

Centro de Estudos Baianos

Maria do Socorro Silva Carvalho

A Ideologia Em Barravento (Estudo De Roteiro)

PUBLICAÇÃO DA
UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

141

Maria do Socorro Silva Carvalho

A Ideologia Em Barravento

(Estudo De Roteiro)

Toda correspondência deve ser enviada à Direção do Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia antigo prédio da Faculdade de Medicina do Terreiro de Jesus - Térreo - Distrito da Sé - Salvador - Bahia - 40.000

Universidade Federal da Bahia
Centro de Estudos Baianos
1990

Professor JOSÉ ROGERIO DA COSTA VARGENS
Reitor da Universidade Federal da Bahia
Professora NADJA MARIA VALVERDE VIANA
Vice-Reitora da Universidade Federal da Bahia
Professor FERNANDO DA ROCHA PERES
Diretor do Centro de Estudos Baianos da UFBA

Apoio Cultural



CARVALHO, Maria do Socorro Silva

A ideologia em Barravento: estudo de roteiro / Maria do Socorro Silva Carvalho. — Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1990.

36.p. ;22cm. — (Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos Baianos, Publicação; 141)

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema - Aspectos sociológicos. 3. Crítica cinematográfica. I. Título. II. Série.

CDU - 791.4(81)

(Centro de Estudos Baianos da UFBA)

A forma do meu cinema, com todos os altos e baixos, com todos os pontos brilhantes e obscuros, com tudo o que tem de feio e de bonito é a expressão da minha personalidade... se eu criei condições históricas e econômicas para produzir um tipo de filme segundo a minha pulsão... tenho que assumir os riscos da incompreensão — isso para mim faz parte do jogo dramático da cultura.

(GLAUBER ROCHA, 1981)

Barravento, o filme de estréia de Glauber Rocha, realizado em 1962, trata da questão da influência do candomblé, enquanto manifestação religiosa, sobre uma comunidade de pescadores negros do litoral da Bahia.

INDICE

| | |
|--|----|
| . INTRODUÇÃO | 9 |
| . AS ORIGENS | 11 |
| . O FILME | 14 |
| . O ROTEIRO | 14 |
| . A CRÍTICA | 19 |
| . NOTAS SOBRE IDEOLOGIA | 21 |
| . A IDEOLOGIA EM <i>BARRAVENTO</i> | 27 |
| . CONSIDERAÇÕES FINAIS | 33 |
| . REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 35 |

INTRODUÇÃO

Este é o trabalho final do Curso de Antropologia do Negro na Bahia cujo tema desenvolvido foi "A dramaturgia do poder no Candomblé da Bahia: Um estudo de Antropologia Política".

Por outro lado, o meu Projeto de Dissertação de Mestrado está ligado ao estudo das relações entre Cinema e História, centrado na trajetória intelectual do mais importante cineasta brasileiro, Glauber Rocha.

Uma feliz convergência. O filme de estréia de Glauber Rocha, *Barravento*, realizado em 1962, trata justamente da questão da influência do candomblé, enquanto manifestação religiosa, sobre uma comunidade de pescadores negros do litoral da Bahia.

Porém, antes de qualquer referência ao filme, faz-se necessário um importante esclarecimento: o presente trabalho é um estudo do roteiro de *Barravento*. Portanto, ao longo desse estudo, sempre que houver referência minha a *Barravento*, dirá respeito exclusivamente ao Roteiro do Filme e não ao filme propriamente dito.

Tratando-se de cinema, esse esclarecimento é fundamental. Existe uma enorme diferença entre o roteiro de um filme, mesmo quando completo e extremamente detalhado, e o resultado final que chega às telas dos cinemas. E isso, em especial, para filmes de conteúdo político. A propósito desses filmes, afirma o importante crítico e cineasta francês Jean-Luc Godard que, com frequência, suas falas vão para a esquerda e suas imagens para a direita.

Vale ressaltar que esse não é o caso de *Barravento*. Antes pelo contrário. Creio que se pode discutir as teses de ambição revolucionária do seu discurso; não se pode, porém, duvidar da proposta efetivamente avançada de suas imagens — com pouquíssimos recursos técnicos, Glauber Rocha conseguiu criar imagens novas para o cinema brasileiro da época.

A abordagem deste estudo sobre *Barravento* é centrada na questão da manifestação religiosa enquanto ideologia. Glauber Rocha preocupado com a alienação religiosa do povo brasileiro defende nesse filme a tese de que são as crenças religiosas dos pescadores o grande obstáculo para a luta de libertação do sistema que os oprime.

Acreditando ser este discurso de Glauber Rocha uma visão redutora e esquemática do problema, procuro tratá-lo em uma abordagem ampla do ponto de vista das ideologias.

Para isso, examino inicialmente as origens do filme — em que contexto, em que condições foi realizado; e, principalmente, quais as concepções estéticas e políticas de Glauber à época do filme.

Em seguida, procuro mostrar o Filme. Através de notas sobre o argumento e o roteiro apresento uma leitura pessoal de *Barravento*. Através da visão da crítica especializada tento definir o que representou a apresentação de *Barravento*, no Brasil e também no exterior, à época de sua chegada às telas.

Finalmente, como suporte para a análise da ideologia em

Barravento, reūno algumas notas sobre diversas concepções de ideologia, principalmente no pensamento marxista, ao qual Glauber Rocha de claradamente se filiava. Coloco em plano especial o conceito de ideologia no próprio Marx e em Gramsci, particularizando a questão do fenômeno religioso na obra desses dois pensadores.

AS ORIGENS

Eu filmei Barravento num estado de crise, abandonava as idéias da adolescência... nessa época eu era surrealista, futurista, dadaísta e marxista ao mesmo tempo.

(GLAUBER ROCHA, 1967)

A década de 1950 marca transformações profundas no cinema brasileiro. Em vários pontos do país refletia-se sobre os novos rumos da produção cinematográfica no Brasil, na busca de um cinema independente e culturalmente significativo.

Vivia-se então no país um período de crescimento econômico ligado ao processo de desenvolvimento industrial. Era a época da ideologia nacionalista-progressista, cujo discurso colocava na produção industrial as soluções para a nossa sociedade.

Esse discurso se encaixava perfeitamente à nova estética cinematográfica procurada: o cinema deveria ser, antes de mais nada, meio de expressão a serviço da criação de uma cultura autenticamente brasileira. Desejava-se uma expressão cinematográfica adequada a uma certa realidade cultural, econômica, política e social que ao mesmo tempo fosse reflexo desta realidade e fator atuante na sua superação.

Nessa época, Salvador vivia um clima de grande efervescência cultural e o cinema ocupava um espaço importante nessa movimentação. A atividade cineclubista era intensa e a crítica cinematográfica bastante atuante. Surgiam as primeiras experiências em curta-metragem e 1958 é o ano do primeiro longa-metragem baiano — *Redenção* — dirigido por Roberto Pires.

O cinema baiano crescia. Glauber Rocha, depois de duas experiências formalísticas com os curtas *Pátio* e *A Cruz na Praça* (inacabado), filma *Barravento* tentando pôr em prática aquelas idéias de cinema como instrumento de expressão, denúncia e superação da realidade social brasileira. Era o ano de 1959.

"*Barravento*... não é um filme meu, eu o fiz quase por acaso", declara Glauber já em 1967. "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 6.000m 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 copios e achou interessante. Então recomeçamos a construir o filme" (1981:78).

Glauber Rocha fala em "acidente de filmagem"; porém, na verdade, *Barravento* nasce num clima de conflitos.

Originalmente, *Barravento* tinha roteiro e direção de Luís Paulino. Glauber era produtor executivo. Logo nos primeiros dias de filmagem, houve desentendimentos entre Paulino e alguns membros da equipe. "Barravento. O filme parou", conta Glauber —, "Perdi o amigo,

ganhei o filme....Em quase duas semanas refiz o roteiro, diálogos e decupagem... aproveitei alguns copiões de Paulino" (1981:306).

