

EXPERIÊNCIA BARRAVENTO, ENTRE TESE E FORMA

- CLEITON OLIVEIRA DA SILVA

RESUMO

Barravento (1962) é o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, um dos diretores-chave do Cinema Novo brasileiro. A ida a uma comunidade de pescadores de Xaréu no litoral da Bahia e a tomada de consciência da pobreza local, com todos os contratempos de produção do filme, foram decisivas no sentido de despertar uma perspectiva crítica aguda no seu autor. A ambiguidade característica do filme é fruto por um lado de uma visão política radical e revolucionária, segundo a qual a cosmovisão mística da religiosidade iorubá era alienante, e por outro lado da contemplação antropológica de uma experiência local. Essa tensão reflete em muito o espírito de modernidade e vanguarda que tomou o ambiente social soteropolitano com a criação da Universidade da Bahia, durante os anos de formação do cineasta. A tensão segue pelos anos seguintes na consciência intelectual de Glauber e encontra uma síntese expressiva no manifesto-tese "Eztetyka da Fome", de 1965.

Palavras-chave: *Barravento*; Glauber Rocha; cinema brasileiro; candomblé; Universidade da Bahia.

ABSTRACT

Barravento (1962) is the first feature film by Glauber Rocha, one of the key directors of the Brazilian Cinema Novo. A trip to the community of fishermen, Xaréu, on the coast of Bahia, and the sudden awareness of the local poverty, with all the setbacks in the production of the film, were decisive for an awakening of an acute critical perspective in its author. The signature ambiguity of the film is born on the one hand by a radical and revolutionary political vision, according to which the mystical worldview of Yoruba religion was alienating, and on the other hand of the anthropological contemplation of a local experience. This tension reflects much of the spirit of modernity and vanguard that took over the Soteropolitan social environment with the creation of the University of Bahia, during the formative years of the filmmaker. The tension goes on in the following years in the intellectual consciousness of Glauber and finds an expressive synthesis in the manifesto-thesis "Eztetyka of the Hunger", of 1965.

Keywords: *Barravento*; Glauber Rocha; Brazilian cinema; candomblé; University of Bahia.

I. *BARRAVENTO* EM DOIS EIXOS.

Primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, *Barravento* (1962) é um filme cujas interpretações apontam quase que invariavelmente para o signo da ambivalência. A construção em dois eixos imbricados tanto no plano temático quanto formal – um drama praieiro e um manifesto marxista –, longe de representar a mera hesitação de um cineasta inexperiente, aponta para tensões que marcaram a passagem dos anos 1950 para os anos 1960 no Brasil: o entusiasmo desenvolvimentista da era Juscelino, o crescimento urbano e a industrialização acelerada do Sudeste e, do ponto de vista ideológico, a aposta na utopia de mudança social face aos descompassos da modernização. No âmbito mais regional, deve-se levar em conta o projeto acadêmico-cultural que alavancou a Bahia no cenário do país, procurando superar a condição periférico-provinciana que vinha se prolongando historicamente.

Aliás, também as condições de produção do filme são complexas desde os prenúncios de sua concepção. De acordo com a historiadora Maria do Socorro Carvalho¹, as primeiras notícias de um projeto *Barravento* remontam aos anos de 1956-58, quando eram lançadas as bases de uma empreitada turística atrelada ao reposicionamento da Bahia no imaginário moderno do país. A primeira trama, de Luís Paulino dos Santos, segundo o que se tem notícia, trata de uma intriga praieira simples, temperada pela cor local, a capoeira, o candomblé, o pitoresco. Por uma série de problemas na produção, o projeto foi legado ao jovem produtor Glauber Rocha, que o reescreve junto a seu assistente e diretor, José Telles de Magalhães.

