompanhando sua aparição, é

¹²³ Por se tratar de um filme com problemas técnicos no áudio recorreu-se a edição do roteiro organizada por Orlando Senna para transcrever os trechos do filme usados na análise. Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceyro Mundo*”, p. 241.

semelhante a que conheceremos durante o filme. Este Mestre, distante dos pescadores, os comandaria e organizaria, segundo convenções da *puxada de rede*, de uma jangada, que pode ter sido abandonada num ponto fora da cena. Agora, ele volta para praia a fim de ver seus trabalhadores, como nas regras da *puxada de rede*, e lhes dar o ritmo de perto.

Talvez tenha vindo de Aruanda com seu barco. Talvez seja outro homem ainda desconhecido e que se dará a conhecer depois. Contudo, não se saberá. Ficará ele como um contraponto desta encruzilhada, numa outra linha que se formou, na mesma praia. Estaria em uma diagonal, ainda que em plano geral e distante, se aproximando de nós, espectadores.

A chegada tranqüila deste homem será interrompida por um corte que revela outra aparição súbita. Na cena 4, sobre algumas pedras iluminadas por uma luz diversa daquela que iluminava o homem na cena 3, surge ágil outro homem. Este espaço se mostra diferente, compondo-se na nossa imaginação, aos poucos, com o conjunto espacial das outras cenas. Forma-se como fragmentos de um mesmo *Ilê - Axé*¹²⁴ com diferentes camarinhas e espaços para os diferentes orixás.

Antes de sabermos quem é este outro homem, notamos que existe esse outro espaço, um espaço múltiplo. Cada qual é riscado como os *pontos* de um *peji*, querendo possuir sua própria significação. Em cada um desses pontos e linhas, se estabelece um toque, um ritmo, enfim, um *ponto* sonoro. Aquilo que era feito pela voz ou pelos atabaques, se estabelece agora nas cenas do filme que esperam oferendas nesse espaço. Por não possuírem essas oferendas, apaziguadoras ou ativadoras, nada poderá reter o movimento que se estabeleceu.

¹²⁴ Casa de Força, Candomblé, Terreiro de Candomblé. Fonte: José Damiro de Moraes.

2 - Riscos e pontos para Exu: Zé Pilintra



(Figura 2 e 3 ¹²⁵- Invocações Gráficas de Exu Curadô e Exu de Cheiro - Bramly, Serge - “Macumba” pp.139 e 178.)

Neste outro ponto, talvez da mesma praia, em uma outra encruzilhada composta pelas pedras irregulares que estão à margem de um farol ainda indefinível, sob um céu embruscado com nuvens escuras, ao lado de um canto de mar que aparece à direita e com areia abaixo, surge, num salto, um homem, de um lugar que ainda não se sabe exatamente onde é.

Ao contrário daqueles que seriam os pescadores, este homem aparece só. Também se veste de modo diferente dos pescadores e do homem solitário que carregava o remo. Está vestido de terno branco e chapéu de abas curtas; com uma outra música e um outro ritmo tocado num berimbau.

Este ente baixou sobre a linha que se formara e se definira pelas pedras sob o céu. Caminhará sobre a linha até descer, cheio de ginga, para um ambiente que não é mais uma

¹²⁵ Muitas são as invocações gráficas possíveis para Exu. Riscadas com pomba ou com outra substância elas poderiam revelar nesta mandala muitas forças: da lua, da estrela, do triângulo, do tridente, dos pontos e dos espaços ocupados, linhas que se cruzam, o infinito cortado no meio, o espaço circular aqui apresentado nos dá a possibilidade do movimento e da inversão dos signos: Exu age para o bem, Exu age para o mal, Exu não tem nossa moral.

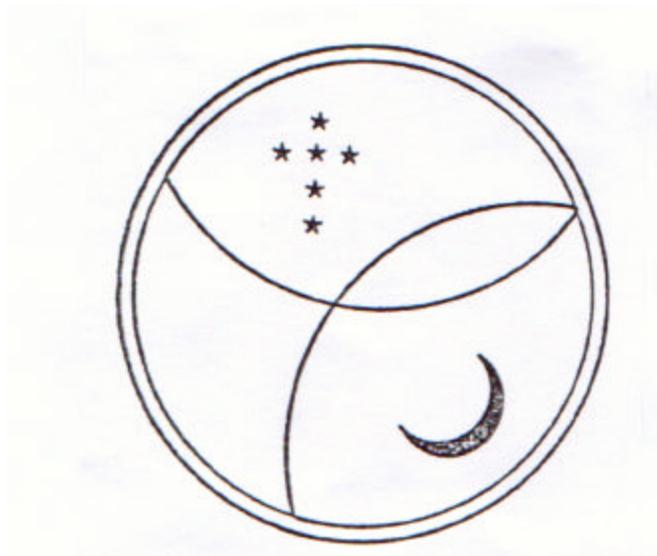
linha imaginária sobre o plano da tela. Da encruzilhada de linhas, vindo da esquerda, vem caminhando em direção a nós, penetrando decididamente em outro espaço.

Quem apareceu? Seria Zé Pilintra que caminharia para recolher as oferendas que não vimos ou que não estavam lá, mas que deveriam ter sido postas nas linhas que se cruzam? Zé Pilintra não foi invocado, mas também não foi evitado, por isso pode aparecer e reivindicar aquilo que lhe é de direito por sua tradição e cultura. É a primeira aparição de Exu personificado sob a forma de Zé Pilintra, trajando seu terno branco e caminhando como malandro em direção à gente que o observa, descendo as pedras. Ele não surgiu do céu, mas da esquerda, de uma construção que ainda não sabemos o que é. No entanto, aparece como que magicamente, nestas linhas que já começam a ser traçadas na tela.

O que veio buscar Zé Pilintra? Quem o invocou ou não o evitou? – As oferendas para Exu são dadas para que ele não atrapalhe os rituais, no entanto que ritual é este? Ele tinha sido esquecido e agirá outras vezes, caminhando em outros limites estabelecidos nas cenas do filme. São linhas onde Exu se equilibra em *Barravento*, e nas quais carrega ou arrasta consigo as vítimas de seu holocausto e a energia mobilizadora. Carregará aquilo que completará seu *padê*. Ele continuará caminhando e crescendo até chegar no primeiro plano. Estará sua imagem crescendo até se tornar maior que o farol, definindo-se em segundo plano. Caminhará, atravessando todas as linhas de seu *peji*, em direção à câmara e assim, a nós, espectadores¹²⁶. Vem se aproximando. Não nos amedronta e desaparecerá quando de nós se aproximar ao máximo. Voltaremos então, a ver os pescadores que ainda executam seu trabalho para outro Orixá. No entanto, a Exu, nada, nem ninguém dessa ordem parece louvar.

¹²⁶ Lugar onde se depositam as oferendas.

3 - Riscos e pontos de Iemanjá



(Figura 4¹²⁷ - Ideogravura de Iemanjá - Bramly, Serge - “Macumba” p.103)

Algumas vezes, antes de Zé Pilintra-Exu aparecer, podíamos ver o trabalho como um ritual ao som do atabaque: homens se esforçando em uma puxada coletiva da rede que vai, aos poucos, saindo do mar com os frutos das oferendas nunca esquecidas a Iemanjá.

Estes homens marcaram os pontos para Iemanjá, com o ritual e os cantos da sua puxada de rede, lembrando-se dela como a rainha do mar. Em várias cenas, que parecem seqüenciais, marcam o seu compasso, não apenas pela montagem das imagens mas, também, pelo som que se dá continuamente, acompanhado pelos pescadores para a manutenção da ordem que os sustenta.

Vemos, depois de Zé Pilintra, muitas pernas e rostos anônimos. Poucas vezes distinguimos aqueles que terão suas individualidades destacadas. Aruan é alguém que será destacado, será mostrado no meio da coletividade apenas por algum tempo como mais um, mas por fim, ele representará seu papel na ordem como herói.

¹²⁷ A ideogravura de Iemanjá nos dá dois elementos claros, o Cruzeiro do Sul e a Lua, que controla as marés, crescente ou minguante, não se define pela cor, assim como as linhas podem nos indicar um peixe com uma grande calda formada por duas linhas que se cruzam e encontram, ou o terreiro onde Exu agirá nas suas encruzilhadas. O hemisfério, contudo, é o do Cinema Novo: Hemisfério Sul.

Na cena 13, vem do mar um risco feito com uma corda que está sendo puxada, trazendo para nós, espectadores, o mar. Esta corda puxa a força de Iemanjá; antes dela, vimos o esforço, as pernas que, em coro de homens, a arrastam. Vimos o grupo de trabalhadores ao som do instrumento sagrado que é o atabaque, coordenado como que em transe pelo *ponto*. Assim, o grupo está preparado para receber os favores de Iemanjá com seus peixes numerosos, recompensa por aquilo que lhe foi oferecido.

Muitas destas imagens serão vistas entre as cenas 5 e 12, e 14 a 25. Veremos o serviço recompensado pela rainha do mar. Veremos os pescadores recolhendo o Xaréu merecido e o trabalho coletivo que receberá a ajuda de mulheres e crianças, todos envolvidos pelo trabalho que será agraciado pelo seu orixá.

Na cena 15, são apenas três pescadores que compõe a oferenda do trabalho e que também serão destacados como representações ou parte desse *peji*: Aruan novamente, Chico e João. As outras imagens são apenas tomadas dos pés e rostos desconhecidos, que se firmam ao ritmo do atabaque. Recolhem a rede e retiram os peixes, até o findar da seqüência no silêncio da cena 26 que mostra o trabalho terminado e a rede estendida para secar num dia quase sem luz. Vimos peixes se debatendo, sendo retirados da rede e oferecidos então, sob o som do atabaque que desaparece na metade da quarta cena, aos olhos do espectador, à natureza de onde são recolhidos: o mar.

Enquanto a rede silencia, depois do trabalho feito, é traçada a última linha do sossego de Iemanjá: dois bastões que demarcam a cena e o fim do trabalho antes da aparição de Exu, que vem para recolher sua oferenda que não se encontra lá. São dois mastros, não sabemos se são remos ou o quê. Como dois falos eretos que marcam os rituais para Exu, temos em cena, a rede parada, imóvel e feminina, dormindo na praia: é Iemanjá que não sofreu a ação provocativa de Exu. Ao fundo, os pescadores minúsculos desaparecem. Ouvimos apenas o som de vento e onda. Os atabaques, que estavam tocando *pontos* de Iemanjá, pararam por algum tempo ou tiveram sua força abafada pela presença de Exu.

A linha de pescadores que havia saído de sua ordem pelo movimento de Exu, estimulado pela aparição de Firmino e por conflitos de uma filha rebelde de Iemanjá -

Naína, voltará, depois de um período de mobilização, a se estabelecer na cena 140 com a procissão de homens que carrega a rede. Eles saem de uma casa localizada à direita da tela e da qual não vemos o interior. Vemos um grupo grande de homens enfileirados, carregando consigo a rede que terá que ser concertada. Nessa linha subserviente é ressaltada a passividade e o ritmo em que todos estes homens se dirigem à praia. Em fila, respeitosos e tolerantes, o trabalho volta à ordem do dia. Todos em comunidade se unem. Passam, sem notar, atrás de um coqueiro, que cruza do alto a baixo na tela, ligando o *Orun* ao *Aiyê*. Estariam saindo da camarinha de Iemanjá? Continuam seguindo seu caminho e vão em direção ao mar.

Costurarão a rede, juntos com o Mestre e Aruan; não farão mais festa com Firmino. Não ouvem seu discurso. A procissão não perceberá sua mão espalmada. Muitas mãos anônimas dão continuidade ao trabalho e remendam a rede que simboliza a passividade frente a uma situação que lhes é imposta.

4 - O herói do culto de Iemanjá



(Figura 5¹²⁸ - Estátua de Iemanjá em Ibadan, Nigéria - Verge, Pierre - “Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns” p.294)

¹²⁸ Iemanjá parece usar óculos, o gato junto a imagem é da cultura japonesa, os enfeites são idiossincráticos.

Depois da memória do Barravento ser contada pela comunidade, veremos na cena 201: Um homem em pé na jangada, que ergue o remo, senta e rema. Neste ponto, Iemanjá confirma seu poder representado por Aruan. Mãe Dadá cantará o *ponto* para Iemanjá na cena seguinte.

Três homens entrarão no mar com sua pequena jangada, deixando para trás um quarto que empurrou a mesma para o mar. Estarão na encruzilhada entre o céu e a areia, sobre o mar que é território de Iemanjá. Todos estão minúsculos, não possuem individualidades, levam suas jangadas com esforço para o mar.

As músicas se alternam, mas todas fazem parte do ponto de Iemanjá. O *Alabê* toca. Este fluxo contínuo do ritual para Iemanjá só será interrompido com Firmino na cena 212. Os cantos param na cena anterior; ouvimos ainda o ruído do mar na cena seguinte. Com os jangadeiros dentro d'água, o *Alabê* volta a tocar. Neste transe se confirmará o poder de Aruan, expectativa revelada nas cenas 199 e 200, quando este conversando com João, descobre os pensamentos mitificantes do Mestre em relação a ele. Aruan, não se achando infalível, teme a morte no mar como um sacrifício:

“Mas eu não sou Santo! E se barravento bater e eu me estragar?”¹²⁹

Como uma oferenda, Aruan não pode ter relações com mulher alguma. Tem que se manter purificado para ser vítima do sacrifício ou digno da benção de Iemanjá. Naína, no entanto, revela seu interesse por essa vítima que não lhe foi oferecida, e será repreendida por desejar alguém que estava reservado para Iemanjá.

Aruan renega também sua natureza e não quer esse poder, mas logo em seguida à conversa com João, provará seu poder. Com isso, os homens poderão ir para o mar, confiando na proteção e poder de Aruan. Depois que ele for, e provar a relação de Iemanjá com a aldeia de pescadores, irá abandonar a aldeia. Ele aceitou a incumbência, mas esta será a sua última ida para o mar como herói da aldeia de pescadores.

“Aruan - O caso é resolver a pescaria... Tenho de ir logo... Passo a noite fora, você avisa o Mestre e amanhã todo mundo sai... Eu trago o peixe... Depois vou embora de vez...

O tempo e o espaço para Iemajá não importam. Ela domina o seu espaço e seu tempo.

¹²⁹ Rocha, Glauber - *“Roteiros do Terceyro Mundo”* p. 254.

*Um dia posso voltar como Firmino e mudar tudo... Só preciso de coragem... Coragem aqui na cabeça...”.*¹³⁰

A partir da cena 226, em que Naína revela seu interesse por Aruan, ouve-se os cantos de Iemanjá, seguidos de músicas de puxada de rede e pontos percutidos no atabaque. De tempos em tempos, aparecerá o *Alabê* que percute esses pontos. As mulheres ficam esperando os pescadores. Cota canta música de ida ao mar sem volta: “*Ele foi não voltou, Serenô(...)*”

Aruan estará em close, na cena 232, agradecendo ao céu com o remo dominado em suas mãos. O bastão, que era símbolo de virilidade, agora é segurado pela castidade de Aruan que conseguiu se santificar ainda mais, perante todos, no mar.

Firmino tudo acompanha ao som de Iemanjá, e se demonstra indignado com a volta de todo o sistema que o incomoda. Homens empurram a jangada na praia. Um menino de chapéu sorri. Aruan divinizado vai ser desfocado até que Firmino provoque outro ritual para acabar com sua divindade. Por enquanto, Aruan apenas confirma sua natureza e restabelece a ordem inicial.

¹³⁰ Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceyro Mundo*” p. 254.

5 - As Oferendas e os Toques para Exu



(Figura 6¹³¹ - Estátua de Exu - Verge, Pierre - “Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns”
p.121)

¹³¹ E estatueta segura o Ogô, repleto de colares e sementes. Exu aguarda seus presentes.

