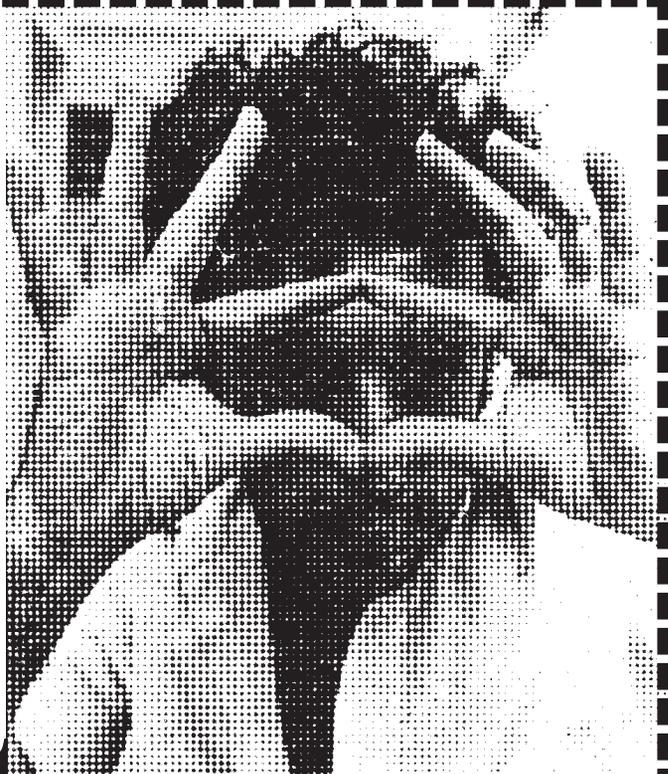


“Ter compaixão é poder viver com alguém sua infelicidade, mas é também sentir com esse alguém qualquer outra emoção: alegria, angústia, felicidade, dor. Essa compaixão [...] designa, portanto, a mais alta capacidade de imaginação afetiva – a arte da telepatia das emoções. Na hierarquia dos sentimentos, é o sentimento supremo”
(Milan Kundera).

“Doutrinas são para professores, não para poetas”
(H.M. Enzensberger).

Glauber



O jovem



RENATO SILVEIRA

RENATO SILVEIRA
é artista plástico, designer
gráfico, doutor em
Antropologia pela École
des Hautes Études en
Sciences Sociales de Paris,
e professor da UFBA.

Orixá e a ira do

No primeiro capítulo de *Sertão Mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome*, Ismail Xavier ressumiu a trajetória do Cinema Novo dividindo-a em duas etapas: a década de 60, em seu conjunto, teria sido o momento de distanciamento do cineasta em relação aos seus temas preferidos, o povo brasileiro e a cultura popular, considerada causa fundamental de alienação das massas. É o que ele chama de “crítica dialética”. As religiões populares, particularmente visadas nessa etapa, eram interpretadas como mero instrumento de dominação, como renúncia à participação política, à reivindicação econômica, à rebeldia existencial, e transferência sistemática da solução dos problemas sociais para um distante mundo sobrenatural.



A década seguinte, sempre segundo Xavier, registraria uma mudança gradativa dessa atitude, sendo caracterizada por uma tentativa de “compreensão antropológica”. Nessa segunda etapa o tema da “alienação” foi substituído pela temática da “resistência cultural”, isto é, pela descoberta da luta cotidiana de comunidades marginais, minorias, mundos subdesenvolvidos, em prol de uma identidade própria, contra os valores dominantes e a invasão da cultura industrial de massas. Xavier, na seqüência, afirma que aceitou essa já tradicional divisão até 1977, quando passou a analisar o filme como uma forma complexa de expressão, rejeitando todas aquelas críticas que privilegiavam o enredo como eixo do discurso fílmico, atirando para um plano secundário a imagem e o som como meros “ornamentos”. Perdia-se com isso, continua Xavier, toda uma riqueza de significações, toda uma “textura de imagem e som”. O filme, como modo de expressão, era interpretado unilateralmente e perdia algo de essencial. Além disso, a nova postura crítica de Xavier o levaria a encarar com suspeita um certo discurso, excessivamente genérico, que associava apressadamente fatos históricos e míticos desvinculados do contexto semântico de cada filme, e que terminava não levando em consideração as diversas dinâmicas específicas:

“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 movimentação coreográfica das figuras humanas, estabelece relações de tal natureza que esta interpretação é posta em xeque” (p. 19).

Sertão Mar, publicado em 1983, é o resultado desse aprofundamento crítico. É um livro maduro, agradável. Xavier desvenda planos, cortes, movimentos de

câmera, metáforas, associações e dissociações, os tempos fracos e os fortes, a fábula e a narração, o distanciamento e a adesão. É um autor refinado nas suas observações, lúcido nas suas construções intelectuais, profundo em algumas das suas intuições, discreto na ambição, elegante na escrita e na postura. Também sabe explicar a complexidade das coisas pelo lado dos sentimentos, impregnando sua análise com calor humano.

Esse elogio todo, que aliás é minuciosamente sincero, tem como objetivo preparar o terreno para que minha crítica à sua tese, a meu ver magnificamente equivocada, não seja recebida como uma agressão. Ismail Xavier afirma que houve em Glauber Rocha um duplo ponto de vista, uma alternância permanente entre os valores da identidade cultural e os valores da consciência de classe: na sua poética, a denúncia da religião como causa de alienação teria coexistido com uma aceitação da cultura popular como expressão válida. Este segundo ponto de vista teria se manifestado, em *Barravento*, na organização das seqüências, “de modo a afirmar os valores religiosos da comunidade de pescadores”. *Barravento* teria provocado assim a “dissolução do método narrativo clássico” pela ausência de uma perspectiva única, “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” (p. 60).

Como consequência teríamos tido, tecnicamente, um avanço na narração cinematográfica, tornada mais complexa; politicamente, o “olhar industrial” teria se identificado com a perspectiva do grupo social observado ou, pelo menos, fez com que sua voz fosse ouvida. O centro narrador fixo teria sido assim desestabilizado, provocando no espectador a necessidade de uma “consideração mais complexa da experiência social e humana” (p. 61). Essa ruptura, sempre segundo Xavier, foi um aspecto do movimento político anticolonialista que se manifestou em todo o mundo desde o final da década de 40. No Brasil, esse projeto

cultural tomava o subdesenvolvimento como sua expressão mais autêntica, sendo “o lugar dessa autenticidade [...] a ideologia da ‘revolução brasileira’, por oposição à ‘mentira’ do cinema colonizador” (p. 63).

Tratando-se de um projeto político revolucionário-conscientizador, o cinema de Glauber acionava uma “pedagogia”. Mas os postulados da militância ideológica estariam associados à postura do “cinema de autor”, que implica liberdade, uma “ontologia”: o cinema deveria abrigar também aquilo que “emana do mundo”. O cineasta ensina, mas “apreende” algo da cultura submetida à crítica. O discurso de Glauber Rocha teria, assim, se distanciado do didatismo. Na coexistência da “pedagogia” com a “ontologia” estaria localizada a “raiz da multiplicidade de movimentos e das tensões internas detectáveis nos seus filmes” (p. 66). Assim falou Xavier.

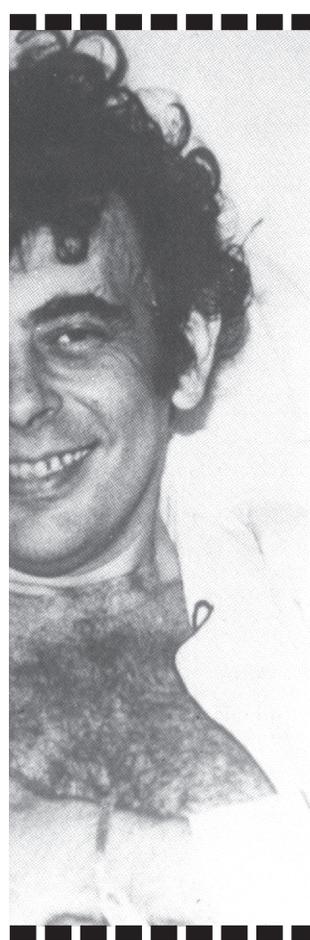
A rejeição do etnocentrismo e a consciência antropológica que se desenvolveram entre nossos cineastas, a partir da década de 70, obrigaram a crítica a examinar com mais cuidado os produtos da década anterior, procurando, desde lá, os germens que dariam frutos na década seguinte. Movido por esse ímpeto revisionista legítimo, Xavier termina contudo atribuindo ao Glauber Rocha da primeira metade da década de 60 uma consciência e uma sensibilidade que ele efetivamente não tinha. Ao analisar *Barravento*, Xavier faz uma análise respeitável mas, para provar que a tese do caráter paternalista do Cinema Novo na década de 60 é superficial, termina ignorando dados decisivos e introduzindo arbitrariamente outros inexistentes. É o que vou tentar provar em seguida.

A tese de Ismail Xavier, pela sua riqueza e aparente consistência, substituiu a anterior, tornando-se “oficial”. Por exemplo, na cópia de *Barravento* disponível na nossa Faculdade de Comunicação, o crítico Luciano Ramos, da TVE, assim apresenta o filme: *Barravento* coloca dois problemas, a relação do povo com seus líderes e a alienação. O candomblé seria o “símbolo brasileiro da alienação que estaria blo-

queando o progresso do país. O roteiro de Luís Paulino criticava a macumba [sic], o candomblé. A direção de Glauber dava um tratamento poético e fascinante aos rituais mágicos afro-brasileiros. A cultura afro-brasileira, portanto, sai enaltecida pelo requinte visual e sonoro com que é filmada”.

Mesmo em uma monografia muito bem documentada como *Barravento: a Estréia de Glauber*, José Gatti, seu autor, termina aderindo à tese de Xavier, embora seu livro reúna uma quantidade imensa de evidências que a desautorizam. Por outro lado, o Festival Internacional de Arte Negra, promovido pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte para comemorar os 300 anos da morte de Zumbi, incluiu no seu destaque – a mostra de cinema – a “trilogia negra” de Glauber, permitindo, segundo a *Folha de S. Paulo*, “uma outra leitura da obra do cineasta” (Ilustrada, 16/11/95). Este movimento revisionista está tentando alterar a própria biografia de Glauber. Ayêska Paulafreitas e Júlio César Lobo, seus primeiros biógrafos, assimilaram a tese de Ismail Xavier em seu recentemente lançado *Glauber, a Conquista de um Sonho, os Anos Verdes*. Os autores deste (que também é um bom) trabalho reconhecem, é verdade, que *Barravento* “havia aviltado a cultura negra em seu ponto mais sagrado”. Mas atribuem a Glauber uma crise de consciência pós-barraventiana improvável: “Nesses meses ganhara um monte de dúvidas sobre o candomblé. Em vez de alienação, seria mesmo um exemplo da sabedoria dos negros? Mais que religião, o candomblé era um elemento da cultura negra que promovia a integração? Era um fator de resistência?” (p. 318).

Improvável, escrevi, procurando o sentido exato do termo: aquilo que não pode ser provado. Pois nenhuma reflexão comprovadamente do próprio Glauber Rocha, nessa época, orientou-se nesse sentido. Até os próprios militantes do movimento negro deixaram-se envolver pelo canto dessa sereia. O livro editado em 1995, *Barravento – o Negro como Possível Referencial Estético no Cinema Novo de Glauber Rocha*, de Celso Prudente, aban-



Glauber Rocha
em foto de Zélia
Amado, 1981

dona precipitadamente o “possível” do título para endossar a tese de Xavier. Clóvis Moura, aliás, na apresentação do livro citado, afirma com uma convicção tão inabalável quanto inconsistente que “a resistência cultural do negro conseguiu se expressar em *Barravento*”.

Já não é, portanto, apenas o equívoco criado por Ismail Xavier que precisa ser urgentemente combatido. É seu burilamento e sua generalização.