Refeito o roteiro, outra reviravolta se deu na chegada ao sítio de filmagem, a praia de Buraquinho, a cerca de 30 km de Salvador:

Chegando em Buraquinho, as coisas mudaram para mim. Descobri uma realidade até então desconhecida e fui obrigado a deixar de lado o roteiro que havia feito. Passei a ver o filme de outra maneira, tanto do ponto de vista temático como formal. O exotismo da cultura negra, tão cantado pelos artistas de origem baiana, não passa de uma romântica e alienada posição diante de um grave problema de subdesenvolvimento, físico e mental. Os negros permanecem escravizados de todas as formas. Talvez a pior delas seja a religião, a crença nos deuses africanos, a eterna submissão à miséria, como se aquele destino de fome e analfabetismo fosse determinado por lemanjá ou Xangô. Fatalismo absoluto. (ROCHA, 1962, p. 1)

O enredo resultante dessa nova perspectiva é, ao menos na intenção, de um filme de tese marxista. Trata-se a princípio do retorno do malandro Firmino

[1] Depoimento da autora. In: *BARRAVENTO*, Direção: Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1961. 2 DVD (80 min.), p&b.

(Antonio Pitanga, então Sampaio) para seu vilarejo de nascença em decorrência de problemas que teve com a polícia na cidade. Marcado pelas “novas ideias” da experiência urbana, tanto pela subsistência com atividades ilícitas quanto pelo aprendizado de um ideal de justiça e transformação social, ele se depara com seus conterrâneos, os pescadores de xaréu do litoral da Bahia, subjugados de um lado pela miséria imposta pelo proprietário das redes, que negocia os preços com o submisso Mestre (Lidio Silva) sempre em detrimento dos trabalhadores, e de outro pelas antigas tradições de matriz africana: a capoeira, o samba de roda e, no centro, o culto de Iemanjá.

Firmino identifica no jovem Aruan (Aldo Teixeira) seu adversário e obstáculo ideológico. Aruan é o virgem protegido de Iemanjá – embora portador de uma força juvenil e respeitabilidade que poderiam insuflar novas ideias, talvez a rebelião dos pescadores contra a opressão do proprietário da rede, conforma-se com a posição alienante de baluarte da tradição. O malandro recorre a todo tipo de estratégia para desestabilizar a comunidade e corroer a impassibilidade de Aruan, de furar a rede dos pescadores a estimular uma relação sexual entre Cota (Luíza Maranhão), sua amante, e Aruan, de modo a dessacralizá-lo. É importante notar, à luz da análise do filme feita por Ismail Xavier (2007, p. 23-51), que alguns dos expedientes de Firmino, como o ebó (despacho) que faz contra seu adversário, revelam contradições com sua perspectiva materialista e revolucionária antirreligiosa, produzindo a sensação de uma “consciência sincrética”, uma força de ação que hibridiza sua experiência do meio urbano secularizado com o seu repertório ativo da vida religiosa em comunidade.

O filme se encerra com a vitória de Firmino sobre o jovem pescador, tanto no plano físico quanto no das ideias, já que, após a derrota em um jogo de capoeira, Aruan, inoculado pelas “novas ideias”, dessacralizado perante a comunidade, decide partir para a cidade, retomando o ciclo de renovação outrora aberto por Firmino, que, tendo sua missão cumprida, desaparece.

Isto é, contada assim em síntese, a trama é bastante objetiva no que diz respeito à tese que veicula: a experiência do êxodo urbano, muito representativa do *boom* das cidades no Brasil dos anos 1950, secularizou e individualizou o homem migrante. Embora não o tenha completamente desprovido de um substrato do seu passado provinciano, com o qual transige nas suas antigas práticas (o samba, o candomblé, a capoeira), insuflou no seu espírito o desejo, a potência de justiça social. Para esse indivíduo munido de uma perspectiva cosmopolita e mais materialista do mundo, as antigas práticas religiosas representam formas de alienação. Diz o personagem Firmino no encontro com um dos velhos companheiros pescadores: “*Você não tem nada para contar, a vida aqui não muda nunca, é sempre no puxa-puxa*” – uma alusão irônica à pesca de arrastão, em princípio, mas que não deixa de se referir a um modo de vida e concepção do trabalho baseados na repetição do gesto humano coletivo em

integração com a natureza – atemporal na medida em que marginalizado do tempo historicizado ocidental – e que por isso mesmo não nasce de uma consciência individualizada e crítica. Trata-se do tempo da ancestralidade, mítico, que estabelece um plano cósmico de ação.