A cena 26 é mais uma aparição fantástica de Exu, contudo, sua energia já havia se presentificado em outros detalhes da montagem, intensificando-se em outros pontos do filme. Surpreendentemente, ele, manifestado na forma de Firmino, chega no meio do grupo de pescadores que descansavam, em silêncio, ao sol. Os pescadores não o estranham, mas já estão mobilizados. Aruan se nega a aceitá-lo dentro do grupo e faz oposição, estará de costas para a sua chegada. Exu, porém, pertence à cultura dos pescadores que o reconhecem e admitem a sua presença, sabendo que ele aparece. Não o temem, não o desconsideram. Apenas Aruan e Chico o renegam e não querem contato com ele. Todos os outros pescadores entrarão na sua sedução, se agitarão com suas palavras, seus movimentos e admirarão suas vestes.

Ainda que em oposição, o próprio Aruan reconhece sua natureza diferenciada e atraente pelos trajes, relógio e chapéu. Crê que assim, Firmino está com a vida ganha. Firmino, porém, declara que dependeu de seu esforço para que pudesse colocar “*esses panos*” sobre si, o que trouxe, em consequência, sua marginalidade: é um fugitivo da polícia, descarregava navios escondido.

O grupo está agitado e Aruan se torna pequeno e distante, passa a ser o marginal ante o grupo que cerca seu opositor. Afastou-se e ficou solitário, mantendo-se ao longe, tentando ser seguido. Conseguiu apenas, que João o fizesse. Neste momento, Aruan estava do lado de um mastro fincado na areia - Ponto marcado de Exu? Não, é um remo, uma oferenda que serve, neste caso, a Iemanjá; sendo semelhante à potência fálica de Exu, talvez, uma natureza miscigenada.

O ritmo de Exu dominará e interferirá no outro ponto, terreno que antes era de Iemanjá, estabelecido pelos pescadores. O som do pandeiro arrasta os pescadores até Firmino, que ginga seu corpo, provoca as pessoas e brinca com o grupo, soltando gestos de capoeira e tirando o chapéu. Firmino vai à frente do grupo. Até animais entram no ritmo como que se expondo ao sacrifício ritual do cinema que os capta sem querer¹³² - um burro, por exemplo, cruza a cena sendo puxado e uma galinha os acompanha na cena 30. Tudo isso compõe ainda mais a animação e o movimento do filme.

¹³² Ver citação de Antonin Artaud no início do Capítulo IV p. 91 desta dissertação.

O pandeiro continua e Firmino discursa sobre a tolerada situação de miséria, ridicularizando-os. Paga a cachaça e fala que: *corre risco mas é livre como um Xaréu no mar*¹³³.

“*Ô foi agora que eu cheguei mas o Doná*” é o canto que anuncia a chegada de Exu, vindo de um lugar imaginário em que há um farol, símbolo de sua virilidade. Exu, contudo, não está apenas personificado em Firmino, ele é a energia mobilizada pela circunstância de sua chegada, que permeará toda a produção e seus conflitos. No interior da vila, é recebido por outras pessoas que também se atraem por sua aparição, indo a seu encontro.

O terreiro, espaço da ordem, é invadido. O local onde os rituais coletivos da comunidade acontecem recebe a visita desta força de Exu. Ele já não está mais detido no espaço exterior, sua presença foi permitida dentro da ordem, e isto alterará o cotidiano da vila.

Assim todos beberão da garrafa que surgiu com cachaça; entrarão no ritual e Cota manifestará a visão de sua chegada. Ela também carrega a mesma energia mobilizadora que será usada na construção do filme.

Firmino vai até Cota, com seu copo de cachaça, marcando seu rosto com o número 7. Faz isso depois de presenteá-la na cena anterior com um colar. Não é um amuleto, mas uma sedução. Ela cederá a seus encantos, o que é necessário para a ação que será desenvolvida.

Temos, então, um *black-out*, uma ruptura.

¹³³ Frase original: “*Corro o risco mas sou livre como xaréu no mar... Mas só que ninguém apanha o papai!*”. Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceyro Mundo*” p. 242.

6 - *Oferenda frágil para Iemanjá*

Uma oferenda branca – Naína - estática e amuada, entre os mesmos três pescadores de outra cena, agora, num terreno de areia, sobre uma jangada. Os três pescadores querem lhe prestar auxílio. Como puros e santificados pelos valores que defendem, representam a natureza com que Iemanjá tem se revelado na Aldeia de Buraquinho. Sustentam, aparentemente, a oposição compensatória da natureza de Exu, com uma outra qualidade de energia, que ainda não entendemos, e que leva à passividade.

Estes pescadores: Aruan, Chico e João, serão transformados, durante o filme, em decorrência da resistência que imprimiram ao culto de Exu. E Naína, terá que sair de sua marginalidade e distância, assumindo sua natureza que é negada e que pertence à Iemanjá.

Essa parte do ponto riscado em imagens purificadas não condiz com a força que sugerimos reger o filme, sua força é outra, que exige alguma ação.

Naína não se identifica com seu grupo, tem seus problemas e não os resolve. Será usada como catalisadora de alguns conflitos, assim como Aruan, Chico e João que, representantes da energia de Iemanjá, serão oferecidos ao sacrifício e à transformação por Exu. Naína é acariciada amigavelmente por Chico, que se dispõe a cuidar de seu pai.

Naína receberá a força de Aruan para protegê-la do contato com Exu, o qual será inevitável, mesmo que indiretamente. Ninguém pode deter a força que já definiu o seu caminho nos *pontos riscados*. Naína, ainda que detendo a natureza de Iemanjá, a renega, permitindo que se aproxime a força de Exu.

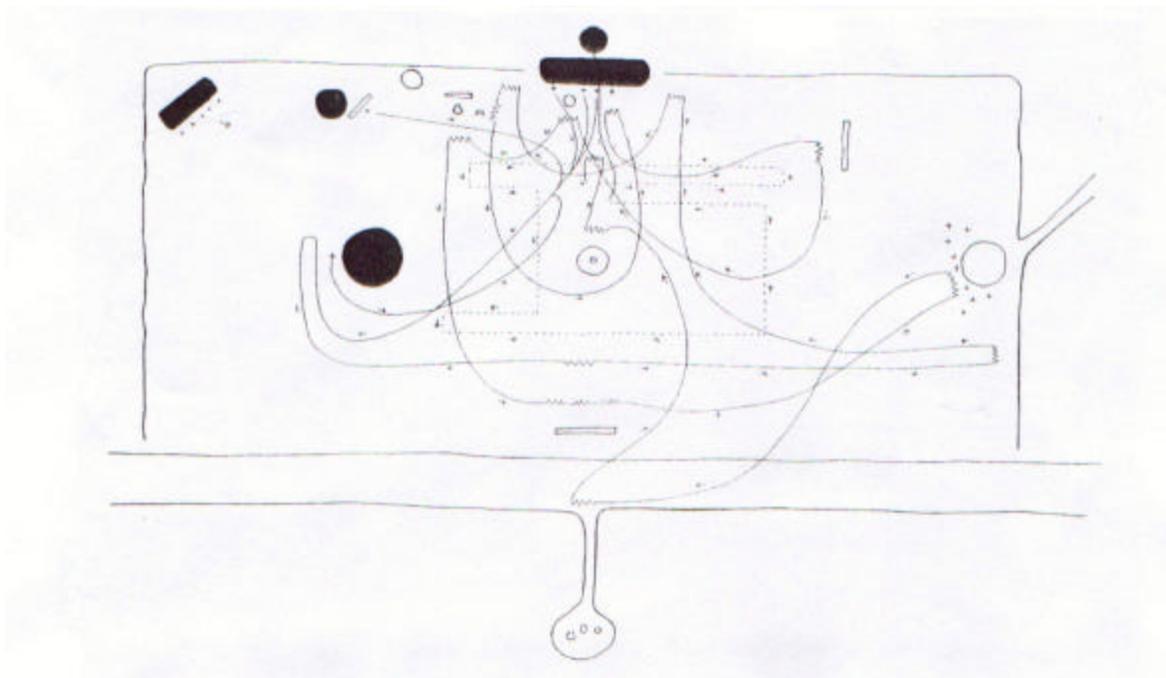
Naína terá sua natureza sagrada esclarecida, mas antes disso, a dúvida.

“Naína: Pai, o senhor vai pro mar outra vez? Iemanjá existe mesmo? Mãe Dadá disse que eu sou filha dela... Será que até eu, com essa cor?”.

Na imagem 214, Naína vem correndo e se depara com o homem a quem chama de Pai. É um senhor branco, seus olhos também são assustados como os seus, parece estar

perturbado. Ela pergunta, ele não responde. Não parece tão velho a ponto de necessitar dos cuidados de Chico.

7 - Danças que narram o sentido de Exu versus o sentido de Iemanjá



(Figura 7 ¹³⁴- Trajetória de Olorixás e Iyalorixás em rituais e oferendas para os Orixás em uma aldeia africana - Verge, Pierre - “Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns” p.169)

A cena 44 já começa com o som de palmas e do pandeiro, que vão ritmando a construção da cena do samba-de-roda. Firmino vai chegando à roda, sua aparição é recebida com exaltação. O puxador dos sambas-de-roda, Mestre Canjiquinha, abraça-o e o acolhe. Enquanto Firmino se anima, Canjiquinha batuca uma caixa de madeira. Cota observa-os descontraída.

A roda é armada em um terreiro e ao fundo, uma casa. A câmara dá um plano geral do alto. Vemos então, o círculo que se estabeleceu e não sabemos qual é a força que rege a cena. Aos poucos, descobriremos a sensualidade e sedução de Exu e o espaço em que as mentes vão saindo da ordem para entrar no transe e no fluxo deste Orixá.

¹³⁴ Podemos aqui ver que os Olorixás e Iyalorixás circulam muito nos rituais. Estes deslocamentos respeitam suas ordens e intenções, em algum ponto tem que passar por Exu. Normalmente ele é o primeiro a ser louvado, para que todo o circuito seja completado pelos iniciados aos Santos. Sem Exu este movimento não é possível.

Naína é a primeira personagem a denunciar a força presente na cena. No momento em que ela está se aproximando da roda, onde todos estão envolvidos pela música, vê Firmino, que para ela se direciona, fazendo-a correr assustada.

Na cena seguinte, Naína é amparada por uma mulher que a retira do estado histórico depois do início da roda de samba. Na cena 46, esta mulher, segurando-a, decide levá-la para casa de Mãe Dadá, na mesma noite. O estado de Naína é: “*Coisa feita*”. A mulher que a ampara, é caracterizada por sua voz e texto, como alguém que possui algum tipo sensibilidade, talvez mediúnica.

No mar, vemos um filho de Iemanjá que sai da água nadando, acompanhado por um travelling: “*A rede não agüenta, tá quase furada*”¹³⁵. Não distinguimos seu pequeno rosto, mas pela voz sabemos que é Aruan. Saberíamos mesmo pela sua representação e presença ante a força do mar: pela segurança que sai da água, senhor de seus movimentos, guiado por Iemanjá.

Na areia, vemos os dois companheiros de Aruan, um deles pendula o remo que balança tranquilo, contudo, lembramos do *Ogô*¹³⁶ de Exu. Aruan sabe que precisarão de rede nova e começa a respeitar a opinião de Firmino: “*Firmino não vale nada mas pelo menos não pede esmola*”¹³⁷.

Assim o Mestre começa a ser criticado por Aruan que demonstra temer o mar. É a primeira ruptura com a segurança do mar. O mar não oferecerá mais as bênçãos, a fúria de Iemanjá virá a ser revelada.

Chico, temendo que o tempo possa fechar, irá atrás de seu Vicente para protegê-lo, como havia prometido para Naína. João zombeteiro insinua: “*Quer ver Iemanjá, ela só aparece para Aruan...*”¹³⁸. Iemanjá pode ter sua violência despertada.

No retorno à roda-de-samba, a caixa e a mão se comunicam com habilidade, produzindo o ponto sonoro tocado por Canjiquinha que, como um *Alabê*¹³⁹, conduz a

¹³⁵ Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceyro Mundo*” p. 244.

¹³⁶ Instrumento fático balançado por Exu em suas coreografias.

¹³⁷ Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceyro Mundo*” p. 245.

¹³⁸ Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceyro Mundo*” p. 244.

¹³⁹ Pessoa que toca o atabaque nos rituais do Candomblé, não entra em transe.

narrativa da cena. A mulher que traz Naína, não consegue, e talvez nem queira evitar que ela fuja de novo. Já está envolvida pela roda, pelas palmas e pelo ritmo.

Aruan, aparentemente imune, percebe a saída de Naína. Enquanto isso, Canjiquinha, coreuta do grupo, destaca o texto transcrito diretamente do filme: “*Mas cadê o seu Firmino, mas eu não vejo ele cantar. Se ele é vivo ou se ele é morto, mas ele... (inaudível) bom lugar*”. Dá-se um close em Firmino, sorrindo e batendo palmas; sua presença ocupa toda a tela.

Na roda, uma dança de sedução. Quadris de uma mulher ocupam toda tela com seu rebolar, temos também um close em seu rosto. Essa mulher colocará Aruan para dentro da roda com uma umbigada. Aruan é o primeiro a cair na sedução. Ele assim *bola no santo*¹⁴⁰ do Samba-de-Roda e se deixa brincar, entra, dança e arrasta consigo outro guardião de Iemanjá: João.

João rebola, tapando com gestos, o sexo e o ânus. Como que, quisesse se proteger, mantendo a pureza. Acaba evidenciando ainda mais a natureza sensualizada do jogo, em que entrou chamado por Aruan. Na dança, são levados a um estado de ânimo diferente do cotidiano. João tira uma senhora com turbante. A narrativa cantada fala de Dona Fia, que se supõe ser esta senhora. Close do seu rosto e de seus pés. Dona Fia tira Canjiquinha para dançar. Este é mostrado enquanto dança, toca e canta chamando outra mulher para o centro da roda. Depois é a vez de Cota. A narrativa cantada parece se referir a ela: “*Que mulata bela, ô que natureza, se eu me casasse, era uma beleza*”.

Cota tem close. A câmara a acompanha em sua sensualidade feminina. Busto e corpo são destacados. Ela gira e requebra no centro da cena. Firmino sorri e vai entrando para acompanhar seu movimento, cúmplice e seduzido. Ambos crescidos sob o céu, num plano de imagem que fecha o olhar sobre eles.

Ninguém da comunidade é aparentemente excluído, nem pela idade, nem pela exuberância. Todos estão no jogo, todos participam do ritual e permitem a essência de Exu fluir em sua sensualidade e comunicação. Todos entram, menos Naína. Canjiquinha toca e balança entre um casal jovem. Em foco: Cota e Firmino jogam, dialogam gestualmente e brincam maliciosamente. Firmino tira seu chapéu e o coloca nela, insinuando, talvez, a troca de poder. Chupa o dedo e a observa. Nesse jogo, tudo leva à excitação. Tem-se a

¹⁴⁰ Expressão popular que significa: Entra em transe.

exposição das energias mais essenciais do transe em Exu: o sexo, a comunicação e a brincadeira. Faltaria, porém, um elemento, o qual dissemos ser fundamental para Exu: a violência.

