

Barravento: Glauber Rocha, 1962, *alienação versus identidade*

ISMAIL XAVIER

a) *A alienação como parâmetro: retomando a questão*

Logo no início da projeção, o leteiro que introduz *Barravento* é contundente na indicação de uma leitura: "No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de 'xareu', cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. 'Yemanjá' é a rainha das águas, a 'velha mãe de Irecê', senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. 'Barravento' é o momento de violência, quando as coisas da terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos contudo existem. 'Barravento' foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de Buraquinho, alguns Kms depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem à Prefeitura Municipal de Salvador, ao Governo da Bahia, aos proprietários de Buraquinho e a todos aqueles que tornaram possível as filmagens, principalmente aos pescadores, a quem este filme é dedicado".

As declarações de muitos críticos e a própria posição de Glauber Rocha na época da realização do filme nos sugerem uma interpretação de *Barravento* que se alinha aos termos do leteiro inicial. "Em *Barra-*

vento encontramos o início de um gênero, o 'filme negro': como Trigueirinho Netto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística",¹ dizia Glauber em 1963, no *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Luiz Carlos Maciel: "*Barra-vento* revela a preocupação fundamental de Glauber com a alienação religiosa do povo brasileiro. Nele, as crenças religiosas dos pescadores de uma praia da Bahia são o grande obstáculo para a luta de libertação do jugo econômico a que estão submetidos. São as crenças que impedem a rebelião. São elas que impedem a humanização".² Barthélémy Amengual: "Ainda em 1962, o cinema político tem idéias simples e claras: o bem é a razão, a solidariedade, a consciência de classe; o mal é o irracional, a religião, a tradição, a resignação. *Barra-vento* termina com a imagem de um farol erigido como símbolo político: luz, poder e justiça prometidos aos trabalhadores se eles se conscientizarem de sua força e de sua unidade".³

Em 1977, ao tentar a descrição de um percurso do Cinema Novo frente às formas de representação popular, eu trazia uma hipótese que caminhava na mesma direção: a década de sessenta, no seu conjunto, corresponderia ao momento do que se poderia chamar "crítica dialética" da cultura popular, marcada pela presença da categoria da *alienação* no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas; a década de setenta corresponderia a um gradativo deslocamento pelo esforço de "compreensão antropológica", tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores (em alguns casos, a visão marxista do processo social e da ideologia) e renuncia à idéia da religiosidade popular como alienação. Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna "intocáveis" porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial de identidade.

Barra-vento e Deus e o Diabo na Terra do Sol seriam dignos representantes da década de sessenta. Nesta esquematização, despon-

(1) Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1963, p. 131.

(2) Luiz Carlos Maciel, "Dialética da Violência". In: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 201.

(3) Barthélémy Amengual, "Glauber Rocha e os Caminhos da Liberdade". In: *Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1977, p. 99.

tavam como exemplos claros da crítica à alienação pelo misticismo. E *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) era apontado como ponto de inflexão, no caso particular de Glauber. O panorama era mais amplo e localizava o termo final desta tendência à adesão ao popular na proposta de Nelson Pereira dos Santos, cristalizada em *Amuleto de Ogum* (versão mais feliz desta proposta) e *Tenda dos Milagres* (versão caricatural e doutrinária).

Ao analisar com mais cuidado o filme *Barravento*, percebi o quanto a leitura marcada pelo conteúdo "crítica à alienação religiosa" era seletiva, podendo apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem. Ficou clara a presença de um estilo de montagem que, associado a uma utilização particular da câmera e a uma movimentação coreográfica das figuras humanas, estabelece relações de tal natureza que esta interpretação é posta em xeque. Ela não dá conta do filme em sua complexidade de percursos e deixa de lado elementos cuja presença, não apenas episódica, é recorrente ao longo do filme. Feita esta constatação, tornou-se difícil assumir *Barravento* como um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores em sua miséria e reduzir os elementos de estilo a expressões do "temperamento" do cineasta, cuja relevância seria menor ou quase nula nas considerações sobre a sua significação social e política. Estabelecida uma direção de leitura que procura integrar, em pé de igualdade (como fonte de significações), os diversos procedimentos presentes no filme, procuro aqui retomar a análise evitando o preconceito que opõe, ao "eixo" do discurso (via de regra o enredo), os "ornamentos" da imagem e som.

Recusando esta hierarquização, que deprecia justamente o específico, procuro um tipo de integração diferente daquele proposto por René Gardies no seu livro.⁴ A formalização da análise na base de um inventário dos códigos em ação na obra de Glauber Rocha visa, no caso de Gardies, a um levantamento capaz de identificar uma constelação de procedimentos como foco do *sistema textual*⁵ característico da obra. Nesta linha, há um avanço pela integração de procedimentos específicos no corpo da análise (eles constituem uma parcela dos códigos em

(4) René Gardies, *Glauber Rocha*, Paris, Seghers, 1974. Texto publicado em português, dentro do livro *Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

(5) Conceito proposto por Christian Metz em seu livro *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971. Ver p. 69-90.

ação), mas a tendência à descrição topológica, onde se definem puras recorrências e seus lugares, deixa a leitura a meio caminho. Compara-se os filmes no conjunto e opera-se uma decomposição que encaixa a todos num único engradado, perdendo-se a chance de reconstruir a dinâmica de cada filme na sua particularidade. Tornam-se invisíveis as transformações que marcam o trajeto do autor ao longo dos anos e faz-se um discurso por demais genérico sobre a presença de referenciais históricos e míticos, que acabam por “flutuar” nos filmes. Não há uma tentativa de precisar melhor como o movimento interno de cada filme define os critérios e valores que orientam a incorporação destes elementos da história, da cultura popular e do mito. Estão lá apenas como objeto da representação, ou estão lá para definir a própria perspectiva que preside o discurso sobre o mundo e a sociedade?

Estas são algumas das razões que me levam a privilegiar a análise individual de cada filme e, dentro deste percurso, optar pela consideração particular e detalhada de alguns segmentos que assumi serem capazes de condensar os problemas.

No caso de *Barravento*, o segmento a ser tomado como nó da discussão é constituído de seis planos e marca a passagem entre duas seqüências fundamentais do filme. Antes de sua descrição e análise, para situá-lo, apresento um retrospecto onde a divisão do filme em sete blocos narrativos, e sua descrição sumária, já pressupõem uma seleção e seus critérios. Ao mesmo tempo, para definir melhor certos traços de estilo, comento em seguida meu próprio retrospecto para poder chegar mais perto da imagem e som de *Barravento*.

b) Montando e desmontando o esqueleto: tradutor/traidor

BLOCO I: *Chegada de Firmino*. Os pescadores trabalham puxando a rede, enquanto Firmino é visto caminhando na praia, numa montagem que alterna as imagens do trabalho com a aproximação solitária do malandro que volta da cidade. O reencontro de Firmino com sua comunidade de origem gera o discurso contra a exploração e a permanência das condições precárias de vida. Parcela substancial do trabalho da comunidade é apropriada pelo dono da rede (que não vive na aldeia); enquanto isto se reproduz, os pescadores aceitam passivamente tal condição, submetendo-se ao poder despótico do Mestre, velho líder que organiza o trabalho, negocia com o dono da rede a partilha dos peixes (aviltante) e exerce influência em múltiplos aspectos da vida da aldeia. O Mestre tem sua liderança legitimada pelo sistema

religioso da comunidade. Firmino chega, e o acompanhamos em diferentes diálogos que nos esclarecem sobre suas antigas relações e sobre a atual condição das personagens principais da estória: Aruã, Cota (namorada de Firmino) e Naína — a moça angustiada que gosta de Aruã e tem posição ambígua na comunidade devido à sua origem branca. Cenas de roda de samba e capoeira permeiam esta primeira fase cujo objetivo é fornecer um retrato da aldeia, povo e paisagem, trabalho e costumes, deixando clara a condição de Firmino como figura que vem perturbar a ordem de Buraquinho.

BLOCO II: *Firmino desfere o primeiro ataque contra Aruã.* Pescador de "corpo fechado", figura protegida pelos deuses e sob a tutela do Mestre, Aruã deve permanecer virgem para conservar sua santidade e estar em condições de substituir o Mestre no futuro, assumindo o poder e protegendo os pescadores. Este bloco se inicia com a cena noturna em que Firmino deita com Cota na praia; no diálogo ele revela sua revolta contra Aruã, prometendo fazer despacho contra o jovem, para acabar com a adoração que o cerca. Enquanto isto, no terreiro de candomblé, os atabaques marcam o ritual de Naína para verificar se ela é filha de Iemanjá. Firmino, apesar da oposição de Cota ao uso do feitiço, põe seu plano em prática. O despacho não funciona. Na manhã seguinte, Firmino promete continuar a luta e mudar de tática.