Retomada a filmagem¹ é a vez dos desentendimentos entre Glauber Rocha e o fotógrafo Tony Rabatony. O fotógrafo, com experiência na Vera Cruz, estúdios em Hollywood e brilhante carreira no sul do país, defendia a fotografia acadêmica onde o enquadramento, a iluminação e a estilização valiam mais, gramaticalmente, que as convicções do autor. Principalmente sendo esse autor um jovem provinciano sem qualquer trabalho profissional anterior. Para Glauber Rocha o importante na fotografia era captar a realidade, tentar compreendê-la. O jovem cineasta, na sua proposta de cinema novo, queria a integração homem paisagem, no melhor estilo documentário. As divergências terminaram com a substituição do fotógrafo Tony Rabatony por seu assistente, então fotógrafo comercial, Valdemar Lima (LIMA, 1965: 15-18).

Vale ainda ressaltar as fontes escassas de produção, com baixo orçamento e praticamente nenhum recurso técnico. A equipe contava apenas com uma velha câmera, seis mil metros de negativo preto e branco, um tripe e velhos rebatedores; os atores não tinham roupas nem maquiagem. Trabalharam sem guia e, muitas vezes, até sem claque te (ROCHA, 1981:306-307).

E mais, apesar de filmado em 1959, *Barravento* só foi montado em 1961, devido a problemas de produção¹.

Walter da Silveira resume em um depoimento a sua idéia sobre a construção de *Barravento*: "pelo argumento original de Luís Paulino, a estória não ia ser mais do que a idealização poética, sobretudo paisagística, de dramas praieiros dos pescadores negros... Assumindo a direção, Glauber Rocha atribuiu a *Barravento* a ideologia social e estética que, imprevisivelmente, lhe viera ao contato com a realidade que fora filmar. Engendrou outra estória na qual o folclore não aspirasse ao exótico e pitoresco, servisse para caracterizar o misticismo negro como um fator de atraso do povo. Em vez de um idílio, uma denúncia" (1965:174).

Creio, no entanto, que Glauber Rocha pretendeu muito mais que uma denúncia em *Barravento*. Ele estava pondo em prática, nesse filme de estréia, suas idéias de cinema como instrumento de transformação social.

Glauber declara que, antes de *Barravento*, ao filmar seus dois primeiros curtas — *Pátio* e *A Cruz na Praça* — "estava sob forte influência do movimento concretista brasileiro e do estetismo, das teorias do cinema 'avant-garde' francês, do cinema soviético, do expressionismo, estava preso a uma noção purista de forma... em que

¹ Segundo Walter da Silveira, *Barravento* "já todo rodado teve de aguardar a conclusão e a estréia de *A Grande Feira*, segundo filme de Roberto Pires, para entrar em laboratório, porque os produtores não acreditavam em sua comercialidade" (1965:175). Porém, para o próprio Roberto Pires, "foi o Glauber mesmo que pediu para se produzir primeiro a montagem do outro" (GATTI, 1987:32).

a plástica, o som, a montagem, eram muito mais importantes do que aquilo que se via dentro do plano" (1983:250). *Barravento* marca, portanto, uma nova fase nas concepções estéticas do jovem cineasta.

Nessa época, o movimento de renovação do cinema era um fenômeno quase mundial e os jovens cineastas brasileiros eram então bastante influenciados pelo Neo-Realismo italiano. O expoente maior deste movimento, Roberto Rossellini, dizendo que "as idéias geram imagens", havia rompido com a forma tradicional de fazer cinema em estúdios e, na pobreza italiana do pós-guerra, encontra os elementos de uma nova estética cinematográfica. É uma forma então original de pensar o cinema, onde a importância maior é dada ao 'conteúdo' em detrimento da 'forma'. Ainda que os filmes sejam tecnicamente precários e pobres em termos de produção, o que importa é que são plenos de significação social, política e cultural.

Diante disso, pode-se afirmar que a estética de *Barravento* é claramente sugerida pelo Neo-Realismo italiano. Segundo o próprio Glauber, "quando fiz a minha primeira longa metragem, o *Barravento*, foi numa outra fase de consciência... eu filmava 'à la Rossellini' ou 'à la Roma, Cidade Aberta', quer dizer, filmava com a cara e a coragem, com pouca película, improvisando, mas guiado por aquele sentido da realidade de Rossellini, não me preocupava com a continuidade para a montagem..." (1983:250).

Portanto, não bastava a Glauber Rocha apenas a denúncia da miséria e exploração sofridas pelo povo brasileiro. Ele desejava mostrar corajosa e criticamente a realidade vivida para que, através da tomada de consciência, o próprio povo fosse levado à luta social que impulsionaria a transformação da sociedade.

Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião/economia. Religião opium do povo. Abaixo o folclore. Abaixo a macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataque! Deus e o diabo.

(GLAUBER ROCHA,
sobre *Barravento*, 1976)

O ARGUMENTO

Barravento mostra uma comunidade de pescadores negros explorada economicamente e dominada pelo misticismo religioso. Todos no povoado vivem em função da pesca do xaréu e dos desejos de Iemanjá, manifestados nos terreiros de candomblé.

Essa comunidade é dirigida pelo Mestre, com poderes legitimados por Iemanjá, a dona dos destinos de todos que lá viviam. Os pescadores obedecem ao Mestre, como representante da Santa, que, por sua vez, é submisso ao dono da rede utilizada na pesca. O dono da rede se apropria da maior parte dos peixes pescados.

A situação se modifica com a chegada de Firmino, filho do povoado, porém vivendo na cidade grande. Apesar de ter nascido no lugar, Firmino torna-se um elemento estranho ao grupo. Tem comportamentos diferentes e, sobretudo, idéias novas sobre como deveria ser a vida no povoado. Ele quer romper com a passividade dos pescadores — acabar com a exploração econômica que causa a miséria e também com o misticismo religioso, o causador da submissão.

Entretanto, Firmino sabe que essa mudança só pode acontecer através da luta e da revolta. Para que isto ocorra, Firmino utiliza vários artifícios para provocar o impulso da ação na comunidade que culminará com a revolta. Seu alvo principal é Aruã, homem bonito, forte e corajoso que deve permanecer virgem pois, de acordo com a vontade de Iemanjá, é o escolhido para suceder o Mestre na liderança da comunidade. Firmino conhece bem Aruã e sabe que ele é o único que pode alterar os rumos da vida no povoado. Portanto, é preciso conquistar Aruã, quebrar seu encanto, romper suas ligações com os santos e também com o Mestre, para que ele venha a ser o desencadeador da luta que vai libertar todo o povo da miséria, da opressão e da exploração em que vivem.

O ROTEIRO²

Para a descrição do roteiro empregarei o método utilizado

do por Ismail Xavier (1983), onde os acontecimentos do filme acham-se divididos em blocos narrativos. Essa divisão em blocos favorece a leitura do roteiro com ênfase nos pontos considerados fundamentais para a nossa análise. Vale ressaltar que, na descrição dos sete blocos, privilegiaremos a leitura marcada pelo conteúdo ideológico do discurso, expresso na preocupação de Glauber Rocha com a alienação religiosa do povo brasileiro como obstáculo para a luta que promoverá sua libertação do domínio sócio-econômico a que se encontra submetido.

Bloco I: **Ia tudo bem. Agora chega Firmino...**³. Os pescadores trabalham, como de costume, na pesca do xaréu. Firmino chega e ao encontrá-los na mesma situação precária de sempre inicia seu discurso contra a aceitação passiva da exploração — "tão tudo ricos nas suas costas... A pena é que vocês são analfabetos...". Ele se refere ao modo como é dividido o produto do trabalho dos pescadores: o dono da rede se apropria da quase totalidade dos peixes pescados, restando aos pescadores uma quantidade mínima, que mal dá para a alimentação. O Mestre é o responsável pela partilha dos peixes, bem como pela direção dos destinos da comunidade. Paralelamente à questão da exploração econômica, o filme introduz o problema da religião — fica-se sabendo que o terreiro de mãe Dadá é o lugar onde "se resolve tudo".