Essa alusão não se restringe à ironia de Firmino, mas está representada no âmbito da forma e dos elementos estruturais do filme, não como acessórios, mas aderindo à ação. O que significa que a obra passa a reverberar uma tensão entre dois planos: a tese marxista, evidente na síntese do enredo, mas também a contemplação poético-antropológica – que se reflete na realização estética, na fruição das formas e corpos e também em traços de um certo documentalismo da linguagem. Na entrevista concedida antes da estreia do filme, a 17 de abril de 1962, o próprio diretor parece estar consciente da ambivalência da forma resultante:

A minha posição de câmera foi sempre uma posição crítica, uma posição de verdade. Sobre os temas da miséria é crime ser artista. Mas apesar disto, parece-me que o filme aproxima-se muito mais do poemático (como forma) do que do ficcional. E, contraditoriamente, mesmo negando, é impossível evitar a beleza intrínseca daquela gente praieira. (ROCHA, 1962, p. 1)

Veja-se no princípio do filme desde o letreiro inicial e a sequência dos quadros “mar-céu-batuque-créditos” a introdução do espaço e o tipo de ambiente onde se desenrolarão os fatos ficcionais, combinados à trilha dos pontos de candomblé. A partir dos 3’20” há uma alternância entre as cenas coletivas da pesca de arrastão entrecortadas por dois planos individualizados da chegada do malandro Firmino. Nos primeiros, a ênfase ao caráter coletivo na representação do trabalho e a disposição praticamente gráfica de linhas de ação do elemento humano em grupo sobre a natureza, com o foco nos braços e pernas alinhados em movimento ritmado, compõem uma espécie de coreografia que combina o apuro estético e uma certa “busca por verdade documental” quase que etnológica (há alguma ressonância com o trabalho etnofotográfico de Pierre Verger nos anos 1950, na Bahia).

Em um desses quadros (4’50”), acidentalmente ou não, pode-se identificar a sombra do câmera que se projeta sobre os pescadores, rompendo a quarta parede que delimita a ficção e a “verdade” documental. O termo “quarta parede” não é aqui empregado gratuitamente, a essa época Glauber já tivera contato com o teatro épico graças à montagem da *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht. O cenógrafo e diretor Eros Martim Gonçalves, que tomara parte na efervescente vida acadêmico-cultural de Salvador desde a criação da Universidade da Bahia, onde Glauber se formara, foi o responsável pela encenação pioneira.

Antes ainda, a presença brechtiana se fizera sentir na experiência escolar das *Jogralescas* – saraus encenados com nítida inflexão do teatro épico que, pela declamação intimista de poesia moderna brasileira, procuraram romper o cerco neoparnasiano da poesia baiana e o conservadorismo cultural da oligarquia soteropolitana. Com repercussão a nível nacional, Glauber e seus colegas do Colégio Central vislumbravam com esses saraus uma aproximação entre povo e poesia. Já no filme, o mesmo sentido brechtiano de ruptura da ilusão ficcional, a ousadia da filmagem ao ar livre, incorporando o elemento incidental e as transições casuais da luz com força documental e de crítica social, ressoam as experimentações do neorealismo italiano que Glauber conheceu nos cineclubes de Walter da Silveira, também nos anos de formação.