BARRAVENTO E SEU PONTO DE PARTIDA

O texto de abertura do primeiro longa-metragem de Glauber apresenta o quadro geral onde vão se desenvolver os acontecimentos, fornece uma chave interpretativa, influencia de modo decisivo o julgamento do espectador. Apesar de reproduzi-lo na íntegra, Xavier se limita a apontá-lo como fonte das críticas simplistas, mas não o examina criticamente, com a atenção que era de se esperar de um intelectual do seu quilate. É como se ele tivesse pensado: o texto escrito, no cinema, tem sido indevidamente privilegiado, então vamos deixá-lo de lado e examinar o resto. Em parte ele tem razão, mas acontece que, no nosso caso, são justamente os termos desse texto de abertura que indicam, já de saída, a exterioridade radical, isto é, a desconfiança e a ignorância de Glauber em relação à cultura afro-baiana:

“No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo 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. ‘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 violên-

cia, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças [...]”.

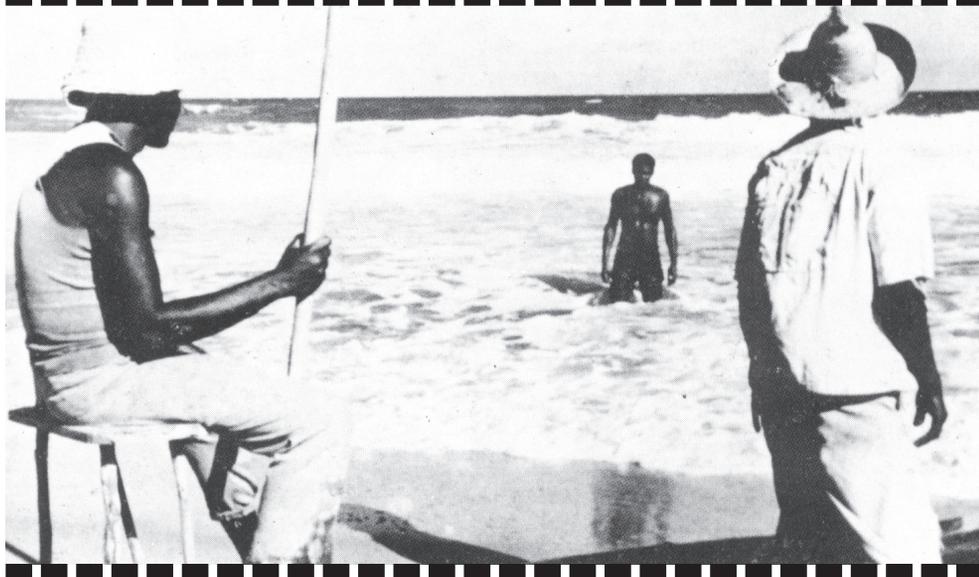
Glauber era originário de uma cidade no interior da Bahia, Vitória da Conquista, onde não existem tradições africanas. A cultura regional, pela sua arte, sua culinária, seus modos de falar, está mais próxima do norte de Minas que do litoral baiano. Chegando a Salvador, suas primeiras motivações como jovem intelectual foram as vanguardas europeias, artísticas ou políticas, atualizadas ou defasadas: Dadá e o Surrealismo, o Marxismo e o Concretismo. *Barravento* foi sua primeira aproximação da cultura afro-baiana. Aliás a biografia citada é muito clara quanto aos temas e as modas intelectuais que motivaram o jovem Glauber (1).

Entretanto, creio que nem é necessário fazer uma incursão mais detalhada a esses anos de formação, pois os próprios termos do texto de abertura de *Barravento* já são suficientes para se perceber que Glauber não conhecia grande coisa da religião afro-brasileira. Na verdade, seu discurso amalgama velhos preconceitos colonialistas, alimentados pelo protestantismo (religião de sua família), e pela cultura de massas, além de novos preconceitos desenvolvidos no seio da militância de esquerda. O primeiro deles é que o culto aos deuses africanos seria algo primitivo, anacrônico, diante da modernidade e atualidade da cultura ocidental, ponto que já foi salientado por Gatti. Temos em seguida a pecha de “misticismo trágico e fatalista”, que nada tem a ver com o universo cultural africano que herdamos. A “passividade característica daqueles que esperam o reino divino” menos ainda. Pois as religiões africanas são pragmáticas e “vitalistas”, como já foi dito em outra tentativa, mais que necessária, de revisão crítica.

O PESADO LEGADO DA ANTROPOLOGIA EVOLUCIONISTA

1 Ayêska Paulafreitas e Júlio César Lobo reconstituíram a agitação intelectual em que Glauber esteve envolvido, no final dos anos 50 e no início dos anos 60. O próprio Glauber se refere ao assunto em *Revolução no Cinema Novo*, pp. 80, 81 e passim. Cf. também Raquel Gerber, “Glauber Rocha e a Experiência Inacabada do Cinema Novo”. Sobre o ambiente intelectual baiano nesse mesmo período, não perder o excelente *Avant-Garde na Bahia*, de Antonio Risério. Sobre o texto de abertura de *Barravento* Gatti faz observações críticas semelhantes às desenvolvidas aqui, acusando o predomínio da “face panfletária” (cf. pp. 57-8). Agradeço aos colegas Umbelino Brasil e Elias Gonçalves a indicação do indispensável livro de Gatti.

*Cenas do filme
Barravento;
abaixo,
o ator Antônio
Pitanga*



Um encontro internacional realizado em Abidjan, na Costa do Marfim, em 1961, reuniu cientistas, teólogos, artistas e intelectuais para tentar estabelecer a especificidade das religiões africanas. As intervenções e os debates ali realizados foram publicados no ano seguinte pela editora Présence Africaine, sob o título *Colloque sur les Religions*. Nesse encontro, o antropólogo norte-americano Melville Herskovits saudaria com entusiasmo esta primeira tentativa importante de desmascaramento dos preconceitos com que, desde sempre, foram conduzidos os estudos sobre as tradições africanas, particularmente sobre as religiões tradicionais, consideradas normalmente formas simplórias de crença que teriam o medo como sentimento predominante.

Vários outros estudiosos presentes contribuíram para que, finalmente, se estabelecesse uma noção mais precisa do que, na época, alguns já chamavam de “vitalismo africano”. O padre católico Kwesi Dickson, de Gana, afirmaria que, “sem sombra de dúvida, a principal constância da religião africana é a sede de viver [...] O principal objetivo da vida consiste em tentar obter, preservar e aumentar esta força vital” (p. 82). Um outro participante do colóquio de Abidjan, o professor Harry Memel Foté, da Costa do Marfim, sintetizou e comentou alguns aspectos essenciais da civilização que cobre todo o continente africano:

“A divindade é o nome daquilo que é vital. Tal concepção é susceptível de fundar para o homem uma liberdade e uma felicidade mais reais, uma liberdade e uma felicidade dentro da natureza, com a natureza [...].

[...]

Ética da vida, a ética negra também é uma ética da força. Todas as aptidões, todas as capacidades, todas as virtudes são forças e a força é valor. As principais forças a que os homens aspiram são: a fecundidade, a riqueza, o vigor físico, a inteligência e a clarividência [...].

[...]

O que existe é vivo e forte. Vida, força, ser,

são uma única coisa [...]. Como há o desenvolvimento dos seres e a evolução da vida, há também a evolução da força, que cresce e decresce [...].

[...]

Enfim, uma relação de interdependência sustenta todos os seres, todas as forças. Nesse universo nada se move sem influenciar outras forças com seu movimento. O mundo das forças se sustenta como uma teia de aranha, da qual não se pode fazer vibrar um só fio sem atingir todas as malhas” (pp. 31-58).

Estas características gerais das religiões africanas foram preservadas integralmente na Bahia. Os cultos afro-baianos nada têm de “trágicos e fatalistas”; muito pelo contrário, uma das suas funções é precisamente melhorar a vida dos seus adeptos. Não existem promessas de paraísos “sobrenaturais” nas religiões afro-baianas. Os mortos não estacionarão num território situado no além, onde serão compensadas as mazelas da vida terrestre. Segundo as concepções retransmitidas pelos candomblés, os mortos, encarnados em outras pessoas, retornarão para viver uma outra vida aqui mesmo, onde tentarão, mais uma vez, ser saudáveis, prósperos e felizes. Não há nada mais estranho à mentalidade afro-baiana que a palavra-de-ordem da passividade para “esperar o reino divino”. O candomblé é uma religião pragmática e dinâmica, seus adeptos nunca aceitam com facilidade “a miséria, o analfabetismo e a exploração”.

Mas não é só. Herskovits, no colóquio lembrado, protestava contra toda uma antropologia comprometida com o colonialismo que pintou dos povos colonizados um retrato devastador. Assim como o judeu foi a vítima predileta do nazismo, o negro foi a vítima predileta do racismo científico e da antropologia evolucionista. Herskovits tinha razão. Segundo esta abundante e impregnante literatura, as religiões tradicionais baseavam-se exclusivamente na ignorância e no medo. Seus sacerdotes e curandeiros foram acusados de charlatanismo e má-fé. Os povos “primitivos”, ou “selvagens”, com ênfase no afri-

cano, foram sistematicamente caracterizados como intelectualmente inferiores, artisticamente boçais e moralmente nulos. Seus sistemas políticos foram tachados de despóticos e extremamente cruéis, cuja contrapartida, o comportamento cívico das populações indígenas, constituía “o mais abjeto servilismo”.

Esta última expressão foi retomada de Charles Letourneau, ilustríssimo antropólogo francês ativo na virada do século passado. Em seu livro *La Psychologie Ethnique* podemos ler, sobre a cultura africana: “Em geral, a repetição rotineira e diária das mesmas práticas criou, entre os pretos selvagens, hábitos maquínicos que adquiriram uma potência análoga à dos instintos animais. As idéias de progresso, até mesmo de uma simples mudança, são antipáticas aos africanos” (p. 118).

Outro antropólogo francês ativo da mesma época, Abel Hovelacque, como Letourneau conhecido no Brasil e citado como fonte de “conhecimento certo e positivo”, escreveu que “os pretos são refratários ao movimento e parecem eternizar-se em sua imutabilidade”; e que, em suas práticas religiosas, não encontramos nenhum traço de distinção entre natural e sobrenatural (*Les Débuts de l’Humanité – L’Homme Primitif Contemporain*, pp. 312 e 308).

Sir John Lubbock, antropólogo evolucionista britânico cujo prestígio parece ter sobrepujado o dos dois supracitados, também foi fértil em afirmações preconceituosas sobre os povos colonizados. Em seu famoso *The Origin of Civilization and the Primitive Condition of Man*, publicado em Londres em 1870, podemos encontrar chavões semelhantes aos já citados. Por exemplo: “A religião não é em tais raças um sentimento profundo da alma, senão o temor de algum mal imediato e o desejo de um imediato bem”. Outro exemplo: nessa etapa de desenvolvimento da humanidade, as superstições “indicam um sentimento religioso vivo e profundo mas pervertido por uma concepção errônea da natureza e da divindade” (2).

Encontramos no livro citado, lido com paixão no Brasil pelas elites formadoras de opinião daquela época, uma discussão sobre a autenticidade dos sacerdotes e curandeiros dos povos extra-europeus. Citando o naturalista Martius, que nos visitou no início do século passado, Lubbock concede que os feiticeiros indígenas brasileiros não seriam simples impostores, embora “não tenham escrúpulos em enganar, sempre que podem”. Adota então uma posição, digamos, moderada, explicando que os je-juns, a tensão extrema do pensamento, perturbam a imaginação do praticante de curas mágicas, povoando sua mente com visões confusas. Como ele é um “crédulo” termina mantendo e fomentando esses delírios (op. cit., pp. 167-9). Entretanto Lubbock, em outras passagens do seu livro, repete graves acusações sem nenhum espírito crítico, como por exemplo na página 230. Aí, discorrendo sobre os transe e as profecias, cita um certo Broue, o qual narra as aventuras de um suposto charlatão na África Ocidental: “A ralé, sempre crédula e amiga de novidades, caía rapidamente na armadilha”.