Bloco II: **Alguma coisa acontece.** Firmino revoltado com a submissão de Aruã ao Mestre recorre a um feitiço para matá-lo e, também, para estragar a rede. Enquanto isso, Naína participa de um ritual no terreiro para saber se ela é mesmo filha de Iemanjá. Na manhã seguinte, Firmino constata que o feitiço não funcionou — a rede furou, porém, Aruã continua vivo. Lamentando ter usado a feitiçaria, coisa em que não acredita, promete agir de outra forma: "vou levantar um barravento a ponta de faca".

Bloco III: **A questão do capital — a rede.** O Mestre pede uma nova rede aos patrões. Como resposta vem a ameaça: "se não der peixe, o homem manda buscar a rede". Aruã quer reagir mas se submete às ordens do Mestre para que costurem a rede. Diante da passividade do grupo, Firmino reitera seu discurso explosivo de exortação à luta e contra o atraso do candomblé. À noite ele corta a rede com uma navalha. Cota o surpreende no ato sabotador e ele se justifica pela necessidade de mudança: "a barriga precisa doer mesmo. Quando tiver uma febre grande então todo mundo grita de vez". Na manhã seguinte, os pescadores vendo a rede furada atribuem o ato à zanga de Iemanjá pela recusa de Naína em fazer o santo. Chegam os homens, com a polícia, para tomar a rede. Aruã, mais uma vez, pede ao Mestre que os deixem reagir. Este não concorda e decide que todos voltarão a pescar de jangada — "é mais arriscado, mas o peixe é nosso. **Tem de ser assim até o fim**", diz o Mestre. Firmino tenta reagir mas é impedido pelo Mestre e também por Aruã, que lhe diz: "O Mestre é quem manda". Os homens levam a rede.

³ Fala do Mestre no Roteiro original (ROCHA, 1985:55).

⁴ Grifo meu.

² Ver Roteiro na íntegra em ROCHA (1985:239-260).

Bloco IV: Os mitos da comunidade. Sem a rede, não há pesca. Homens e mulheres conversam em pequenos grupos, recordando as histórias dos velhos tempos da pesca sem rede, dos perigos do barravento. Nesse momento, conhecemos melhor a comunidade — suas lendas, suas tradições, seus valores. Uma velha conta a história dos pais de Naína, tragados pelo mar por desejo de Iemanjá. O mito do encanto de Aruã é esclarecido: Aruã é protegido por Iemanjá e por isso tem o poder de proteger toda a comunidade. Porém, ele não pode nunca ter contato sexual com uma mulher pois "a Rainha do mar tem muito ciúme de homem bonito". Na praia, Aruã conversa com outro pescador, João, sobre esse mito protetor atribuído a ele. Aruã sabe que precisará sair sozinho, à noite, na jangada, para provar a todos que o Mestre tem razão; que, pelo seu encanto, ele pode "apanhar o peixe no fundo do mar" e, com isso, abrir caminho para as outras jangadas. Contudo, o discurso de Aruã já dá mostras da influência de Firmino: "passo a noite fora... trago o peixe... depois vou embora de vez... um dia posso voltar como Firmino e mudar tudo... só preciso de coragem... na cabeça". Isso, porém, não o impede de assumir o papel de protetor da pesca e, à noite, lançar-se ao mar. Aruã é bem sucedido e sua volta é festejada na aldeia. Firmino sabendo da importância que terá para a comunidade a reteração dos seus mitos, resolve agir. Convence Cota a seduzir Aruã para quebrar seu encanto.

Bloco V: Rompendo a ideologia. Noite. Cota aproxima-se da praia, onde Aruã está só, sentado em uma jangada. Cota entra nua no mar. O poder da sedução: Aruã e Cota fazem amor na praia. Enquanto isso, no terreiro, Naína sente as energias do seu Santo. Ela deve ficar um ano isolada na camarinha para a "feitura do Santo"⁵.

Bloco VI: Instala-se o desequilíbrio — Barravento. Firmino faz com que o velho Vicente, pai de Naína, vá para o mar quando está soprando o barravento. Aruã e Chico vão tentar salvá-lo e são apunhados pela tempestade em alto mar. Durante a tempestade Cota cai — ou se joga? — no mar e desaparece. Depois de algum tempo, Aruã volta; porém, Chico e Vicente estão mortos. Aruã chega trazendo o corpo inerte de Chico na jangada; o de seu Vicente, no entanto, não foi encontrado. Firmino aproveita o acidente para anunciar a todos que Aruã renegara o Santo e por isso "ele é homem igual aos outros, gosta de mulher e não domina o mar". Aruã ataca Firmino. Este, porém, o domina e o derruba lutando capoeira. Aruã caído no chão, Firmino declara: "vou lhe deixar vivo para você salvar o povo... É Aruã que vocês devem seguir! O Mestre não! O Mestre é um escravo". Em seguida desaparece.

Bloco VII: Nada será como antes. Diante dos acontecimentos, o Mestre anuncia a perda de poder de Aruã: "Aruã não vale mais nada... ninguém encosta nele". À noite, o corpo de Chico é velado e, ao amanhecer, levado ao mar como presente para acalmar o Santo já que tinham perdido a proteção de Aruã. Este, porém, assume o discurso de Firmino contra o Mestre e o misticismo — "peixe se pesca é com rede, é

com tarrafa!... não é com reza não!". Enquanto isso, no terreiro, Naína decide 'fazer o Santo' e, então, começa sua iniciação. Ela crê que sua dedicação ao Santo é agora o único modo de salvar Aruã. Ao amanhecer, Aruã e Naína se encontram na praia e ele promete tomar conta dela. Aruã decide que, enquanto Naína fica na camarinha, ele vai para a cidade trabalhar para comprar uma rede. Ele agora sabe que "ninguém liga pra quem é preto e pobre, nós temos que resolver nossa vida e a de todo mundo". Em seguida, Aruã sai da aldeia. Olha para trás, olha em direção à cidade, segue em frente.

⁵ Sobre a iniciação nos terreiros de candomblé, ver COSTA LIMA (1977: 49-75).

A CRÍTICA

...pode-se admitir que, não obstante a irregularidade do contexto e a imperfeição da técnica, estava em *Barravento* o mais corajoso filme jamais feito no Brasil.

(WALTER DA SILVEIRA, 1965)

Barravento é, ainda hoje, um filme pouco conhecido. Apesar de sua pequena repercussão no Brasil, ficou conhecido internacionalmente através de alguns festivais, recebendo o prêmio Opera Prima no Festival de Karlov Vary, na Tchecoslováquia, de 1962.

Para o crítico Luís Carlos Maciel "*Barravento* é uma obra de 'avant garde' de esquerda" (1965:207). Na contradição entre a experimentação formal e a defesa da arte comprometida com a transformação social, reside, na opinião de Maciel, o grande 'charme' do filme mas, também, a maioria de seus problemas. Creio que é, seu dúvida, um filme problemático.

Nesse filme de estréia, Glauber Rocha foi louvado por diversos intelectuais na Europa. Causou grande surpresa aos europeus esse jovem cineasta brasileiro que aliava modelos expressivos da vanguarda cinematográfica internacional ao grande compromisso de conhecimento e interpretação da realidade cultural e política da sociedade brasileira.

A crítica que o escritor italiano Alberto Moravia dedica a *Barravento* ilustra bem o impacto causado pelo filme nos intelectuais europeus. "Um filme completo e admirável... certamente um dos mais bonitos que vi ultimamente" declara o escritor no semanário *L'Espresso*, em junho de 1963. Ao analisar a obra, Moravia afirma que "em particular, o que mais impressiona no filme de Glauber Rocha é o fato de não ser a magia apresentada como um fenômeno folclórico, mas sim como uma tentação, uma insídia, um fascínio, uma volúpia de regressão e de aniquilamento". Além de reconhecer em Glauber a "intuição da função dialética da magia nos confrontos modernos", Moravia ainda enaltece em *Barravento* a "notável representação da vida do vilarejo brasileiro... de modo a fazer pensar na ópera de Mussorguiski e no cinema de Eisenstein" (1965:3-5).