De volta à introdução do filme, os planos alternados da entrada de Firmino, sozinho, ao lado de um simbólico farol, embora se contraponham na sua forma de individuação da personagem, inclusive do ponto de vista da trilha sonora, também são carregados de um valor iconográfico “antropologizante”. A indumentária de Firmino e seu repertório de gestos sinuosos, ágeis, sua aparição súbita, alegorizam é certo o malandro, mas mais amplamente o arquétipo popular do Zé Pilintra, entidade sincrética afro-brasileira. Trata-se de uma das invocações da linha de Exu, o Orixá dos caminhos, aquele que subverte/inverte a ordem e o responsável por estabelecer a relação direta entre os planos terrestre e cósmico. É sempre em honra de Exu que se introduz o cerimonial do candomblé, pelo chamado padê. A correlação entre o Orixá e a ação do personagem Firmino foi apontada tanto por Ismail Xavier (2007), brevemente, quanto por Gatti (1997).

Não cessam aí os fragmentos documentalísticos do filme e o cotejo antropológico com a cultura popular. Os planos de Firmino são embalados, em contraposição aos cantos modais do arrastão, com as cantigas de capoeira do Mestre Canjiquinha (1925-1994), que aparece, ele mesmo, em uma cena de samba de roda logo adiante, ainda nesse primeiro bloco do filme², no qual estão dispostos como em um teatro do cotidiano os elementos do enredo e, com grande relevância estrutural, os signos constitutivos que marcam a especificidade do modo de vida local.

A atenção documental conferida aos signos locais combinada ao experimentalismo formal que resulta na “estética sincrética, entre o manifesto e o corpóreo” (RISÉRIO, 1995, p. 73) desse primeiro longa-metragem de Glauber, se não pode ser inteiramente apreendida pelo seu contexto de formação entre meados dos anos 1950 até o princípio dos anos 1960 em Salvador, ao menos ganha força pela correspondência com o decurso histórico-social que distinguiu a incorporação baiana da modernidade e da vanguarda. Antonio Risério traça um panorama detalhado das causas e efeitos desse fenômeno em *Avant-garde na Bahia*. Sem forçar uma correlação genealógica, caberia aqui, inspirada por

[2] Tenho por base para a presente análise o mesmo retrospecto de “blocos do enredo” elaborado por Ismail Xavier em *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*.

essa fonte, uma breve explanação da especificidade da “situação baiana” e de possíveis ecos na primeira obra de Glauber.

II. A SITUAÇÃO DA BAHIA E A CONSCIÊNCIA “TERCEIRO-MUNDISTA”

Num país que experimentava novas direções democráticas, acelerando seu processo de atualização urbano-industrial em meio aos ventos do nacionalismo e do desenvolvimentismo, a Bahia pôde se levantar, com toda a sua densidade e singularidade culturais, para se abrir a um considerável fluxo internacional de informações estético-intelectuais – e ainda se preparar para intervir, nacionalmente, sob os signos da modernidade e da radicalidade. (idem, p. 13-14)

As grandes transformações econômicas e culturais da primeira metade do século XX no Brasil, da era Vargas ao mandato Juscelino, ficaram centradas no eixo sul do país, deixando de fora a região Nordeste. Há uma nítida correspondência entre o declínio do ciclo açucareiro e a transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, a morosidade de um ultrapassado modelo agro-mercantil e, na esfera das artes e da literatura, o cultivo das formas empostadas do neoparnasianismo. Em seu conservadorismo, as elites locais soteropolitanas se mantinham como baluarte de uma “cultura oficial” provinciana e religiosa (apesar dos lampejos de movimentos baianos modernistas e modernos, como *Arco e Flexa*). Na outra ponta, insuladas mas muito vivas, as tradições populares subsistiam fundadas no tripé luso-banto-iorubá que compunha o sumo da base étnico-cultural do Recôncavo (RISÉRIO, 1993, p. 155-183).

Em Salvador, um dos principais elementos catalisadores da modernização foi, a partir de 1946, a criação da Universidade da Bahia sob a égide do reitor Edgard dos Santos, figura que, oriunda das oligarquias brancas e mestiças baianas, sem um trânsito direto com a cultura popular local e até bastante convencional no seu repertório intelectual, transigiu com elementos detentores de meios econômicos e intelectuais da vanguarda de modo a alavancar a Bahia dentro do panorama brasileiro e internacional, menos pela via econômica, dado o atravancamento pré-industrial da região, do que pela via da especificidade cultural que distinguia a Bahia.