Toda essa literatura pretensamente objetiva e isenta, foi produzida por “antropólogos de poltrona”, homens que não saíam de seus confortáveis gabinetes e bibliotecas e que recolhiam informações em outros livros, escritos por funcionários coloniais, missionários católicos e protestantes, adidos militares e exploradores, todos muito interessados em fazer passar a idéia da “missão civilizadora do Ocidente”. Todas essas teorias, hoje completamente desmoralizadas, adquiriram enorme credibilidade pela massificação com que foram divulgadas e pela importância e solenidade dos seus autores, considerados os faróis da humanidade inteira. Derrotadas no terreno do debate científico, essas teorias foram entretanto transferidas, intactas ou matizadas, para o púlpito das igrejas, para a cultura de massas, para a literatura colonial e de aventuras, para o cinema de Hollywood, para as histórias em quadrinhos e a publicidade, de onde continuaram a fazer a cabeça de gerações sucessivas (3).

2 Lubbock, pp. 189 e 247 da tradução em espanhol publicada em Buenos Aires em 1943.

3 Venho realizando, há vários anos, uma pesquisa sob o título geral de “Estereótipos Políticos e Raciais na Cultura de Massas”. Alguns dos seus resultados já foram registrados em um ensaio intitulado “Simba, o Leão Sanguinário – Revolta dos Mau Mau, Cultura de Massas e Marketing Político”, publicado pelo nº 3 da revista *O Olho da História*, e divulgados em palestras, mesas-redondas e nos cursos da Facom. Um trabalho mais sistemático está sendo preparado para publicação em momento oportuno. Sobre os estereótipos racistas veiculados pela publicidade, ver *Negrítoub, l’Image des Noirs dans la Publicité*, publicado em Paris em 1992, já em sua segunda edição.

A ANTROPOLOGIA POLÍTICA EM BARRAVENTO

Na fala do crítico Luciano Ramos, antes citada, Luís Paulino dos Santos, autor do roteiro original, primeiro diretor de *Barravento* e sócio de Glauber na antiga produtora Yemanjá Filmes, torna-se aquele que criticava “a macumba, o candomblé”, enquanto Glauber teria “enaltecido” a cultura afro-baiana pelo “requinte visual e sonoro com que é filmada”. Ora, o equívoco aqui se agrava, justamente porque Luís Paulino foi o responsável pela autenticidade etnográfica das seqüências que mostram o candomblé no filme citado. Sobre isso, a excelente documentação levantada por José Gatti não deixa sombra de dúvida. Eu próprio, a esse respeito, consultei os cineastas Guido Araújo e Umbelino Brasil, professores da Facom/UFBA. Guido foi próximo de Glauber, todos os dois conhecem Luís Paulino e não tiveram dúvidas em afirmar que era este último quem tinha afinidades com o candomblé. Paulino não era um artista de vanguarda, estava mais interessado em “romantismo”, segundo Glauber, e em “espiritualidade”, segundo ele próprio, em entrevista a José Gatti, em que se declarou inclusive “filho” de Xangô e defendeu o candomblé como religião “mais próxima de Deus” (op. cit., pp. 47 e 51).

Segundo os depoimentos recolhidos por Gatti, Hélio Oliveira, neto do pai-de-santo Procópio e assobá do seu candomblé, garantiu a autenticidade das cenas de candomblé em *Barravento*. Foi Luís Paulino quem o atraiu para o projeto. Oliveira trouxe em seguida dona Hilda, Iyá kekerê do candomblé do Gantois, segunda pessoa na hierarquia daquele respeitado terreiro, logo abaixo da célebre Mãe Menininha. Do Gantois veio também o conhecido alabê Vadinho, com forte presença em *Barravento*, trazido igualmente por Hélio Oliveira (Gatti, pp. 38-40). Complementando essas informações, é preciso que se saiba que Procópio foi um dos pais-de-santo mais respeitados da Bahia e seu candom-

blé, o Ogunjá, da nação ketu, portador de antigas tradições. Hélio Oliveira era assobá do Ogunjá, isto é, sacerdote supremo do culto de Obaluaiê, o orixá da medicina e das doenças da pele, cargo altamente considerado nos meios afro-baianos. Hélio Oliveira era também um talentoso gravador, ligado ao grupo do professor e artista plástico Juarez Paraíso na Escola de Belas Artes da UFBA, na década de 60. Em sua gravura, ele utilizava elementos iconográficos dos pejis, os altares dos candomblés, ordenados em uma *mise-en-page* moderna e geometrizarante. O grupo liderado por Juarez representava a vertente modernizadora da EBA, em conflito permanente com os pintores acadêmico-realistas, ainda agarrados ao pitoresco e aos valores estéticos do século passado.

Hélio Oliveira era, portanto, autêntico participante de um candomblé tradicional e respeitado; porém ele já era integrado, pela sua atividade artística, à modernidade. Talvez por isso mesmo tenha aceito engajar-se em um projeto como *Barravento*. Sobre tudo porque, conforme o roteiro original de Paulino, haveria uma imagem favorável ao candomblé em um meio de comunicação da importância do cinema. A aliança de Paulino com Hélio Oliveira foi portanto um aspecto da luta contra as distorções do imaginário colonialista. E, neste filme, Glauber fez o papel do cara-pálida. Entre parênteses, a postura de Oliveira é um bom exemplo de como certos indivíduos e grupos de adeptos da religião afro-baiana são abertos, dinâmicos e com forte interesse na atualidade, contrariamente à imagem que o *Barravento* de Glauber passou, de arcaísmo e estagnação. Fecho o parêntese para repetir que foi Luís Paulino quem atraiu toda essa gente conhecedora dos fundamentos. Glauber apenas os utilizou, melhor seria dizer os instrumentalizou, depois que Paulino deixou a filmagem.

É verdade que não se encontra em *Barravento* nenhum sinal de hostilidade do seu autor contra os pescadores de Buraquinho, enquanto indivíduos. Mas, sem dúvida nenhuma, podemos encontrar fortes ecos de todas as concepções etnocentristas re-



sumidas no bloco anterior. Senão, vejamos. Em um dos diálogos mais importantes do filme são desvendados os mecanismos ideológicos que regem aquela comunidade fictícia. O diálogo se dá entre o protagonista Aruan (Aldo Teixeira) e seu amigo João. A rede que garantia o sustento da comunidade acabou de ser seqüestrada pelo seu proprietário, um comerciante de Salvador, e os pescadores se encontram na pior. Aruan, embora revoltado, ainda se submete ao líder da comunidade, o Mestre (Lídio Silva), cujo poder é legitimado misticamente, por ser dedicado a Iemanjá. Este não reage contra o seqüestro da rede (“Ninguém se mexe, a lei tá com eles!”), o que provoca a indignação de Firmino (Antônio Pitanga), membro desgarrado da comunidade que protesta contra a passividade dos pescadores. Aruan começa a ser influenciado pelo discurso de Firmino e conversa na praia com João, o qual não se submete cegamente à influência do mestre:

“ARUAN: Que é que nós vamos fazer, João? O mestre parece que não entende, jogou o povo no fogo [...].

JOÃO: Quer saber de uma coisa? O velho lhe trouxe da cidade, lhe criou, o velho não teve filho, sempre com medo de casar. Você ficou sendo dele e do santo. Quando você virou homem, ele começou a falar umas coisa maluca: Aruan não pode casar, Aruan é filho de Iemanjá. Tudo que foi mulher deu pra correr. Convenceu a gente que você podia sair da jangada e apanhar peixe no fundo do mar. Agora que estamos sem rede ele quer provar a verdade. Por isso deixou a rede ir.

ARUAN: Quer dizer que eu tenho que me arriscar na frente, quer dizer que não vamos cuidar da rede nova?

JOÃO: É isso mesmo. Pra sair dessa história, você tem de ir e passar a noite no mar. Aqui todo mundo acredita que Janaína [Iemanjá] tá calma. O negócio tá nas suas costas.

ARUAN: Mas eu não sou santo! E se barravento bater e eu me estragar?

...

JOÃO: É preciso ver se você é protegido mesmo, mano. [Se der certo] até eu credi-

to. Depois a coisa pode melhorar para melhor (sic). Não é isso que queremos? Até Firmino tem razão, é muita miséria...

ARUAN: O caso é resolver a pescaria. Ande logo, passo a noite fora, você avisa o Mestre, e amanhã todo mundo sai. Eu trago o peixe, depois vou embora de vez. Um dia posso voltar como Firmino e mudar tudo. Só preciso de coragem, coragem aqui na cabeça [baixa a cabeça com expressão de abatimento]”.

Este diálogo é quase sussurrado, quase toda seqüência é filmada em primeiríssimo plano, a cabeça de Aruan é posicionada na horizontal, conotando abandono, confiança. João é o cético, isto é, o “racional” do grupo, há um tom de sinceridade na sua postura, há uma evidente cumplicidade entre os dois: Aruan e os espectadores ficam sabendo dos segredos mais íntimos que estruturam o poder na comunidade, é a “verdade” que vem à tona.

Mas entremos no mérito dessa “verdade”. Observação preliminar: este clima de segredo em torno do mito de Aruan, que só conhece sua história quando adulto, é completamente estranho ao mundo do candomblé. O segredo, na práxis afro-baiana, gira em torno dos “fundamentos”, procedimentos básicos na preparação dos ritos, particularmente o uso de vegetais e minerais portadores de axé que poderiam tornar-se perigosos se manipulados por pessoas inexperientes. Nesse particular, o candomblé nada tem de especial, pois este é um princípio básico, em qualquer sociedade, de transmissão de conhecimentos e formação de especialistas. O mito, ao contrário, é a história oral de um povo, é aberto, deve ser alardeado, transmitido de geração em geração e conhecido por todos. Claro está que ele – como qualquer versão sobre a história de um grupo, de uma nação – está sujeito a tensões e modificações. Mas ninguém poderia “inventar” um mito para se promover, como *Barravento* insinua. Os mecanismos políticos, em qualquer sociedade, nunca são tão simplórios assim...

Essa falsificação das realidades antropológicas pode ser ingênua, mas tem um



objetivo bem preciso: mergulhar as crenças da comunidade no irracionalismo e no arbítrio e demonstrar que a liderança ali é baseada no logro e na intimidação. Ismael Xavier reconhece que há na narração um “franco ataque à figura do Mestre”, mas procura desvincular a legitimação religiosa do seu poder, de um lado, da religião enquanto manifestação coletiva, do outro. Esta, do seu ponto de vista, só teria recebido “elogios e celebrações”. Acrescenta ainda que só uma “interpretação altamente seletiva é capaz de privilegiar o que há nela [na narração] de crítica externa à cosmovisão dos pescadores” (p. 40). Xavier assim apresenta o Mestre: “Líder despótico que tem seu poder legitimado pela representação religiosa” (p. 21). Ora, a religião legitima o poder do Mestre. O que está em jogo em *Barravento* é precisamente um tipo de organização da comunidade que implica crenças específicas e uma liderança determinada, um todo coeso que não pode ser desvinculado senão por uma interpretação “altamente seletiva”, melhor seria dizer por uma interpretação totalmente arbitrária.

Vamos analisar mais detidamente o diálogo supracitado para tentar demonstrar que há um ataque político frontal à religião afrobaiana exatamente enquanto manifestação coletiva. E mais, que esse ataque é fortemente alicerçado pelos preconceitos veiculados durante décadas nas cátedras, nos púlpitos e nas telas dos cinemas. O Mestre, conta João, teve “medo de casar”, e em seguida transferiu o tabu para Aruan, seu herdeiro, cuja intimidade era *temida* por todas as mulheres. A própria Cota (Luiza Maranhão), a mulher mais independente da aldeia, quando Firmino lhe pede que quebre a virgindade de Aruan para acabar com o encanto, responde: “Mulher que encosta nele, morre!”. Fica assim demonstrado, nessas e em outras falas mais, que o medo é o próprio cimento dos valores da comunidade.