Contudo, *Barravento* foi mal recebido no Brasil. Segundo o crítico Alex Viary, o exotismo do filme possibilita que seja mais facilmente compreendido fora do Brasil — "eu estava na Bahia quando *Barravento* foi apresentado lá, e aquelas plateias que deviam aceitar bem a fita não a aceitaram" (ROCHA, 1965:146).

Jean-Claude Bernardet, professor, ensaísta e crítico de cinema, considera que "a importância fundamental de *Barravento* na história do cinema brasileiro vem do fato de que é o primeiro filme... que captou aspectos essenciais da atual sociedade brasileira". E mais,

que "o filme, embora feito aos trancos e barrancos... é uma das mais extraordinárias intuições que cineasta brasileiro já teve" (1967:63).

Elogiado pela crítica, principalmente pela proposta vigo rosa de renovação do cinema e de crítica à realidade, o filme não conseguiu atingir o público comum de cinema no Brasil.

Quanto a essa questão da rejeição do filme pelo público brasileiro, vale ressaltar que não é um fato isolado para *Barravento*. Portanto, não se pode tirar daí conclusões acerca da aceitação ou não do discurso e da forma dados por Glauber ao filme. Para além de *Barravento*, a falta de resposta do público ao cinema brasileiro é um dos grandes problemas da nossa cinematografia.

Entretanto, não se pode esquecer o fato de que, em *Barravento*, Glauber Rocha iniciava, junto com outros jovens cineastas, o processo de rompimento com o cinema, até então, realizado no Brasil; processo rico e longo que o tornará o mais notável representante do mais importante movimento cinematográfico ocorrido no Brasil — o Cinema Novo. E o Cinema Novo foi, quase sempre, marcado por um grande interesse e exaltação da crítica, em contraste com a escassa receptividade de público. Até nisso *Barravento* foi um filme inaugural.

NOTAS SOBRE IDEOLOGIA

A complexidade do conceito de ideologia o transforma em um termo cheio de significados e, portanto, de difícil caracterização.

O termo ideologia tem origem na França, à época de Napoleão, inventado por um filósofo pouco conhecido, Antoine Destutt de Tracy (1754-1836), discípulo dos enciclopedistas. Em 1801, esse filósofo escreve um tratado, *Eléments d'Idéologie*, onde apresenta a ideologia como sendo "o estudo científico das idéias e as idéias são o resultado da interação entre o organismo vivo e a natureza, o meio ambiente" (LOWY, 1985:11).

Em 1812, Napoleão em conflito com Destutt e seu grupo, to dos discípulos do enciclopedismo francês, faz um discurso onde os chama de "ideólogos". Napoleão queria caracterizar o grupo como sendo de metafísicos, acusando-os de fazerem abstração da realidade e viverem em um mundo especulativo (ver CHAUI, 1980-24; MENDONÇA, 1983:53-54; LOWY, 1985:11-12).

A partir dessas declarações de Napoleão, o termo ideologia começa a adquirir a concepção hoje mais corrente — significando um sistema de idéias que ignora sua relação real com a realidade. Para Marilena Chauí esse é, justamente, um dos traços fundamentais da ideologia pois consiste em "tomar as idéias como independentes da realidade histórica e social, de modo a fazer com que tais idéias expliquem aquela realidade, quando na verdade é essa realidade que torna compreensíveis as idéias elaboradas" (1980:10). E é nesse sentido que Marx vai utilizar o termo, já em 1846, no livro *A Ideologia Alemã*.

Aparece então com o jovem Marx de *A Ideologia Alemã*, o conceito de ideologia "como equivalente à ilusão, falsa consciência, concepção idealista na qual a realidade é invertida e as idéias aparecem como motor da vida real" (LOWY, 1985:12). Mais tarde esse conceito é ampliado e Marx "fala das formas ideológicas através das quais os indivíduos tomam consciência da vida real, ou melhor, a sociedade toma consciência da vida real. Ele as enumera como sendo a religião, a filosofia, a moral, o direito, as doutrinas políticas, etc." (1985:12).

Portanto, em Marx, na primeira fase de sua obra, a ideologia é claramente um conceito pejorativo — ilusão ou falsa consciência da realidade. Já em uma segunda fase, na sua obra de maturidade, Marx amplia sua concepção de ideologia. Para Marx, "os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes, ou seja, a classe que é a força material dominante da sociedade é também a força dominante espiritual" (1975:44). Desse modo, a ideologia é uma alienação de classe. Contudo, vale explicitar que "não só a classe dominante tem ideologia; também as classes dominadas têm. A diferença é que a ideologia da primeira é dominante" (MENDONÇA, 1983:58).

Continuando sua trajetória no pensamento marxista depois de Marx, o conceito de ideologia define-se, na obra de Lenin, com outros contornos. Em Lenin, a ideologia se caracteriza como "qualquer concepção da realidade social ou política, vinculada aos interesses de certas classes sociais" (LOWY, 1985:12). Assim, na conceituação le

ninista existem ideologias burguesas e ideologias proletárias; deixam do o sentido crítico, pejorativo e de falsa consciência que possui, sobretudo no jovem Marx, a ideologia em Lenin passa a designar qual quer doutrina sobre a realidade social que tenha vínculo com uma posição de classe.

Em Gramsci, outro importante pensador marxista, o conceito geral de ideologia identifica-se com sua definição de filosofia. Segundo Carlos Nelson Coutinho, "essa identidade entre filosofia e ideologia... leva Gramsci a dizer corretamente que todo homem é filósofo, ou seja, que todo homem manifesta em sua ação — através de sua linguagem, de seu senso comum, de suas crenças, etc. — uma concepção do mundo" (1981:83). Para Gramsci, é essa concepção do mundo que o homem possui, ainda que rude e contraditória, que o faz agir e, portanto, ser capaz de transformar a sociedade.

Ao analisar historicamente o termo ideologia e, particularmente, o juízo de desvalor implícito na conceituação marxista, Gramsci afirma que "é necessário... distinguir entre ideologias historicamente orgânicas, isto é, que são necessárias a uma determinada estrutura, e ideologias arbitrárias, racionalistas, 'desejadas'. Na medida em que são historicamente necessárias, as ideologias têm uma validade que é validade 'psicológica': elas 'organizam' as massas humanas, formam o terreno sobre o qual os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam, etc." (1955:62-63). Isso justifica porque, para Gramsci, o próprio marxismo, enquanto filosofia da práxis, é também ideologia; ainda que uma ideologia superior, coerente e orgânica.

Ainda segundo Carlos Nelson Coutinho, também Lukács, outro expoente do pensamento marxista, aproxima-se de Gramsci no conceito de ideologia: "ambos se recusam a analisar a ideologia de um ponto de vista estritamente gnosiológico, ou seja, apenas como falsa consciência em contraste com consciência adequada (ciência). Ambos analisam a ideologia como força real, como fato ontológico, que altera e modifica a vida humana, mesmo quando seus conteúdos cognoscitivos não correspondem adequadamente à reprodução da realidade" (1981:85).

Creio que essas rápidas notas sobre a questão da ideologia confirmam nossa afirmação inicial acerca da complexidade de uma tentativa de definição desse conceito. Contudo, o nosso objetivo aqui é apenas o de utilizar essas notas sobre ideologia como suporte à presente análise da ideologia em *Barravento*. Já vimos que, nesse filme, Glauber Rocha pretende refletir sobre o papel da alienação religiosa numa comunidade pobre de pescadores no litoral da Bahia. Diante disso, procuraremos aprofundar um pouco mais o problema da ideologia, especificamente, em relação à religião. Veremos como essa questão do fenômeno religioso foi tratada, inicialmente, em Marx e, a seguir, no pensamento de Gramsci.