BLOCO III: *Centrado na questão da rede.* O Mestre em discussão com o representante do dono da rede, a propósito da queda do rendimento do trabalho, o que diminui a quota do patrão; as explicações que fornece não convencem o representante e o Mestre termina por renunciar à sua reivindicação por uma rede nova. Firmino aproveita a ocasião para fazer novo discurso contra a exploração, e Aruã, oscilante, não traduz em ação sua discordância para com o Mestre. Acata a decisão de remendar a rede, o que é feito com paciência pelos pescadores. No entanto, Firmino aproveita a noite para cortá-la e danificá-la de vez. Cota o surpreende no ato de sabotagem e ele discursa sobre a condição dos negros desde a vinda da África, reiterando a necessidade de mudança. No dia seguinte, os pescadores se vêem desprovidos de seu instrumento de trabalho e os representantes do patrão vêm buscar a rede inútil. Em silêncio, todos assistem à retirada. Firmino agita novamente, incitando à resistência e acusando o pessoal de covarde. Isto causa confronto com Aruã, mas a intervenção dos pescadores impede o conflito. O Mestre define que podem pescar sem a rede, como se fazia nos velhos tempos.

BLOCO IV: *A comunidade revive seus mitos.* Sem a rede, os pescadores não vão para o mar. Há um tempo morto, hiato para recordações e lamentos frente à miséria geral (no sertão seco e no litoral). Homens e mulheres, em rodas, contam estórias dos velhos tempos, da pesca sem rede, do barravento. Neste momento, somos informados de algumas tradições e lendas da comunidade que explicam melhor seus valores e o papel de algumas personagens na sua vida. Uma velha conta a história da mãe de Naína. A posição de Aruã no sistema simbólico dos pescadores fica mais clara. Em conversa com Chico, seu amigo, Aruã comenta sua própria condição e demonstra influência dos discursos de Firmino numa fala confusa. Isto não o impede de assumir o papel de protetor da pesca, cumprindo as expectativas da comunidade e se lançando no mar, sozinho, para buscar o peixe, na jangada e sem rede. Aruã é bem sucedido e sua volta é festejada pela aldeia. Os pescadores saem para o mar, sentindo a proteção e a força de Aruã. A movimentação das jangadas e dos remos, sob os olhares das famílias, marca um momento de integração feliz da comunidade com sua tradição. Firmino resolve acabar com esta "mistificação" e convence Cota a seduzir Aruã antes que seja tarde.

BLOCO V: *A profanação de Aruã se consuma.* Na praia, Cota aproveita a noite para banhar-se nua no mar, exibindo-se ostensivamente para Aruã. Este não resiste à sedução, aceita sua sexualidade e viola os preceitos que, segundo a fé, garantem o seu poder sobrenatural. Paralelamente, no terreiro, uma nova função dá continuidade aos rituais que envolvem os vários estágios de preparação de Naína. Ela é filha de Iemanjá e a Mãe de Santo determinou que ela deve fazer um ano de isolamento na "camarinha". Os detalhes de sangue do ritual se alternam com o encontro sexual na praia num processo de intensificação dramática. Na manhã seguinte, Aruã acorda, só e sereno, na praia tranqüila.

BLOCO VI: *O barravento se consuma.* Deflagra-se a tempestade sempre temida pela comunidade. Seu Vicente, pai branco de Naína, está no mar. Aruã e Chico tentam salvá-lo. Cota corre pela praia e, em meio à convulsão geral, morre afogada em circunstâncias nada claras. A natureza se acalma e Aruã volta só, informando que Chico e Seu Vicente estão mortos. Ele não acredita mais em seus poderes sobrenaturais; assume-se definitivamente como homem, falível como os outros. Firmino agita novamente e Aruã investe contra ele. No duelo, Firmino o derrota, mas pede à comunidade que siga Aruã, o novo líder

(que tem nova consciência) e abandone a obediência ao Mestre. Dado seu último recado, Firmino desaparece.

BLOCO VII: *Desenlace*. Em alongada seqüência noturna, acompanhamos o cortejo fúnebre na despedida a Chico, até o amanhecer. Aruã assume o discurso de Firmino contra o Mestre. Este procura isolá-lo da comunidade. Naína tem seus cabelos cortados e está quase pronta para o ano dedicado a Iemanjá. As Mães de Santo comentam que sua dedicação pode salvar Aruã. O casal se encontra na praia e, ao se despedir, Aruã promete voltar depois de trabalhar um tempo na cidade. Diz que Firmino tem razão; as coisas devem mudar. Faz planos de comprar uma nova rede “para consertar a nossa vida e a de todo mundo”. Garante a Naína que ela não está só, podendo ficar um ano na caminhada religiosa para depois reencontrá-lo. Ao amanhecer, Aruã se vai, passando pelo mesmo farol que marcara a chegada de Firmino.

Este retrospecto traduz o desenvolvimento geral da estória e seleciona algumas indicações sobre diálogos e combinações de imagens que permitem avançar certas interpretações. Podemos, a partir dele, perceber a situação básica do filme e seu desenvolvimento, marcado pelo trinômio equilíbrio inicial (a vida da comunidade antes da chegada de Firmino)—desequilíbrio (causado pela presença de Firmino e sua campanha subversiva)—novo equilíbrio ao final (comunidade permanece nas mesmas condições, tendo o esforço de Firmino resultado na transformação de Aruã que vai para a cidade, tal como ele um dia o fizera).

Dentro da evolução dos episódios, esta tríade pode ser detectada em escala menor, comandando as transformações do enredo. Por exemplo: Firmino cria um problema com a danificação da rede e as tensões geradas pela sua iniciativa são resolvidas na palavra-de ordem do Mestre (“pescaremos sem rede, como antes”); quando Aruã assume seu papel e a comunidade se ajusta a esta palavra de ordem, trabalhando segundo a tradição, é novamente Firmino quem toma a iniciativa para gerar nova ruptura do equilíbrio, insistindo junto a Cota para que seduza Aruã.

Nesta configuração geral, fica nítido o papel de Firmino como elemento motor das transformações e fonte dos desafios que põem as personagens em movimento. Se é ele quem empurra a estória, não admira que seu discurso venha a primeiro plano. A sua denúncia tem como alvo a religião, acusada de ser um obstáculo à tomada de cons-

ciência e à reivindicação de direitos por parte dos pescadores. Ele procura firmar sua liderança, fazer-se ouvir, mas sua atuação junto à comunidade é problemática, num trajeto de isolamentos e fracassos que torna seu método questionável.⁶ O maior efeito de sua pregação se exerce sobre Aruã, seu adversário, mas a análise de Jean-Claude Bernardet já nos chamou a atenção para a repetição aí envolvida: quando toma consciência de que é preciso mudar, quando assume um discurso progressista, Aruã também se isola. Esta identidade de situação frente a Firmino não se evidencia apenas no nível do enredo (ao abandonar Buraquinho numa atitude pessoal, Aruã deixa a pergunta: voltará algum dia para completar a repetição?). Ela se faz presente na própria forma da narração. Ao longo do filme os discursos de Firmino assumem uma impostação teatral-didática na *mise-en-scène* e o enquadramento o isola dos pescadores. Discursa praticamente para a câmera e encontra seus ouvintes numa suposta platéia fora do mundo de Buraquinho. Quando Aruã, no final, esboça a mesma postura doutrinária diante dos pescadores, o enquadramento também o isola e põe em suspenso sua figura, filmada em ligeiro *contre-plongé* (câmera baixa) de modo a recortar o céu chapado ao fundo.

Sem considerar esta transformação pessoal (de Aruã), a comunidade, não possuindo quase nenhum contato com o exterior e não integrada em processos sociais mais amplos, reitera os seus mecanismos tradicionais de sobrevivência, vida cultural e relações internas de poder. Seu isolamento só não é absoluto por força de dois fatores: (1) as migrações nos dois sentidos — há os pescadores que foram sertanejos e lamentam as condições precárias no sertão e na cidade, onde a vida é tão ruim quanto a da pesca, e há casos especiais como o de Firmino e Aruã; (2) o arrendamento da rede, que coloca a força de trabalho dos seus habitantes a serviço dos comerciantes da cidade, fato que não melhora suas condições de vida. No desenvolvimento do filme há, de um lado, a revelação clara do mecanismo de exploração, o que dá legitimidade a certos discursos de Firmino e nos propõe a transformação da consciência de Aruã como dado positivo, progressista, porque obedece aos imperativos da mudança solicitada pelas condições miseráveis expostas ao longo do filme. De outro, há uma série de vaivéns no jogo de relações e na própria ação do “malandro da cidade” que tornam problemática a sua posição efetiva diante dos valores reli-

(6) Retomo aqui análise já desenvolvida por Jean-Claude Bernardet no seu livro *Brasil em Tempo de Cinema*, publicado pela Ed. Civilização Brasileira em 1967. Ver p. 52-59.

giosos da comunidade. Se não tem fé, por que recorre ao despacho? Se o primeiro fracasso marca o abandono desta tática que pressupõe a fé, por que a adota novamente quando propõe a sedução de Aruã? Ou sua convicção na eficácia deste último estratagema vem exclusivamente da esfera da psicologia sem implicar a admissão da veracidade do encanto?