O Mestre é retratado por João, o único racional, como se fosse meio demente (“umas coisa maluca”) na sua crença cega. Com o desenrolar dos acontecimentos, o

comportamento irracional do Mestre se agrava. Depois que Aruan, seduzido por Cota, perde as amarras místicas e torna-se cada vez mais lúcido e determinado, a sentença do Mestre é o contrário do que se poderia esperar de uma pessoa sensata: “Aruan não vale mais nada, ninguém encosta nele”. O irracionalismo do Mestre é, naturalmente, compartilhado por toda a comunidade, o que é demonstrado através de pequenas frases e comentários aqui e ali.

Não há, no filme, uma indicação clara de que o Mestre seja conscientemente mal-intencionado, pois o personagem é apresentado de modo ambíguo. Não é um crápula, apenas um cúmplice rasteiro da exploração a que são submetidos os pescadores. Em uma sua fala ele próprio explica: “Tá tudo separado, quatrocentos pro patrão, quatro pra mim e mais cinco pra dividir com os homens da rede”. Além do mais é capaz de fazer manobras meio fraudulentas (“convencer” a comunidade de que Aruan é sagrado) e cometer gestos irresponsáveis, pois “jogou o povo no fogo”. O Mestre, como o “primitivo” de Lubbock, oscila entre a fé ingênua e a fraude. A contrapartida do poder despótico do Mestre é, naturalmente, o servilismo da população local, um não poderia existir sem o outro. E é precisamente a religião, enquanto manifestação coletiva, que assegura o vínculo. Quando Firmino, em uma das suas múltiplas explosões, berra: “Trabalha, cambada de besta, trabalha! Preto veio pra essa terra foi pra sofrer, trabalha muito e come nada, menos eu que já sou independente, já larguei esse negócio de religião, candomblé não resolve nada, nada! Nós precisamos é lutar, resistir, nossa hora tá chegando irmão!” A seqüência intercala a figura nervosa e solitária de Firmino à dos pescadores que estão escutando e consertando a rede, cabisbaixos e temerosos, refugiados na repetição rotineira das suas eternas práticas, temendo o movimento, a mudança, como diriam os antropólogos evolucionistas.

Aruan vacila precisamente porque está impregnado dessas manifestações coletivas, as quais, segundo a lógica interna da

narração, são paralisantes. Firmino sobre Aruan: “Todo mundo passando fome e ele fazendo festa!”. A evolução de Aruan é cada vez mais marcada pelo que é “real”, “concreto”. O que fica evidente em outro diálogo com João, depois do barravento. Os dois caminham pela praia, o Mestre observa de longe, com expressão estranha, talvez presentindo que Aruan está escapando ao seu controle. Aruan conta como o mar tragou seu Vicente e como tentou salvar Chico. E conclui: “Fiquei desorientado, remei forte pela primeira vez na vida. Agora só acredito no remo”. Aruan, seguindo Firmino, é iniciado nas coisas “concretas” da vida, no remo, símbolo da economia, do trabalho. Mais adiante, o Mestre continua – segundo a lógica da narração – seu proselitismo alienante: “Precisamos dar um presente forte [a Iemanjá] que nem o corpo dele [Chico]. Assim o santo pode se acalmar. Nós tamos sem proteção, agora que Aruan perdeu o encanto”. Resposta irada de Aruan: “Peixe se pesca no mar é com rede, é com tarrafa, não é com reza, não!!!”. A tomada de consciência de Aruan é nitidamente definida como uma contraposição à submissão do Mestre ao *status quo* e à transferência sistemática dos problemas “reais” para o terreno ilusório do misticismo. A oposição fome (economia, vida “real”)/festa (religião, manifestação coletiva “alienada”), que pode ser desdobrada em espírito de luta/passividade mística, ou política/religião, ou ainda realismo/ilusão, orienta permanentemente o raciocínio político não só de Firmino como do próprio Glauber. Mas aqui já é a ideologia da esquerda, a mentalidade dos intelectuais da vanguarda da década de 60 que entra em cena. Voltarei ao assunto com detalhes mais adiante.

O distanciamento de Glauber também fica evidente em alguns detalhes “chutados” que compõem sua representação do poder religioso em Buraquinho. O mais grave é a maneira como a narração apresenta a ascendência do Mestre e de Aruan na comunidade. O Mestre, como vimos, teria “convencido” a todos de que Aruan tinha poderes sagrados. O que equivale dizer que qualquer espertalhão que tenha

lábria pode tornar-se chefe de uma comunidade afro-baiana. Ou, em outras palavras, que a credulidade dos fiéis faz com que eles sejam facilmente manipuláveis. Glauber reduz o culto afro-brasileiro, que tem uma polpuda folha de serviços prestados no combate contra a opressão colonial, com quase quatro séculos de lutas pelo direito à cidadania e à especificidade cultural, a uma espécie de Igreja Universal do Reino de Deus.

Mas centremos fogo na representação e legitimação do poder. Detalhe importante: nunca, em momento algum do filme, vemos o Mestre ou Aruan presentes nas festas do candomblé. Importante porque, no universo afro-baiano, é assim que as lideranças são exibidas publicamente e legitimadas por tronos e saudações especiais. Como se deu a legitimação do Mestre como chefe, qual a sua posição na hierarquia do terreiro? Ele é ogan de Iemanjá ou sacerdote supremo do seu culto? E Aruan, qual o seu estatuto no candomblé? Os mecanismos sucessórios no candomblé baiano são complexos e bem regulamentados e, quando surge um charlatão, um usurpador, sua ilegitimidade fica evidente para todos. Glauber passa por cima desses detalhes propriamente fundamentais como um barravento, nem se dá conta de sua importância, preocupado em demonstrar que crença religiosa rima ricamente com charlatanismo, credulidade e servilismo. Nem percebe que está omitindo justamente o fundamento do prestígio naquela comunidade, o modo como se dá a delegação do poder, os contrapoderes instituídos, os valores favorecidos na formação da autoridade, todas essas coisas corriqueiras cuja importância a antropologia foi descobrindo com o tempo. Em outras palavras, o que Glauber, no seu simplismo socioantropológico ignora, é a própria sociedade local, o que há de mais “concreto” naquelas paragens. Mas na década de 60 nós, intelectuais de vanguarda, não tínhamos mesmo tempo para levar em consideração tanta sutileza, nossas teorias eram muito sumárias, exaltadoras da ação. Para nossas necessidades militantes, uma concepção

mecanicista da sociedade caía sob medida. A “luta de classes” explicava tudo. O caro leitor me desculpe esta apóstrofe teórica, mas não existem relações fixas entre estrutura e função. As religiões, como os partidos políticos, tanto podem servir para alimentar o conformismo como para estimular a revolta. Tudo depende do contexto sócio-histórico. Ora, a operação mais visível, mais escandalosa em *Barravento*, é justamente a mutilação de um contexto, é a condenação em bloco, desde fora, daquelas manifestações coletivas.

Ismail Xavier não atribui ao primeiro diálogo de João e Aruan a importância devida. Ele o inclui no bloco IV, onde “fomos informados de algumas tradições e lendas da comunidade, que explicam melhor seus valores e o papel de alguns personagens na sua vida” (p. 22). José Gatti, que examina minuciosamente *Barravento*, segue pela mesma trilha. Na p. 86 do seu livro passa de raspão por esse diálogo fundamental e nem sequer o considera digno de comentário. Como, aliás, ignora as falas do Mestre depois da luta Firmino x Aruan e durante o velório de Chico. Xavier nem leva em consideração a versão de João, apresentada como verdadeira pelas circunstâncias da narração. Salienta apenas que “a posição de Aruan no sistema simbólico dos pescadores fica mais clara”; e que Aruan, “numa fala confusa”, começa a demonstrar a influência de Firmino. E é só. Ideológica e politicamente, perdemos o essencial...

É verdade que Aruan mantém o seu papel de “protetor da pesca”, se assume como líder, mas compreende claramente que está sendo vítima de uma “mistificação”, coloca em dúvida a legitimidade da liderança do Mestre. Ponto crucial na dinâmica de *Barravento*, é justamente ali que Aruan decide ir embora, como Firmino, e voltar um dia “pra mudar tudo”. A decisão foi tomada ali, ali ele compreendeu que a liderança mística era um logro, que devia ser substituída por outra, leiga e vinculada ao mundo exterior, “ao pessoal lá da cidade” – como diz Firmino em outro diálogo – “que sabe que as coisas vão melhorar”. A fala de Aruan não tem portanto absoluta-

mente nada de “confusa”, como pretende Xavier, muito pelo contrário, é ali que lhe vem a lucidez. Só fica faltando a coragem, “coragem aqui na cabeça”. A qual lhe vem quando ele consuma a ruptura com o destino religioso que tinha até então norteado sua vida. No último diálogo do filme, quando diz a Nayna (Lucy Carvalho) que vai “tomar conta” dela, isto é, casar-se com ela, rompe de vez a superstição segundo a qual toda mulher que o tocasse morreria. É assim que ficamos sabendo que ele está livre das amarras sagradas. Beija-a na boca, ela sorri. E ele conclui: “Agora tenho coragem”. Isto é, Aruan ao se ver livre do compromisso sagrado, rompe o ciclo do medo. Não pode haver, portanto, nenhuma dúvida: a autonomia de Aruan só se dá quando ele rompe com os valores da comunidade. Mais precisamente: quando ele renuncia aos seus critérios de liderança. E quando decide procurar fora outros padrões. A lógica da exteriorização aqui colocada em prática não poderia ser mais explícita.

Luís Paulino, no depoimento recolhido por Gatti, denuncia os lances de racismo do produtor Rex Schindler, sua recusa em receber os figurantes negro-mestiços de Buraquinho para pagamento em seu escritório, temendo comprometer a imagem da Iglu Filmes diante dos seus clientes, certamente brancos finos. Paulino denuncia também as pressões que sofreu, inclusive do próprio Glauber, por atribuir muita importância ao candomblé, denuncia o debate armado na TV Itapoã com o objetivo de pressioná-lo por estar dando tanta ênfase a uma “religião primitiva” (p. 47). Diante de tudo isso, como afirmar que Glauber absorveu valores religiosos da comunidade afro-baiana, como afirmar, como Gatti (fazendo coro com Xavier), que o sagrado interferiu “na própria diegese” de *Barravento*?

Glauber foi impermeável à cultura negra antes, durante e depois das filmagens em Buraquinho. Sua exterioridade é não só indiscutível como multifacetada. Ele era exterior pela razão mais evidente, veio de fora, tinha tido uma formação protestante e nada conhecia da cultura afro-baiana. Usou

até o fim da vida o termo “macumba” para se referir ao candomblé, termo considerado impróprio pelo povo-de-santo da Bahia. Durante sua estadia em Buraquinho, não fez amigos ali, nem tampouco entre os filhos-de-santo recrutados para as filmagens. Não se posicionou contra o racismo dos produtores nem foi solidário com os figurantes nos momentos críticos. Era, enfim, portador de uma lógica da exteriorização radical segundo a qual só poderia haver liderança conseqüente, legítima, se o postulante abandonasse os valores mais arraigados da comunidade. Diante de tudo isso, a famosa “adesão” de Glauber Rocha não passa de uma lenda.