A religião não é um tema central do pensamento de Marx. Foi um tema tratado sempre à margem de sua evolução intelectual. Pode-se identificar, ao longo de sua obra, duas visões diferentes acerca da questão religiosa: a religião como alienação e a religião como

ideologia (WACKENHEIM, 1963).

Como alienação, Marx considera a religião uma perversão do conhecimento. Todo conhecimento que não está ligado à filosofia da práxis deve ser considerado como uma alienação. E esse é, no pensamento do jovem Marx, o caso da religião.

Na "Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel", Marx afirma que "a religião é a autoconsciência e o autossentimento do homem que ainda não se encontrou ou que já se perdeu. Mas o homem não é um ser abstrato, isolado do mundo. O homem é o mundo dos homens, o Estado, a sociedade. Este Estado, esta sociedade, engendram a religião, criam uma consciência invertida do mundo, porque eles são um mundo invertido. A religião é a teoria geral deste mundo, seu compêndio enciclopédico, sua lógica popular, sua dignidade espiritualista, seu entusiasmo, sua sanção moral, seu complemento solene, sua razão geral de consolo e de justificação. É a realização fantástica da essência humana porque a essência humana carece de realidade concreta. Por conseguinte, a luta contra a religião é, indiretamente, a luta contra aquele mundo que tem na religião seu aroma espiritual" (1969: 105-106).

Portanto, a consciência religiosa é, nessa fase da filosofia de Marx, a expressão do pensamento alienado. A consciência religiosa transforma os problemas em mistérios. Ao contrário do problema, o mistério é eterno e, sobretudo, é coisa do céu — ou do inferno —, não podendo ser jamais resolvido. Diante disso, não se pode reconhecer na consciência religiosa nenhuma possibilidade de expansão para o conhecimento, razão pela qual o pensamento religioso levaria sempre à alienação (KONDER, 1965:68-70).

Segundo Charles Wackenheim, para Marx, "essa alienação é o resultado de uma consciência econômica e social que incita a consciência a imaginar uma libertação conciliadora. Tal solução só pode ser estéril e ilusória, ainda quando constitua um meio de exploração" (1965:344). Logo, nessa análise de Marx sobre a religião, a alienação do trabalho é o que engendra a alienação religiosa.

Na segunda fase do seu pensamento, no processo de elaboração da concepção materialista da história, Marx deixa de pensar a religião apenas como alienação e passa a considerá-la também como ideologia. De modo esquemático, pode-se dizer que, com a maturidade, Marx desloca a questão religiosa do âmbito da filosofia para o da política.

No prefácio do seu livro *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, Marx deixa claro a sua visão da religião como ideologia no trecho seguinte: "a transformação da base econômica altera... toda a imensa superestrutura. Ao considerar tais alterações é necessário sempre distinguir entre a alteração material... das avaliações econômicas de produção e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência desse conflito⁶, levando-o às últimas consequências (1971:29).

⁶ Grifos meus.

Portanto, já nesse Prefácio de 1859, Marx considera a religião como uma forma ideológica e como uma das formas mediante a qual os homens podem tomar consciência dos seus conflitos básicos. Desse modo, Marx já trata a religião como uma dimensão da superestrutura — campo da política — e, principalmente, considera a religião como forma ideológica que possibilita aos homens tomarem consciência das condições que os oprimem. Esse é, talvez, o ponto de partida para as ricas análises de Gramsci sobre o fenômeno religioso.

Para Marx, o fim da religião virá com o fim do regime de exploração e da propriedade privada. Leandro Konder cita um pequeno trecho de *O Capital*, onde Marx coloca essa questão: "em geral o reflexo religioso do mundo real só poderá desaparecer quando as condições de trabalho e vida prática mostrarem cotidianamente aos homens relações mais transparentes e racionais não apenas dos homens entre eles mas também dos homens com a natureza. A vida social, cuja base está formada pela produção material e pelas relações que esta implica, não será libertada da nuvem mística que a encombria senão no dia em que nela, vida social, venha a se manifestar a obra de homens livremente associados, atuando conscientemente e como senhores do seu próprio movimento social" (KONDER, 1965:59).

Em Gramsci, a questão da religião é um dos temas mais importantes, principalmente, nos *Cadernos do Cárcere*. O fenômeno religioso se apresenta na obra de Gramsci, segundo Hugues Portelli, em dois aspectos principais — uma tentativa de definição da religião como ideologia específica, o que coloca o problema das relações entre a religião e os diversos tipos de manifestação ideológica; e como a crítica filosófica da concepção do mundo religioso, sob sua forma mais elaborada, o catolicismo (1974:22).

A definição da religião como um tipo específico de ideologia — logo, como concepção do mundo — faz com que se situe entre os dois graus extremos da ideologia gramsciana. Isto é, o folclore, como a concepção do mundo das classes subalternas, e a filosofia, 'ordem intelectual' das classes fundamentais. Ainda segundo Portelli, juntamente com o senso comum — 'o folclore da filosofia' —, para Gramsci, a religião é uma das concepções do mundo mais difundidas no corpo social, fornecendo ao próprio senso comum e, também ao folclore, grande parte de sua sedimentação ideológica (1974:26).

Na complexa análise gramsciana do fenômeno religioso, a religião é considerada em toda sua diversidade, segundo as classes e os grupos sociais, em toda heterogeneidade do conjunto ideológico formado pelas várias sub-religiões que integram esse conjunto. Para Gramsci, existe uma 'filosofia' e um 'folclore' da religião, o que corresponde a uma oposição entre religiosidade dos intelectuais e religiosidade popular, esta última, marcada pelas crenças mágicas e superstições (ORTIZ, 1980:121).

Diferentemente do jovem Marx, que considera a religião como uma das formas de alienação por excelência, em Gramsci a religião, principalmente para as classes subalternas, pode desempenhar um papel desencadeador da ação, pois fornece a esses grupos sociais uma base

ideológica para a luta social. A crítica de Gramsci à religião está então subordinada à apreciação da função histórica de cada ideologia religiosa (PORTELLI, 1974:35).

Portanto, na perspectiva gramsciana, segundo Renato Ortiz, "desde que o fenômeno religioso é analisado como tipo de conhecimento, não se coloca mais a pergunta da eliminação ou não desta forma particular de apreensão do mundo: O que interessa é sua relação com as diferentes filosofias. O relevante não é a problemática do desaparecimento da religião, mas, sim, a ênfase sobre a superioridade das filosofias leigas face às concepções religiosas... Toda filosofia que procure transformar o mundo em sua totalidade deve necessariamente ser leiga e exprimir-se através de movimentos explicitamente políticos. A superioridade da filosofia da praxis é histórica... no que diz respeito à criação de uma nova alternativa de civilização e de uma nova cultura" (1980:189-190).

Com Gramsci, enfim, a questão da religião é tratada em uma perspectiva de manifestação ideológica. É analisada amplamente, em toda a sua complexidade e subordinada às várias particularidades de classe. Gramsci foi o pensador marxista que mais contribuiu para o reconhecimento da importância da superestrutura para a dinâmica social e a gênese dos processos históricos. Por isso, a partir de Gramsci, a religião ganha tão importante relevo. A partir de suas análises, pode-se examinar a questão religiosa de modo muito mais rico e abrangente, com todas as implicações políticas e culturais.

No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de 'xaréu', cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. 'Iemanjá' é a rainha das águas, a 'velha mãe de Irecê', senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. 'Barravento' é o momento de violência, quando 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...

(XAVIER, 1983:17)

Este é o letreiro que introduz na tela as primeiras imagens de *Barravento*. É, também, a definição contundente do caráter ideológico que Glauber Rocha pretendeu imprimir à sua obra.

Nessa breve introdução aos 'fatos', ele afirma sua posição de comprometimento com a transformação social. Pretende denunciar a miséria e a exploração; mostrar a religião como responsável por esse estado de coisas; e, principalmente, apontar a tomada de consciência como motora da luta que impulsionará a mudança.