A resposta a estas perguntas exige algo além do meu retrospecto. Se ele permite retomar as observações de Jean-Claude sobre aspectos fundamentais da prática de Firmino (a discussão e a crítica implícita da relação líder-povo existente no filme), ele não permite dizer tudo, seja sobre a personagem, seja sobre o tipo de olhar que a narração deposita sobre ela. Na verdade, a questão do narrador é o ponto fundamental.

As oscilações de Firmino podem surpreender, às vezes, mas não trazem perplexidade. Sua prática e certos pontos obscuros da sua fala podem ficar por conta de uma assimilação confusa de novos valores dentro de condições impostas pela sua vida supostamente violenta na cidade. Ele assume um tom doutrinário, de profeta que detém a mensagem fundamental, mas sua revolta se organiza a partir de uma consciência que, em termos de uma leitura realista, reuniria de modo sincrético diferentes fragmentos da experiência urbana e da experiência mais antiga de Buraquinho. E podemos buscar argumentos de ordem psicológica para interpretar suas incoerências e erros táticos, uma vez que Firmino se mostra a todo instante um poço de ressentimentos e é, em geral, impulsivo, reagindo ao estímulo imediato e tendendo à ação individual isolada.

Mais intrigante e menos redutível a uma explicação de ordem psicológica é a considerável sintonia entre o comportamento da personagem e a forma da narrativa, também convulsiva, marcada por saltos bruscos, pontos obscuros e por evidente desequilíbrio na sua disposição. Exibindo uma descontinuidade flagrante e reiterando uma forma oblíqua de passar certas informações até elementares, a narração do filme cria um arranjo que não facilita a apreensão. Às vezes as coisas andam muito depressa, às vezes algo fundamental é dito na periferia de um diálogo e, quase sempre, as coisas não estão arranjadinhas nos seus lugares como o retrospecto talvez faça supor.⁷ A traição maior nesta

(7) Evidentemente, muitas características do filme estão ligadas às condições problemáticas que cercam a sua produção, da filmagem na Bahia à montagem no Rio de Janeiro. Por ora, interessa o fato de que estão lá, impressas na imagem/som e assumidas pelo autor como constituintes da obra. Não é meu objetivo discutir aqui aspectos da

tradução do desenvolvimento do filme está justamente neste alisamento da superfície, que escamoteia a verdadeira textura de imagem e som, decisiva na experiência do espectador e foco de tensões, prazeres e dúvidas que desaparecem na exposição de um esqueleto tal como está feito acima. Tanto quanto dos fatos e das personagens, preciso falar do modo pelo qual cada episódio é narrado e comentado. Como são propostas certas ligações e como são realizadas certas separações; como as coisas podem se confundir ou ficar claras.

Há muitos exemplos da minha própria traição. Primeiro, descartei o prólogo no resumo do enredo. Afinal, existem imagens de abertura, anteriores aos letreiros de apresentação (escritos sobre um fundo de gravuras com motivos típicos ao litoral nordestino). Tais imagens, um plano do céu, com a câmera em movimento, outro da praia, também em movimento, e um terceiro que mostra um negro a bater no atabaque com todo vigor, estão "soltas". Não há nesta combinação um começo de estória, um encadeamento factual. Há somente um clima, unificado pela presença, desde o início da primeira imagem, do som do atabaque e de vozes que entoam um canto africano.⁸ Através deste

gênese do filme, nem mesmo aqueles referentes à história do projeto e suas transformações. Sabemos que Luís Paulino dos Santos é o autor da idéia e do roteiro que deram origem a *Barravento*. Por ocasião das filmagens, divergências dentro da equipe resultaram na saída de Luís Paulino, até então diretor. A produção entregou o projeto a Glauber, já ligado ao filme, e foram redefinidos os seus parâmetros. Realizada a nova filmagem, Glauber demorou algum tempo para levar o filme ao Rio de Janeiro, onde foi montado por Nelson Pereira dos Santos. Não conheço o roteiro original e não posso avaliar que elementos foram mantidos. Estes dados da produção, no entanto, não incidem sobre esta leitura, à medida que meu objetivo não é analisar intenções ou fazer um histórico de como *Barravento* chegou a ser o que é. Considero o filme que "bate na tela", assinado por Glauber Rocha, consciente de que ele resulta da soma de contribuições muitas vezes soterradas e convicto de que esta análise ajuda a definir melhor as perguntas que podem orientar uma pesquisa dedicada à gênese do filme.

(8) Não tenho elementos para avançar uma interpretação que caracterize tais procedimentos como instauração de um espaço sagrado. Na minha leitura, me concentrei nas contradições internas do filme, contestando a interpretação corrente. Não estabeleci um ponto de vista que olhasse *Barravento* a partir da religião. Fiz uma leitura laica, única a mim possível naquele momento (1979). Em 81, ficaram mais claras para mim novas perspectivas de abordagem, dada a minha participação no Seminário sobre "Cinema e Descolonização" promovido pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil — Salvador — Bahia. Na USP, o meu contato com Roberto Moura e José Gatti Jr., pesquisadores da cultura negra, ao mesmo tempo em que reabriu a questão *Barravento* no trabalho deles, deixou claro que é preciso ir mais longe e aprofundar o estudo do filme em outras direções.

prólogo, define-se um contexto, e a combinação céu-mar, ao som do atabaque, já esboça certos critérios do discurso no tratamento da natureza, de grande relevância nas considerações que devo fazer. Esta é uma omissão mais ostensiva do meu resumo, mas há outras mais sutis e mais enganosas porque trazem a aparência de objetividade. Quando digo "os pescadores trabalham puxando a rede, enquanto Firmino é visto caminhando pela praia, numa montagem que alterna as imagens do trabalho com a aproximação solitária do malandro que volta da cidade", trago inferências ("malandro" não está escrito na imagem), antecipações (só sei que Firmino vem da cidade num momento posterior do filme) e, fato principal, trago omissões. Ao afirmar "imagens do trabalho", digo muito pouco se não disser nada da particularidade destas imagens do trabalho, do seu arranjo, do seu enquadramento e ritmo, de modo a especificar melhor que idéia é transmitida de tal trabalho, que aspectos são selecionados e qual a tonalidade fundamental da seqüência. O fato de mencionar a montagem alternada é legítimo, mas não deixa de escamotear tal omissão porque fornece um selo de especificidade à minha descrição que, na verdade, não basta. As imagens iniciais do trabalho na pesca em *Barravento*, não são focalizadas com olhos neutros e preocupados com a descrição do esforço, ou da técnica, em termos da atividade humana frente à inércia da natureza. A escolha dos planos mais próximos, dos pés na areia, das mãos nas cordas, do batuque, dos rostos, da agitação dos peixes na chegada da rede, e a escolha dos planos gerais que salientam o movimento rítmico do arrastão e das ondas sob o sol definem uma tendência a pintar o trabalho como festa, integração comunitária, ritual que traz as propriedades da dança e do canto. Nestas imagens, os homens realizam tarefas de interesse imediato, mas dentro de uma coreografia que tem ressonância, como o som dos instrumentos, e que amplia as dimensões deste momento particular, apontando para a inserção harmônica da coletividade numa totalidade maior ordenada. Tais reverberações cósmicas, tal sacralização do trabalho, terá um momento de maior acento em seqüência posterior do filme que confirma estas sugestões iniciais. Esta forma de representar o trabalho se insere numa rede de relações que é fundamental apontar.

Falei das queixas e dos lamentos dos pescadores, na palavra de suas mulheres e até nas conversas de Aruã; muitas vezes, no filme, vemos a comunidade consciente do seu sofrimento e da precariedade de suas condições de vida. Falei dos discursos "subversivos" de Firmino, repetitivos na denúncia da exploração e da passividade dos habitantes de Buraquinho, sob o domínio da religião e do Mestre. Há em tudo isto

um discurso pela mudança, cuja possibilidade Aruã encarna ao final; um discurso que deixa implícita a negatividade de tudo o que é obstáculo à transformação e ao progresso. Um discurso que, do exterior, denuncia a alienação religiosa.