É como se todos que estão na roda, pudessem entrar no transe desse Orixá por algum momento. Não manifestaram ainda a confusão que ele é capaz de criar. As danças continuam até que a energia se evidencie e irrompa no transe da festa: *“O samba-de-roda no centro da aldeia. Naína aproxima-se com Clara, mas, outra vez, dá meia volta e afasta-se correndo. Aruan, chegando da praia, vê a cena, acompanha com os olhos a fuga de Naína. Aruan entra na roda, dança. Firmino vê Naína sentada ao longe e vai buscá-la para dançar. Ela recusa, ele puxa-a pelo braço, Aruan aparece e empurra Firmino, que vai ao chão. Os pescadores interferem, evitam a briga. Canjiquinha afasta Firmino do local e o distrai, brincam capoeira.”*¹⁴¹

No momento em que se *“bola”*¹⁴² completamente neste santo, o transe não é mais seguro. Não tendo mais o controle da razão, o envolvimento é completo. As pessoas, imersas no jogo, entram na confusão gerada pelo transe. Impulsionados pelo movimento, serão despertadas no momento em que este chegou ao seu máximo: a briga.

Quando a manifestação seria completa, o pai ou mãe de santo ajudam os iniciados a controlarem suas naturezas. De uma forma ou de outra, Aruan e Firmino, em briga, são detidos em um estado de plenitude com um *“transe”* de Exu. Para estabelecer novamente o controle da energia, vemos Canjiquinha, mestre de capoeira, oferecendo-se para jogar com Firmino, e assim descarregar a energia que ficou, de certa forma, retida. Assim, a energia pode ser controlada, sem se esgotar a força presente em Firmino, apesar do jogo.

A energia, com o jogo da capoeira e na presença de Cota, não gasta a força que vai mover o filme. A *“camarinha”* para onde Firmino é levado, depois que *“bolou no chão”*, é também ao ar livre; lá, Canjiquinha cantará os versos: *“Adão, Adão, oi cadê Salomé, Adão, foi prá ilha de Marré”*. E com esse novo ponto, dão a *volta ao mundo*¹⁴³. Canjiquinha desfere uma *meia lua de compasso*¹⁴⁴, Firmino consegue se esquivar em *Au*¹⁴⁵. No jogo de

¹⁴¹ Rocha, Glauber - *“Roteiros do Terceyro Mundo”* p. 244.

¹⁴² Entrar em transe no santo, *“virar o santo”*.

¹⁴³ Movimento da Capoeira que interrompe os golpes e estabelece uma ética que tem que ser respeitada que mostra a qualidade do jogador que é desafiado sob uma espécie de provocação elegante.

¹⁴⁴ Movimento da Capoeira em que uma perna do jogador ameaça o adversário com a outra fixa no chão

capoeira, eles estão envolvidos em um novo transe produzido pela luta. As partes do corpo são exploradas pela câmara. Vemos, na cena 59, o rosto de Firmino, e na seqüência, a mão de Canjiquinha aparece numa tomada rápida.

O espaço em que estão se define melhor entre os coqueiros. Vemos as casas da vila. Um pato cruza a cena.

Canjiquinha faz a *chamada*¹⁴⁶, seguem as regras da luta, é o código do transe que é respeitado. Firmino cai na armadilha, aceita a provocação, não foge do jogo e às regras, está controlado em sua essência. Soltará um *Au* e um chute. Canjiquinha se esquivava em *Au*. Vemos os instrumentos musicais que conduzem esse ponto. O berimbau e um caxixi tocados por alguém, como um *alabê* para esta cena.

Ainda no movimento, começamos a ver a intensidade da cena aumentando. Em close, fragmentos dos corpos são vistos em movimentos rápidos: Firmino se protegendo e saindo do golpe de Canjiquinha.

A câmara, agora, filma de cima e em plano geral. Os vemos pequenos entre os coqueiros e ao redor, algumas casas da vila. Cota que segurava a roupa de Firmino, chapéu e paletó, o vê levando duas *rasteiras*. Em silêncio, vemos os gestos de Canjiquinha que parecem querer instigá-lo a continuar na luta, mas ele permanece caído. O transe de Exu foi novamente instigado.

A noite, Firmino e Cota se beijam tranqüilamente. Sobre ambos, uma folha de coqueiro no canto esquerdo da cena abençoando o casal. Quando a Câmara vai se aproximando, os sons de *atabaque* surgem ao fundo, entra também o som de um *agogô*, atabaques tocados com *agdavi*, é um ritual de Candomblé. Firmino parece ouvir e sai do beijo bruscamente, foi novamente jogado no seu descontrole natural.

O som ocupa a cena seguinte, é forte. Firmino parece alterado. Cota tenta acalmá-lo e trazê-lo ao seu beijo, ele fala algo, mas só ouvimos o som de atabaques, agogô e também de palmas, no ritual que parece provocar-lhe um incômodo. Na cena 66, Cota parece conseguir acalmá-lo, vai beijá-lo, as palmas soam, ela o beija, o som dos instrumentos é

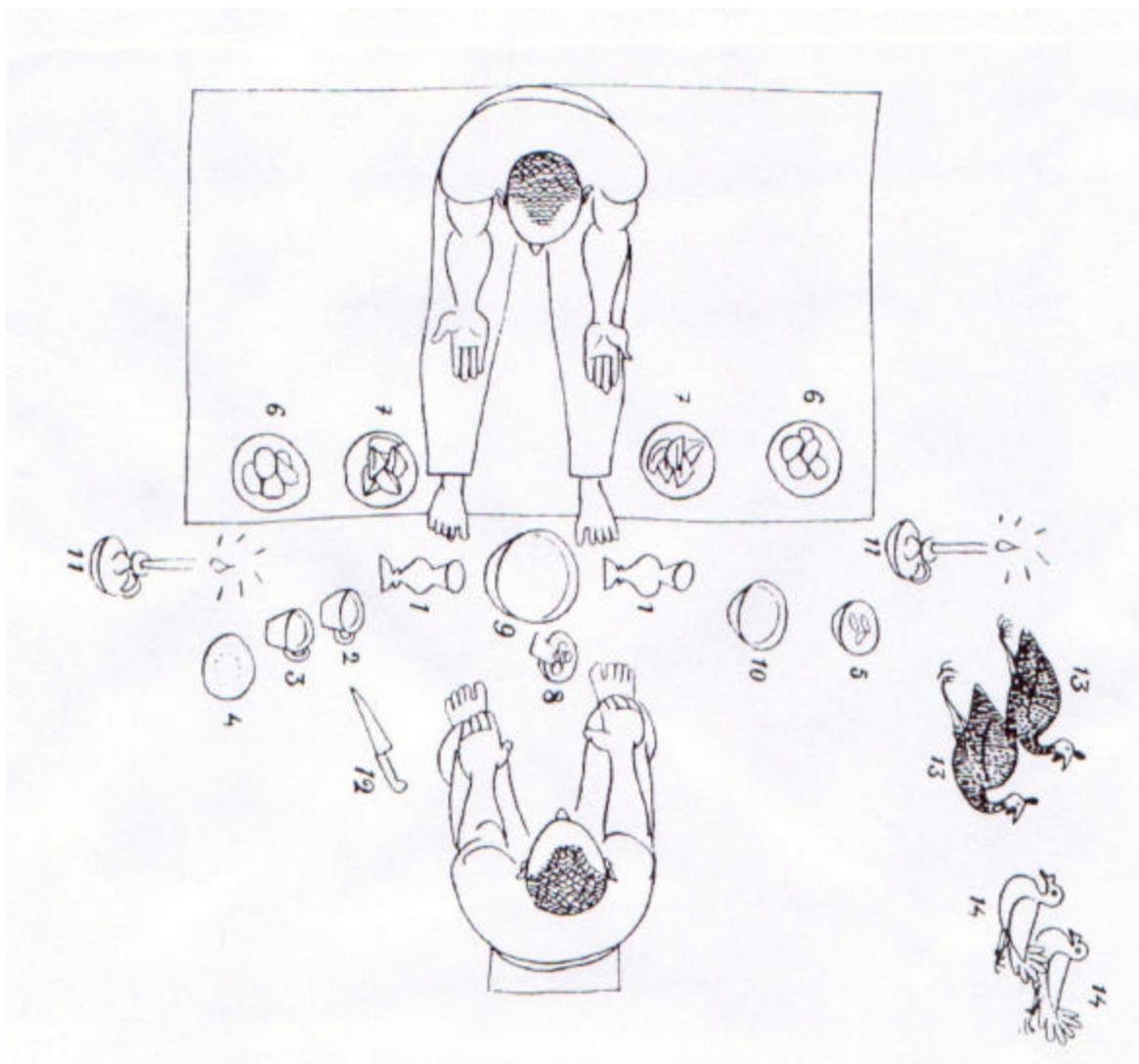
enquanto que as mãos giram o corpo em circunferência.

¹⁴⁵ Movimento da Capoeira onde o jogador atira as pernas para o ar com as mãos apoiadas no chão.

¹⁴⁶ Movimento da Capoeira em que o jogador aguarda que o outro se aproxime para um desafio.

interrompido e ele, bruscamente pára, pedindo para ela largá-lo. Na continuidade da seqüência, não se ouve mais a percussão, apenas o diálogo. O som já fez o seu efeito.

8 - *Intenção de despacho:*



(Figura 8¹⁴⁷ - Disposição das oferendas, do iniciado e do babalorixá em uma iniciação - Verge, Pierre - “Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns” p. 93.)

“Firmino - Me larga mulher...

Cota - Já sei... Você vai atrás de Naína, não é?

Firmino - Besteira...

Cota - Por que não resolve na mão? É preciso feitiço?

Firmino - Você pensa que vou me jogar contra Aruan? Não sou burro não! Já passou o tempo que eu era moleque fraco e besta. Quando a gente se metia num brinquedo

¹⁴⁷ Todos os elementos estão prontos para o ritual de iniciação. O iniciado aguarda e vai aprender sem fazer

o pobre do Firmino sempre levava a pior. Um dia Aruan me pegou... Eu joguei um facão de cortar coco...Pois eles não queriam me botar pra fora daqui? Mas não tenho raiva por isso... Tenho pena e ódio de gente que caminha pela cabeça dos outros. Todo o mundo aí anda de coração mole por Aruan... E ele não passa de um grande besta. Fica alegre no meio do povo. Todo mundo passando fome e ele fazendo festa. Deixa prá lá, Cota...Você não me entende...

Firmino some na escuridão, deixa Cota sentada na areia”¹⁴⁸.

O texto de Cota, questionando se é preciso feitiço, parece pressentido, já que não sabemos o que falaram em decorrência do som do atabaque. Talvez, soubéssemos dessa intenção de Firmino se tivéssemos ouvido o que seus lábios falaram, na cena 65, para Cota.

nenhuma pergunta, o ritual e as oferendas irão prepará-lo para vida de seu santo.

¹⁴⁸ Rocha, Glauber - “Roteiros do Tercyro Mundo” p. 245.

9 - *Transe: Aos olhos de Naína*

Na cena 69, após a tentativa de Firmino realizar seu ritual de feitiçaria contra Aruan¹⁴⁹, vemos a mulher que, no roteiro é chamada de Clara. Esta traz, pela mão, Naína, até o espaço de mãe Dadá. Naína ainda se comporta deslocada no terreiro, recusando a sua identidade Iorubá. Essa recusa se dá aos poucos, mas a seqüência é desenvolvida com cortes e rápidas mudanças de cena. O temor de Naína vai se evidenciando, ela não se sente bem ao cumprir a sua obrigação. O ambiente é ritual, temos os três atabaques sendo percutidos pelos *Alabês*, que veremos ao fundo na próxima cena, na qual seis mulheres giram em sentido anti-horário, em plano médio de filmagem. Percebemos que Naína assiste esse ritual na seqüência ao lado de Clara. Na cena 75, o fluxo das cenas segue o ritmo do atabaque para nos envolver no transe em que Naína cairá. Teremos informações que só são recebidas, evidentemente, em estado de transe. A única forma de dissecá-las, é entrar em seu fluxo. Seu sentido vai se construir aos nossos olhos que já não conseguem mais racionalizar a ordem numérica das cenas em seqüência.

Naína engole saliva, seus olhos não piscam, tem um close em seu rosto com uma luz que destaca seus olhos e sua boca abrirá. Seu rosto, se movendo como em negação e recusa, aparece várias vezes, entrecortando a seqüência, como que, para notarmos a gradação de seu envolvimento com o transe em que cairá.

Os olhos de Naína parecem ver o que vemos: cena 77: uma jovem dançando em transe; cena 78: tronco masculino de calção percutindo agogô; cena 79: barra da saia girando sob o som do atabaque; cena 80: close do atabaque sendo percutido aceleradamente; cena 82: barra da saia girando; cena 83: uma jovem dançando em transe; cena 85: atabaque; cena 86: barras de duas saias se deslocando, como se estivessem traçando um círculo da direita para esquerda; cena 87: *agogô* sendo percutido; cena 89: Naína cai em transe após puxar o ar com a boca aberta e seus olhos estalados.

Em estado de transe de imagens, uma mão vai com o *adjá* guiar o transe para que Naína se equilibre em seu estado de consciência alterada. A mão pertence à Mãe Dadá que chacoalha Naína enquanto o atabaque é percutido com as mãos. Mulheres paradas,

¹⁴⁹ Existem duas grafias utilizadas nas bibliografias: em *Roteiros do Terceyro Mundo*: Aruan; em *Sertão Mar*: Aruã.

encostadas na parede, aguardam suas ações. Cobrem Naína e, os tambores, ao comando gestual de Mãe Dadá, silenciam. Toda a seqüência que se segue é em um silêncio ritual.

10 - *Camarinha: Orun e Orixás no Aiyê*

As mulheres conduzem Naína para um lugar escuro e desconhecido, seguidas por Mãe Dadá percutindo o *Adjá*. Não ouvimos seu som, apenas vemos seu balançar, todas vão sumir no escuro da cena - A escuridão não seria a mesma em que Firmino desaparecia?

Este espaço sagrado tem certa luz e certa ausência dela. A parte escura não permite que se distinga seu fundo ou a possibilidade de algo além. Parece um espaço infinito que se faz misterioso e fantástico por não ser visível claramente. Na parte iluminada, têm-se algumas pessoas com a cabeça raspada, não sabemos quem são, nem o que fazem. Desconhecemos as ações de uma *camarinha*. Vemos que essas pessoas estão sentadas no chão, e quase que imóveis, observam a cena.

Naína, que foi coberta com um lençol, se contorce sob o pano, mas ninguém até o momento detém o transe. Os iniciados assistem ao transe voltados para o espaço com fundo infinito, escuro. Um espaço fantástico. Pela esquerda, surge Mãe Dadá que tem em suas mãos um crucifixo de metal.

Neste ritual realizado na *camarinha*, temos um sincretismo estranho por fazer parecer que o transe é como uma possessão. Com o crucifixo parece insinuar uma forma de exorcismo, aliviada pela presença do símbolo cristão, já que o estado de transe em que caiu Naína parece agressivo e não um estado de graça. Naína, estirada no chão, se contorce. Sobre alguns pontos do corpo será encostado o crucifixo: cabeça, ombro e quadril. Mãe Dadá coloca o crucifixo na mão de Naína e a puxa.

Vemos um close de três iniciados, em pose estática, de olhos fechados e com ar de seres sagrados. A luz, que reflete em suas expressões tranqüilas, santifica o ritual. Estas figuras precedem o Ifá.

11 - *Como Ifá revela: o significado possível dos sinais*



(Figura 9¹⁵⁰ - Babalaô consultando Ifá - Verge, Pierre - “Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns” p. 581.)

Muitos sinais são reveladores. De acordo com a disposição dos búzios, em relação ao espaço onde são atirados, vamos perceber um acontecimento. A leitura do jogo é feita por Mãe Dadá. Primeiro, havíamos visto os búzios sendo arremessados sobre uma branca toalha de renda, que tem à direita um crucifixo e à esquerda uma concha. O espírito cristão ao lado da natureza de Iemanjá, compõem a ordem espiritual que sustenta a estrutura social e que permite a miséria dos pescadores. A mão como que sai da tela para jogar o búzio e nos transforma em leitores dos significados da disposições geomânticas das peças no tabuleiro.