Os textos que Glauber nos deixou e se referem a esse assunto são, aliás, bastante claros. O cartaz de lançamento de *Barravento* no Cine Belas Artes, em São Paulo, traz uma citação do seu diretor, posterior, portanto, à conclusão do filme, que diz: “A beleza contagiante dos ritos negros são formas de alienação, são impedimentos trágicos a uma tomada de consciência para a liberdade[...]” (reproduzido em Gatti, p. 1). Frase elaborada para efeitos publicitários onde mesmo a beleza é perigosa, e o menor dos males é o risco de contágio. E onde os “ritos negros” são responsabilizados pela perda do bem mais precioso, a liberdade. O folheto de lançamento de *Barravento* na Bahia é uma peça mais significativa ainda. Nele, os “produtores” que o assinam (Glauber era o escriba do grupo) investem violentamente contra o candomblé e acusam pesadamente suas lideranças:

[Barravento] “pretende ser um relato fiel do ‘modus vivendi’ [...] daqueles que, no litoral baiano, retiram do mar o sustento e são explorados de todos os lados quer pelos intermediários quer pela charlatanice, quer (e aqui o aspecto mais conhecido) por um misticismo inseqüente e apático, sob a regência do determinismo, fruto da ignorância e de uma tradição mal dirigida” (citado por Gatti, p. 36).

Quinze anos depois da realização de *Barravento*, Glauber daria esta conhecida

declaração, a respeito de sua atitude diante do filme:

“Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião/economia. Religião ópium do povo. Abaixo o pai. Abaixo o folclore. Abaixo a macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro do Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha fui refilmado segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista” (4).

Glauber avança como um rolo compressor, embriagado por uma espécie de euforia totalitária. Pensava “em bloco”, como dizia *O Pasquim* na década de 70. Só que, naquela época, isso passava por um elogio... Aqui, o óbvio é ululante, não há como sustentar que Glauber tenha “aderido” aos valores da cultura negra, que ele “celebrou-a” enquanto manifestação coletiva. Ele, isto sim, dá vivas a um trabalhador abstrato, feito tábula rasa, despojado dos seus valores, da sua cultura, da sua vida, a própria antítese do intelectual que não faz força mas sabe tudo. Dizer que Glauber Rocha “enalteceu” a cultura negra é uma inversão escandalosa. Pois o que aconteceu foi exatamente o contrário: o fundo cultural de origem africana, mesmo amordaçado, é que valorizou sua obra, atribuiu-lhe uma espessura, uma consistência, uma fragrância. Mesmo assim, Glauber não demonstrou nenhuma capacidade de adaptação, nenhuma sensibilidade antropológica durante a realização de *Barravento* e, após a sua conclusão, nenhuma compaixão, nenhum reconhecimento pelos fiéis que contribuíram para que seu filme, afinal, deixasse de ser tão limitado, tão datado. Como pôde um rapaz como Glauber Rocha ser tão impermeável, tão obtuso?

DO JOVEM MARX AO JOVEM GLAUBER

4 *Revolução do Cinema Novo*, p. 307.

Creio que, para responder a essa pergunta, a pista mais fecunda é tentar examinar de perto a mentalidade dos vanguardistas de esquerda que, naquela época, estavam em franca evidência (5). Ideologia vanguardista, antropologia materialista, oposição entre religião e economia, alienação, ópio do povo, todos esses temas nos conduzem inevitavelmente à matriz dessa problemática, a ideologia política marxista, ou, talvez seja mais correto dizer, aos seus aspectos mais difundidos na cultura da esquerda militante da década de 60:

“A miséria religiosa é, por um lado, expressão da miséria real e, por outro, protesto contra a miséria real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o calor de um mundo sem coração, é o espírito de condições sociais nas quais o espírito está excluído. Ela é o ópio do povo. Abolir a religião enquanto felicidade ilusória do povo é exigir sua felicidade real. Exigir que ele renuncie às ilusões sobre sua situação é exigir que ele renuncie a uma situação que tem necessidade de ilusões. A crítica da religião é, portanto, o embrião da crítica deste vale de lágrimas do qual a religião é a auréola”.

Assim escrevia, quase poeticamente, o jovem Doutor Karl Marx, compenetrado e responsável, brilhante continuador da “filosofia das luzes”. O texto citado encontra-se na introdução do livro *Crítica do Direito Político Hegeliano*, publicado originalmente em 1844 na revista *Anais Franco-Alemaes*. Na Alemanha, pelo menos desde meados da década anterior, a religião encontrava-se no centro do debate político. Marx pertencia, desde 1836, ao movimento dos jovens hegelianos que lutavam pelas liberdades democráticas, publicando jornais e revistas com postura crítica diante da ditadura prussiana. Bruno Bauer e Feuerbach eram os membros mais conhecidos do grupo, sendo este último o principal formulador da crítica da religião, particularmente do cristianismo, religião oficial do Estado prussiano. A grande reivindicação do grupo era a instauração da repú-

blica democrática e leiga.

Alain Besançon, no seu livro *As Origens Intelectuais do Leninismo*, escreveu que Bruno Bauer inventou o conceito de alienação, ou seja, denunciou a crença em algo mais elevado que controla a consciência humana, e a ilusão anexa de que o ser humano depende desse algo que, no entanto, ele próprio inventou (1978, p. 38). Porém Hegel, vinte anos antes de Bruno Bauer, já tinha desenvolvido o conceito de alienação no seu livro *Princípios da Filosofia do Direito*, publicado em 1821 (se é que já não o tinha feito antes), em um capítulo intitulado “Alienação da Propriedade”. Hegel inicialmente utiliza o termo na sua acepção jurídica, mas já convoca todos os elementos que serão retomados em seguida. Através de Bruno Bauer e Feuerbach, do jovem Marx, da militância marxista-leninista, o conceito de alienação chegou à nossa década de 60 como uma das peças fundamentais do discurso revolucionário.

Só posso me desfazer de minha propriedade, escreve Hegel, na medida em que ela é, por natureza, algo exterior. Só as determinações substanciais que constituem minha própria pessoa são inalienáveis. Como exemplos de alienação da personalidade temos a escravidão, a impossibilidade de ser proprietário ou de dispor livremente de minha propriedade, a alienação mental, a alienação religiosa que seria a superstição, etc. É por tal direito, continua Hegel, que eu me torno pessoa moral e religiosa responsável e, portanto, este direito suprime as condições da exterioridade, que passam a constituir minha própria pessoa e a essência universal da minha consciência de mim. A alienação, em Hegel, já é portanto um conceito político, é a negação da autonomia da personalidade. A negação, para usar um termo mais atual, da cidadania (op. cit., pp. 108-14).

Ora, Bruno Bauer, nos anos de 1841-42, opondo-se à preeminência que Hegel atribuía à religião cristã, lhe atribui um valor relativo, histórico, e contemporaneamente o caráter de “obstáculo ao desenvolvimento da consciência universal, submetendo o homem a Deus ao fazê-lo adorar nele a sua

5 Sobre a noção de vanguarda, Risério faz uma boa explicação na obra citada, pp. 69-74 e notas nas pp. 124-5. Cf. também Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, pp. 57-8.

própria essência representada como uma potência estranha e superior” (apud Cornu, p. 176). Esta é a sua contribuição. À filosofia crítica, enquanto instrumento de progresso, caberia liberar a humanidade do domínio da religião, tornada elemento reacionário, e abrir caminho ao avanço da “consciência universal”. A alienação religiosa não seria apenas a superstição, como queria Hegel, mas o sentimento religioso em si. Bruno Bauer começa a substituir o liberalismo religioso do hegelianismo pelo liberalismo político de sua ala jovem (idem, pp. 176-9).

Na mesma época, ou talvez um pouco antes, Feuerbach iria desenvolver o tema da “alienação religiosa”. Para ele, a religião é uma das expressões maiores da alienação, uma compensação para as carências e injustiças terrestres, uma consciência rudimentar e irracional que o homem tem de si mesmo enquanto ser limitado, diante de um universo infinito. Ao transportar a sua essência para fora de si, “o homem – e este é o segredo da religião – objetiva a sua essência e se faz novamente um objeto deste ser objetivado, transformado em sujeito, em pessoa” (*A Essência do Cristianismo*, p. 71). Mistério simples de ser desvendado, a essência divina é apenas humana. Deus seria a consciência do gênero humano, pois o homem reúne suas melhores qualidades em um ser diverso, mais elevado. Segundo Feuerbach, o desmascaramento dessa mistificação, dessa “cegueira”, muitas vezes mal-intencionada, viria da consciência “racional”. Se o direito, a moral, em síntese, todas as relações humanas essenciais fossem racionalmente fundamentadas em si mesmas, “não precisaríamos de nenhum fundamento ilusório vindo de cima”. “A religião é a essência infantil da humanidade” (op. cit., pp. 309-16 e passim).

O tema da “alienação religiosa” e a inversão materialista de Feuerbach aqui resumidos causaram um grande impacto no movimento dos jovens hegelianos, particularmente sobre Marx, que adotou a crítica da religião como “condição preliminar de qualquer crítica” (op. cit., p. 24). Os hegelianos de esquerda visavam sem dúvi-

da o alvo certo. Na Europa, durante séculos, a religião cristã, nas suas duas vertentes, tinha preenchido a função de enquadramento dos comportamentos coletivos e de legitimação do *status quo*. Com a ascensão dos movimentos anarquistas e socialistas, é natural que tenha se tornado objeto das críticas mais radicais. Porém a crítica feuerbachiana era abstrata, ele sempre se referia à “essência humana”, ao “gênero humano”, às “leis necessárias e eternas que fundamentam a essência da religião” (op. cit., p. 56). Além do mais, Feuerbach centrava sua atenção no sentimento religioso. Pelo final de 1843, com seu texto sobre a questão judia, Marx começa a se distanciar do grupo, procurando um contexto social para a sua crítica. A “mistificação religiosa”, desde então, deixa de ser considerada carência de uma humanidade sofrida para ser pensada como mecanismo político. Marx começa a questionar a palavra de ordem da “abolição da religião”, de Bruno Bauer, afirmando que esta, por si só, não levaria a lugar nenhum. A criação de um estado laico, como solução, ou seja, uma emancipação “puramente política”, começa também a ser rejeitada pelo jovem Marx. A “pseudo-comunidade política”, representada pelo Estado constitucional, passou a ser considerada uma mistificação idêntica à mistificação religiosa. Sua crítica passaria a ser endereçada não mais ao Estado cristão, mas ao Estado em si. Na *Crítica do Estado Hegeliano*, manuscrito de 1843 (só publicado em 1927), ele escreveria: “O Estado é uma abstração, só o povo é concreto” (p. 103).

Pouco a pouco, sobretudo a partir dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*, Marx vai se aproximando teoricamente da realidade econômica e das classes sociais como verdadeiros problemas de fundo a serem encarados. O Estado moderno, baseado na propriedade privada e na exploração do homem pelo homem, escreveria então, tem necessidade das ilusões religiosas para manter a ordem de pé. Temos assim o primeiro pilar de uma formulação que atravessou mais de um século e alcançou, tal qual, os militantes da esquer-

da brasileira na década de 1960.

Para superar o caráter vago da crítica de Feuerbach, Marx procurou o contexto social, com a valorização da economia. Porém nunca encontramos, no seu texto, uma reflexão sobre a religião como estrutura social. Em *A Ideologia Alema*, escrito em 1846 em colaboração com Engels, a religião é tida por uma “construção teórica nas nuvens” (p. 51). Certo, no rastro de Feuerbach, Marx reconheceu que este “reino nas nuvens” é bem terrestre, mas não tirou dessa intuição nenhuma consequência realmente teórica. Marx nunca chegou a pensar a religião como práxis, não apenas ideologia, mas também organismo social, igreja. Mesmo nos textos da sua maturidade a religião permanece “a região nebulosa do mundo religioso” (6).

Claro, esta falha tem razões teóricas e metodológicas, ela se dá por causa da imaturidade do pensamento sociológico ainda nascente, mas tem também razões políticas. A preocupação principal de Marx era militante: fazendo coro com Feuerbach e Bruno Bauer, queria desmascarar a “ilusão religiosa” enquanto força de desmobilização política, denunciar que o reino de Deus nunca existira “fora da imaginação dos homens” (*A Ideologia Alema*, p. 51), demonstrar que essa fantasia “nebulosa” tinha nascido de carências bem terrestres e eram estas que precisavam ser atacadas. A transformação econômica e política da sociedade torna-se o objetivo fundamental; a religião passa então a ser considerada um mero “contra-senso” em decadência.