Modernizar, sobretudo culturalmente, significava desprovincianizar, dinamizar o molde colonialista das relações socioculturais promovendo intercâmbio entre a produção cultural “oficial” e o substrato popular constitutivo da realidade baiana, o que nesse momento se executou pela aposta, por um lado, no desenvolvimentismo-trabalhista florescente no Brasil dos anos 1950, da República

populista, e por outro, até certo ponto contraditoriamente, pela ruptura com um “nacionalismo a todo custo”. Edgard procurou atrair para Salvador e alocar em torno do meio universitário figuras da vanguarda internacional europeia, algumas das quais já estavam instaladas no Brasil desde a diáspora da Segunda Guerra, e muito atuantes no Sudeste.

Nesse grupo estiveram: a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, na concepção do Museu de Arte Moderna, o maestro e compositor austríaco da vanguarda dodecafônica Koellreutter, produzindo os Seminários Livres de Música, o filósofo português Agostinho da Silva, responsável pela criação do CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais), a bailarina polonesa Yanka Rudzka, na direção da Escola de Dança. Todos ligados à atividade universitária no ambiente de formação de Glauber Rocha, da sua primeira atuação como editor e crítico junto às revistas *Ângulos* (mais diretamente ligada à Faculdade de Direito) e *Mapa*.

Aquela vanguarda europeia estava profundamente imbuída de uma atenção antropológica, e a Bahia com sua cultura tradicional representava uma fonte inesgotável de estudo e reformulação estética. Não por um acaso se deu a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais, que atuou no sentido de favorecer o intercâmbio cultural entre Brasil e África. O experimentalismo vanguardista estava em busca da emanação de novas formas para além dos estagnados modelos do centro europeu e se inscrevia, mais amplamente, no que o teórico Frederic Jameson denomina uma “tendência terceiro-mundista” (1992, p. 81-126) da intelectualidade de esquerda ocidental: inspirada pelo processo de descolonização da África e da Revolução Cubana, buscavam-se modelos político-culturais no chamado Terceiro Mundo, admitindo as experiências de “novas” categorias identitárias – de gênero, de etnia, dos colonizados, marginalizados, etc. – antes não contempladas pelo marxismo tradicional.

Os anos 60 foram, assim, a época em que todos esses “nativos” tornaram-se seres humanos, e isto tanto interna quanto externamente: aqueles internamente colonizados do Primeiro Mundo – as “minorias”, os marginais, e as mulheres – não menos os súditos externos e os “nativos” oficiais desse mundo. (idem, p. 85)

Tendo usufruído no seu período de formação do financiamento institucional (no caso das revistas *Mapa* e *Ângulos*) e sobretudo da tutela da onda modernizante vanguardista internacional, cioso de novas formas e instigado por uma atitude dialética análoga entre cosmopolitismo e mergulho antropológico terceiro-mundista, para usar o termo de Frederic Jameson, parece possível admitir que, ao compor seu *Barravento*, Glauber exercita a consciência desse

novo “outro da história” no intuito de fazê-lo sujeito de uma transformação de alguma ordem:

Barravento significa transformação violenta no mar e na vida das pessoas. A África hoje está em processo de barravento e esta correspondência é necessária (urgente) nas sociedades negras do Brasil. Mas como expressar isso cinematograficamente? Negar a beleza tropical. (ROCHA, 1962, p. 1)

A consciência terceiro-mundista se evidencia mais agudamente na correspondência com Paulo Emílio Salles Gomes, simultânea às filmagens de *Barravento*. Assumindo uma posição artística de tutela ideológica, Glauber demonstra uma ânsia de inscrever o Brasil no circuito das convulsões que emergiam na África com o processo de emancipação colonial:

Estes candomblés, embora possuam valor cultural inestimável, adormecem uma raça de fantásticas possibilidades. Uma raça que, segundo vejo, eu que convivo com maioria de negros, poderá se emancipar de vez no Brasil paralelamente à grande independência africana. Vivemos aqui com a Nigéria na ponta do nariz e são os próprios nigerianos visitantes que deploram o fetichismo pernicioso. (ROCHA, 1997, p. 126)

Ao que Paulo Emílio responde:

Você me fala inclusive de algo totalmente novo para mim e teve o dom de incendiar minha imaginação: a articulação entre os grandes acontecimentos políticos africanos e o ritmo de emancipação social do negro brasileiro. (idem, p. 130-132)

Na mesma proporção e no mesmo espectro se encontrava seu interesse pela questão identitária latino-americana pela via do cinema que parece se acentuar com a experiência desse primeiro longa-metragem. Data de agosto de 1958 o artigo da revista *Mapa* intitulado “Raíces mexicanas de Bento Alazraki”, sobre o diretor de cinema mexicano, fundador da *Panamerican Films*, e ainda, na mesmíssima época das cartas com Paulo Emílio, a correspondência com Alfredo Guevara no intuito de levar *Barravento* a Cuba e trazer para o Brasil *Historias de la Revolución* (1960, Tomás Gutiérrez Alea).

Mas é preciso ter em vista que, em 1960, antes de ter provado a recepção do público que só viria é claro com a estreia de *Barravento*, Glauber ainda não estava plenamente convicto se sua primeira realização cinematográfica de um longa-metragem dera conta com a devida clareza da urgência da mensagem

de engajamento (talvez em parte pelas próprias complicações do processo de produção).

Isso porque, embora a percepção do atraso histórico, social e econômico e da alienação das populações negras fosse muito clara a nível intelectual-discursivo, se encontrava matizado pela busca da forma e resvalava necessariamente no problema da representação de uma cultura e modo de vida marginalizados econômica e socialmente – o da comunidade de pescadores e a religiosidade iorubá. Tratava-se em última instância da representação mesma do elemento nacional à luz daqueles anos de profunda transição e instabilidade interna (dos governos JK, Jânio, João Goulart), das respostas pragmático-ideológicas e do estabelecimento/pertinência da forma cinematográfica no nervo desses processos, produzindo o impasse entre “tese” e “forma cinestética”³, que chamamos no princípio deste texto de “ambivalência”.

Tendo em vista o imbricamento dessas circunstâncias, lancemos mais um olhar sobre o filme para analisar de que modo a forma final equacionou ou expôs o problema da ambivalência.

No letreiro inicial já se anuncia: “Barravento’ é o momento de violência, quando as coisas da terra e do mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças.”

Mas de que violência se trata? A princípio, da tomada de consciência à força do flagelo da miséria e da injusta estrutura social, o “momento da violência” é a chegada do elemento externo que rompe a circunferência de um reduto local para impor uma nova ordem – Firmino é vetor de um processo avassalador de transformação: a ocidentalização dos microcosmos locais da experiência humana. Por outro lado, o barravento é um signo emprestado a essa cultura que admite a dimensão mais cósmica do sentido de mudança (“no amor, na vida [...]”).

Pensando nesses termos, o mundo arcaizante das tradições foi efetivamente afetado por Firmino? A maneira como está representado na estrutura do filme o desenlace da empreitada do malandro coloca em dúvida o materialismo da tese.

Segundo o estratagema bem-sucedido, Aruan tem uma relação sexual com Cota e perde seu estatuto de pureza e a aura mística que proporcionavam sua respeitabilidade perante a comunidade dos pescadores. Em sua análise da sequência imediatamente posterior ao intercurso sexual, Ismail Xavier (2007, p. 23-51) demonstra plano a plano como a realização da potência sexual do personagem se transfere, pela justaposição da montagem e movimentação da câmera, do homem sexuado para a natureza, gerando uma relação semântica de causalidade com o estouro da tempestade. A representação do fato e do fenômeno nada tem de alheia aos valores religiosos da comunidade: “A profanação de Aruan é a causa do barravento”.