No entanto, vimos também que há elementos, como o tratamento dado à representação do trabalho coletivo, que não parecem se encaixar nestes parâmetros de exterioridade frente aos valores dos pescadores. Da ação de Firmino ficaram certas dúvidas que apontei como menos intrigantes do que o tom convulsivo da própria narrativa em seus atropelos. Creio ser agora o momento da consideração em detalhe destes aspectos do discurso de *Barravento*. A questão central — motivo da escolha do segmento a ser analisado — é a da perspectiva da narração ao dar conta dos eventos. Cabe verificar se prevalece uma postura de total exterioridade frente aos valores religiosos da comunidade ou se, no seu arranjo, o narrador assume tais valores como matriz orientadora de suas operações.

c) *A dinâmica de Barravento, Firmino, Exu*

Inserido entre os blocos V e VI, temos o seguinte conjunto de planos:

PLANO 1: Imagem da praia tranqüila em plano geral. Aruã esticado na areia é visto ao longe, com o mar ao fundo. Ele se levanta. No som, apenas o leve ruído das ondas.

PLANO 2: Aruã de perfil, focalizado em plano americano (quase primeiro plano). Olha a paisagem como que satisfeito com a experiência nova da sexualidade. Começa a andar e a câmera o acompanha. No som, continuidade em relação ao plano anterior.

PLANO 3: A câmera mantém a mesma distância em relação a Aruã, mas o focaliza de costas a caminhar dando continuidade à imagem anterior. No som, tudo igual.

PLANO 4: Aruã de frente, rosto satisfeito, interrompe sua caminhada e olha firme para o espaço atrás da câmera (ainda à mesma distância). Recomeça o andar decidido e seu corpo invade o quadro à medida que se aproxima da objetiva. Quando seu corpo ocupa toda a superfície da tela, há o corte.



Plano 1, a.



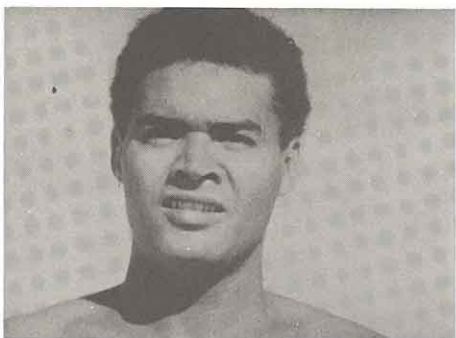
Plano 1, b.



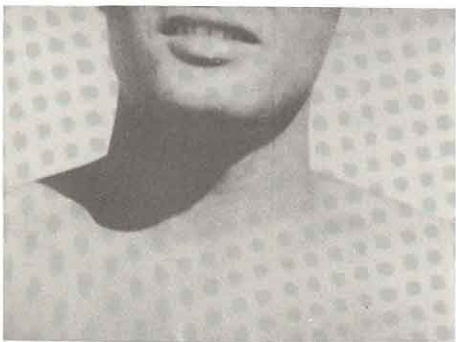
Plano 2.



Plano 3.



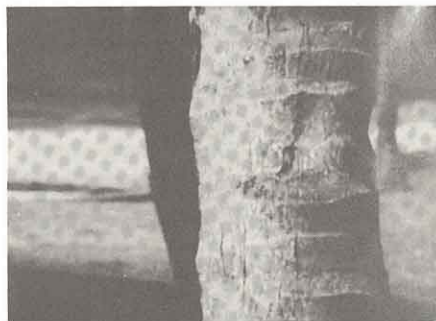
Plano 4, a.



Plano 4, b.



Plano 4, c



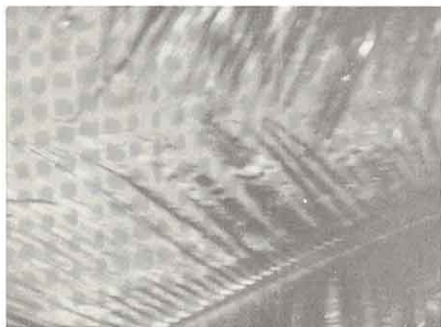
Plano 5, a.



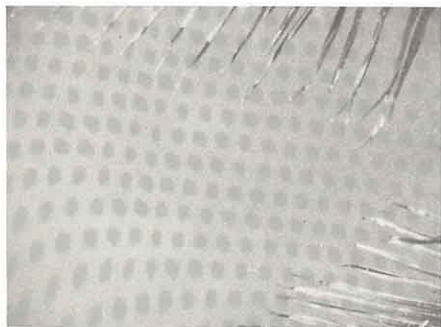
Plano 5, b.



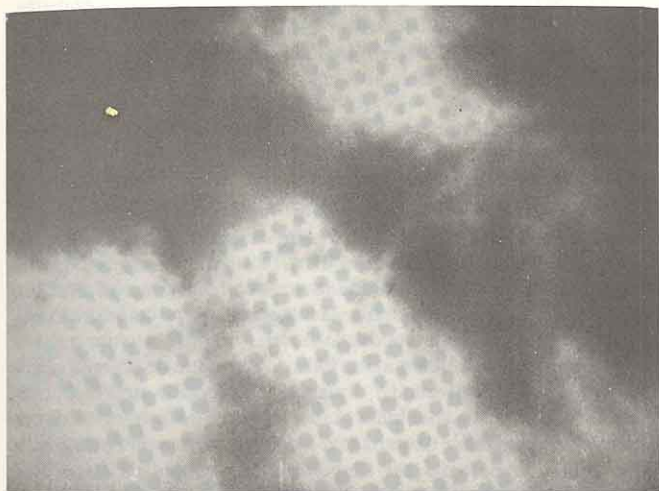
Plano 5, c.



Plano 5, d.



Plano 5, e.



Plano 6.

PLANO 5: Câmera na mão faz movimento rápido ascendente, partindo da base de um coqueiro e subindo pelo tronco até a copa, onde faz uma panorâmica horizontal até a extremidade das folhas. À proporção que a câmera sobe, acentua-se o ruído do vento.

PLANO 6: Céu nublado. Um relâmpago anuncia a tempestade. No som, vento e trovoadas.

Ao pensar este conjunto de planos, verificamos haver uma continuidade de ação que liga os quatro planos iniciais, todos focalizando Aruã que se levanta e passa a caminhar. Tal continuidade no fluxo do tempo é colocada em suspenso quando surge o plano número 5. Nada se pode dizer da relação temporal entre a imagem do corpo de Aruã e a imagem do coqueiro, o mesmo podendo-se dizer da relação entre o movimento ascensional da câmera até as folhas e a imagem do céu que anuncia a tempestade. Na verdade, o plano 5 não focaliza um "acontecimento" de coordenadas definidas. Sabemos tratar-se da imagem de um elemento caracterizador da paisagem local, ponto marcado pela sua ligação com as representações simbólicas da comunidade (fato afirmado em outro momento do filme). Por ora, interessa sua condição de elo na cadeia de imagens, elo fundamental de passagem, acronológico. Antes dele, nada, nos quatro planos da praia e Aruã, antecipa o barravento desencadeado no plano que lhe é posterior.

Dada esta configuração, a passagem entre os blocos V e VI não se organiza para determinar o intervalo de tempo decorrido entre a noite da profanação de Aruã e a irrupção do barravento. Entre a caminhada de Aruã e o relâmpago há um hiato (no tempo diegético). O plano 5 não o preenche e deixa esta questão em suspenso para estabelecer uma ligação de outra ordem. A caminhada de Aruã fornece ao espectador maiores dados sobre os efeitos do ocorrido na personagem. É significativo que, para fazê-lo, a narração selecione seu despertar isolado na praia de modo a reduzir os termos a Aruã e à natureza. No conjunto, os quatro planos trazem a afirmação de um novo Aruã, de alguém que se movimenta e traz no rosto a expressão do reconhecimento feliz de sua potência sexual, sendo estas imagens uma pequena celebração desta novidade. De início, o plano geral o situa num contexto sereno, onde a praia e o mar fornecem o quadro para a afirmação de um ser integrado, cujo retrato vem nos três planos seguintes. Nestes, a angulação procura reforçar o vigor que vem da própria postura do ator, e a sucessão de imagens marca um cerco obsessivo do seu corpo, coroado pela posição final da câmera que, de frente para Aruã, deixa-se atro-

pelar pela sua caminhada. É preciso que seu corpo ocupe todo o quadro antes de ser abruptamente substituído pela imagem, em primeiro plano, do pé da árvore. A passagem tão ostensiva de Aruã para a árvore, seguida do movimento ascensional da raiz ao topo, estabelece uma relação direta entre seu corpo sexuado (como raiz) e a convulsão da natureza (resposta à profanação) deflagrada pelo céu nublado e pelo trovão. Deste modo, podemos ver esta cadeia de imagens como uma mediação entre o céu e terra, se quisermos entre microcosmo (a comunidade e seu solo natal) e macrocosmo (a Natureza). Mediação cujo momento fundamental é a ascensão contida no plano 5.

A direção de leitura exposta acima segue sugestões que vêm da configuração própria do segmento e de seu lugar no arranjo geral. Levando adiante esta interpretação, posso, a título de hipótese, estabelecer uma equivalência precisa entre estes seis planos e um enunciado lingüístico do tipo: "a profanação de Aruã é a causa do barravento" (numa formulação mais abstrata) ou "no corpo sexuado de Aruã está a raiz do barravento", formulação mais metafórica, que já se vale da própria seqüência de imagens, sendo de certo modo sua produção.