Havia, no texto de Marx desse período, uma fé evolucionista, uma credence de tipo científico que determinava para breve o fim da “ilusão religiosa”. Subestimava-se, conseqüentemente, a força sociopolítica das crenças religiosas institucionalizadas. A religião, tida por “forma ilusória”, era engendrada pelo seu “motor real”, a estrutura econômica da sociedade: a famosa “dialética religião/economia”, como diria Glauber anos depois. No *Manifesto do Partido Comunista* (1848), tudo era encarado de modo muito simples. O comunismo, uma vez instaurado, “abole a religião”. Aliás o

Manifesto decretava para breve o fim de todas as “ilusões”. A política, a moral, a família, a cultura, em resumo, a própria sociedade era considerada uma mera ilusão. O caráter revolucionário do proletariado vinha precisamente do fato de ele ter sido “expulso da sociedade”: “As leis, a moral, a religião, são para ele outros tantos preconceitos burgueses em que se acoitam outros tantos interesses burgueses” (p. 72). A complexa estruturação da sociedade moderna, sua impressionante e maldita longevidade, ainda iriam, por si só, revelar o caráter simplório dessa teoria da ilusão.

“A luta de classes se aproxima da decisão final”, anunciavam euforicamente Marx e Engels em 1848 (*Manifesto*, p. 71). Diante da suposta iminência da revolução, do desmascaramento definitivo de todas as “ilusões”, não havia mesmo lugar para uma análise cuidadosa da complexidade do fato social. Outros, como Gramsci, iriam em seguida cuidar melhor disso, com a teoria da hegemonia e a criação do consenso político. O próprio Marx, na sua maturidade, iria tornar sua explicação mais complexa. Mas a ideologia do marxismo militante que se manifestou com muita força no Brasil, nas décadas de 60 e 70, assumiu os aspectos mais simplistas – e mais mobilizadores – do legado de Marx.

Para nós, militantes revolucionários da década de 60, as explicações vertiginosas eram muito mais atraentes. Todos os valores e crenças dominantes na nossa sociedade, para nós, não passavam mesmo de máscaras, uma cortina de fumaça para disfarçar a exploração mais brutal e os interesses mais sórdidos. Éramos uns éticos, nas nossas crenças ingênuas. E, de certa forma, “religiosos” também. Marx, Engels, Lênin, Ho Chi Minh, Mao, Fidel Castro e Che Guevara eram os apóstolos da nossa fé “racional”, “científica”. O delírio, já se vê, não está apenas nas formas religiosas de pensar...

Sabe-se, os revolucionários sempre têm pressa. Acreditávamos piamente que bastava a vanguarda revelar a verdade gritante da exploração e da opressão – sofismada entretanto pela cultura popular ou burguesa – para que as massas se levantassem e

6 Esta formulação encontra-se em uma tradução francesa do *Das Kapital*, no capítulo “Le Caractère Fétiche de la Marchandise et son Secret”, p. 69. Em uma brochura intitulada *A Ideologia em Barrovento (Estudo de Roteiro)*, Maria do Socorro S. Carvalho que, aliás, também discorda da tese de Xavier, pretende que Marx teria enriquecido sua visão sobre a religião nas obras da maturidade. Apoiando-se em autores como Charles Wackenheim e Leandro Konder, ela afirma que Marx, na sua maturidade, deslocou o problema do âmbito da filosofia para o da política, abandonando o tema da alienação para classificar a religião como ideologia, concepção do mundo. Glauber teria mantido a visão reducionista da religião como “ópio do povo”, do jovem Marx, em vez de considerá-la uma das “formas ideológicas de apreensão da realidade” (pp. 30, 24 e 25). Rapidamente: 1ª) O “deslocamento” da filosofia para a política já tinha sido, como vimos, empreendido nas obras da juventude de Marx; 2ª) Socorro continua ignorando o que é propriamente fundamental: a religião como práxis, simultaneamente ideologia e estrutura social, nunca foi pensada por Marx. E nem tampouco pelo marxismo posterior. A reflexão dos autores a quem ela pede auxílio é um bom exemplo dessa limitação.

instaurassem uma nova ordem. Exemplos concretos não faltavam, cada dia mais numerosos em todos os oceanos. A dialética da ocultação/revelação – outro pilar da mentalidade da vanguarda – ganhava assim uma importância decisiva no seio da militância revolucionária. O jovem Marx escreveria a seu companheiro Ruge: “Vamos gritar as verdadeiras palavras de ordem [...] O mundo possui há muito tempo um sonho e, para possuí-lo realmente, basta a consciência clara” (1977, pp. 22-3). É a famosa problemática da cabeça/coração: “a cabeça desta emancipação é a filosofia, seu coração o proletariado” (idem, p. 29). Temos, portanto, o mito do intelectual que traz a consciência de fora para dentro do movimento, tornando-o revolucionário. Mesmo no *Manifesto*, quando essas formulações foram substituídas por outras mais consistentes, com o projeto do partido político do proletariado, a tese da doação da consciência não foi expurgada:

“Assim, como anteriormente uma parte da nobreza se passou para a burguesia, também agora uma parte da burguesia se passa para o proletariado, e nomeadamente uma parte dos ideólogos burgueses que conseguiram chegar à apreensão teórica de todo o movimento histórico” (p. 71).

Esta tese da “doação” da consciência, via Lênin e a 3ª Internacional, chegou às vanguardas revolucionárias da década de 60 e tornou-se um dos fundamentos da ação militante, ou melhor, o próprio sentido da militância. É a “pedagogia” de que fala Xavier. Glauber, em 1962: “O que primeiro precisamos tentar é *dar* ao negro consciência desta miséria e talvez acentuá-la o mais possível” (*Jornal da Jornada* nº 5). Três anos depois: “Não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que *dará*, por fim, ao público a consciência da sua própria miséria” (“Uma Estética da Fome”, p. 170; os grifos são meus).

Dois pilares, portanto, da ideologia da vanguarda revolucionária marxista em pleno florescimento no mundo, na década de 60: uma “análise” expeditiva da sociedade

moderna, onde toda a cultura teria a função de escamotear a exploração e a opressão capitalistas. E o estabelecimento do papel histórico da vanguarda, o de “doar” a consciência política às massas. São esses temas que Glauber tem em mente quando investe furiosamente contra a cultura popular, particularmente contra as lideranças negras. Estrategicamente, o que estava em jogo era uma tentativa de substituição de lideranças: as tradicionais, tidas por anacrônicas, apáticas, cúmplices da exploração (mesmo que, historicamente, isto não corresponda completamente à realidade dos fatos), pelas lideranças revolucionárias, tidas por modernas, científicas e consequentes (expectativa que, posteriormente, não se confirmou).

Dentro desse contexto ideológico é que adquirem pleno sentido as palavras-de-ordem “abaixo o Pai”, “abaixo o folclore”, “abaixo a macumba”, “abaixo o misticismo”. Glauber associou um temperamento forte, nervoso, a uma ideologia impetuosa, totalitária, vitoriosa naquele período. Quem a vivenciou sabe perfeitamente que os valores da consciência “de classe” eram avassaladores, exclusivistas. Os vanguardistas de todos os matizes, por sua vez, eram intolerantes, impacientes e impressionantemente rígidos. E nós, revolucionários de esquerda, estávamos no auge do prestígio. Declarar-se revolucionário, em todos os espaços sociais, era algo tremendamente valorativo. Estávamos firme e sinceramente convencidos de que, se conquistássemos o poder do Estado, promoveríamos as transformações urgentes que melhorariam significativamente a vida de toda a humanidade. Nossa ambição, vê-se, não era nada pequena. Todos esses temas transparecem nitidamente no discurso e na postura de Glauber Rocha, ele que era um dos mais ambiciosos, mais brilhantes e mais arrojados vanguardistas da esquerda brasileira.

Aliás, sua polêmica contra o didatismo populista dos CPCs nos anos 62-63, longe de confirmar esse suposto “duplo ponto de vista”, essa integração entre “pedagogia” e “ontologia”, como quer Xavier, apenas

reafirma seu vanguardismo integral. Os militantes desses centros de cultura indevidamente chamados de populares tinham, como era de se esperar, um discurso político rígido e uma postura didática combativa. A arte popular era apenas um instrumento utilizado para veicular esse discurso. A hipervalorização do “conteúdo político” era o modo pelo qual os militantes dos CPCs superestimavam-se perante outras categorias aliadas, o povo-receptáculo e o artista-ferramenta. Este último era considerado um militante de segunda categoria, um tarefeiro que devia apenas dar forma às palavras-de-ordem encaminhadas pelos centros de decisão política. Para combater as veleidades de independência do militante-artista, o militante-político denunciava a experimentação artística como mero formalismo, apenas uma outra figura da alienação. Ora, pequenos grupos de artistas de vanguarda, situando-se à esquerda dos partidos comunistas, colocavam em dúvida a qualidade e a eficiência do “realismo socialista” e da política cultural populista. Trata-se portanto de uma disputa de lideranças e de tendências interior ao vanguardismo leninista. Nós, artistas revolucionários, queríamos ser o nosso próprio birô político, acreditávamos que a nossa revolução era a mais radical. Éramos a vanguarda verdadeira, os CPCs eram “burocratas” ou “burgueses”. Eles, sim, é que deveriam seguir nossos conselhos em matéria de política cultural (cf. Gerber, p. 16).

Glauber deve ter sido um dos primeiros a levantar essa bandeira por aqui, mas é evidente que a sua postura vanguardista e excludente manteve-se intacta, firmemente assentada em uma concepção sumária da sociedade e da história, bem como na tese da doação da consciência à massa alienada. Nesse contexto, sua batalha foi dupla: contra as manipulações da política cultural burocratizada e contra o caráter supostamente passivo da cultura popular. Mas, não há dúvida, a partir de um ponto de vista único. É por isso que, na sua arrogância juvenil, ele investe violenta e sinceramente contra os “ritos negros”, belos, sem dúvida, porém uma sucata do passado que era

preciso varrer da face da terra para promover a liberdade. Como, nesse contexto, defender nele a existência de um “duplo ponto de vista”? Afirmar, portanto, que Glauber foi um “enaltecedor” ou “celebrador” das manifestações religiosas coletivas é uma falsificação histórica com a qual não se pode conciliar, mesmo que seus autores sejam pessoas bem-intencionadas. Para amadurecermos como nação é indispensável, antes de mais nada, aprendermos a encarar bem de frente nosso lado estúpido, desagradável e sem charme.

A TEXTURA DA IMAGEM EM *BARRAVENTO*

A parte mais substancial da argumentação de Ismail Xavier sobre a suposta adesão de Glauber Rocha aos valores da comunidade de Buraquinho e sobre o “ponto de vista duplo” supostamente desenvolvido em *Barravento* se baseia, segundo seus próprios termos, na composição da imagem, isto é, na relação de certas partes com aspectos fundamentais do todo. Secundariamente baseia-se também na assimilação de um personagem, Firmino, a uma divindade do panteão afro-brasileiro, Exu.

A refutação da idéia de que Firmino é “um autêntico Exu” já foi, em parte, feita por José Gatti. O elemento complicador é que pelo menos em duas passagens a ação de Firmino é acompanhada por toques e cânticos para Exu. E o próprio Glauber o afirmou claramente: “O Pytanga que foge da polícia em Bahya reapareceu na pele de Exu, como Firmino em *Barravento*” (1981, p. 362 – mas o texto é de 1978). O ator Antônio Pitanga aceita a assimilação, mas argumenta que “Exu, na concepção do Glauber, que é a do candomblé do leigo, é a imagem que contagia” (Gatti, p. 65). Gatti termina recorrendo ao antropólogo Marco Aurélio Luz, que tem familiaridade com os candomblés nagôs da Bahia, o qual discorda que Firmino possa ser considerado um Exu, valendo-se entretanto de uma argu-

mentação baseada na cosmogonia dos iorubás lá da África. Gatti termina deixando o problema em aberto, não toma posição.