[3] O termo é oriundo do título de um artigo de Glauber Rocha para a revista *Ângulos*, Salvador (BA), publicado em julho de 1958, “De cinestética”, no qual trata de problemas ligados justamente à forma cinematográfica.

A consumação da catástrofe se dá em uma sequência acelerada de planos curtos interpolados por dois anúncios. Um de Firmino, “Seu Vicente está no mar!”, outro do próprio Aruan, “O Chico morreu!”. Com a vertiginosa aposição de diferentes enquadramentos e decupagens, esse bloco é pontuado pela morte de três personagens em sequência: Cota, Seu Vicente (João Gomes), pescador ancião e pai de outra importante personagem, Naína, e o pescador muito amigo de Aruan, Chico.

Dentro da moldura que vai de um anúncio a outro, o ciclo de morte e punição (de Aruan, de comunidade) inscreve o barravento e as consequências das ações de Firmino no sistema simbólico e mítico que orienta o microcosmo da vila dos pescadores. Alguns fatos já tinham sido colocados anteriormente: uma das mulheres da comunidade conta a história em torno das origens de Naína, a jovem mestiça melancólica cuja mãe, mulher de pouca estima entre seus conterrâneos, fora dragada pelas ondas por ter seduzido um protegido de lemanjá. E o alerta de Cota diante da proposta de Firmino: “Mulher que toca em Aruan morre!”. A morte súbita de Cota, da mesma forma como a resposta punitiva da natureza, vem, efetivamente, legitimar o código religioso de respeito à castidade do protegido de lemanjá.

Ainda pelo princípio de ambivalência, no fim das contas, Firmino é e não é bem-sucedido porque sua militância não reverteu a lógica mística da comunidade, por conseguinte, não produziu uma tomada de consciência coletiva, e muito menos a revolução. A transformação agiu somente sobre Aruan, que, materializado carnalmente, é extraído do sistema cósmico-religioso. Sem a castidade da religião ele foi isolado, não como líder revolucionário, mas na forma de um indivíduo marginalizado. É sobre seu corpo desacordado e já sem aura mítica, depois da derrota no jogo de capoeira, que Firmino proclama: “É Aruan que vocês devem seguir! O Mestre não! O Mestre é um escravo!”. O discurso não tem eco. O corte brusco da trilha musical da batalha apresenta em *contre-plongée* o rosto autoritário do Mestre, que dá seu veredito: “Aruan não vale mais nada, ninguém encosta nele.” Prova da retomada do *continuum* religioso são as ações cerimonialísticas que se seguem: os ritos fúnebres de Chico e a preparação de Naína para o Santo.

Firmino, como uma entidade que cumpriu sua missão, se afasta exausto do corpo de Aruan e levanta o arpão para fincá-lo na areia. O arpão aqui pode ser entendido enquanto artefato-símbolo da materialidade do trabalho, como a foice e o martelo para os movimentos comunistas. E o gesto, épico como de estatuária clássica, o torso nu, uma exaltação da corporalidade do homem revolucionário que Firmino personifica heroicamente.

O sistema mítico local não foi rompido, mas o filme apresenta o teatro de ações que transforma e individualiza o homem no caminho da consciência social, e para o êxodo urbano. Seriam necessários alguns anos e a importante

experiência fílmica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e do conjunto representado pelo Cinema Novo para que Glauber Rocha apresentasse uma nova síntese de seu projeto. É o que apontaremos em seguida, à guisa de conclusão.