Ao discutir esta hipótese talvez surjam elementos que apontem outras relações para desautorizá-la. Mas se encontrarmos elementos que nos assegurem que "faz sentido" a equivalência proposta, que tornem o assumido coerente com outras afirmações sobre o filme, estaremos de posse de uma chave fundamental para caracterizar as implicações do estilo do discurso. Ou seja, teremos um exemplo claro de como a narração de *Barravento* propõe determinadas relações entre eventos como expressão de uma necessidade, e não como pura sucessão no tempo. A partir de uma sucessão específica onde, na tela, temos uma imagem *e depois* outra, estaríamos avançando uma proposta que diz algo sobre a "lei interna de evolução do mundo narrado", com base nas características particulares de cada plano e de sua combinação.

Para negar a relevância de tal discussão, poderia ser dito que este conjunto de planos tem uma função mais simples. Marcaria apenas um processo usual de pontuação, uma vez que a passagem da calmaria para o arranque do barravento teria de ser composta plasticamente de modo a satisfazer exigências ligadas ao ritmo do filme. Neste caso, embora necessários à economia do discurso, tais planos não trariam tantas implicações de ordem semântica, constituindo uma transição entre outras possíveis. A favor das minhas considerações, há o argumento de que é justamente a escolha desta forma de transição, e não outra, que confere ao segmento sua carga semântica. Para citar um

exemplo, extraído de múltiplas alternativas, pode-se admitir que a passagem de ritmo poderia ser realizada através de planos gerais, sem a reiteração da presença de Aruã e sem a sua substituição por tal plano tão característico quanto o plano 5. De qualquer modo, a simples referência a outras transições possíveis, apesar de útil, não é tão decisiva para a fundamentação da minha hipótese. Mais esclarecedora é a colocação deste segmento em confronto com outros elementos do filme, em particular outras seqüências de transição, para verificar da especialidade ou não dos procedimentos aí utilizados. Lançado o problema no detalhe, voltemos à análise de conjunto.

Comentando a seqüência inicial do filme, já fiz notar o segmento organizado pela montagem paralela que alterna imagens dos pescadores, no trabalho, com imagens de Firmino em sua chegada. Quando passamos deste segmento à cena do encontro de Firmino com os velhos amigos, a pontuação é realizada através de um plano geral da praia e da aldeia. O contraste deste plano geral com os planos próximos, cheios de dinamismo, da pesca, fornece o hiato que dá a deixa para a introdução da cena do reencontro, onde vemos Firmino e os pescadores já conversando em roda, após o trabalho. Este procedimento indica a preocupação do narrador em separar os dois segmentos. Depois do plano geral, o critério da montagem e da representação mudam. Antes dele, temos um paralelismo bem simétrico e sublinhado pela alternância na trilha sonora (uma música para Firmino, outra para o trabalho da pesca). Depois, temos um fluxo contínuo de situações de conversa onde imagem e som procuram o efeito de registro *in loco* das falas e da própria música que acompanha a roda de samba e a capoeira. Percorrido o trajeto de apresentação da aldeia, novamente um plano geral é o elemento de transição na passagem para o bloco II, quando se encerra a série de diálogos e "festejos" que se seguem à chegada de Firmino. Para confirmar uma tendência à teatralização, conscientemente assumida na filmagem das danças, tal plano geral do encerramento é eliminado quando o movimento de um objeto, da parte inferior à parte superior do quadro, funciona como uma cortina que se fecha para o espectador, rapidamente. Desta "cortina", saltamos direto para a cena noturna de Cota e Firmino na praia; sons de atabaque surgem para indicar atividade no terreiro.

Se continuarmos o inventário das transições, podemos constatar a predominância de planos gerais da praia e da aldeia, tal como acontece entre os blocos III e IV, onde a mudança de ritmo é criada pelas imagens de mar, areia e coqueiros, e entre os blocos VI e VII (plano geral do mar e recifes vistos do alto). O mesmo esquema aparece na

transição que marca o fim do barravento, e numa passagem da noite para o dia pertencente ao bloco III (da conversa entre Firmino e Cota à manhã seguinte, quando os pescadores descobrem a sabotagem da rede). Ao lado deste esquema dominante, há casos de corte seco, como a passagem do bloco II ao III, e seqüências introduzidas por uma imagem emblemática que dá a tônica do que vem a seguir, como no início do bloco V, onde imagem e som dos tocadores de atabaque nos conduzem ao clima da seqüência noturna decisiva dos rituais no terreiro e da sedução de Aruã na areia da praia.

O contraste entre o segmento escolhido para esta discussão e as transições em corte seco, próprias aos momentos de intensificação dramática, ou as transições em plano geral, mais suaves, separadoras, figurais do tempo que escoam, já nos fornece elementos para destacá-lo. Sua combinação de planos marca uma forma de transição muito específica que está longe de ser regra dentro do próprio filme. Isto evidencia o quanto sua elaboração produz um resultado que vai além da mera alteração de ritmo. Além disto, o único momento onde se verifica uma transição que apresenta um plano semelhante — movimento em “L” ao longo do coqueiro — é uma passagem noite-dia que contém relações sugestivas com o segmento em questão. Tal passagem está inserida no bloco II, num episódio onde o corpo “fechado” de Aruã e os estratégias de Firmino estão, pela primeira vez, em pauta. Neste caso, o movimento de câmera em “L” se dá com inversão de sentido, do céu iluminado e folhas em silhueta à raiz do coqueiro. Este movimento termina exatamente onde se encontra o despacho contra Aruã, preparado por Pai Tião, atendendo à encomenda de Firmino. Lembremos o contexto que antecede esta passagem.

À noite, Firmino tenta utilizar o terreiro para fazer o trabalho contra Aruã. Rechaçado pela Mãe-de-Santo, que reafirma a condição sagrada do protegido do Mestre e a dimensão sacrílega de tal investida, ele procura Pai Tião, figura marginal em relação ao sistema religioso da comunidade, que se presta à tarefa. Esta trama noturna se encerra com o plano em que Firmino estabelece contato com Pai Tião; quando a tela, totalmente escura, só nos permite ouvir sua voz conspiradora, temos o corte para o movimento em “L” da câmera. O som de atabaque dramatiza este plano e, em seguida, a voz de um pescador vinda do mar anuncia a suposta morte de Aruã: “A rede furou e Aruã morreu no mar”. Firmino se dá por feliz com o resultado de seu estratagema e acaba tendo uma discussão com Cota em função disto. Em meio ao diálogo ríspido, vem a notícia de que Aruã está vivo. Da imagem de Firmino e Cota, saltamos para o plano do despacho ao pé da árvore,

visto praticamente da posição em que a câmera estivera no final do movimento descendente. Pescadores examinam o despacho e comentam: "Feitiço não pega ele nunca".

"Aruã tem a proteção divina", eis como a comunidade explica a ineficácia do ataque. Firmino, em seguida, reconhece esta ineficácia e justifica o defeito da rede em termos naturais (era ruim e velha, arrembentaria de qualquer jeito). Conclui que "feitiço não funciona mesmo". No entanto, não deixa de arrematar seu discurso com uma ameaça: "mas vou arrancar barravento a ponta de faca". A ambigüidade contida nesta frase vem de encontro a outras interrogações que o bloco II nos deixa, ligadas às incoerências de Firmino e à própria razão, natural ou metafísica, do seu fracasso. Podemos assumir o malogro como evidência do caráter ilusório das crenças religiosas que presidem a prática do feitiço, ou podemos, aceitando o sistema religioso, atribuir a vitória de Aruã aos poderes maiores, também sobrenaturais, que o protegem diante das forças mobilizadas pelo despacho. Na ótica da comunidade, este episódio reafirma seus próprios valores. Ao mesmo tempo, não colide com os critérios materialistas de quem vê, do exterior, o mundo dos pescadores. O trabalho da narração deixa em aberto as diferentes explicações e resta ao espectador esperar novos desenvolvimentos para uma possível resposta.

Quando, no bloco VI, o barravento finalmente ocorre, a ameaça de Firmino parece se cumprir e sua referência ao fenômeno natural, de início aparentemente metafórica, adquire um sentido literal. Ou tudo é mera coincidência?

Contra a hipótese de acaso, há a relação de simetria entre os dois movimentos de câmera e a reiteração do elemento mediador céu-terra (o coqueiro). Isto já estabelece um elo de ligação entre o momento de deflagração do barravento e a primeira situação em que os poderes espirituais de Aruã estão em causa, situação que se encerra justamente com a ameaça de Firmino. Além deste elo pela imagem, há toda uma disposição de enredo que abre espaço para a admissão de que a sintonia entre os estratagemas de Firmino e o barravento ultrapassa o plano da coincidência.