¹⁵⁰ Os sinais gráficos são lidos na tábua ou peneira, Ifá é consultado, trata-se de um Orixá que permite a revelação dos oráculos. No filme, o Ifá é consultado por Mãe Dadá sobre uma toalha de renda branca. A

Temos que conhecer os símbolos e as contas que estão sendo atirados, tentando nos dizer algo, mas não sabemos o que significam. Apenas a cruz nos parece claramente significativa, no entanto, a concha e os búzios também querem nos dizer.

No final da leitura, sabemos que Naína tem que fazer o *Santo*. É a leitura de Mãe Dadá. Ela é vista em close na cena 98, com seus colares, olhando os búzios e os manipulando. Vemos com os olhos de Mãe Dadá que novamente pega os búzios e os recolhe. Dois búzios estão perto de uma concha centralizada na tela. Os búzios são recolhidos e novamente arremessados. Os iniciados movem seu tronco simultaneamente para frente e voltam, como se estivessem reagindo a algum sinal do jogo de búzios enquanto são atirados.

Na cena 103 e 105, parece se ter um bom sinal: um dos iniciados com a sua cabeça raspada sorri. Contudo, os olhos de Naína são assustados como os olhos que já vimos na seqüência entre as cenas 75 e 89. Volta o fluxo que levou Naína ao transe. Novamente ela se agita, o que parece revelar que algo está errado. O *Ifá* revela que Naína terá que se iniciar. Ela se negará a fazê-lo, gerando o pior. Confirmamos isso da seguinte forma:

Cena 107: As cenas não são mais em silêncio, saímos dele com o som do Agogô; 108: Naína segue aparentemente amedrontada; 109: A iniciada dança em transe; 110: Uma cabeça vai sendo raspada para a iniciação; 111: O rosto de Naína parece ainda assustado e negando; 112: Close na cabeça raspada; 113: Atabaques sendo percutidos; 114: Cabeça; 115: Olhos de Naína e, finalmente, a fala reveladora de Mãe Dadá que traduzirá o significado de todos esses símbolos: Naína é de Iemanjá, terá que passar um ano na Camarinha e fazer o Santo.

Naína correrá. Mãe Dadá, na cena 117, tenta evitar, vaticinando que se ela não voltar poderá ser pior.

O prenúncio de um barravento já é sentido por outros. Sinais são revelados no canto de Cota na cena 221: “*eu bem disse, meu bem, serenô / que não fosse pro mar, serenô / você foi, não voltou, serenô / que me importa que vá, serenô, serená...*”; na dúvida de Naína não esclarecida por seu pai; na rede carregada pelos homens do proprietário.

sensibilidade nos permite ler sobre a posição dos objetos no espaço e no seu tempo, criando-se uma ordem.

Embalada pela rede, Cota cantava como se tivesse uma visão conformada frente ao destino trágico. Estava abandonada ao seu pensamento, que parecia ao acaso, mas que revelavam os acontecimentos referentes ao pai de Naína que desaparecerá no mar.

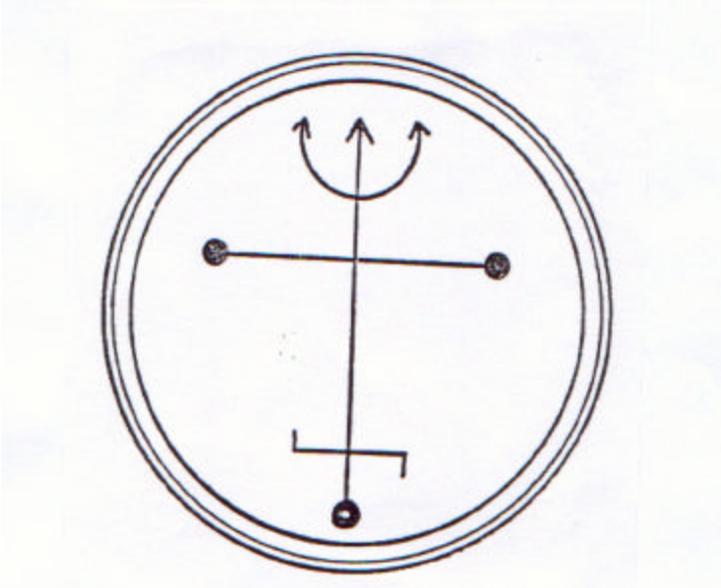
Com o temor de Naína na seqüência de cenas 214 a 219, o *Alabê* aparece. As aparições desse *Alabê*, nas cenas 219, 209 permeiam a seqüência, como que prenunciando e marcando o caráter revelador da ação de algum Orixá: Exu ou Iemanjá. No plano do *Aiyé*, ocorrerá a ação, pouco antes ou depois de sua aparição. A mesma imagem do percussionista e seu atabaque, seus sons feitos, às vezes, por outros ou de forma fragmentada. Mãos percutem o atabaque nas cenas 213, 231 e 233, recorrentes fortalecem esse espírito mágico do *Ifá*, revelador de algo além da cena. Essas imagens constroem e sustentam a força mística, agindo sobre a matéria filme, avisando que virá o *Barravento*.

Agora a sós com Naína, Dona Zezé revelará a história de Naína. Naína ouve interessada, Zezé estava lavando roupa. A cena parece banal e cotidiana para as duas, mas o texto avisa que a *“ruindade está perto”*. Dona Zezé inicia: *“Isabé era sua mãe. Ninguém gostava dela por que ela se amigou com Joaquim. Você não tem culpa de nada. Cada vez que tem ruindade perto eu conto a história dela”*. Apesar de Vicente ser o nome de seu pai. Talvez ela seja filha adotiva de Seu Vicente, ou o estado alterado da figura de Seu Vicente seja conseqüência de uma transformação, ou ainda que Joaquim fosse amante de sua mãe.

Naína não se preocupa com isso, apenas teme que Aruan seja da mesma natureza de Joaquim. *“Joaquim era um homem bonito demais e Iemanjá não queria que ele casasse... A gente fala pra proteger Aruan”* e isso despertará uma reação nervosa de Naína, que revela estar gostando de Aruan: *“Mas eu estou gostando dele...se pai morrer eu me acabo sozinha...”*. O que obriga Dona Zezé a chacoalhá-la e a ordenar que vá ver Mãe Dadá na mesma noite.

As revelações não se dão por linguagem direta. Os *Itãs* são em linguagem simbólica. Muitas revelações só serão compreendidas com o conjunto das imagens. Naína terá que fazer o Santo para que outras desgraças não aconteçam, para isso muitos sacrifícios serão exigidos pela sua rebeldia.

12 - Traçados para o Despacho



(Figura 10¹⁵¹ - Invocação gráfica de Exu Tranca Ruas - Bramly, Serge - “Macumba” - p.72.)

Cena 68: Na noite vemos uma linha ligeiramente descendente da esquerda para direita traçada na tela. Delineados pela luz contrária, de um céu mais claro que a paisagem, definimos os coqueiros que a recortam apontando para o céu. Sobre a linha e a descendo rapidamente, um vulto irreconhecível, deduzimos ser Firmino. Novamente, ele caminha sobre uma linha de encruzilhada, entre o céu e a terra. Os coqueiros marcam os pontos e a relação com o despacho, são os falos para Exu fincados no horizonte. Os coqueiros substituirão as velas que marcariam, até mesmo, a virilidade de Aruan - que despertará o Barravento de Iemanjá.

“A passagem tão ostensiva de Aruã 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. Desse modo, podemos ver essa cadeia de imagens como uma mediação entre o

¹⁵¹ Este sinal gráfico é mais objetivo. O tridente que aponta os caminhos a partir de uma encruzilhada uma cruz com pontos fechados e uma base em catavento. Exu Tranca Ruas domina as ruas, e impede a passagem, ou libera a passagem daquele que lhe pagar as oferendas. Seu espaço é perigoso e obscuro, mas é livre.

*céu e a terra, se quisermos entre microcosmo (a comunidade e seu solo natal) e macrocosmo”.*¹⁵²

Na cena seguinte tem-se a casa de Mãe Dadá. Firmino se dispõe a conversar com ela. Ele fez a primeira parada. Tentou recorrer a uma energia errada, que não estava no seu nível de trabalho, que não trabalha com a sua natureza.

“Mãe Dadá -... Você não sabe que ele é protegido? Aqui num se faz nada contra gente de Iemanjá. Sai dessa casa...sai logo.”

Veremos Firmino ser expulso do terreiro, por pertencer a outra natureza e desejar algo contra um filho de Iemanjá. Ouve-se o toque para Exu: “Araô Bebê Kiriri Onã”.¹⁵³ As mulheres realizam uma dança, em sentido anti-horário, no terreiro de Mãe Dadá.

Firmino, na cena 71, desce pela escuridão, vemos suas costas e decida, para um espaço onde vemos ao fundo o reflexo sobre a água na cena seguinte. Sua decida, se fosse determinada por uma escala de valores, significaria que ele está buscando um lugar onde o seu nível de trabalho seja aceito. Como se ele buscasse na marginalidade e na profundidade. Ele desce para poder realizar sua intenção e suplantar as energias superiores, ou colocá-las em movimento.

Neste lugar escuro, espaço do *Orun*, o sagrado e o desconhecido que tem seu aspecto também no *Aiyê*, sinais aparecem. Firmino e está transitando para outra *Camarinha*, na cena 118. Parece o fim daquela caminhada para as profundezas, que ele executara anteriormente.

O lugar, para o qual se dirige, não parece ser uma camarinha de *Exu*, tem uma Estrela de Davi¹⁵⁴ na porta. Nenhum signo remete necessariamente as *Iyami*, mas consideraremos esse espaço como delas pela marginalidade do ritual em relação ao culto realizado na casa de Mãe Dadá.

Sabemos, que aquele, para quem será solicitado o despacho, chama-se *Pai Tião*. Vemos sua cabana de palha, ouvimos sua voz que responde de dentro mas seu rosto está oculto, também no espaço escuro de *Orun* e não podemos vê-lo. Sob a escuridão profunda, Firmino entrará na camarinha de *Pai Tião*. Entra no desconhecido e não sabemos ainda o

¹⁵² Xavier, Ismail - “*Sertão Mar*” p. 31

¹⁵³ Transcrição direta do filme.

¹⁵⁴ Símbolo do Judaísmo.

que significa essa entrada no outro mundo, do cinema - mundo onde a luz não aparece mas diz. Firmino quer um despacho para acabar com Aruan e estragar a rede.

Do Orun, a câmara guia em movimento do alto das palmeiras sob o céu limpo o nosso olhar, que chega até o pé de um coqueiro. Numa montagem quase imperceptível uma cena completa essa seqüência com uma naturalidade considerável. O despacho tem galinha morta, ovos, velas incrustadas? Não podemos dissecar o seu conteúdo, tamanha confusão de coisas que se misturam. Mas, em partes, discernir um pouco da composição, na cena 131: penas; na 132: um peixe morto e na 133: um frango morto. A intenção do despacho tinha sido revelada por Firmino, na cena 125, e, com isso, o significado do feitiço que levou Firmino à escuridão e a solicitar o despacho para Aruan. Agora ele diz: *“Foi pra ele se acabar e nem achar o corpo. Agora deve estar muito melhor, dormindo junto de Iemanjá. Ele não vivia querendo? Ham?”*¹⁵⁵

O som de atabaques está presente. Temos, em destaque, pares de pés anônimos que souberam da notícia que Aruan continuava vivo. Ambos se retiram, comentando o poder místico de Aruan: *“Aruan tá vivo...Feitiço não pega ele nunca...”*¹⁵⁶

No *peji* em que Cota foi sacrificada, ou aparentemente, o lugar onde ela desapareceu em meio às águas, vemos a linha da cena 328 em que anda Exu-Firmino entre o branco e o negro da divisão. Areia e água definem o espaço e a linha limite sobre a qual transita Exu. Lento, certo de que seu ritual foi realizado, nos espaços que estão divididos, ele caminha pelo meio. Exu-Firmino tem o poder de realizar a sua ação, está apenas contemplando a sua oferta digerida.

¹⁵⁵ Rocha, Glauber - *“Roteiros do Terceyro Mundo”* p.247.

¹⁵⁶ Rocha, Glauber - *“Roteiros do Terceyro Mundo”* p.247.



(Figura 11¹⁵⁷ - Ião de Exu na Bahia - Verge, Pierre - “Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns” - p.120.)

Muitas vezes, os Orixás manifestarão suas essências em presenças personificadas na tela. Cada um com sua função será destacado no momento de manifestação de uma energia dos Orixás, que estão em guerra no filme: Exu e Iemanjá.

¹⁵⁷ O filho de santo personifica o seu Orixá. Exu também tem seus filhos. Firmino se veste de Zé Pilintra, aqui

Um desses momentos é quando Firmino ergue suas mão espalmada contra a procissão subserviente de sua comunidade, na presença das forças de Iemanjá: Aruan e Mestre. Em seu discurso, na cena 143, ele exige ação de forma irônica: “*Trabalha, cambada de besta! Trabalha! Preto veio pra essa terra pra sofrer. Trabalha muito e não come nada. Menos eu, que sou independente, Já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada, nada não! Precisamos é lutar, resistir... Nossa hora tá chegando irmão*”. Contudo, as mãos continuam a costurar a rede, obedientes, mesmo enquanto ele exhibe sua mão livre. A câmara, que o deixa maior ainda, em *contre plangeè*, destaca seu poder contra um céu que ilumina-o.

Assim, quando Cota não se diminui frente ao tapa de Firmino, na cena 128, os atabaques voltam a tocar e dão ao discurso de Cota um poder mágico, para alguém que fez seu “*santo*” e respeita o dos outros. Sua presença se destaca fortalecendo seu Orixá. Seu rosto não aparece, como o de Aruan ou Firmino, contra um céu que os faz grandiosos. No entanto, seu corpo aparecerá sedutor como o de uma *Pomba-gira* a ponto de desvirtuar Aruan, humanizando-o. Cota se despindo, na cena 243, em primeiro plano, em uma noite (americana) que surge em pleno dia, cria uma presença ainda mais mística para essa personagem. Aparentemente, fará tudo sob o olhar de Exu-Firmino. Na cena 244, entre os fállicos coqueiros correu, com os seus pontos tocados, para verificar a ação de seu Barravento mágico armado “*à ponta de faca*”. Parecem instigar Cota a agir sob seu domínio e exercer o fascínio sobre Aruan. Cota com seu corpo nu entrando no mar tem, como contraponto, o olhar de Aruan que acompanhado dos toques de Iemanjá. Aruan parece, por um momento, não se alterar.

O rosto de Aruan divino, parece não se atrair pela sedução de Cota, até que, aos poucos, os atabaques são tocados. O rosto de Exu Firmino aparece e um outro toque acompanha o banho, desnudo, de Cota no mar sob o olhar de Aruan. Um outro toque parece anunciar que se armará o *Barravento*.

Da cena 249 a 253, o mar e o som do outro toque fazem o olhar do espectador, cada vez mais, se aproximar do corpo de Cota que enfrenta Iemanjá, ao mesmo tempo que se entregando à ela. Essa entrega se efetivará com seu sacrifício, é um artifício pela sedução de Exu a fim de persuadir, a força de Iemanjá de Aruan a se mover de sua passividade e se

uma Iaô de Exu segura seu Ogô.

entregar ao sexo de Exu. Na cena 255, Aruan se move quando Cota essa se dirigiu para praia. Na cena 254, ela forçou o movimento dele em sua direção. Cota se entregará na areia, se estendendo sob o mar, deixando que ele a cubra. Na cena 256 todas as linhas se convergem para Cota diante do mar. O ponto de fuga da câmara se encontra passando por ela em algum ponto no mar. Nós e Aruan nos aproximamos dela com zoom na câmara. Cota exercendo seu poder e magia, quebrará o encanto de Aruan.