III. UMA SÍNTESE: A ESTÉTICA DA FOME.

Alguns anos depois de *Barravento*, em 1965, no manifesto intitulado *Ezetyka da fome*⁴, Glauber Rocha retoma as últimas palavras de seu personagem Firmino, rearranjadas sob um novo prisma: “Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino” (2004, p. 66). A frase-exemplo articula dois pontos fundamentais que parecem vir à tona na consciência de Glauber a esse momento – a violência como forma e a percepção das relações de exploração no plano mundial.

A violência aqui é proposta como reversão no fluxo de uma exploração historicamente sedimentada. Como uma resposta proporcional da consciência do explorado pela rebelião que presentifica sua existência e a dimensão de sua miséria na consciência do explorador. É, em suma, o barravento desmistificado, atuando na esfera política da ordem mundial.

O manifesto foi escrito a princípio para ser apresentado no seminário *Terzo Mondo*, em Gênova, onde o cinema latino-americano e especialmente o Cinema Novo brasileiro tiveram grande repercussão. Por um lado, um testemunho da atenção conferida pela intelectualidade europeia de esquerda ao que se passava na América Latina e África (o terceiro-mundismo, apontado por Frederic Jameson); por outro, nas palavras de Glauber, a procura dos europeus por “um dado formal em seu campo de interesse” (ROCHA, 2004, p. 63) naqueles anos de 1960.

E é no núcleo do debate terceiro-mundista que Glauber parece equacionar, ao menos na objetividade do manifesto, o problema entre *tese* e *forma*. A saída proposta acentua sobretudo o papel do autor politizado e da arte autoral, interessada na especificidade local e na vocação antropologizante da vanguarda, mas engajada com a radicalização do sentido estético da violência. A questão da representação *versus* o problema da marginalidade passa a se resolver na assimilação de uma violência que, inerente à realidade histórico-social dos países periféricos, age no Cinema Novo como um princípio que rege todos os elementos, do tema à forma.

Por essa lógica, *Barravento* testemunha a estruturação da perspectiva estético-política do Cinema Novo, mas é interessante também como registro de tendências que no plano intelectual vinham se delineando em dois planos:

- 1) Nacional, com as transformações do país, a modernização conservadora que marcou a passagem dos anos 1950-1960, centrada no Sudeste.

[4] O artigo, originalmente uma conferência de Glauber, conforme dito logo adiante, foi publicado na Revista *Civilização Brasileira* (1965, p. 165-170). A versão aqui utilizada é aquela republicada (cf. ROCHA, 2004, p. 63-67).

- 2) No plano regional, na Salvador que se reformula na passagem dos anos 1950-1960 em torno do projeto da Universidade da Bahia e do Museu de Arte Moderna, com a combinação do espírito vanguardista das artes e a atenção à riqueza antropológica regional.

A mescla de ambos cria o ambiente formador de um pensamento crítico de geração, do qual provêm tanto Glauber Rocha quanto Caetano Veloso. A consciência híbrida da tensão entre os elementos constitutivos de nossa nacionalidade e dos problemas da modernização se reflete, na arte, no encaminhamento estético que vai de *Barravento* à *Eztetyka da fome* pela via da politização radical da consciência terceiro-mundista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESCOREL, Eduardo. "Cinema: Arte profana – Glauber Rocha antes de *Deus e o Diabo*". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 39, jul. 1994, p. 209-221.

GATTI, José. *Barravento: a estreia de Glauber*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1987.

JAMESON, Frederic. "Periodizando os anos 1960" (trad. César Brites e Maria Luiza Borges). In: *Pós-modernismo e política* (org. Heloísa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 81-126.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*. f. 291-302. Dissertação (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates; v.253)

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo* (org. Ivana Bentes) – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico* (org. Nanci Fernandes). São Paulo: Perspectiva, 2012.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PERIÓDICO:

ROCHA, Glauber. "Barravento no cinema brasileiro" [Entrevista a Walter Lima Júnior]. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro (RJ), 2º Caderno, p. 1, 17 abril 1962.

FILME:

BARRAVENTO, Direção: Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1961. 2 DVD (80 min.), p&b.