Quando ele tenta nova investida após o primeiro fracasso, a danificação da rede resulta, apesar dos discursos e outras considerações sobre a miséria, num redobrado triunfo de Aruã e da crença que ele sustenta: a pesca sem a rede faz a comunidade retornar aos tempos míticos de origem e festejar coletivamente o trabalho no mar, tal como o fizera tradicionalmente. A seqüência do triunfo de Aruã no mar, com a participação coletiva no trabalho como rito, marca um dos momentos

de apoteose do filme, com um tratamento de imagem que retoma e intensifica a coreografia da seqüência inicial, novamente ao som de batuques e cantos religiosos. Firmino é a nota destoante nesta integração coletiva. No apogeu da seqüência festiva, à felicidade estampada no rosto de um pescador, em primeiro plano, segue-se a cena de sua conspiração, quando convence Cota a seduzir Aruã. Seu discurso é ambíguo, como sua ameaça o fora, sobrepondo a fé à descrença. Sua fé está, de certo modo, implícita no próprio fato de recorrer à "profanação" e se explicita na forma do pedido a Cota, quando fala em termos de quebrar o feitiço. Sua descrença e materialismo são postos em prática quando é necessário tranquilizar Cota, temerosa diante da lenda ("quem tocar nele morre"). Neste fim de conversa, Firmino diz: "morre nada, o que mata é fome, bala, chicote... tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro". No entanto, seu arremate nos traz de novo para o espaço do enigma: "só gente como Aruã pode resolver".

Consumada a profanação do corpo de Aruã, segue-se a irrupção do barravento, ocasião oferecida pela Natureza para que fiquem comprovadas suas limitações humanas. Ele se desmistifica diante de si e da comunidade. Para completar seu trabalho, o barravento, entre outros efeitos, propicia a morte de Cota, numa convulsão ambígua demais para que se possa reduzir sua queda no mar aos termos psicológicos de um suicídio. Consuma-se, deste modo, a punição estabelecida pela crença, numa atualização da lenda, exemplar em sua repetição precisa do passado. Desde o início do filme, havia certas interrogações com relação a Naína, dadas as suas esquisitices frente aos ritos da comunidade. A figura estranha do pai branco, no seu silêncio e solidão, e o mistério em torno da mãe desaparecida forneciam uma explicação para o seu comportamento, em termos psicológicos, mas faltavam dados para encaixar os ritos preparatórios a que era submetida. A uma certa altura, exatamente no bloco IV, no hiato das recordações, uma das anciãs do grupo revela a Naína a história de sua mãe. Esta tivera morte sob as ondas do mar e tal destino era entendido como punição dos céus por ter ela seduzido Joaquim, jovem cuja posição no sistema religioso da comunidade era similar à de Aruã no presente. Narrada esta história no bloco IV, é notável sua repetição na trajetória de Cota, nos blocos V e VI. Neste particular, a ficção de *Barravento* comporta-se segundo o modelo das repetições cíclicas, onde o presente segue uma lógica já estabelecida pelo sistema simbólico da comunidade.

Como se não bastassem tais ressonâncias de ordem mítica, há algo mais no arranjo dos acontecimentos para marcar a presença de determinações que caminham na direção de minha leitura do segmento

que tomei como detalhe deflagrador da discussão. Volto agora minha atenção novamente para Firmino. Primeiro, para acentuar aspectos mais gerais do tratamento a ele dedicado pela narração. Em seguida, para lembrar seu comportamento na vizinhança imediata dos seis planos que antecedem o barravento.

A passagem de Firmino por Buraquinho constitui o núcleo da estória; é seu principal elemento motor. Em termos de religião, Firmino é um autêntico Exu. Desde o primeiro momento em que reencontra sua aldeia natal até seu desaparecimento de cena, ele tem seu comportamento marcado pela constante militância. Ao seu estilo, agita sempre, tece suas tramas e faz seus discursos a qualquer hora, como se tivesse uma missão a cumprir sem descanso e não pudesse incluir nada mais em sua relação com os pescadores. Esta idéia de missão a cumprir que tende a reduzir sua figura à função de portador de mensagens, dentro do filme, já fica esboçada na forma de sua chegada. Vindo detrás do farol, Firmino caminha solitário e, quando "cai" em meio ao grupo de pescadores, já inicia a falação. Os dados do seu passado — rancores antigos contra Aruã, a relação com Cota, a vida na cidade, aqui e ali indiretamente referida — conferem-lhe uma espessura individual e o identificam como pessoa. Mas, à medida que o filme se desenvolve, esta dimensão vai se dissolvendo e, ao final, Firmino desaparece literalmente. Encerrada a tarefa no duelo com Aruã e dado o último recado para os pescadores, ele "some", depois de caminhar em direção às pedras. O plano geral do mar e dos recifes que marca a passagem do bloco VI para o VII se insere justamente aí (nele, Firmino já não aparece). Na seqüência seguinte há um discurso sobre o futuro de Aruã e de Naína, há um enterro para o morto (o pescador Chico, vítima do barravento), há o efeito dos acontecimentos no rosto triste do Mestre, há uma noção de continuidade que se insinua nos ritos da aldeia. Enfim, a vida continua. Quanto a Firmino, há um completo silêncio. Se no início ainda tem um passado como todo mundo, no final ele não tem futuro. Quando abandona a cena, apaga, só deixando vestígios. Tudo sugere a metáfora e não há como não dizer: Firmino é um barravento. No acontecer abrupto e no dissolver. É presença convulsa e, de repente, não é nada.

Neste contexto, não surpreendem certos detalhes de sua ação na vizinhança do barravento propriamente dito. Antes que se prenuncie o acontecimento, Firmino engana Seu Vicente (pai de Naína) e faz o velho sair para o mar, acenando com um suposto chamado de Iemanjá. Ele reafirma, nesta armadilha, o papel de orquestrador que assume durante toda a seqüência. Nós o vimos conspirar e depois vigiar o

banho de Cota no mar em planos bem marcados pela trilha sonora: é num destes planos de Firmino que se inicia o canto que vai pontuar a relação de Cota e Aruã, no paralelismo com os rituais do terreiro. Pois bem, a cena em que Firmino engana Seu Vicente é a última desta seqüência noturna, sendo logo seguida pelo plano geral de Aruã na praia (primeiro do segmento escolhido para análise). Estabelecida a passagem para o barravento, a primeira imagem após o plano do céu (último do segmento de transição) é novamente de Firmino: em plano americano, ele grita "Seu Vicente está no mar". Seu alarme encontra resposta na aparição de Chico, que sai de uma palhoça meio sem rumo numa movimentação afobada e um tanto quanto estranha para quem sempre viveu na aldeia. É Firmino quem intercepta seu caminho, orienta sua corrida e o empurra na direção da jangada e do mar, para que Chico, seguido de Aruã, tente salvar o velho. No mar, Chico encontra a morte e Aruã tem a evidência dos seus limites humanos. Se a tempestade é a circunstância imediata da tragédia, não há dúvida de que é Firmino quem empurra Chico para a morte, assim como o fizera com Seu Vicente, numa atitude que supõe uma sintonia com o barravento, antes mesmo de qualquer anúncio da atmosfera.

Neste episódio fundamental, fica patente uma coordenação onde a personagem faz um dueto com as forças da natureza. A ameaça de Firmino se cumpre porque desta vez a Natureza (o cosmos) está do seu lado, sendo significativo que tal aconteça somente depois da transgressão, depois de Aruã desrespeitar a regra básica que sustenta o encanto que o cerca. Cumprida esta primeira etapa, Firmino consolida sua vitória frente a Aruã no confronto direto quando, após o barravento, assume um duelo que evitara em momentos anteriores do filme. Neste duelo, a narração se organiza de modo a compor uma moldura francamente teatral que desnaturaliza o evento e o inscreve num jogo simbólico. O enfrentamento se dá como rito de atualização de antagonismos extrapessoais, antagonismos de forças que as personagens podem representar, mas que ultrapassam este nível do aqui-agora humano e social. O caráter da representação é dado logo no início da luta pela coreografia e pelas imprecações que marcam a aproximação dos dois em vetores opostos; é sustentado pelo estilo do gesto (capoeira) e pela trilha sonora (berimbau), e reafirmado pela atitude de Firmino após a vitória. Junto ao adversário, dá o último recado e termina por gritar direto para a câmera; levanta-se, firma na areia a lança da vitória e retira-se com passos cadenciados, como que liberto, para desaparecer.