Aruan, por sua vez, apareceu na cena 40 como guardião de Iemanjá e protetor de Naína. Eleito contra as falanges que agirão contra elas, na forma de Firmino e de outras forças mobilizadas por Exu. Na cena 41, Aruan ganha, pela primeira vez, a presença de um Orixá personificado no ritual da câmara, na força de seu close. Com um close, se compôs o herói que irá proteger Naína, a filha rebelde de Iemanjá, e, sob o texto de Chico, revelará o destino que espera Aruan: “*O negócio é um homem de coragem pegar a moça, casar e pronto...*”.

Aruan sob este texto aparece grandioso, ampliado, em *contre-plangeè* com o céu de fundo. Sorrindo na tela, nos convence de que é o homem de coragem que casará com Naína. Aruan, em seu texto anterior, já declarava: “*Na minha frente ninguém bole com ela*”.¹⁵⁸ Contudo, o bastão de madeira fincado na areia persiste. O símbolo fálico da presença de Exu fará a sua natureza mudar, permitindo que a profecia se cumpra, já que ele como filho de Iemanjá não poderia se casar.

A virilidade de Aruan, depois da relação com Cota é destacada na tela, definindo sua passagem efetiva para o domínio de Exu. Ainda não se deu conta de ter perdido a proteção de Iemanjá. Seu corpo ampliado é destacado na tela, enquanto caminha na praia na cena 280, depois vemos suas costas, seu rosto andando e dando uma pausa satisfeita. Ele continuará seguindo seu caminho até romper o espaço da câmara. A seguir, vemos a passagem para o coqueiro, que liga o *Aiyê* ao *Orun*, onde no movimento de câmara comentado por Ismail Xavier, confirma a virilidade, mas, acaba em um céu que está armando uma reação na forma de *Barravento*.

¹⁵⁸ Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceyro Mundo*” p.243.

14 - *Guerra de Orixás: situações de violência entre os mitos*

O desejo de Firmino em relação a Aruan é de morte. Essa foi a intenção do despacho. Com o fracasso do ritual Firmino resolve agir no plano físico. Toda sua força será usada para criar ação, como ouviremos em seu discurso na cena 134: *“Mas esta é a primeira e a última vez que me meto com feitiçaria. Sempre dei duro e a sorte nunca me ajudou...Mas vou levantar um barravento a ponta de faca.”*¹⁵⁹

O ritual já resultou, está, na verdade, colocado em movimento e conduzindo os personagens à conflitos.

Aruan exercerá, muitas vezes, sua presença de herói que desaparecerá, enquanto filho de Iemanjá, caminhando para a sua transformação.

A Guerra de Orixás principia com: Capataz e Mestre. As cenas 42 e 43 são de uma ruptura, que aponta o colapso do pequeno poder do Capataz e do Mestre com a presença de Exu. Parecemos ser arremessados para outro lugar da vila, vemos o homem sem rosto que tece sua rede, o Mestre e o Capataz branco. Uma cena que revela a situação econômica e a má distribuição dos recursos, o que impede, até mesmo, a substituição da rede para manter o lucro. Cena da ordem.

Aruan interfere e discursa com os rostos grandiosos, o Capataz tem sua presença em close, na mesma dimensão aparece o Mestre, na cena 135, ainda que sua força não pareça tão representativa. No entanto, Aruan interferirá e irá impor, usando a força física, ganhando destaque, sobrepujando o Capataz. Contudo, será impedido pelo Mestre de resolver a situação “no braço”.

Na cena 137, Aruan falará de sua situação e de sua indignação com a miséria em que vivem. Três homens, dispostos em triângulo, ouvem seu discurso. Um deles, teve seu rosto destacado como o dos Orixás, por alguns instantes, na cena 136.

Antes de se retirar, o Capataz dá seu ultimato. Sem ação, em decorrência da presença do Mestre, Aruan tira o seu chapéu e mostra sua tristeza. O Mestre assume a submissão ao trabalho para Iemanjá. Tentarão restabelecer a linha que tinha sido perdida.

¹⁵⁹ Rocha, Glauber - *“Roteiros do Terceyro Mundo”* p.248.

Na cena 163, virá a carroça com um homem branco sobre ela conduzida por um homem negro a pé, acompanhado por um outro homem, branco. São seguidos por um policial armado de carabina, dirigir-se-ão a praia. São vistos por João, que só reconhecemos pelo roteiro. Este corre e, na cena seguinte, grita para nossa direção que os homens vieram buscar a rede. Os pescadores, passivos, assistem a algo que parece ser a retirada da rede, porque o Mestre pediu para que não reagissem. Fica em frente ao mar e entre três homens, inclusive Aruan que se reconhece pelo chapéu, na cena 165. A lei estaria do outro lado daqueles que levam a rede.

Aruan acaba por fazer oposição à idéia de passividade. Mostra o mar de onde vieram escravos, fazendo referência a África, mas poderíamos atentar para o mar ser espaço de Iemanjá. O Mestre tem a palavra final. Aruan não aparece mais na mesma tomada com o Mestre: *“Direito de pobre é trabalho. Com as jangadas se pesca, é mais arriscado, mas o peixe é nosso. Tem de ser assim até o fim”*.¹⁶⁰ Aruan abaixa a cabeça obediente de costas para o mar.

Os homens da carroça vão recolher a rede estirada na cena. O grupo de pescadores vê a cena, que possui menos luz, quase que absolutamente parados. Apenas um balança a mão enquanto observa a ação dos homens que vieram recolher a rede. Firmino aparece vindo por trás dos pescadores. Observa a cena, se aproximando e recuando. Quando se volta para os pescadores exige ação. O Mestre pede para ele se retire. Firmino, em plano médio, instiga os pescadores a se mover, contudo, somos nós que estamos de frente para ele, ele olha para nossa direção, e ele pede ação, se ela não vem, ele dará. Desta vez é Aruan surge fantasticamente da esquerda, de um salto, caindo na imagem como que respondendo contrariamente a Firmino e o chamando para briga. A configuração dessa guerra se dá nas cenas 173,174 e 175: Firmino aceita o desafio fazendo uma banana para Aruan, que segundo ele não tem independência; veremos o rosto de Aruan que se desfoca próximo a câmara e; a navalha de Firmino que se arma.

O policial, que está junto com o grupo que recolhe a rede, está disposto a atirar se alguém se aproximar. O resultado da briga se tem no corte feito, a seguir. Já vemos Firmino preso por Chico e João e, submetido ao Mestre que lhe dá um tapa no rosto, além de ameaçá-lo com morte, que só foi evitada em respeito ao pai de Firmino. Firmino não se

¹⁶⁰ Rocha, Glauber - *“Roteiros do Terceyro Mundo”* p.251.

dobra e arma a navalha desafiadoramente no rosto do mestre, por fim não a usa. A intenção de cortar o Mestre, se vingando, se estabelece cinematograficamente: enquanto caminha em direção a câmara, fecha a navalha sob os olhares de Chico e João como uma claquete de cinema, cortando por fim a cena. A rede será levada.

15 - *Memórias de Barravento: O círculo e o triângulo de histórias*



(Figura 12¹⁶¹ - Babalorixá fazendo adivinhação - Verge, Pierre - “Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns” - p.580)

As memórias da aldeia de pescadores explicam suas crenças e as relações que foram estabelecidas, como uma realidade que vem representada nas narrativas como *Itãs de Ifá*.

Seqüência de cenas da 179 a 198: O berimbau soa sobre a praia deserta, em direção ao nosso olhar apenas as pegadas de alguém marcam a vida na praia, as cabanas dos pescadores parecem vazias. A primeira vida que aparece é a jovem que carrega um nenê no colo passando pelas cabanas. O vento é acompanhado enquanto sopra nas palmeiras, ainda parece estarmos num ambiente com pouca vida. Vemos as ondas do mar que se quebram na praia e os coqueiros no fundo. Neste novo ponto temos os homens sentados em roda, traçando um círculo no chão uma roda ainda não definida claramente. O mundo

¹⁶¹ Cada um dos elementos pode ser revelador. Os sinais são muitos, muitos os oráculos que revelam.

desses homens está narrado neste círculo indefinido, onde as histórias voltam e são contadas por fragmentos.

O espaço e os sinais, da linguagem ideogramática do candomblé e do tempo do filme, parecem estar abalados. Os sinais da natureza não são mais os mesmos, as atitudes dos personagens já foram alteradas, entrou-se em outro momento do filme. É um tempo em que se pára o fluxo de imagens para oralizar algumas situações dos personagens e da vila de pescadores.

Mestre, Aruan, Chico e João estão na roda, cada um conta um fragmento de histórias e depoimentos sobre a vida que levavam, e levarão, sem a rede sem a rede. Finalmente ouvimos algo sobre Barravento. O Mestre explica, no meio de um triângulo e sob a sombra das casas e de uma palmeira: *“Barravento...Barravento matou muito velho e menino...O mar engrossava, a jangada sumia nas ondas...A rede veio muito depois, Chico já era nascido...Com ela o perigo passou mas o peixe deixou de ser nosso... A situação é sempre ruim...”*¹⁶²

Em outro ponto da aldeia as mulheres se reúnem. Formam um triângulo e colocam as crianças ao centro. Os coqueiros estão sobre elas, como que protegendo e abençoando essa forma que revelará a origem de Naína. Uma mulher grávida desejará que seu filho seja homem para ser como Aruan, assim só de jogar a tarrafa todos os peixes vêm para serem pescados. Neste momento Naína manifesta seu interesse por Aruan, recebe a resposta de Dona Zezé: *“Eu me alembro como se fosse hoje...Isabel teve um sonho que Iemanjá queria sua filha. Joaquim era pai da menina e não queria por nada que ela chegasse perto do mar. Ele era branco mas acreditava. Pois não é que um dia as coisas foram piorando? Rede que Joaquim tocava não dava peixe... Ninguém mais queria saber de ir por mar com ele. O tempo piorava, como se fosse capricho de Iemanjá... A fome começou a castigar a família toda até que Joaquim ficou feito doido, sem saber o que fazia e lá um dia resolveu buscar o peixe, nem que fosse no meio do mar... E daí ninguém nunca mais botou os olhos em cima dele. Isabel endoideceu... e sem ninguém ver entrou pelo mar adentro. Uma onda muito forte espatifou ela em cima das pedras e a menina que vinha atrás da mãe sumiu-se no meio das ondas...Foi o dia pior da minha vida... Tava com medo mas tive pena da*

¹⁶² Rocha, Glauber - *“Roteiros do Terceyro Mundo”* p. 252.

*menina...Procurei um dia inteiro e de noite trouxe ela...”*¹⁶³ Enquanto Dona Zezé conta a história, vemos o mar em movimento, quebrando na pedra; narrando aquilo que ouvimos através de imagens compostas. Vemos uma ressaca enquanto Dona Zezé vai finalizando a história. Vemos, também, homens trabalhando, minúsculos ao som do vento, ondas que se aproximam. Depois, vemos Naína reagindo, ondas que se arrebatando nas pedras e ondas vindo em direção a areia, perto da câmara. A referência da história remete a Naína, que, aos poucos, parece compreender todos os seus fragmentos.

¹⁶³ Rocha, Glauber - “*Roteiros do Terceyro Mundo*” p. 253.

16 - *Oferendas e Sacrifícios, para a iniciação ou transformação*



(Figura 13¹⁶⁴ - Legba, guardião das casas em Abomé, República do Benin - Verge, Pierre - “Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns” p.128.)

A presença de Firmino se revela também heróica quando ele, após ver o trabalho dos pescadores na seqüência de seu discurso, vê que os pescadores não agirão. Decide por fim provocar a ação. Se aproxima da rede, na cena 151. Seu rosto cresce iluminado e em close. Notamos sua energia decidida, e, quando a câmara muda novamente de posição, reconhecemos a mão de Firmino com a navalha, seu corpo com a camisa e a calça do terno. As mãos de Firmino cortarão o símbolo do poder de Iemanjá. A rede recém costurada será cortada, o que impedirá a produção de Xaréu para o Dono da Rede e que gerará, em decorrência, outros conflitos.

¹⁶⁴ A força, a virilidade e a provocação ao pudor são formas do Exu. Um homem de cócoras com um falo provocador. Assim, ele age, na provocação.

Na cena 154, Firmino vem correndo da praia para a sombra dos coqueiros. Ao se aproximar da sombra, anda mais lentamente e é surpreendido por Cota, que aparece de onde estava quase invisível. Ela estava escondida atrás de um coqueiro, sua presença era quase imperceptível. Sua aparição, por pouco, não é fantástica. Firmino, ao vê-la, segura-a pelo rosto e a ameaça com a navalha. Temos um close em tensão, mas a presença de Cota é cúmplice e não o denunciará. Ao fundo o mar, de onde se levantará o *barravento*. Se aproximarem do tronco de palmeira, que assim cortará a lateral esquerda da cena, ligando o Orun ao Aiyê. Desta vez, ambos são vistos por uma câmara que está acima deles (cenas 156 e 157). Vê-se, desta forma, as culpas e as cumplicidades, um certo temor ante o desconhecido, um olhar de julgamento se impõe sobre os dois que estarão cada um a seu momento justificando, para o outro e sob o olhar da câmara, sua ação. Dizem agir pelas condições sociais a que estão submetidos, ambos não querem se comprometer.

“Cota: Ainda não fez porque não quer. A renda não dá?”

Firmino: A renda mal serve pra ter uns panos decentes em cima do corpo. E estou sem oportunidades, com diz um amigo. A ficha na polícia anda muito carregada. E agora inventaram até uma palavra nova: elemento subversivo...

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

Firmino: Eu, pescador? Isso é vida de índio! Isto aqui não é África, é Brasil. Cota, no fundo meu coração presta e muito. Ando com você porque seu jeito é de quem não se abaixa. Aruan também não quer se abaixar mas o Mestre domina ele. Nessa situação vive o povo. Meu pessoal lá na cidade sabe que as coisas vão melhorar. Foi por isso que 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: Agora eu me lembrei do homem que um dia me convidou pra trabalhar na cidade. O serviço era na cama. Não liguei nada e um dia o camarada abriu a boca e falou que me amava... mas cadê coragem pra casar? Pra ser cachorro de dia e mulher de noite, prefiro comer peixe aqui mesmo. Sei que devia ir embora. Mas cadê coragem pra deixar a terra?

Firmino: (canta) Meu desespero ninguém vê, / Sou diplomado em matéria de sofrer.

Cota: Firmino, você cortou a rede e vai ser uma desgraça...

*Firmino: (canta) Falsa alegria, sorriso de fingimento, /alguém tem culpa deste meu padecimento. / Meu sofrimento ninguém vê, / sou diplomado em matéria de sofrer”.*¹⁶⁵

No tronco que os separa, Cota prevê a desgraça que virá. Enquanto isso, a câmara vai se deslocando para o mar de onde sairá a reação de toda energia que já foi mobilizada.

Pescadores, pequenos novamente, estão na praia. Apenas o ruído das ondas é o som da cena 159. Com a rede, em diagonal em relação a tela, temos diagonais traçadas com a rede, com o céu, com o mar, com o grupo de homens que estão agora um pouco maiores.