Creio que, poeticamente, sem procurarmos uma fidelidade muito rigorosa à mitologia afro-brasileira, Firmino poderia ser assimilado a um aspecto de Exu, salientado por Xavier. Como portador de mensagens tumultuosas Exu é, sem dúvida, no universo mental afro-baiano, o responsável pela subversão da ordem. Mas ele também é responsável por sua instauração, e este é seu lado menos conhecido, visto que os preconceitos dominantes o associaram ao Diabo, arauto da desordem. Porém Exu no candomblé é uma figura respeitável; como senhor do dinamismo, faz passar as energias dos diversos compartimentos do mundo umas nas outras, por isso ele é considerado o mestre das encruzilhadas e de todos os locais de passagem, inclusive os orgânicos: o ânus, o sexo e “os sete buracos da minha cabeça”. Exu também é considerado o regente dos locais de troca, do mercado, e o mestre do dinheiro. Fala a língua dos orixás e a dos seres humanos, sempre é evocado antes de todas as outras divindades, pois é considerado o controlador de todos os códigos, o promotor da comunicação (poderia ser o patrono de uma Facom afro-brasileira). Isso quer dizer que ele é o responsável pela possibilidade de ordenação do caos vital. É este lado positivo, construtivo, fundamental na figura de Exu, que é ignorado pela argumentação de Xavier.

Não é razoável ver em Firmino o responsável pela instauração de uma ordem qualquer. Parece mais realista afirmar, ainda com Xavier, que “Firmino é um barravento” ou que ele “faz um dueto com as forças da natureza”. Só seria necessário precisar: com o que existe nelas de devastador, desorganizador. Ele é impulsivo, descontrolado, freqüentemente exasperado, nunca avalia os efeitos do seu movimento, urde tramas que levam pessoas à morte, destrói recursos, leva o tumulto para onde passa, seu mundo emocional é um ciclone. Como Antônio das Mortes, Firmino é apenas um detonador. Assimilá-lo a Exu, repito, pode ser tolerado apenas

como uma licença poética concedida a um “cineasta leigo”.

Leigo mas não isento de preconceitos. Na página 17 do livro de Gatti temos uma foto de Firmino ao lado de Cota. Cabelo desgrenhado, olhar de soslaio, expressão rancorosa, a própria cara do maluco encrenqueiro. Temos aí uma ótima ilustração da imagem de Exu propagada pelo imaginário colonialista: a do negro rebelde, medonho, demente e sanguinário. Uma figura maldita e perigosa como essa não poderia deixar de exercer um certo fascínio sobre os jovens brancos rebeldes. Fascínio, insisto, na acepção mais recôndita do termo, simultaneamente atração e temor. O Exu de Glauber não tem, portanto, nada de “autêntico”, e nunca poderia ser usado como argumento para desautorizar a interpretação de *Barravento* como crítica fechada aos equívocos da prática religiosa afro-brasileira.

Xavier também se apóia na apresentação da vida social como festa e do trabalho como rito, como integração comunitária, desde que estes são os momentos mais exaltativos, mais apoteóticos de *Barravento*. Essas imagens apresentariam uma tamanha “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” (pp. 40 e 28). As imagens são, sem dúvida, belíssimas: a integração dos indivíduos no mesmo ritmo, a massa dos corpos individuais que são como parte do mesmo corpo, essa coesão social continua, mais do que nunca, impressionando fortemente. Firmino é apresentado como contraposição a isso, pois foi atingido pela desintegração individualista da sociedade contemporânea. Certo, há em *Barravento* uma celebração da coletividade, porém coexistindo com uma crítica cerrada do seu modo de coesão. Nós, intelectuais de esquerda, individualistas e desgarrados, como Firmino, cultivávamos uma nostalgia da comunidade perdida. Na interpretação marxista da história, a luta de classes surgia com a desintegração do comunismo primitivo e o advento da proprie-

dade privada. Imaginávamos estar no outro extremo da história, no fim da pré-história da humanidade, como escreveu Marx um dia. Acreditávamos que era iminente a liquidação do Estado, de todas as classes e a instauração de um novo comunismo, de uma nova comunidade internacional, fundada não mais no misticismo religioso e na manipulação política, mas na racionalidade científica e no planejamento econômico integral. Se houve, ou se há ainda, um encantamento com as cenas de trabalho dos pescadores, com a coesão social propiciada pela festa religiosa, é porque havia e há ainda em nossos corações um enorme vazio, a carência de comunidade. Éramos, é bom lembrar, “socialistas”, “comunistas”, a comunidade era nosso ídolo, nosso deus. Não pode causar surpresa o fato de nos extasiarmos diante do espetáculo esplêndido que a coesão social sempre oferece. Em *Barravento*, a exaltação da coesão social tem muito mais a ver com essa nostalgia das grandes comunhões coletivas.

Xavier também afirma que a ficção de *Barravento* assume “o modelo das repetições cíclicas, onde o presente segue uma lógica já estabelecida pelo sistema simbólico” (p. 36). Os transgressores da ordem mítica são punidos, como prescrevem as lendas. A mãe de Nayna seduziu Joaquim (= Aruan) e foi punida, Cota repete o destino dela; uma criança já é preparada para seguir o destino de Aruan... A percepção aguçada de Xavier detecta um duplo tempo narrativo em *Barravento*: o que corre em linha reta, o tempo do desenvolvimento, da desalienação, e o tempo da circularidade estática, da repetição dos padrões imemoriais. A narrativa promoveria um “jogo de compensações” entre os dois. Esta é uma das fortes razões que justificam sua hipótese de que não há centro narrativo e sim uma conciliação entre a análise do exterior, iluminista e crítica, e uma aceitação das representações religiosas que emanam da comunidade. Esta superposição de perspectivas estaria fundida na própria estrutura do discurso fílmico. O que existe de confuso em *Barravento* é que o filme se contorceria para conciliar os valores da

consciência de classe e os da identidade cultural (p. 41).

É evidente que o raciocínio de Xavier é que se contorce para tentar fundamentar uma hipótese tão vulnerável. Há, sem dúvida, um duplo tempo em *Barravento*, a observação é fina, mas a conclusão fora de foco. Pois se o tempo cíclico, segundo a lógica da narração, é o tempo da alienação, o tempo linear é o da fratura da alienação. Nisso, o discurso de Glauber é absolutamente cristalino. O tempo cíclico, conforme os valores veiculados pela narração, é o tempo da alienação ou até mesmo do retrocesso (voltar a pescar de jangada). Aruan é o herói justamente porque é aquele que rompe o ciclo vicioso, livra-se de tabus paralisantes, liquida a liderança anacrônica do Mestre. Não há compensação nem conciliação entre os dois focos, há conflito e exclusão. *Barravento* nunca assume o modelo das repetições cíclicas, ele o denuncia com o objetivo explícito de deixá-lo para trás. Não há simetria entre os dois modos de equacionar o tempo, há hierarquia. E hierarquia pressupõe um ponto alto, único, de onde emanam os valores que estruturam o discurso fílmico.

A TEXTURA DA IMAGEM: OS MOVIMENTOS DA CÂMERA E A MONTAGEM

Um último ponto que merece refutação crítica, em termos de composição da imagem, é a abordagem de alguns movimentos de câmera e recursos da montagem, os quais, segundo Xavier, confirmariam que Glauber aceita o sistema religioso da comunidade como a melhor explicação para certos fatos e o assume “como matriz orientadora de suas operações”. Nesse sentido, Xavier associa dois importantes movimentos de câmera em forma de “L”. O primeiro ocorre depois do choque inicial entre Firmino e Aruan, quando o primeiro manda fazer um “trabalho” para destruir o

segundo. Rechaçado por Mãe Dadá, Firmino recorre a um certo pai Tião, que se presta a tal “serviço”. A seqüência seguinte, no outro dia, pela manhã, começa com a câmera passeando pela copa dos coqueiros e descendo de vez pelo tronco de um deles, focalizando o ebó. Logo em seguida vem a notícia da morte de Aruan e seu desmentido. Eficácia ou ineficácia da magia? Para a comunidade, o fato só confirma os poderes sobrenaturais de Aruan. “Vambora, Tonho – diz um pescador que observa o despacho – feitiço não pega ele nunca”. Por outro lado, Firmino reconhece a inutilidade de sua encomenda: “É a primeira e última vez que me meto com feitiço!”. Para Xavier, a narração deixa em aberto diferentes explicações, sem tomar partido.

Como o feitiço não foi eficiente, Firmino induz Cota a seduzir Aruan e quebrar seu compromisso, para que ele seja obrigado a abandonar o misticismo e a assumir uma postura, digamos, mais conseqüente. O segundo movimento em “L” ocorre depois da relação sexual entre os dois. Na manhã seguinte, ao acordar, Aruan se mostra realizado, satisfeito. A câmera o enquadra de vários ângulos e corta em seguida para o pé de um coqueiro, acompanhando o tronco e movimentando-se para o alto até atingir a copa, quando então descoloca-se horizontalmente, mostrando um bloco cinzento de nuvens ameaçadoras. Essas nuvens chegaram por acaso ou são uma conseqüência direta da quebra do tabu? Xavier prefere apostar que a profanação de Aruan é a causa do barravento, afirma que a fusão entre a objetividade e a subjetividade torna-se “lei interna de evolução do mundo narrado” (pp. 31, 32). Defende então que os dois movimentos em “L” estão semanticamente associados. Haveria assim uma ligação orgânica entre o momento do despacho/morte/renascimento de Aruan e a perda de sua virgindade que provoca o barravento:

“Contra a hipótese do acaso, há a relação de simetria entre os dois movimentos de câmara e a reiteração do elemento mediador céu-terra (o coqueiro). Isto já estabelece um elo entre o movimento de deflagração

do barravento e a primeira situação em que os poderes espirituais de Aruan estão em causa, situação que se encerra justamente com a ameaça de Firmino. Além desse elo pela imagem, há toda uma disposição do enredo que abre espaço para a admissão de que a sintonia entre os estratagemas de Firmino e o barravento ultrapassa o plano da coincidência” (p. 35).

Além do mais, o barravento provoca a morte/castigo de Cota, o que atualiza a lenda “exemplar em sua repetição precisa do passado” (p. 36). Daí decorre, segundo Xavier, que “a narração de *Barravento* propõe determinadas relações entre eventos como expressão de uma necessidade”, a própria lógica da construção ficcional, tendo sido afetada pelo mundo mental da comunidade de Buraquinho.

Como minha interpretação segue por uma pista diferente, vou tentar explicar esses movimentos de câmera e recursos de montagem de modo distinto, lançando eventualmente mão de outros detalhes desprezados por Xavier. Para utilizar uma expressão usada por ele, assumir meu papel de “tradutor/traidor”. Qual a função dessas seqüências no movimento da narração? Uma coisa fica, desde logo, clara, a eficiência do feitiço é uma simples ilusão, um equívoco fugaz: o feitiço é uma ameaça, Aruan morreu; mas imediatamente a verdade é restabelecida: o herói está vivo, o feitiço é desmoralizado, não é uma ameaça real, é uma ilusão. Para os pescadores, fica confirmada a “força sobrenatural” de Aruan, nada mais previsível. Firmino, que é culturalmente marcado pela tradição africana mas desgarrado, dividido, fica encarregado pelo roteiro de nos oferecer uma versão meio ressentida, mas “natural”: o feitiço não funcionou, mas pouco importa, “eu sabia que era tudo mentira, arrisquei porque quis”.