Dessas palavras de Glauber Rocha transparece o desejo que *Barravento* seja também um momento de barravento na sociedade brasileira. Já em 1981, portanto vinte e dois anos após a realização das filmagens de *Barravento*, Glauber declara numa entrevista: "Aceito críticas ao meu cinema de toda a ordem — formal, artística, estilística, etc. — mas eu sei, sinceramente, humildemente, que o meu cinema pode estar cheio de todos os defeitos, mas sei que não é um cinema anti-revolucionário. É um cinema muito identificado com as classes oprimidas" (ROCHA, 1983:254).

Estamos em 1988 e quase trinta anos são passados desde a realização de *Barravento*. Glauber Rocha foi um artista genial, talvez o mais notável entre os responsáveis pela expressão cultural do cinema brasileiro e, reconhecidamente, o criador de uma estética cinematográfica revolucionária. Contudo, cabe a questão — *Barravento* é, de fato, um filme politicamente revolucionário? Já percorremos um longo percurso nesse trabalho para essa questão poder ser colocada. Aspirando responder-lá, ela será agora discutida na análise da ideologia em

Barravento.

A leitura do roteiro de *Barravento* fica evidente o esquematismo ideológico da obra. O filme mostra uma colônia de pescadores negros, representando a classe dos oprimidos. O dono da rede — 'o capital' — explorando parasitariamente e primitivamente a força de trabalho dos negros, síntese da classe dominada. Essa dominação faz-se possível pelo 'misticismo trágico e fatalista' que paralisa qualquer tentativa de reação ou impulso de mudança. Firmino, embora marginalizado na cidade grande, em relação à comunidade dos pescadores é o elemento que escapa da alienação religiosa — "já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada, nada não!"; e, também, da dominação do capital — "agora só trabalho por minha conta". Ele representa o elemento de 'máxima consciência possível' na situação da comunidade. É ainda insuficiente, mas dispara um processo de mudança na estrutura de poder, possibilitando a derrubada do mestre, o líder da comunidade, que representa o conformismo e a ascensão de Aruã como uma nova liderança conquistada após a tomada de consciência. Esse é o esquema ideológico de *Barravento*.

Por que Glauber Rocha escolhe uma colônia de pescadores negros para sintetizar a classe dominada? Creio que essa opção por uma análise dos problemas sociais então existentes no Brasil, através dessa comunidade de negros, é o ponto determinante da ideologia em *Barravento*.

Em primeiro lugar, essa questão nos remete à condição de os negros no Brasil, historicamente descendentes de escravos africanos, ocuparem sempre as camadas mais baixas da sociedade. Segundo Clóvis Moura, uma consequência dessa situação é que a cultura desses negros "é também considerada inferior e somente entra no processo de contato como sendo cultura primitiva exótica, assimétrica..." (1988:48).

Nessa perspectiva da cultura dos negros ser vista como 'inferior e primitiva exótica' pode-se considerar um outro aspecto da opção do autor em mostrar uma comunidade de negros — a possibilidade de utilização do candomblé⁷, tradicionalmente associado ao imaginário dos negros.

Quanto a essa questão da utilização do candomblé em *Barravento*, creio que pode ser analisada sob diversos ângulos.

Do ponto de vista fílmico, ou seja, da imagem e do som, proporcionou a Glauber Rocha um aproveitamento estético muito rico. A dança e a música dos rituais do candomblé promovem um espetáculo de grande beleza plástica, altamente cinematográfico. E, como prova o entusiasmo principalmente da crítica estrangeira, o resultado na tela foi esplêndido.

⁷ Segundo Vivaldo da Costa Lima, "o 'termo candomblé', abonado nos dicionários da língua e na vasta literatura etnográfica, é de uso corrente na área lingüística da Bahia para designar os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas de 'Santos' ou 'Orixás' e associados ao fenômeno da possessão ou transe místico" (1977:9).

Contudo, o aspecto ideológico dessa utilização é bastante problemático. De saída, o filme coloca de modo bem esquemático a religião como responsável pela alienação daquele povo. E, particularmente o candomblé, como um código próprio dos negros, proporcionando a 'passividade característica daqueles que esperam o reino divino'.

Dessa visão do candomblé como um 'código próprio dos negros' surge já um problema. Com exceção de Firmino, todos os personagens que, de algum modo, rejeitam o 'santo' têm sempre a pele mais clara. Os motivos dessas rejeições em nenhum momento ficam evidentes; porém, a idéia é sempre de um grande medo desses "deuses que devem amar, guardar e castigar os homens". Durante todo o filme, Naína, "morena de pele mais clara, o que a destaca na comunidade de negros", foge, não se sabe bem porque, do imperativo de 'ter que fazer o santo'. Essa rejeição de Naína ao candomblé ocorreria, instintivamente, pelo fato de não ser uma negra?

Segundo o professor Vivaldo da Costa Lima, atualmente, as religiões afro-brasileiras e, em particular, o candomblé da Bahia, não estão restritas aos negros. Ao contrário, um grande contingente de pessoas brancas, das diversas camadas sociais, participam ativamente das inúmeras casas de culto existentes. Ao falar dos mecanismos de filiação nos grupos de candomblé, Costa Lima assinala a importante mudança dessa religião "que, na época de NINA RODRIGUES, era 'de africanos', tenha passado a ser, no tempo de CARNEIRO e RAMOS⁸, de 'negros' e hoje é certamente uma religião popular, sem limites étnicos e sociais bem precisos. ... Com certeza se poderá afirmar que o candomblé atual da Bahia — mesmo nas casas mais ortodoxas e 'africanas' — está a cada dia iniciando pessoas de outras classes, brancos da Bahia, e mesmo estrangeiros sem qualquer compromisso étnico ou cultural com os padrões dominantes nos candomblés" (1977:61-62).

Portanto, é difícil entender, a não ser como visão deturpada e preconceituosa, porque considerar o candomblé como manifestação religiosa somente de negros; acredito ser este o ponto de vista dessa questão em *Barravento*.

Preocupado com a transformação da sociedade brasileira, Glauber Rocha tenta usar o pensamento de Marx como instrumento de análise da questão social no Brasil. Ele vai buscar, então, as causas da opressão do povo na exploração de sua força de trabalho e na alienação religiosa.

Entretanto essa análise é comprometida, logo de início, por duas questões problemáticas. Primeiro, a tentativa de adaptar as análises de Marx da sociedade industrial capitalista, para uma comunidade quase primitiva, que vive da pesca, portanto, uma atividade primária. E, segundo, considerar essa comunidade como representativa da sociedade brasileira da época, que já era capitalista e em processo de industrialização acelerada. Logo, o resultado só poderia ser, do

⁸ A obra de Nina Rodrigues foi escrita no final do século passado, em quanto Edison Carneiro e Arthur Ramos escreveram na década de 1930/1940.

ponto de vista contudístico, empobrecedor, esquemático e, politicamente, pouco eficaz.

Essa insuficiência de representatividade da sociedade brasileira em *Barravento* pode ter sido um dos motivos para a pequena receptividade que teve o filme entre o público brasileiro, referida pelo crítico Alex Vianny. Por outro lado, a entusiasmada receptividade entre os europeus teria ocorrido pela reafirmação, proporcionada pelo filme, do que representa para eles um país do terceiro mundo — primitivo e exótico — visto, entretanto, numa perspectiva estética e politicamente avançada.

Quanto à questão da alienação religiosa, creio que escapou a Glauber Rocha o enriquecimento da visão do próprio Marx sobre a religião — de falsa consciência nas primeiras obras, até a afirmação da dimensão política nas obras da maturidade, onde a religião é considerada como uma das formas ideológicas de apreensão da realidade — questão já tratada anteriormente em notas sobre ideologia.