O sinal da oferenda recusada por Iemanjá está na cena 162, quando a rede furada é jogada para fora do mar, sob o som da voz dos pescadores que falam coisas ininteligíveis, e que segundo o roteiro dizem: “A rede furou... não é possível... foi cortada... Isso é coisa que se faça... Foi Firmino...Isso foi feitiço... Não é possível... deu azar outra vez... Quem cortou?...Foi o homem... Nada, foi feitiço, Iemanjá está zangada...”¹⁶⁶

Na cena 239, Firmino, desesperado pelo restabelecimento da ordem de Iemanjá, recorre a Cota. Ela atende prontamente e será usada no sacrifício final para inverter a força de Aruan/Iemanjá. Ela tem medo da morte, teme os poderes que Aruan possui como alguém encantado: “Mulher que encosta nele morre”¹⁶⁷. Firmino banaliza o poder de Aruan, que no entanto precisa ser quebrado: “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...Se você gosta de mim faça o que estou lhe dizendo. Hoje de noite mesmo.” Com isso, temos o ritual de Cota para quebrar o encanto de Aruan. O ritual que anuncia a iniciação de Naína ao seu Orixá. Ofertas e sacrifícios serão oferecidos ao mesmo tempo em um grande cerimonial com vários ritos.

¹⁶⁵ Rocha, Glauber - “Roteiros do Terceyro Mundo” p.249-250.

¹⁶⁶ Rocha, Glauber - “Roteiros do Terceyro Mundo” p. 250.

¹⁶⁷ Rocha, Glauber - “Roteiros do Terceyro Mundo” p.256.

Paralelamente ao processo de quebra do encanto de Aruan, os atabaques continuarão sendo tocados cena 240 e 241. As mulheres no terreiro de Candomblé dançam e batem palmas, executam movimentos e gestos cujos códigos não se explicam. São gestos para iniciados, mas a intensidade da câmara nos permite ver o ritual está sendo executado, por pelo menos oito mulheres com roupas brancas dançando conjuntamente e com gesticulação coreografada. Giram em sentido anti-horário retornam a posição e se substituem frente à câmara. São acompanhadas, ao fundo, por três *alabês* que geram o som ritual para cada um dos personagens. Nesta seqüência de cenas que segue, cada um terá a música específica da força que rege a sua natureza ou a sua ação.

Cota chega, iluminada pela luz do dia, ao alto de um barranco entre o céu e a terra. Aruan está na praia entregue sobre uma jangada com pouca luz sobre ele. Na cena 243, Cota, em primeiro plano, se prepara para o sacrifício que resultará na sua morte. Observa a quem irá imolar, e a quem se entregará para ser imolada. No choque das naturezas, ambos se transformarão. Na cena seguinte, o rosto de Aruan aparece sozinho na tela, vemos seu olhar que está fixo em um ponto que não sabemos qual é. Cota aparecerá, na cena 243, com outra luz, uma luz de noite americana que recobre a cena, dando continuidade àquela que começara com a luz do dia. Neste quadro, Cota desabotoa seu vestido, o som dos atabaques rituais persistem. Em um corte, veremos Firmino correndo na sua encruzilhada, sob o céu ainda claro, o que torna a cena anacrônica. Porém, trata-se de uma noite ritual e não uma noite verdadeira. Firmino caminha sobre a linha que recorta a imagem, com as silhuetas de coqueiros entre os quais passará para ver o resultado de sua oferenda. Ele ofereceu Cota, que executa o ritual de sedução de Aruan.

Cada vez que surge Firmino o ponto que é tocado é um ponto de Exu. Nota-se, no rosto de Firmino, o sorriso satisfeito de quem vê o que desejava: Aruan sendo seduzido na continuidade da cena. A sedução de Cota gerará a transformação de Aruan. A cena que Firmino, de camisa aberta entre os coqueiros, parece assistir, é a de Cota nua, se dirigindo para o mar, justamente para a força contra a qual vai agir. Se entregando ao mar, enfrentará a sua força, ao mesmo tempo, cumprirá a sua obrigação com Exu-Firmino. Enfrentando o mar terá mais facilidade de se aproximar de Aruan. Aruan será desmistificado em seu próprio terreiro.

A música que tocava para Aruan era um ponto de Iemanjá, aos poucos esse ponto vai se transformando em um toque de *barravento*, que o ruído do mar acompanha e que o vai acompanhar nas cenas com Cota. Outro close de Firmino, e, novamente, o som do Ponto de Exu.

Cota entrará nua no mar, ao seu próprio som ritual, enquanto a câmara fará uma gradação de aproximações até que ela olhe para câmara, de modo muito próximo, como se também esta estivesse sendo seduzida. Consequentemente, o espectador é atraído para o encanto de Cota. O rosto de Aruan, que, em close, estava impassível, se moverá. Talvez essa cena anterior de Cota, que a câmara registra, a visão do olhar de Aruan, cada vez mais próximo de Cota. Assim, as cenas entre 249 a 253 acabam fazendo com saia de seu transe por Iemanjá para o transe de ruptura produzido por Cota.

Se é o olhar de Aruan que se aproximou cada vez mais da nudez de Cota, percebemos que seu poder será extinguido, pois na memória das mulheres aldeia sabemos que Aruan não pode se relacionar com mulher alguma. Na cena 254, Cota vai saindo nua para a praia, e Aruan moverá seu rosto para fora do close, em que estava estático, como se estivesse respondendo ao movimento de Cota.

Cota estenderá seu corpo sob o mar, Iemanjá não à atinge na areia. Cota estará no centro da cena onde passam todas as linhas de perspectivas que se convergem para um ponto mar. A câmara manterá o mesmo ângulo e perspectiva aproximando-se, ainda mais, na cena 256.

Todos os sacrifícios são realizados de uma vez.

Naína corre, como se quisesse fugir, sob o mesmo som de atabaques, que soam enquanto estão quebrando o encanto de seu amado Aruan. Será cercada em seu ritual de iniciação, tentará fugir, terá seu rosto novamente em close e desespero, enquanto seu amado é beijado por Cota na praia. Por fim, ela não obedece e consegue fugir do terreiro na cena 259. A partir daí, tudo estará se preparando para que a força irrompa.

No terreiro, as mulheres aparecem e desaparecem trocando seus rostos frente à câmara, renunciando a transformação ou preparando-a para que aconteça. Um frango terá a cabeça arrancada, no ritual que marca o início do *Barravento* de Iemanjá, armado por

Exu. A cabeça de um iniciado receberá o banho do sangue, que parece ser da ave que foi degolada na cena 271. O corpo do frango se debate na cena 273 e o rosto de um iniciado recebe sangue. O beijo de Cota e Aruan continua. As penas arrancadas do frango caem no rosto do iniciado na cena 276. A cabeça da ave, separada do corpo pelas mãos de um iniciado, as quais poderiam ser da própria Iemanjá, que invadem a tela e executam o ritual marcando o início efetivo do Barravento.

Todos os sacrifícios são realizados de uma vez.

Firmino chegará até a cabana de Seu Vicente, considerado pai de Naína e o fará seguir uma imagem que inventou. Levará o homem a se atirar no mar, que já está agitado: pela ruptura de Aruan; pela negação de Naína a fazer seu santo; pela entrega de Cota e pelo movimento de Firmino, decidido a sacrificá-la para romper o encanto de Aruan.

Na ação de Firmino, Seu Vicente será a primeira vítima a ser imolada para Iemanjá, por Exu. Firmino desviará Chico (cena 285), em sua corrida desesperada por salvar a vida de Seu Vicente da morte no mar. Não podemos esquecer que este havia se disposto a proteger o pai de Naína. Firmino, após anunciar em close e *contre-plangeè*, na cena 284, que Seu Vicente está no mar, acaba por mandar Chico também para a morte. Será mais uma oferenda de Firmino para que a transformação de Aruan se consolide, revelando a quebra de seu encanto.

Iemanjá absorverá Seu Vicente e Cota em suas águas como compensação pela perda de Aruan, devolvendo à terra apenas o corpo de Chico (cenas: 333 e 337). As mortes de Chico e Seu Vicente são anunciadas por Aruan, já transformado e sem forças (cenas: 332 e 338). Aruan não conseguiu deter a fúria de Iemanjá, sequer a ação de Exu. Já está sem poder, sua corrida na praia não o fez entrar no mar, a tempo de salvá-los, após o ritual de Cota. O grupo de pescadores está desolado na praia (cena 327). Estão novamente pequenos na praia, e dispersos, não compõem mais a linha que os sustentava no começo do filme. Os rostos que aparecem: do Mestre (cena 342), de João e Aruan (cena 341), estão em luto.

Todos os sacrifícios foram realizados de uma vez.

Cota, por sua vez, será consumida pelo Barravento que ajudou a criar. Desesperada, e talvez arrependida pelas conseqüências de seu ritual, vemos o rosto aflito de Cota entre as folhas da palmeira sacudida pelo vento na cena 293 e 297. Seu desespero gera o movimento instável da câmara na cena 296 e 298, que nos dá a visão do olhar de Cota sob a ação de *Barravento*. O céu e a areia balançam. Temos ainda, o *travelling*, que persegue sua corrida entre as palmeiras que estão do outro lado de uma cerca, separando os espectadores de sua fragilidade. Essa cena terminará na água, onde o corpo de Cota, após rodar na areia, é lançado à água na cena 301. Sua cabeça bóia na cena 302. Ou Cota se martirizou, ou pagou as suas culpas. *Barravento* já está instaurado em sua entrega.

Após o desaparecimento de Cota entre águas escuras das cenas 301 e 302, uma seqüência rápida de imagens nos dá o Barravento que atinge a aldeia: a partir da cena 303, vemos um gato que corre em direção à aldeia, sob uma forte chuva. E, em uma série de mudanças de imagens, somms conduzidos para coqueiros sob vento e coqueiros sob a chuva, como se em vários espaços desse terreiro a ação do barravento agisse de formas diferentes. O mar, revoltado, ocupará pela primeira vez toda a tela. A chuva nos impede de ver o céu. A câmara se desloca pelas casas e seus telhados. A tomada da cena 316 é um giro quase completo sobre um eixo, partindo de um coqueiro e voltando para outro, numa tal velocidade que distorce a imagem, transformando-a apenas em sinal de movimento. Este, fixa-se apenas no coqueiro e na casa da aldeia. Algumas vezes, apenas as copas das árvores, aparecem sob a chuva.

Na cena 323, vemos uma jangada solitária no meio do mar que quebrará forte na cena seguinte. A jangada teria sido consumida. Aos poucos, o Barravento parará de nos movimentar. O som do vento, que manteve a unidade de todo esse tempo, vai silenciando. Na cena 325, o mar vazio está tranqüilizado, não vemos a jangada. O silêncio define o fim da fúria satisfeita de Iemanjá.

Todo o ato de Barravento foi realizado em pouco menos de 2 minutos de imagens, as quais não podem ser acompanhadas por completo na velocidade em que estão, apenas nos conduzem à força que elas traduzem.

18 – *Os resultados de Barravento*

Firmino, como que satisfeito, olha para trás, entre as cabanas, em direção à praia. Ajeita sua roupa na cena 339. A mulher que andava grávida chora sobre o corpo de Chico. O rosto do Mestre aparecerá em seguida, desolado e sem energia.

Aruan não tem mais poder, foi humanizado. Teve que remar forte pela primeira vez na vida, como ele mesmo disse na cena 344. Ainda assim, não conseguiu salvar Seu Vicente, nem Chico. Sua natureza humanizada está sendo ao mesmo tempo convertida à natureza intermediária de Exu, que o provocará mais uma vez através de Firmino. Aruan será desmistificado na frente de todos. Sua fraqueza, por ter negado Iemanjá ao ficar com Cota, será revelada por Firmino. Aruan é santo de carne e osso. Os rostos da vila, João, outro pescador, o corpo de Chico abraçado pela mulher grávida, estão presentes na revelação desmitificadora de Firmino. Exu-Firmino consegue provocar Aruan em seu movimento final.

19 – *A última Guerra de Orixás: Transformações e fusão das duas essências*

Provocado e desmistificado, Aruan declara, na cena 350, que mandará Firmino para o inferno, um reino que, no sincretismo, pertence a Exu. O som do berimbau anuncia a briga entre os dois rivais. Firmino atacará Aruan com uma lança que não surtirá efeito. Na praia, apenas os dois parecem existir, ninguém os impede de lutar, todos estão inativos depois do Barravento. A câmara mostra a luta com elementos da capoeira, que os fazem rolar na Areia e se pegar, desferem golpes: bênçãos, meia-luas, queixadas¹⁶⁸. Executam gingas, os pés e os rostos são filmados, os pés se misturam, os rostos executam os mesmos movimentos e se fundem.

Essa é a revelação: Na cena 362 e 363, os dois rostos se fundem em meio a luta, quase não podem ser diferenciados.

Exu vence e domina a natureza de Aruan através de Firmino. No entanto, Aruan é quem deve ser seguido. Firmino, vitorioso, segura a cabeça de Aruan desfalecido, cena 370 declara que o Mestre é escravo e Aruan, revolucionário, ainda que derrotado. A sua natureza de Iemanjá foi eliminada, agora ele se iniciou para Exu.

Como quem cumpre a missão, Firmino vai se retirando, ainda na cena 370. Já está com outra energia, seu rosto não parece revelar apenas esgotamento, parece ter cumprido sua missão. Mesmo cambaleando, marcará seu território, conquistado com a lança que ameaçou Aruan. O som do mar cresce. O falo de Exu foi fincado na areia por Firmino.

O berimbau não toca mais. Firmino, visto de cima por nossa onisciência adquirida através da câmara, vai se retirando para as pedras, semelhantes àquelas pelas quais chegou na aldeia. Sua ação foi realizada. Completo o seu ciclo, volta para o espaço de onde saiu.

Aruan, transformado e perdido o seu poder místico, é desprezado pelo Mestre, que impede que o toquem como um amaldiçoado. As compensações, porém, surgirão para integrá-lo de alguma forma à ordem a que pertenceu. Essa compensação coube a Naína que será então, submetida a fazer o Santo. Seus olhos anunciavam essa relação após o anúncio

¹⁶⁸ Movimentos da capoeira.

feito pelo Mestre do fim da sacralidade de Aruan (cena 373). O rosto de Naína, em close, ouvia a afirmação do mestre como que sendo mobilizado. Ela ficará na praia e não seguirá o corpo de Chico que será carregado por um grupo de pescadores na jangada na qual Aruan o recolheu. Quando Aruan se levanta na praia, desgastado pela briga com Firmino, Naína o acompanha com o olhar. Ela o seguirá e por ele fará o sacrifício compensador, restaurando a sua força em relação a Iemanjá.

No velório, João lamenta a morte de Chico. O Mestre sabe que precisam de uma oferenda para Iemanjá que substitua Aruan (cena 389). Outras compensações se darão. A viúva de Chico entra em trabalho de parto, uma nova criança nascerá, talvez para substituir Aruan como ela mesma havia desejado. O parto terá o mesmo som do vento que soprava durante o Barravento (cenas 395 e 396). A força se mostra presente.

As mulheres trajadas como filhas de santo caminham em fila para a direita da tela com jarros de flores na cabeça e se preparam para um ritual. Surgem de uma casa e andam por entre os coqueiros já sagrados. Caminham, levando suas oferendas na cabeça e irão cortar o cabelo de Naína. O olhar de Naína vê o ritual. Nós o acompanhamos, vemos seu cabelo ser cortado e o sangue caindo na cabeça de um iniciado (cena 402). Seus olhos nos olham como quem vê que a assistimos em seu ritual (Cena 401). Naína, chorando, foi submetida à sua condição de filha de Iemanjá.

Na cena 390, Aruan assume a sua natureza transformada, desafia a autoridade do mestre e usa o discurso de Firmino contra a reza e a disfunção do ritual de oferenda à Iemanjá. A seguir, Aruan se retirará do velório sendo acompanhado até a porta por algumas pessoas. Ao sair, segura a folha de um coqueiro e o som do vento de barravento começa a soprar novamente.