Tal conjugação de elementos, longe de acumular evidências que forneçam um suporte para a crítica aos equívocos da consciência

religiosa, fazem justamente o oposto. Na verdade, o desenvolvimento do filme e os procedimentos específicos da narração nos colocam diante de uma disposição de situações que faz do sistema religioso dos pescadores uma boa, senão a melhor, explicação para a "lógica dos fatos". Quando estabeleci a hipótese da equivalência entre os seis planos descritos e o enunciado lingüístico "no corpo sexuado de Aruã está a raiz do barravento", atribuí ao narrador uma atitude de adesão aos valores religiosos das personagens, numa reiteração da própria eficácia de suas explicações "mágicas". Observando outras seqüências e procedimentos narrativos, creio ter acumulado argumentos para demonstrar que tal leitura é plausível, "faz sentido" e marca a coerência deste segmento com uma série integrada de elementos presentes na obra.

d) A convivência de contrários: a ambivalência da estrutura

Ao apontar as relações de coerência, tomo o cuidado de particularizar. Prefiro não me referir à relação entre parte (segmento analisado) e todo (filme tomado em sua estrutura), mas à relação entre parte e aspectos fundamentais do todo (a série articulada de elementos que reforçam a interpretação proposta). Isto porque, como já explicitiei, existem aspectos deste mesmo todo que não se encaixam nesta direção de leitura, mas afirmam justamente o aspecto alienatório destas mesmas representações que recebem a adesão do narrador nos momentos em que o filme se organiza conforme a "visão de mundo" dos pescadores. A narração em *Barravento* oscila, mais até do que Firmino. No seu estilo convulso, adere e se afasta do objeto do seu discurso, num movimento que torna ambíguo os valores que, em última instância, a orientam, assim como torna opacos certos episódios de sua estória. Diante de seus desequilíbrios, só uma interpretação altamente seletiva é capaz de privilegiar o que há nela de crítica externa à cosmovisão dos pescadores, lugar do obstáculo à lucidez. Há, inegavelmente, uma postura de franco ataque à figura do Mestre, líder despótico que tem seu poder legitimado pela representação religiosa. No entanto, esta, enquanto manifestação coletiva, só recebe os elogios e celebrações de uma narração que, no seu modo de trabalhar imagem e som, mais de uma vez confirma a sua validade explicativa frente ao mundo. Há, sem dúvida, uma convivência entre religião e miséria que desgasta estas crenças aos olhos urbano-industriais. Diante do visto, elas parecem ineficazes para trazer a felicidade à aldeia. Mas, se os pescadores se queixam, em dado momento, e nos levam a esperar um movimento

subseqüente de raciocínio que implique a análise do que está na raiz de sua miséria, no momento seguinte vem a explosão de felicidade, a ostentação de uma tal coesão interna e harmonia com a natureza, que suspendemos o juízo e recolhemos nosso ponto de vista, descabido e alheio ao universo da tela.

Se há um tempo que corre em linha reta, expresso na rede que vem da cidade, na acumulação dos exploradores e na pregação de Firmino que atinge Aruã, há também um tempo circular, de repetição indefinida, expresso nas reproduções das lendas, na regularidade dos rituais e no próprio jogo de compensações, que faz da integração de Naína no sistema religioso a contrapartida da perda de Aruã, que se desgarra para viver a história. Este jogo de compensações se evidencia no desenvolvimento geral do filme, pela simetria bem precisa entre os dois movimentos (de exílio, no caso de Aruã, e de integração, no de Naína), e também é claro na montagem paralela que associa os dois fatos decisivos destes trajetos cruzados: a profanação de Aruã e os rituais de purificação de Naína no terreiro. Esta presença da circularidade manifesta-se, inclusive, no desligamento de Aruã ao final, sugerida na imagem do farol que dera origem à figura de Firmino. Se numa direção de leitura, o farol é luz e conota desalienação e promessa de liberdade, noutra ele é instância de repetição e se insere nesta rede de elementos que sugere a circularidade de tudo. Se Aruã repete Firmino, talvez refaça o percurso de volta, cidade-aldeia, para agir como ele, que assume o discurso da política e da consciência transformadora enquanto tece uma prática que o envolve no sagrado.

Há, em *Barravento*, um movimento descentrado. Na sua textura de imagem e som, nas ações das personagens, nas intervenções da natureza, nos deparamos com relações específicas que marcam um percurso nada unívoco em seu foco: uma análise (do exterior) da comunidade e sua alienação íntegra, à sua própria estrutura, uma organização do mundo natural e social que parte dos valores e sintoniza com as representações que emanam desta comunidade e de sua religião.

O fundamental nesta superposição de perspectivas é a impossibilidade de separar os focos contraditórios e localizá-los em diferentes níveis do discurso, cada nível abrigando homogeneamente um dos pólos da contradição. Não há, por exemplo, a separação entre o nível "mais profundo" do enredo — racional, iluminista, desenvolvimentista — e o nível "mais epidérmico" das imagens, movimentos de câmera e batuques — irracional, mágico, religioso. Se, reiteradamente, caracterizei o discurso de *Barravento* como desequilibrado, convulto, tais "Desajeitos" não são propriedade exclusiva de um modo de montar,

sonorizar, movimentar a câmera ou os atores; o enredo é também seu lugar. Em outras palavras, quero evitar a idéia de que existe uma intenção racional que se manifesta no esqueleto da estória, mais consciente e controlável, contraposta à expressão de disposições inconscientes, descontroladas e irracionais, na textura de imagem e som. Quero sublinhar exatamente o oposto: é todo o filme que se contorce para que nele desfile a oscilação entre os valores da identidade cultural — solo tradicional da reconciliação, da permanência e da coesão — e os valores da consciência de classe — solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração do trabalho.

Do ponto de vista dos pescadores de Buraquinho, Aruã, depois de Firmino, se aliena porque se desgarra para viver a história, separando-se do mito e da natureza para se inserir no tempo do outro (o branco, dono da rede). Do ponto de vista do outro é a comunidade que se aliena na religião, e o movimento de Aruã em direção à cidade é uma promessa de salvação de quem emerge para a lucidez e encara um mundo em transformação. *Barravento*, filme, é a equação irresolúvel que confronta estas duas perspectivas, recusando o ponto de vista transcendente que, exterior a elas ou privilegiando uma delas, avançaria a resposta una e fecharia o discurso.

e) *Dar o tiro no Sol*

Medido com os parâmetros do cinema clássico, *Barravento* é irregular no seu ritmo, desequilibrado na composição das cenas. Exibe aqueles “defeitos” que chamam a atenção para a fatura, via de regra evitados pela narração que se quer fluente, verossímil e clara para não levantar suspeitas sobre sua autoridade. Em oposição ao filme mais convencional, o trabalho de Glauber se marca pela ausência de uma decupagem “naturalista”, que procura estabelecer um espaço contínuo, homólogo ao “real”, onde as personagens desfilam com total transparência seus sentimentos, caráter e intenções. O clássico jogo campo/contracampo, didático na orientação da leitura, está praticamente ausente na composição dos lances dramáticos. E, no esquema mais geral das posições de câmera, não há muita preocupação em desenhar com clareza o espaço do drama, o lugar das coisas, a extensão do mundo visível. A decupagem faz do universo de mar e areia, de céu e coqueiros, de palhoças e terreiros um espaço fechado, que não se apresenta em continuidade com o exterior: temos apenas um elemento simbólico de fronteira, o farol, limite do visível e demarcação do

mundo de Buraquinho. Tal espaço visível ganha unidade como ordem fechada por oposição ao não-visível; no entanto, apesar de uno, não se mostra com clareza em sua configuração interior. Terminado o filme, ficamos a compor a constelação de dados deste microuniverso sem conseguir formar uma imagem definida da disposição dos elementos, das relações de distância e, principalmente, da organização dos interiores (não entramos em nenhuma casa de pescador ao longo do filme).

Se quisermos a referência, *O Pagador de Promessas* (1962) nos dá um bom exemplo do contrário. A escadaria em frente à igreja é ponto de acumulação do seu drama, mas a narração se esforça por abrir seus horizontes e marcar a continuidade de um mundo sem fissuras, deixando visíveis outros pontos de interesse: a praia, a redação do jornal, o palácio onde se reúne o clero local, o sertão de onde veio Zé do Burro, bem como as etapas de sua caminhada, o hotel para onde Bonitão leva Rosá, as ruas por onde ela se movimenta cheia de angústia. No próprio cenário central, o bar se opõe nitidamente à igreja e estão lá, contíguos, se enfrentando na coleção de planos que, na profundidade, definem como se desce a ladeira e se chega à escadaria e como, do bar, se vislumbra, pela janela ou pela porta, a monumentalidade do edifício da igreja.

A oposição é significativa. Adaptação de uma peça teatral, *O Pagador de Promessas* luta para escapar às delimitações de espaço para se afirmar como filme, dentro dos padrões convencionais. Trabalhando um material aberto e sem limites na sua extensão natural, *Barravento* tende ao teatral. Destaca, põe em suspenso o mundo de Buraquinho, do qual o entrar e sair se faz na modalidade do aparecer/desaparecer, tal como nos limites de um palco.