Portando uma visão redutora da religião como "ópio do povo", o filme deixa de lado toda a riqueza e complexidade do fenômeno religioso como visão do mundo, como imaginário, como dimensão da cultura. Essa dimensão é irredutível a esquemas simplificados e mecanicistas, conforme nossas rápidas notas sobre as análises de Gramsci acerca do fenômeno religioso. Vale ressaltar, nas palavras do próprio Gramsci, essa perspectiva cultural da manifestação religiosa: "Deve-se destruir o preconceito, muito difundido, de que a filosofia seja algo muito difícil pelo fato de ser a atividade intelectual própria de uma determinada categoria de cientistas especializados ou de filósofos profissionais e sistemáticos. Deve-se, portanto, demonstrar, preliminarmente, que todos os homens são 'filósofos', definindo os limites e as características desta 'filosofia espontânea' peculiar a 'tudo do mundo', isto é, da filosofia que está contida: 1) na própria linguagem, que é um conjunto de noções e de conceitos determinados e não, simplesmente, de palavras gramaticalmente vazias de conteúdo; 2) no senso comum e no bom senso; 3) na religião popular e, conseqüentemente, em todo o sistema de crenças, superstições, opiniões, modos de ver e de agir que se manifestam naquilo que se conhece geralmente por 'folclore'" (GRAMSCI, 1955:11).

Em *Barravento*, longe dessa perspectiva que considera a religião popular que é o candomblé na sua dimensão cultural, transpara a ideia que seus mitos e suas crenças pertencem a uma religião primitiva, pouco elaborada e, portanto, com ainda maior potencial de alienação.

Por outro lado, escapa também a Glauber Rocha a perspectiva da importância histórica das religiões afro-brasileiras para os negros no Brasil. Em particular, na época da escravidão na Bahia, o candomblé serviu como um ponto de referência vital dos africanos, considerados estrangeiros negros em terra de brancos. Nas relações sociais funcionou como uma das formas de criação e manutenção da complexa rede de solidariedades entre os negros — escravos ou libertos — servindo

de apoio afetivo e financeiro essencial⁹. E, principalmente, a resistência das religiões afro-brasileiras permitiu o florescimento da vertente cultural africana, sem a qual a cultura brasileira hoje não seria tão rica.

O poeta e pensador T.S.Eliot, que nada tem de marxista, antes pelo contrário, é um ensaísta de linhagem aristocrática-conservadora, no entanto afirma: "A verdade é que compreender a cultura é compreender o povo..." (1948:41). Isso pode caracterizá-lo como um intelectual que, não obstante a sua atitude aristocrática, anti-marxista, liga a compreensão da cultura à compreensão do povo. E mais, afirma que "a formação de uma religião também é a formação de uma cultura" (1948:73).

Neste particular, a visão de T.S.Eliot é próxima à de Gramsci, ao veicular cultura e povo e ao abrir a possibilidade de a religião representar um apoio decisivo no desenvolvimento cultural de uma sociedade. Conseqüentemente, Gramsci e Eliot complementam-se para apontar, neste trabalho, a visão parcial, a deformação ideológica de Glauber Rocha, especialmente no tratamento do fenômeno religioso.

Finalmente, outro aspecto a ser considerado no discurso ideológico de *Barravento* é a questão do líder.

Segundo Paul Claval, "o líder é aquele cuja autoridade é reconhecida pela maioria e que chega a influir no comportamento de todos" (1979:11). Pode-se dizer, portanto, que o Mestre representa a figura do líder na colônia de pescadores mostrada no filme.

Em *Barravento*, a liderança do Mestre é legitimada pela apresentação religiosa — Iemanjá, a rainha das águas, o escolheu para dirigir os destinos de todos. E, por isso, ela representa o atraso e o conformismo; esse poder 'legitimado pelo Santo' mantém intocada a estrutura de opressão que domina a comunidade, pois deriva do misticismo religioso que provoca a alienação e o medo da luta.

Essa estrutura de dominação e medo é mantida em uma sucessão de líderes tradicionalmente preparados dentro dos valores da comunidade, para o exercício da autoridade. O sucessor do Mestre será o jovem e bonito Aruã, que, segundo a lenda do povoado, possui o 'encanto' de Iemanjá para proteger a todos. Isso justifica a importância que Firmino atribui a Aruã na luta pela mudança: "...tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro. Cada um que se livra pode livrar um milhão. Esse mar tá cheio de pescadores sem outro caminho... só gente como Aruã pode resolver..."

Por que Glauber Rocha assume essa posição na qual apenas um homem pode ser o agente da opressão ou da libertação de um povo?

Nessa perspectiva de *Barravento* a alienação religiosa po

⁹ Sobre as relações sociais e estratégias de sobrevivência dos escravos e libertos na Bahia. Ver Kátia Mattoso, *Ser Escravo no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1982 e Maria Inês Oliveira, *O Libertado: o seu mundo e os outros (Salvador, 1790-1890)*. Salvador, Dissertação de Mestrado/UFBA, 1979.

de ser sintetizada na legitimação do poder ao Mestre, que representa o 'misticismo fatalista e trágico'; a atitude libertária de Firmino o caracteriza como o elemento revolucionário, motor da luta social, cuja função é conscientizar Aruã para que este possa 'livrar um milhão'. Enquanto o candomblé é mostrado como a causa do atraso e da passividade, Firmino é o responsável pela libertação, o personagem revolucionário — o barravento que provocará 'súbitas mudanças' — e Aruã aquele que irá realizar essas mudanças.

Creio que essa visão personalista da luta pela transformação social, presente em *Barravento* é consequência imediata da leitura esquemática que Glauber faz do marxismo. Isso nos remete, mais uma vez, às nossas notas sobre a análise gramsciana da religião popular, como 'filosofia espontânea' contida em todo sistema de crenças, superstições e opiniões que criam uma concepção do mundo.

Para Gramsci, o fenômeno religioso, ao formar uma concepção do mundo, ainda que 'tosca e contraditória', pode desempenhar, em determinado momento histórico, uma função libertadora. Pode ser uma forma de organização transitória capaz de fornecer uma base ideológica para a ação de transformar a realidade.

Portanto, longe de representar uma evolução na conscientização dos pescadores, o filme reafirma a necessidade de alguém para pensar e agir por eles. Não se vislumbra a comunidade definindo a sua própria ação na busca de soluções para os problemas que vivem. Ao tratar de modo equivocado a questão do candomblé, enquanto religião popular, em sua dimensão política e cultural, escapa a Glauber Rocha a necessidade de uma ação coletiva com a participação de toda a comunidade, no processo de libertação. E o mais importante é que o próprio candomblé poderia ser a base ideológica de que fala Gramsci para a organização dessa luta de transformação da realidade, tão vigorosamente defendida por Glauber Rocha em *Barravento*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir o presente estudo, vale ressaltar que a riqueza do filme permitiria abordar ainda diversos outros aspectos presentes em *Barravento*. Particularmente, em relação ao candomblé, enquanto manifestação religiosa, várias questões poderiam ser analisadas ou aprofundadas — a ideologia contida em todo o simbolismo do mito de Iemanjá, do encanto de Aruã, do imperativo da feitura do Santo; o poder do feitiço e, ainda, as relações de poder e os comportamentos simbólicos presentes na comunidade. Entretanto, essas análises exigiriam uma abordagem muito especializada e em profundidade, situada além da ambição desse trabalho.

Ainda com relação ao candomblé, quero mencionar um fato curioso¹⁰, exterior ao filme, mas que ilustra bem a sedimentação ideológica do candomblé e também sua riqueza simbólica. Glauber Rocha, "Má cumbreiro de Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha" (ROCHA, 1981:307), foi assessorado pelo jovem gravador Hêlio Oliveira, Açobá¹¹ do candomblé do Ogunjá, na recriação de um Terreiro em Buraquinho onde aconteceriam os rituais mostrados no filme. O ato de Hêlio foi então reprovado por seus companheiros de religião, que o acusavam de quebra de segredo, coisa bastante grave no candomblé. Cerca de dois anos depois da realização das filmagens, morre Hêlio Oliveira e, no candomblé, sua morte foi atribuída ao desrespeito que ele manifestara ao Santo. Independentemente de que ele já tivesse problemas cardíacos, o intervalo entre as informações dadas a Glauber e sua morte é tempo mítico suficiente para o seu falecimento ser atribuído à quebra do segredo. Portanto, é interessante que a própria tentativa de desmistificação de Glauber Rocha com a realização de *Barravento*, tenha sido responsável por uma reiteração do misticismo. A riqueza e complexidade da simbologia do candomblé se encarregaram da reafirmação dos seus mitos e crenças ao associar a morte do 'infrator' a castigo dado pelo Santo por ter sido desrespeitado. Creio ser este um bom exemplo da importante dimensão simbólica do candomblé que Glauber não incorporou tratando-o como 'inconsciência servil'.