Na cena 405, o mar preenche a cena novamente, e de modo tranquilo. A procissão com o morto segue em linha, saindo da casa. Uma mulher sai do grupo e a veremos correndo por entre os coqueiros. Saberemos que é Naína, a quem Aruan fará promessas: tentar a vida na cidade e voltar por ela.

A procissão para o morto tenta restituir a ordem. O próprio Mestre sabe que a ordem foi rompida e que ele perdeu Aruan. O close no rosto triste do Mestre se dá na cena 417. O som do Barravento vai silenciando na medida que a câmara se aproxima.

O ciclo se fecha a partir do local onde Exu apareceu. Aruan se prepara para sair pelo mesmo caminho que Firmino veio. Contudo, Aruan saíra por um portal sob o farol do início do filme. Com as compensações feitas, podemos pensar que a ordem voltará a ser a inicial. No entanto, a natureza de Aruan foi transformada e ele assume que virá para transformar a ordem instaurada. Aruan seguirá o caminho de Firmino para ser iniciado em Exu. O falo de Exu é o farol da cena 420. Aruan vai tentar a vida na cidade acompanhado pela música:

*“Vou pra Bahia
Pra ver se dinheiro corre
Se dinheiro não correr
Ai meu pai
De fome ninguém não morre
Ê ê barravento lá lá
Ê ê barravento lá lá”*

Bibliografia:

- ARTAUD, Antonin - “Linguagem e Vida” - Ed. Perspectiva, São Paulo,1995.
- BASTOS, Abguar – “Os Cultos Mágicos-Religiosos no Brasil” – São Paulo – Editora Hucitec, 1979
- BENJAMIN, Walter - “Obras Escolhidas - Magia e Técnica, arte e política” - São Paulo, Brasiliense,1996.
- BERNARDET, Jean Claude - “Brasil em Tempo de Cinema” - Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1977.
- BRAMLY, Serge - “Macumba - Forces noires du Brésil” - Paris - éditions Albin Michel,1981.
- BRECHT, Bertolt – “Teatro Dialético”(ensaios) – seleção e introdução: Luiz Carlos Maciel – São Paulo, Civilização Brasileira, 1967.
- BRUMANA, Fernando & MARTÍNEZ, Elda – “Marginália Sagrada”- Campinas – Editora da UNICAMP,1991.
- BURKE, Peter - “Cultura Popular na Idade Moderna” - Tradução Denise Bottmann - São Paulo, Companhia das letras,1995.
- CAILLOIS, Roger - “O Homem e o Sagrado”- Tradução: Geminiano Cascais Franco - Póvoa de Varzim, Edições 70,1979.
- CARVALHO, José Jorge de - *Violência e Caos na experiência religiosa - A dimensão dionisíaca dos cultos afro-brasileiros* & VERGER, Pierre Grandeza e Decadência do Culto de Ì yami Òsòròngà in “As senhoras do pássaro da noite” (*Organização: Carlos Eugênio Marcondes de Moura*) - São Paulo, Editora Axis Mundi & Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude - “Cinema repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro)” - São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- GATTI, José – “Barravento, Cinema e Documento” (Tese de Mestrado na Universidade de São Paulo) – Escola de Comunicação e Artes – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão. São Paulo, Agosto de 1995.

GIRARD, René - “A Violência e o Sagrado” (trad. Martha Conceição Gambini) - São Paulo, Paz e Terra & Editora UNESP, 1990.

JOHNSON, Randal - “Cinema Novo x 5 - Masters of Contemporary Brazilian Film” - Austin, University of Texas Press, 1984.

MATTOS, Carlos Alberto - Caderno 2. Jornal *O Estado de São Paulo*, sábado dia 6 de maio de 2000, sobre o livro da socióloga Tereza Ventura: “*A Poética Polytika de Glauber Rocha*”

MEYER, Marlyse – “Maria Padilha e toda a sua quadrilha – De amante de um rei de castela a Pomba-Gira de Umbanda” - São Paulo – Livraria Duas Cidades, 1993.

PASOLINI, Pier Paolo - “Empirismo Hereje”(trad. Miguel Serras Pereira) - Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1982.

PIERRE, Sylvie - “Glauber Rocha - textos e entrevistas com Glauber Rocha” (Trad. Eleonora Bottmann) - Campinas, Papirus Editora, 1996.

PRUDENTE, Celso – “Barravento – O Negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha” – São Paulo, Editora Nacional, 1995.

ROCHA, Glauber - “Revolução do Cinema Novo” - Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme 1981.

_____ - “O Século do Cinema” - Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1983.

_____ - “Roteiros do Terceiro Mundo” Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985.

THOMAS, Keith - “Religião e o declínio da Magia” - Tradução de Denise Bottmann e Tomás Rosa Bueno - São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

TORRANO, Jaa - “Bacas - O Mito de Dioniso” - São Paulo - Hucitec, 1995.

TRINDADE, Liana M. Salvia - *Exu: Poder e Magia* & COELHO, Rui - “Prefácio” , in Olódrisá - Escritos sobre a religião dos orixás (coordenador e tradutor: Carlos Eugênio Marcondes de Moura) - São Paulo, Editora Ágora, 1981.

VASCONCELOS, Maria Helena Falcão - “Dias de violência - o quebra de Janeiro de 59 em Uberlândia” - Tese de Mestrado - Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

VERGER, Pierre Fatumbi - “Caderno 1” - Coleção Bahianada - Editora Currupio, 1987.

_____ “Notas sobre o Culto dos Orixás e Voduns” - Edusp - 2000.

XAVIER, Ismail - “Alegorias do Subdesenvolvimento- cinema novo, tropicalismo, cinema marginal” - São Paulo - Editora brasiliense - 1993.

ANEXOS

1 - **Barravento: A força dos seus elementos.**

Ficha técnica 1:

“Barravento 1961 - escrito em parceria com José Telles de Magalhães de um argumento de Luís Paulino dos Santos;

Executado em 1962/ pela Iglu Filmes, Bahia/ 70 minutos, filmado na praia de Buraquinho, Bahia.

Direção: Glauber Rocha

Argumento: Luís Paulino dos Santos

Roteiro : Glauber Rocha/ José Telles de Magalhães

Diálogos: Luís Paulino dos Santos

Fotografia: Tony Rabatoni/ Waldemar Lima

Câmera: Luís Carlos Barreto

Montagem: Nelson Pereira dos Santos

Música: Washington Bruno da Silva/ Temas populares da Bahia

Produção: Braga Neto/ Rex Schindler/ Roberto Pires

Elenco : Aldo Teixeira (Aruan), Antônio Pitanga(Firmino), Luiza Maranhão (Cota), Lucy Carvalho (Naína), Lídio Silva (Mestre)/ Alair Liguori (Clara)/ Flora Vasconcelos (Rosa)/ João Gama (Vicente)/ Canjiquinha (Canjiquinha)/ Hélio Lima (Homem louro)/ Jota Luna (Homem moreno)/ habitantes da aldeia de Buraquinho.”

(Ficha técnica colocada no livro com os roteiros de Glauber Rocha, organizado por Orlando Senna: *“Roteiros do Terceyro Mundo”* de Glauber Rocha p. 239)

Ficha Técnica 2 e Sinopse:

“35 mm, preto-e-branco,80 minutos. Produção Iglu Filmes. Produtores: Rex Schindler e Braga Neto. Produtor associado: David Singer. Diretor de Produção: José Telles de Magalhães. Produtor executivo: Roberto Pires. Assistente de Direção: Álvaro Guimarães e Waldemar Lima. Roteiro: Glauber Rocha e José Telles de Magalhães, baseado em uma idéia original de Luiz Paulino dos Santos. Diálogos: Glauber Rocha e Luiz Paulino dos Santos. Fotografia: Tony Rabatony. Operador assistente: Waldemar Lima. Montagem: Nelson Pereira dos Santos. Créditos: Calazans Neto. Música: Washington Bruno

(Canjiquinha) e Batatinha. Script: Marina Magalhães. Locais de filmagem: Diferentes localidades à beira mar nos arredores de Salvador da Bahia: Praia do Buraquinho, Itapoã e Vila Flamengo. Elenco: Aldo Teixeira (Aruã), Luiza Maranhão (Cota), Antônio Sampaio, conhecido como Pitanga (Firmino), Lucy Carvalho (Naína), Lídio Cirillo dos Santos, conhecido como Lídio Silva (Mestre), Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antônio Carlos dos Santos, Dona Zezé, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Élio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito. Orientação do candomblé: Hélio de Oliveira. Distribuição na França: 1970, Cinéma Associés.

Barravento é um dos raros filmes de Glauber Rocha a respeito do qual se pode falar de uma estrutura narrativa relativamente ‘clássica’, embora o enredo seja bastante complexo e alguns acontecimentos um tanto caóticos tenham marcado as filmagens. Glauber Rocha assumiu a responsabilidade pela direção apenas no decorrer das filmagens, iniciadas por outro diretor, Luiz Paulino dos Santos. No momento de intervir na produção ele modificou bastante o roteiro, conservando algumas cenas já filmadas. A coerência de Barravento consegue não se ressentir muito disso, e é provável que Rocha tenha acentuado fortemente a esquematização didática¹⁶⁹ da obra.

Uma comunidade de pescadores é explorada por um proprietário que lhes aluga o instrumento de trabalho (a rede) por um preço que representa a maior parte do lucro da pesca. A situação inicial é um conflito de classes muito claro: os trabalhadores de um lado, os exploradores do outro. Dois personagens masculinos enfrentam-se para a solução do conflito. De um lado, Aruã, que pertence a comunidade dos pescadores, está pronto a soluções de compromisso, ditadas por sua obediência a um chefe religioso e à deusa do mar, Yemanjá, cuja suposta proteção lhe vale prestígio no meio de seus companheiros. De outro, Firmino, que volta da cidade passa a interferir na comunidade, inicialmente como elemento perturbador e anárquico, fazendo desencadear o momento de crise, no entanto é sua violência que faz surgir soluções revolucionárias.

¹⁶⁹ Note aqui a expressão didática se referindo à esquematização do filme, é importante levar em consideração as idéias de Peças didáticas de Bertolt Brecht, que envolviam experiências com comunidades, estudantes, trabalhadores e suas questões de conflito, buscando uma didática não explicativa ou doutrinada mas dialética e marxista. Quando Glauber Rocha finalizava Barravento ele se viu envolvido com a montagem de “A Ópera de Três Vinténs” de Bertolt Brecht com Martim em Salvador.

Entre os dois homens intervêm simetricamente dois personagens femininos para dar ao conflito toda sua consistência dialética. A amante negra de Firmino, Cota, seguindo ordens de seu amante, seduz Aruã, quebra o tabu sexual e religioso que dá origem a sua aura e a seu poder na comunidade. Mas a noiva branca do líder derrotado, Naína, ligada ao ritual do “candomblé” e por ele purificada, reaverá o homem do povo. A intervenção da mulher negra (a força do corpo, da sensualidade, do desejo) reforça assim a dinâmica revolucionária introduzida por Firmino, o homem negro, como uma primeira questão marxista do conflito: a revolta. Mas essa subversão desencadeia, de fato, apenas a destruição da natureza (o “barravento” no mar), que causa a morte do homem, a do pescador, e a morte da mulher, o suicídio de Cota. Enquanto a alma passiva da noiva branca, associada ao caráter do pescador Aruã também passivo, pelo menos no início, conforme um estranho processo do ‘menos como menos igual a mais’, acaba fazendo nascer a esperança de uma futura maturação revolucionária diante do conflito. Ou como aquele que desencadeia a tempestade deixa aos outros, menos agitados do que ele, a tarefa de colher os frutos da mudança. Estranha imagem prévia, desde seu primeiro filme, do próprio destino do cineasta”

(Sylvie Pierre no livro “Glauber Rocha” pp. 247-248)

2 - A Estória de Barravento pela Memória de Glauber Rocha:

“Rocha Anecy 76

Minha família, no meu quarto com minha mãe, meu pai, Anecy, Ana Lúcia, Paloma, num apartamento defronte da pensão. Vida pobre. Trabalho pra sobreviver. Trigueirinho ficou interessado em produzir ‘A Ira de Deus’. Viu Paloma no berço e disse ‘ela é poesia’ Viajamos pro Nordeste, com Antônio Guerra, pra fazer locações. Monte Santo. Cocorobó. Feira de Santana. Deus e o Diabo se esclareceu. Santa Brígida. Major Rufino. Antônio das Mortes. Corisco. São Pedro de Santa Brígida. Sebastião. Euclides. O personagem a ser interpretado por Helena se chamava Coral, a linda cobra venenosa. Eu a via como a cobra mortal belíssima. Som e fúria. Lia Faulkner depois de tripar a ficção e a poesia brasileira. Retrato de Um Artista Quando Jovem. Nelson me abria novas possibilidades pra sair da classe média sem cair na burguesia: intelectual orgânico do povo, transador janguista, na velha tradição dos barrocos, inconfidentes, românticos. Com o PC. Ou pela vanguardas esquerdas. Ou entrar pras guerrilhas. Sierra Maestra nos enviava a literatura de Fidel, Camilo, Che. Explodira guerrilhas em Canasvieiras e os fatos nos rondavam. Muitos companheiros seguiram outros rumos. Eu fiquei com uma minoria esperando o Apocalipse e a Nova Utopia. A continuidade do casamento numa vida economicamente limitada na província que não resgatava nosso desejo universal caiu na burocracia que gera rusgas, brigas, escândalos. Com reconciliações violentas mas requentadas. Não queria ir pro Rio sem ter um filme de longa-metragem. Se Trigueirinho, Nelson, Anselmo, Aurélio Teixeira, Miguel Torres, Carlos Hugo Christensen, Camus, etc., vinham filmar na Bahia eu devia ficar e filmar. Estava convencido das qualidades de ‘Bahia de Todos os Santos’. Luiz Paulino escrevera o roteiro de ‘Barravento’ e me pedia produção. Namorava Sônia Pereira, aluna da Escola. Foram trabalhar em ‘Mandacaru’. Paulino escreve contando que Nelson o sacaneara, estórias duras. Fiquei puto mandei carta desafortada pra Nelson, Paulino devia ser tratado como um Deus. Ciúme de Nelson? Projetei em Paulino? Nelson voltou a Salvador pra lavar a roupa suja. Tudo limpo. Nelson foi pro Rio montar ‘Mandacaru’. Através de Leão Rosemberg conheci o médico, pintor e construtor civil Rex Schindler, mulato inteligente, simpático, visionário. Adorava meus artigos. Topou coproduzir ‘Barravento’ com a Iglu. Lutei pra impor Paulino na direção. Sacrifiquei ‘A Ira