Esta teatralização do espaço torna mais denso, cristaliza o tom ritual da representação, traço da *mise-en-scène* que participa decisivamente do jogo de contradições que torna *Barravento* obra de fundamental interesse. Para olhos atentos a uma problemática mais ampla, ligada à relação entre o "olhar industrializado" das câmeras e as formas de consciência "não industrializadas" de um mundo não urbano, subdesenvolvido e dominado, estas contradições resultam de um enfrentamento com questões que o filme usual não se coloca. Neste, há um esquema que preserva, a todo custo, a autoridade do narrador diante da visão das personagens, mantendo um estilo de representação homogêneo e um foco de visão unificado, em seus valores. Há um "centro fixo" a partir do qual se desenha a visão de mundo que governa a relação narrador/narrado e mantém a nítida separação entre os pólos desta relação. Quando, em momentos particulares, o olhar da perso-

nagem serve de mediação para a apresentação da cena, isto não significa necessariamente a adesão a seus valores. Define apenas uma técnica de exposição, "mais viva e mais dramática", de sua experiência. A relação que o espectador estabelece com a personagem (de identificação, indiferença ou repulsa) depende de um emolduramento criado pelo contexto da narrativa. No esquema clássico, a aparente diversidade de pontos de vista é o próprio mecanismo da dominação (mascarada) e do controle pela mão de ferro do "centro fixo".

Barravento, como vimos, esboça outro resultado. A organização de imagem e som não se mantém sob tal controle rígido. Nas suas pulsões, o filme não se desenvolve numa perspectiva única, havendo contradições entre um enunciado e outro, sendo muito difícil estabelecer um princípio claro e unívoco de coerência, identificar o centro fixo, superior e separado das personagens, apto a desenhar de fora as diferentes experiências num encaixe perfeito. Se o preço pago é a ambigüidade, o desequilíbrio, há um avanço considerável na concepção do trabalho da narração. Este, sob certo aspecto, torna-se mais complexo ao procurar transpor a distância entre narrador e narrado — no caso específico, entre o "olhar industrializado" posto a funcionar pelo cineasta e o grupo social de que fala a sua ficção. Se o movimento de um é no sentido de se identificar com a perspectiva do outro ou, pelo menos, fazer com que também a sua voz se ouça, a ambigüidade que resulta está longe de ser "defeito". É uma forma de quebrar a tutela do "centro fixo" e romper o esquema "monológico" do olhar sacramentado pela indústria, ampliando o alcance da discussão proposta. Produz-se uma representação onde o espectador é obrigado a uma consideração mais complexa da experiência social e humana em suas contradições e múltiplos aspectos. Imagem e som escapam ao "controle de qualidade" (convenção dominante) e o narrador não ostenta aquela mesma certeza de que tal convenção é capaz de abrigar o que há de essencial para dizer e exprimir.

No Brasil, a ruptura com o dominante assume aquela feição anticolonialista que nos faz lembrar toda uma retórica de manifestos e declarações da época. Na emergência do Cinema Novo, em função das condições nacionais, certos aspectos que não lhe são exclusivos no plano da linguagem adquirem este sentido de expressar uma atitude de resistência à invasão dos valores da indústria cultural, de ataque à sua aura de universalidade e a seu padrão de competência cinematográfica.

Sabemos que o questionamento desta universalidade e desta competência é um fenômeno muito mais amplo e de vigor já efetivo desde os anos vinte — basta lembrar Eisenstein, Vertov, o expressio-

nismo, a vanguarda francesa, o surrealismo, o *underground* americano de 1947 para cá. Neste contexto, o que caracteriza o início dos anos sessenta é a emergência, em diferentes países, de um cinema muito particular, que nega e, ao mesmo tempo, dialoga com o cinema clássico, construindo filmes narrativos cujo material é heterogêneo e explicita múltiplas referências à cultura visual do século, incluindo a citação recorrente do cinema clássico das décadas anteriores. Filmes realizados por cinéfilos ou críticos de cinema dispostos a enfrentar a luta do mercado de longas-metragens, estes trabalhos têm significação particular, dependendo do caso. Seu denominador comum é a defesa do "cinema de autor", por oposição às amarras e censuras da indústria nos seus aspectos econômico, político, estético. O autor rebela-se contra o capital, reivindica a expressão pessoal contra a comunicabilidade-rentabilidade a todo custo.

Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), Glauber expõe suas idéias sobre o "cinema de autor" e procura anular o conceito de competência técnica, acentuando seu caráter burocrático, cerceador, foco da delimitação do dizer e do como dizer. A exigência de liberdade criadora se transforma num critério de caracterização política (o autor, por definição, é revolucionário; o artesão, reacionário), que permite solidarizar um cinema anticolonialista do Terceiro Mundo e um cinema europeu autoral onde diferentes cineastas traçam seus percursos de rebeldia no debate com a experiência individual na ordem social reificada. Nesta aliança, a referência ao gesto godardiano é explícita: "A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necessário dar o tiro no Sol; o gesto de Belmondo no início de *A Bout de Souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema: Godard, apreendendo o cinema, apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, o cinema é uma antologia" (*Revisão Crítica*, p. 14-15).

Dar o tiro no Sol. A nova fase do cinema.

O gesto de Belmondo—Michel Poicard (personagem) é também o gesto do narrador de *A Bout de Souffle*, invenções que traduzem as posições de Godard-autor diante do centro organizador da linguagem cinematográfica. A narração, neste filme de Godard como em outros, coloca em xeque a figura iluminadora do "centro fixo", estilhaça a autoridade e a clareza do narrador que nos privilegia com o espetáculo das ações no filme convencional. Ignorando a funcionalidade de seus procedimentos para o andamento da intriga, o narrador de *Acosado* duplica os movimentos imprevistos, as digressões, a gratuidade de escolhas, os desregramentos, o cinismo bem humorado da personagem.

Sem o “centro fixo”, não há aquele jogo de delimitações que unificam e permitem ver claro a perspectiva do narrador diante do narrado. Prevalence uma contaminação onde os dois pólos não se identificam totalmente, mas se embaralham. O narrador não é a personagem, mas o olhar que deposita sobre o mundo insiste em retirar desta seus critérios.

São outros o universo temático e o contexto sócio-cultural-político, mas há um movimento comum em *Barravento* e *Acosado*, nas respectivas rupturas de estilo, podendo-se identificar certos procedimentos semelhantes na dissolução da autoridade do cinema dominante. No caso de Glauber, *Deus e o Diabo* será o momento mais amadurecido desta ruptura, instância mais sistemática de uso expressivo da câmera na mão, do “faux-raccord” godardiano, da descontinuidade tipo Eisenstein, dentro de uma pulsação que procura totalizar, sem simplificar, a experiência.

Retomo estes dados para interpretar a fórmula de Glauber — “Godard, apreendendo o cinema, apreende a realidade” — e situar esta ideologia da “apreensão” — correlata à idéia do cinema como ontologia — e seu papel articulador no confronto dos conceitos (realidade brasileira, revolução, cinema de autor) e a prática cinematográfica. Prática centralizada em *Barravento*, em 1962, filme que, a seu modo, não tem “centro fixo”; filme onde a narração, contraditória, é como Firmino, oscilando nos seus valores, de modo a “imitar” a personagem e produzir uma incorporação da lógica dos pescadores, dominante aqui e ali, numa convivência *sui generis* com a lógica da crítica social.

Como o projeto é revolucionário-conscientizador, a crítica em nome da mudança exige uma pedagogia que trace percursos claros na análise, de fora, da consciência (ou da forma de cultura) marcada pela “alienação”. Mas, simultaneamente; o “cinema é ontologia”, e o estilo do discurso não pode se deixar levar totalmente pelo impulso explicativo que separa, define limites claros entre sujeito e objeto. Na sua textura deve também abrigar a “visão de dentro”, dar expressão àquilo que emana do mundo, da realidade a “apreender”, ou seja, desta consciência (ou desta cultura) submetida à crítica. A recusa da separação define um jogo de contaminações do narrador pela perspectiva do narrado, cria um espaço de identidade que impede o fechamento da questão. Neste jogo, a consciência “alienada” não só se explica (como objeto), mas também se exprime (como sujeito), embaralhando a lição proposta pela crítica. Com estas características, o discurso de Glauber afasta-se do didatismo e das exigências de clareza próprias aos projetos de “cultura popular” que lhe são contemporâneos.

Na lida com os imperativos do engajamento e dentro de sua escassez de meios, *Barravento* propõe soluções estilísticas que já esboçam uma complexidade de certo modo caracterizadora do trabalho de Glauber Rocha em toda a década de sessenta. Os postulados do "cinema de autor" (que exige liberdade) articulam-se a uma proposta de militância político-ideológica de efeitos imediatos, num contexto de reivindicações pela reforma urgente da sociedade brasileira. Neste esforço de síntese, localiza-se talvez a raiz da multiplicidade de movimentos e das tensões detectáveis nos seus filmes.