Ao fim deste estudo, é necessário enfatizar que *Barravento* é fruto do empenho vigoroso de toda uma geração, cuja expressão maior foi o próprio Glauber, e que acreditava e se empenhava na possibilidade de transformação da sociedade brasileira. E mais, é o passo inicial de um jovem cineasta baiano, então com apenas vinte anos de idade, que iria marcar profundamente a história do cinema no Brasil e assumir presença importante no círculo mais avançado do cinema a ní

¹⁰ Esse fato me foi relatado pelo antropólogo Vivaldo da Costa Lima. É interessante observar que José Gatti trata esse episódio com destaque em *Barravento: a estréia de Glauber* (1987:38-40), trabalho apresentado como Dissertação de Mestrado em 1985 na USP.

¹¹ Sobre o posto de Açoba no candomblé, ver COSTA LIMA (1977:99-100).

vel internacional.

Malgrado todos os equívocos ideológicos presentes em *Barravento*, objeto de análise produzida neste trabalho, pode-se afirmar que sua realização representou uma notável contribuição para a cinematografia brasileira. Foi a forma encontrada por Glauber Rocha, naquele momento, para expressar seu compromisso histórico com a transformação social, o seu modo de participar do processo de mudanças políticas e sociais que sucedia no Brasil da época e que foi tão brutalmente interrompido.

Em *Barravento*, Glauber Rocha afirmava seu desejo de conscientização do povo através da denúncia dos mecanismos de exploração do trabalho, característicos da estrutura social brasileira; e, também, seu grande empenho na construção de uma cultura nacional-popular e, em particular, o seu projeto de usar o cinema, simultaneamente, como forma de expressão e agente de formação dessa cultura.

A ideologia em *Barravento* é, portanto, fortemente marcada pelos projetos de conscientização próprios da época em que foi realizado, na atmosfera nacionalista-progressista vivida então no Brasil.

Nessa perspectiva, apesar dos equívocos ideológicos aqui considerados, *Barravento* consegue atingir seus objetivos de análise, acentuando aspectos essenciais da sociedade brasileira. E este estudo da *Ideologia em Barravento*, quase trinta anos depois da realização do filme, pretende ser mais um tributo à sua importância como expressão genuína da cultura nacional e, em especial, uma prova viva da importância histórica do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, Jean-Claude
1967 *Brasil em Tempo de Cinema*, Rio de Janeiro, Paz e Terra (3a. ed., 1978, Paz e Terra).
- CHAUÍ, Marilena
1980 *O que é Ideologia*, São Paulo, Brasiliense (12a.ed., 1983, Brasiliense).
- CLAVAL, Paul
1979 *Espaço e Poder*, Rio de Janeiro, Zahar.
- COSTA LIMA, Vivaldo da
1977 *A Família-de-Santo nos Candomblés Jeje-Nagôs da Bahia: Um Estudo de Relações Intra-Grupais*, Salvador, UFBA (Dissertação de Mestrado).
- COUTINHO, Carlos Nelson
1981 *Gramsci*, Porto Alegre, LePM.
- ELIOT, T.S.
1948 *Notes Towards the Definition of Culture*, Londres (Trad. bras. *Notas para a Definição de Cultura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1965).
- GATTI, José
1987 *Barravento: a estréia de Glauber*, Florianópolis, Editora da UFSC.
- GRAMSCI, Antonio
1955 *Il Materialismo Storico e La Filosofia di Benedetto Croce*, Giulio Einaudi (Trad. bras. *Concepção Dialética da História*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2.ed., 1978).
- KONDER, Leandro
1965 *Marxismo e Alienação*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- LIMA, Valdemar
1965 "Em Busca de uma Fotografia Participante" in *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- LÖWY, Michael
1985 *Ideologias e Ciência Social*, São Paulo, Cortez, (4.ed. 1988, Cortez).
- MACIEL, Luiz Carlos
1965 "Dialética da Violência" in *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- MARX, Karl
1969 *A Questão Judaica*, Rio de Janeiro, Laemmert.

- MARX, Karl
1971 *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, Lisboa, Estampa.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich
1975 *Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Clássica Alemã e outros Textos Filosóficos*, 3.ed., Lisboa, Estampa.
- MENDONÇA, Nadir Domingues
1983 *O Uso dos Conceitos*, Bagé, Fat/FUnBa (3.ed., 1988, Petrópolis, Vozes).
- MOURA, Clóvis
1988 *Sociologia do Negro Brasileiro*, São Paulo, Ática.
- ORTIZ, Renato
1980 *A Consciência Fragmentada — Ensaio de Cultura Popular e Religião*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- PORTELLI, Hugues
1974 *Gramsci et la Question Religiense*, Paris, Anthropos.
- ROCHA, Glauber
1965 *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- 1981 *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme.
- 1983 *O Século do Cinema*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme.
- 1985 *Roteiros do Terceiro Mundo*, org. Orlando Senna, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme.
- SILVEIRA, Walter da
1965 "Um Filme de Transição" in *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- WACKENHEIM, Charles
1963 *La Faillite de La Religion d'après Karl Marx*; Paris, Presses Universitaires de France (Trad. esp. *La Quiebra de La Religión según Karl Marx*, Barcelona, 1973).
- XAVIER, Ismail
1983 *Sertão Mar — Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo, Brasiliense.

131. MATTA, João Eurico. *Ângulos* (A vigência de uma revista universitária). Índice Geral de Colaboradores de *Ângulos*/Ângela Maria Pinho Souza Braga, Maria da Conceição Penalva da Silva, (Bibliotecárias do CEB). Salvador, CEB; UFBA, 1988, 76p.
132. PERES, Fernando da Rocha. *A Família Mattos na Bahia do Século XVII*. Salvador, C.E.B. UFBA, 1988, 62p.
133. VIANNA, Hildegardes. *As Aparadeiras e as Sendeironas. Seu Folclore*. Salvador, C.E.B. UFBA, 1988, 37p.
134. AZEVEDO, Thales de. *A Praia: espaço de socialidade*. Salvador, C.E.B. UFBA, 1988, 40p.
135. FLEXOR, Maria Helena. *Os Núcleos Urbanos Planejados do Século XVIII: Porto Seguro e São Paulo*. Salvador, C.E.B. UFBA, 1989, 40p.
136. OLIVEIRA, Waldir Freitas. *O Tico-Tico: Uma Revista Infantil Brasileira*. Salvador, C.E.B. UFBA, 1989, 32p.
137. PERES, Fernando da Rocha. *Itaparica: O Poeta, O Poema e a Ilha*. Salvador, C.E.B. UFBA, 1989, 48p.
138. *Reedições 1*. CALASANS, José: *A Guerra de Canudos Na Poesia Popular*, nº 14; Machado Neto, Zahidê, *Quadro Sociológico da "Civilização" do Recôncavo*, nº 71. Salvador, CEB, UFBA, 1989, 40p.
139. ZAMA, César. *Libelo Republicano Acompanhado de Comentários sobre a Campanha de Canudos / César Zama; Nota Explicativa de José Calasans*. Salvador, C.E.B. UFBA, 1989, 62p.
140. *Regimentos dos Comissários e Escrivães de seu Cargo, dos Qualificadores e dos Familiares do Santo Ofício; introdução de Luiz Mott*. Salvador, C.E.B. UFBA, 1990, 16p.
141. CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A ideologia em Barravento: Estudo de roteiro*. Salvador, C.E.B. UFBA, 1990, 36p.

Apoio Cultural