de Deus'. A criação de um movimento coletivista deveria evitar personalismos. Transferi o Poder Diretorial a Luiz Paulino. Mas no contrato assinei que seria responsável técnico e artístico pelo filme. Por que Luiz Paulino? Tinha razões sentimentais, gostava dele, embora conhecesse mal o roteiro. Um dia foi me contar em meu quarto e eu dormi. Candomblé. Misticismo. Alienação. Converti-me ao catolicismo, confissão, batismo comunhão pra me casar na Igreja. Minha mãe nunca soube que recebera o nome de Pedro. Glauber Pedro Andrade Rocha. A mediocridade do protestantismo, a hipocrisia do catolicismo, a inconsciência servil do candomblé. Em Faulkner encontrava negros rebelados. Notícias das explosões negras norte-americanas. E a Revolução Cubana sacudia todas as pretensões líricas pequeno-burguesas. 'Pátio' e 'A Cruz na Praça' eram filmes individualistas. Eu e minhas circunstâncias. Ortega y Gasset nas aulas do Professor Machado Neto. E o CEPA: Germano Machado nunca clarificou sua ideologia mas era anticomunista. Ali tentei montar 'As Mão Sujas' de Sartre, Antígona, de Anouilh, 'Os Pais Terríveis, de Cocteau. Música clássica. Marchas nazistas. Germano me contou da volta de Otávio Mangabeira do Exílio meia noite no campo da Pólvora diante do Fórum Ruy Barbosa. Edgard Mata e Dr. Brito, grandes advogados criminalistas. Advogado. Jornalista. Teatrólogo. Romancista. Cineasta. Meu pai disse a Paulo Gil que não pagava um mil réis por Camões. Vivia dos salários, Helena dos dela - mas a gente nem podia ter apartamento. Paloma. Rio/Bahia. Larguei o jornal pra produzir 'Barravento' Rex e a Iglu me passaram algum dinheiro. Fiquei colaborando no Suplemento Literário. Começamos a procurar atores. Paulino descobriu Luiza Maranhão que estava com Zé Ketí fazendo shows pelo norte. Fui com Roberto pra contratar em São Paulo o fotógrafo Tony Rabatony e ajudar no lançamento de 'Redenção' no Rio. Redigi um panfleto publicitário insolente que foi distribuído ao público na Cinelândia e mereceu desagravos de Pedro Lima e Luiz Alípio de Barros nas colunas especializadas. Com Luiza Maranhão, Lídio Silva, Antônio Pitanga, Aldo Teixeira, Lucy Carvalho, Carlos da Silva, João Gama e outros negros o filme começava. A índia Flora estava no elenco e era continuísta. José Telles de Magalhães diretor de produção. Eu produtor executivo. Roberto, Rex, Braga, Élio e Oscar produtores. Mas foi Roberto e Rex que botaram o filme pra rodar. Eu controlei todos os setores econômicos, técnicos e artísticos. Importei de Belo Horizonte dois assistentes estagiários, Flávio Pinto Vieira e Schubert Magalhães. Queria satisfazer os desejos dos

jovens cineastas mineiros promovendo encontro culturais interprovincianos que seriam úteis na fixação dum núcleo produtivo em Minas. Descobri Aldo Teixeira pro papel de Aruan. Clodoaldo Teixeira da Guarda era soldado da Polícia Estadual. Um Cosme e Damião. Da Escola de Teatro entrou Alair Liguori. Paulino locou o filme na praia de Buraquinho, além de Itapoan, fazenda de coco pesqueira de um homem amigo de Vasconcelos Maia. Alugamos três casas de pescadores em Itapoan e a equipe se arranchou. Waldemar Lima era o assistente de Tony Rabatony e Álvaro Guimarães assistente de direção. Tínhamos um caminhão pra transportar o material e a equipe e mais um jipe e um carro de produção. Elio Morena Lima controlava o dinheiro e a comida. Sanduíches. Refrigerantes. Xaréu com arroz. Um jantar com feijão, arroz e carne. Racionado. Nos três primeiros dias não fui pra filmagem a fim de que minha presença não disturbasse Paulino. No quarto Telles veio dizer que Paulino e Sônia estavam fodendo o filme . Que Sônia bancava de vedete. Que Tony e Paulino não se entendiam. Que os assistentes mineiros conspiravam contra mim. Que Paulino ia vender a produção a Gibault, produtor executivo de Sacha Gordine que produzia 'O Santo Médico' na Bahia. Alvino completou informações. Um complo dos mineiros com Sônia, Paulino. Tony Rabatony no meio. Barravento. O filme parou. Roberto Pires, Rex, Braga, Elio, Oscar demandaram expulsão de Sônia. Executei. Paulino reagiu. Nomeei Telles diretor. Telles não aceitou. Propus convidar Roberto Santos, Roberto Farias. Roberto Pires recusou e me pressionou pra aceitar. Paguei cem contos a Paulino pelo roteiro. Ele pensara em me dar um tiro. Roberto Pires e Braga neto descobriram Lucy Carvalho pra interpretar Nayna. Eu assumia a direção mas Helena Ignes não subia o estrelato. Derrubamos Paulino e Sônia mas eu não exporia Helena a uma crítica pública. Preservei sua dignidade. Estaria sendo sórdido? Alguns acusavam-me de haver deposto Paulino. Mas foi Paulino quem se depôs. Fiz tudo pra que ele continuasse mas ele, mesmo tendo sacrificado Sônia, não podia continuar o filme sem ela. Estava arrasado. Sônia o exilara. Xingou-me na praia. Mas eu não deixaria o barco afundar. A jangada atravessaria as ondas mesmo solitária. Perdi o amigo, ganhei o filme. No final perderia Helena. Com a queda de Paulino abri o roteiro e achei uma merda. Parti pra rescrever na câmara escura da Iglu e Rabatony começou a pedir a planta baixa. Em quase duas semanas refiz o roteiro, diálogos e decupagem ajudado por Telles. Aproveitei alguns copiões de Paulino, cortando Sônia. Alguns

esplendores de Pitanga com Sônia na Praia. O filme cheirava fresco. Antonionesco. Esteticista. Sublimação de um amor de Paulino Pitanga por Sônia Yemanjá apaixonada por um pescador. Último samba-de-roda na Bahia. Transformei Nayna numa marginal branca alienada pelo candomblé, uma mãe afogada e um pai cego, apaixonada por um pescador virgem filho de Yemanjá criticado por um negro subversivo que esculhambava a submissão dos pescadores ao candomblé e do mestre Lídio Silva ao dono da Rede. Firmino rasga a rede que os pescadores costumam pra continuar a pescaria. A polícia vem buscar a rede. Famintos os pescadores temem barravento pra pescar. Aruan se arriscaria, se não fosse encantado. Firmino o desmistifica através de rituais de sexo e violência. Firmino some. Nayna vai pra camarinha. O Mestre perde Aruan que vai pra cidade em busca de superar a fome por uma rede nova e voltar pra libertar Nayna do castelo macumbeiro.

Tinha seis mil metros de negativo preto e branco, uma velha Arry-Flex com chassis de 60 metros, sem zoom. Um tripé, alguns praticáveis, velhos rebatedores, sem roupas pros atores semi-nus. Sem maquilagem e sem guia. Muitas vezes sem claquete. Sozinho em Buraquinho semanas a fio e Helena em Salvador. Excluída do ritual criativo. Sentia-me infeliz e amargurado com os conflitos de Paulino e as fofocas históricas da equipe. Brigas gerais. Grilo com Alvinho. Expulso. Delírio. Larguei o roteiro e me aventurava em materializações arbitrárias. Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião economia. Religião opium do povo. Abaixo o Pai. Abaixo o folclore. Abaixo a Macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro de Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha fui refilmando segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista. Cinema Novo. Durante as filmagens telefonei para Genaro de Carvalho e Luiz Carlos Barreto foi me visitar. Fotografou para capa colorida do 'Cruzeiro' Helena e Luíza Maranhão. Conversamos. Expus meu projeto de um cinema nacional, popular, revolucionário mundial. Absolutamente cinematográfica naquelas três horas da tarde dominicais em Buraquinho. Helena estava linda. Voltamos pra um Domingo alegre. Ela seria a estrela de 'A Ira de Deus', em cores e cinemascope. Pra pagar o casamento escrevera para Elio Moreno Lima o roteiro duma chanchada colorescópica, "Aconteceu na Bahia", baseado nas viagens do playboy Baby Pignatari na Bahia. Eles esculhambavam com tudo. A província humilhada pelo paulista. Mas Elio não filmou.

Sabia que 'Barravento' não seria comercial. Radicalizando politicamente a cada dia que filmava sabia que seria expulso da Bahia. Na Escola de Teatro Martim montava a 'Ópera de Brecht'. No meio das filmagens fui ver 'La Dolce Vita', achei uma merda, saí no meio. Em dois meses de interrupções e crises terminei. Anselmo Duarte chegava pra filmar 'O pagador de Promessas'. Nelson ainda não montara 'Mandacaru'. Durante as filmagens estoura na imprensa fotografias de Irma Alvarez com a cabeça raspada num candomblé. Ruy Guerra filma o curta-metragem "O Cavalo de Oxumaré" escrito por Miguel Torres e produzido por Carlos Niemeyer. Enciumado abro a boca na imprensa nacional denunciando o português Ruy Guerra como plagiador. Escandalosamente arbitrário reivindico a posse da cabeça raspada. Voltando de Buraquinho a montagem seria no Rio e não poderia levar Helena e Paloma. Temia ir sozinho. Não voltaria. Atrasei a ida. A 'Ópera' me despertou. 'A Grande Feira'. Krista's Story. Helena Ines. Geraldo del Rey. Pitanga. Luiza. Comentei o tema com Rex Schindler e dias depois já durante as filmagens de 'Barravento' ele veio de argumento em punho. Mas no rodízio Roberto seria o diretor. Rex investira em Barravento, também Braga e Elio mas consegui com Juracy uma verba saída do imposto sobre o jogo do bicho pras atividades culturais. Um milhão que a Iglu gastou. A montagem exigia outro milhão e meio. Os produtores hesitavam porque sabiam que filmes de Nelson e Trigueirinho não davam dinheiro e eu estava nesta jogada de Cinema Novo. A de Anselmo Duarte parecia mais promissora. Ou a de Aurélio Teixeira e Miguel que filmava 'Três Cabras de Lampião', com fotografia de Hélio Silva.

A Grande Feira foi armada na Feira de Água de Meninos e nos cenários que Roberto Pires concebeu e construiu no mesmo lugar onde Martim montara a Ópera.

Transformamos o Teatro Castro Alves em novo projeto da Vera Cruz com apoio de Martim, de Lina, de Juracy, do Reitor, da esquerda, do centro e da direita.

Capitalistas queriam destruir a Feira do Povo pra construir indústrias.

Capitalismo industrial contra capitalismo mercantil primitivo.

Um marinheiro sueco vai ao cabaré de sua amante, a negra Maria que por sua vez é amante do negro Antônio Diabo, ladrão e agitador.

Cuíca de Santo Amaro na porta baixa do Elevador Lacerda no papel de Brecht.

O Marinheiro conhece no cabaré de Zazá, puteiro da Feira, uma granfina que vai com as amigas em busca de aventuras na barrafunda colonial.

O marinheiro é ferido a navalhadas por Maria, foge do Hospital e é seqüestrado pela granfina que Rony lhe dá cama e sexo.

Em 1961, eu e Helena nos separamos.

Voltei para o Rio, e com Nelson Pereira dos Santos montei 'Barravento' entre as palmeiras selvagens da paixão entre Elda, Regina e Rosa.

Fui para a Europa e 'Barravento' ganhou o Prêmio Ópera Prima no Festival de Karlov Vary de 1962."

(Glauber Rocha em "Revolução do Cinema Novo" - Alhambra/ Embrafilme, 1981.)

3 - Algumas das idéias e influências explicitadas por Glauber Rocha, no filme e nos textos, que servirão de apoio a construção da Alegoria de Exu e sua contaminação.

“A Revolução é uma eztesyka 67

A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um ‘esteta do absurdo’ ou um ‘nacionalista romântico é a cultura revolucionária.

Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e atingir uma lucidez revolucionária?

Através do exame crítico de uma produção reflexiva sobre dois temas justapostos.

- O subdesenvolvimento e sua cultura primitiva.

- O desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido.

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento.

A cultura colonial informa o colonizado sobre sua própria condição.

O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude antecolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento inconsciente da cultura nacional, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista.

Deste violento processo dialético de informação, análise e negação, surgirão duas formas concretas de uma cultura revolucionária:

a didática/épica¹⁷⁰

¹⁷⁰ O paralelo épico e didático é semelhante ao paralelo épico/dramático sugerido por Bertolt Brecht em alguns de seus textos publicados aqui no Brasil na coletânea: ‘Teatro dialético’ em dois textos: ‘Notas sobre Mahagonny’ e ‘Teatro de diversão ou teatro pedagógico’ do qual se tira o fragmento que segue publicados em São Paulo, pela Editora Brasiliense, em 1967 pp. 96-97.

Forma dramática

O palco encarna um fato

envolve o espectador em uma ação

consome sua atividade

proporciona-lhe sentimentos

comunica-lhe vivências

o espectador é envolvido em uma ação

utiliza-se a sugestão

as sensações são conservadas

o homem é dado como conhecido

o homem imutável

Forma épica

O palco narra um fato

transforma o espectador em observador do fato, mas

desperta sua atividade

obriga-o a tomar decisões

comunica-lhe conhecimentos

ele é colocado em face a essa ação

utilizam-se argumentos

são levadas até o reconhecimento

o homem é objeto de pesquisa

o homem mutável e em transformação

a épica/didática

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário:

A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário.

A didática será científica.

A épica será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético.

Demonstrará a realidade subdesenvolvida, dominada pelo Complexo de impotência intelectual, pela admiração inconsciente de cultura colonial, a sua própria possibilidade de superar, pela prática revolucionária, a esterilidade criativa.

A épica, precedendo e se processando revolucionariamente, estabelece a revolução como cultura natural.

Arte passa a ser, pois, revolução.

Neste instante, a cultura passa a ser norma, no instante em que a revolução é uma nova prática no mundo intelectualizado.

A didática sem a épica gera a informação estéril e degenera em demagogia histórica.

É totalitária.

A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que criar é revolucionar, em que criar é agir no campo da arte quanto no campo político e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica concretizando-se, no mesmo complexo, História e Cultura.

*seus impulsos
o homem inutável
mente
natura non facit saltus
o mundo como ele é*

*seus motivos
segundo curvas irregulares
facit saltus
o mundo como ele se torna*

O objetivo infinito da liberação revolucionária é proporcionar ao homem uma capacidade cada vez maior de produzir seus materiais e utilizá-los segundo um profundo desenvolvimento mental.

A revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria desenvolvida e aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmitificadora dos nacionalismos culturais, a ação civilizadora contra mitos e tradições conservadoras; a ação substituta de valores integrais da colaboração humana, a que se limita pelas remanescências do falho significado burguês da individualidade:

O sentimento de colaboração humana renova e revela uma nova categoria de indivíduo, mas é necessário para isto que a velha cultura seja revolucionada.

Neste estágio, a épica didática necessita do instrumental científico psico-analítico a fim de fazer de cada homem um criador que, de posse consciente e informada de todos seus instrumentos mentais possa fazer a revolução das massas criadoras.”

(Glauber Rocha também em “*Revolução do Cinema Novo*” - Alhambra/Embrafilme, 1981 pp.176-181)

4 - Texto fundamental:

"Eztetyka da Fome 65

(Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio do Columbianum. O tema proposto pelo Secretário Aldo Vignano foi Cinema Novo e Cinema Mundial. Contingências forçaram a modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo - foi o principal motivo da mudança de tom.)

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as reações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis - fundamentalmente - a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam sobretudo o terreno geral do político.

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes.

O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estarão ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contes e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e auto devastador esforço no sentido de superar a impotência: e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema

mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome , sentida, não é compreendida.

De 'Aruanda' a 'Vidas Secas', o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os tema da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico -mor da Guanabara, Carlos Lacerda: Filmes de gente rica, em casa bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens de objetivos puramente industriais. Estes são filmes que se opõem a fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo , os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a miséria que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Porto das Caixas), ao social(Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco Vezes Favela), ao experimental(Sol sobre a Lama), ao documental (Garrincha, Alegria do Povo) à comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril. E foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto- que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criara professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem , a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva?

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação.

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, da a impossibilidade de

amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido; a Dandara de Ganga Zumba foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre.

Já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava explicar-se para existir; o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial.

O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência”.

(Rocha, Glauber - texto retirado do livro “Revolução do Cinema Novo” mas conhecido primeiramente por mim graças ao livro de Sylvie Pierre pp. 124-130).