Temos assim confrontadas a opinião dos pescadores, “crédulos” e “passivos”, com a opinião de Firmino. Este, além do narrador com seu texto de apresentação, é o único que condena o condenável comportamento político da comunidade. Suas opiniões co-

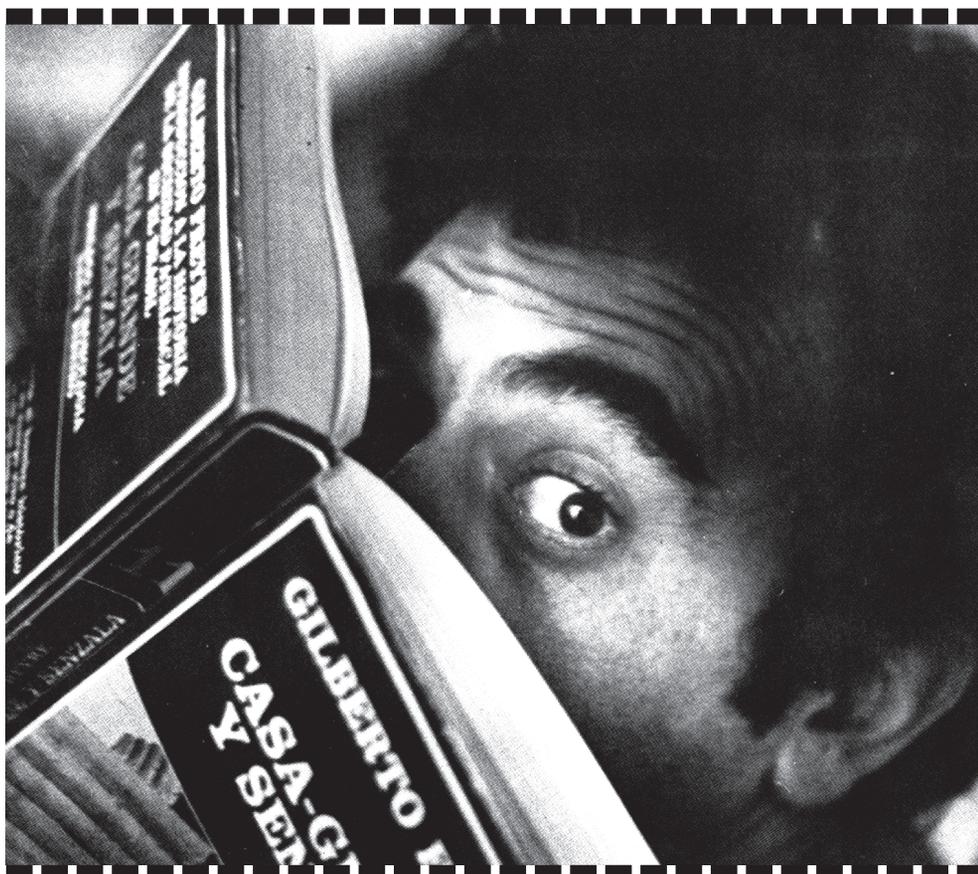
incidem contundentemente com o texto de apresentação. Firmino é, sem dúvida, o porta-voz de Glauber. É evidente que não pode haver equivalência entre a opinião de um pescador e a sua. Sobre o primeiro movimento em “L”, na verdade, só aparentemente a narração não toma partido, pois há, indiscutivelmente, uma hierarquia entre os locutores.

Qual então a função desta passagem na dinâmica da narração? A resposta me parece clara, é afirmar que Firmino não pode competir com Aruan no plano sobrenatural, que ele precisa entrar em ação: “Vou arrancar barravento a ponta de faca!”. A “eficácia simbólica”, sabe-se, só existe para aqueles que estão integrados ao sistema. A renúncia de Firmino está implícita porém evidente, e sua ameaça não pode portanto estar diretamente relacionada à deflagração mágica do barravento, como pretende Xavier, muito pelo contrário. É naquele momento que Firmino renuncia aos meios, digamos, tradicionais, de delegação de poderes e assume a responsabilidade para si, salienta a necessidade da ação própria. Inclusive porque seu próximo passo é a utilização dos próprios dotes de conspirador para atingir Aruan na sua integridade e na sua honra, induzindo Cota a seduzi-lo e denunciando publicamente a quebra do voto de castidade. Consegue assim incompatibilizá-lo com o Mestre e extraí-lo do território do misticismo. Desqualificado para a religião, Aruan é derrotado por Firmino em uma luta meio mal encenada e encerra sua carreira de líder legitimado pelo sagrado.

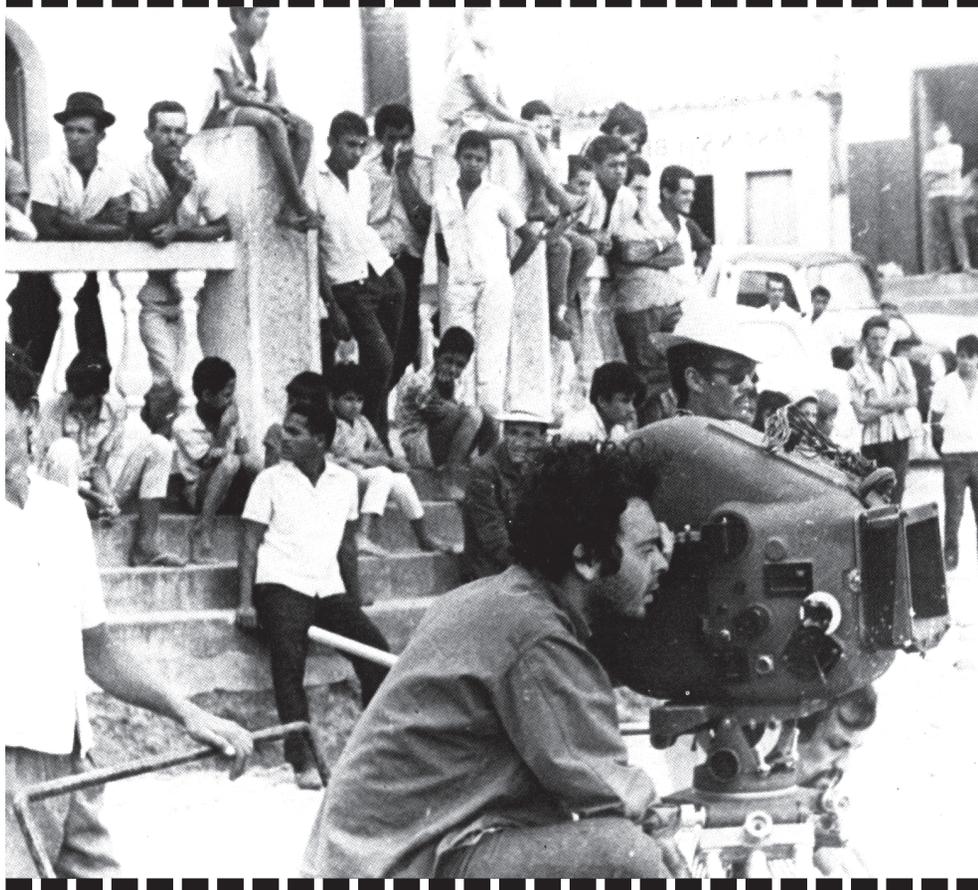
Firmino é o iniciador de Aruan na religião laica da política. É ele quem desmascara sua dimensão sagrada: “Ele é homem igual aos outros, gosta de mulher e não domina o mar”. Depois de derrotá-lo, agarra-o pelos cabelos: “Vou lhe deixar vivo para você salvar o povo”. Pros outros, que observam: “É Aruan que vocês devem seguir, o Mestre não, o Mestre é um escravo. Iêêê!!!”. Moral da história: o feitiço é uma “mentira”, uma renúncia à ação, só a (conspir)ação (a “ponta de faca”, o proselitismo, a luta) é eficiente. Parece-me claro que esta é a função dessas seqüências

no movimento da narração. Mas outras significações terminam pegando uma carona nesse bonde. Visto por outro ângulo, Firmino é o profeta que anuncia a chegada do messias, do redentor Aruan. Ironicamente, o discurso da vanguarda revolucionária tinha algo de verdade revelada, sem que nenhum de nós se preocupasse com esse estranho parentesco com as práticas que mais combatíamos. Para nós, o importante é que nosso discurso tinha um conteúdo “científico”, “progressista”. Nessa problemática da “salvação do povo” a palavra de Glauber fica muito parecida com a palavra sagrada. Mas não dá para confundir, isso não implica nenhuma “adesão” à cultura africana, pelo contrário, significa competição, rejeição do sagrado “primitivo”, onde a natureza “fala” pelos deuses. A palavra sagrada dos revolucionários era uma fala de homens especiais, um discurso abstrato de intelectuais – oposta certamente ao discurso abstrato dos pais da Igreja – que anunciava o advento de novos profetas laicos e verdades reveladas alternativas. O paradoxo é apenas aparente pois, se o discurso revolucionário adquiriu novos conteúdos, a práxis revolucionária manteve a tradicional relação sujeito/objeto entre o “pastor” e seus fiéis, suas “ovelhas”.

No segundo movimento em “L” há, sem dúvida, uma ligação direta entre o tesão e a tempestade. O coqueiro, símbolo fálico por excelência, faz inclusive pensar no opaxorô, o bastão de Oxalá, elemento de união do firmamento (o próprio Oxalá), princípio masculino, com a terra-mãe, Nanã. Nos mitos nagôs o opaxorô representa a palmeira, o vínculo. O segundo movimento em “L”, já se vê, estimula especulações antropológicas. E o coqueiro como opaxorô reforça a tese de Xavier. Só que, se houve essa intenção, certamente veio de Paulino. O depoimento de Pitanga, recolhido por Gatti, faz referência ao assunto: “No *Barravento* do Luís Paulino [...] a palavra ‘barravento’ era exatamente o castigo, quando o santo está zangado e castiga os pescadores” (p. 43). O barravento de Paulino era, portanto, a ira do orixá. Podemos dizer o mesmo do barravento de



O cineasta em foto de Paula Gaetan, 1979; abaixo, Glauber nas filmagens de História do Brasil, 1974



Glauber? O filme fornece elementos que permitem uma avaliação precisa. O texto de abertura, aliás, logo dá a dica: “*Barravento* é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças”. Fica claro, de metonímia dos deuses o barravento torna-se metáfora da revolução. Esta operação semântica de esvaziamento do pensamento mágico empreendida por Glauber é, além do mais, acompanhada de uma pequena manobra cujo objetivo é aplacar a eventual ira dos cartesianos, pois, antes mesmo da profanação de Aruan, já pairava no ar uma ameaça de tempestade. Na seqüência 12 do roteiro o personagem Chico comenta: “O sol tá bom, mas o tempo pode fechar”. Esta fala encontra-se também no filme e, logo depois dela, o vento começa a soprar forte. Tempestades acontecem, é o próprio roteiro que insinua a hipótese do acaso.

É bom lembrar que este era um ponto importante da controvérsia de Paulino com os produtores, inclusive com o próprio Glauber, conforme reconstitui Gatti. Segundo a versão de Paulino, o conflito começou com a entrada do produtor Rex Schindler: “Ele chegou a me chamar atenção. Achava [o filme] muito bonito mas disse que estava sendo dada muita importância para o candomblé [...] Ele achava um exagero que [no filme] se faziam feitiços e os feitiços aconteciam!”. Paulino continua: “Rex foi conversar com Glauber, que veio e me disse ‘carrega esse filme no lado político. O candomblé a gente tem que ter uma visão crítica, você sabe, né?’” (p. 47).

Claro, dramaticamente fica mais interessante que a transgressão seja seguida da punição. Poeticamente essa analogia entre micro e macrocosmo, entre universo psicossomático e universo *tout court* é válida, independentemente da crença ou descrença de cada qual. Em *Los Hijos del Limo* Octavio Paz já chamou a atenção para o fato de que, mesmo os filósofos materialistas, que denunciaram o caráter fantasioso das cosmogonias religiosas, reconheceram nelas uma verdade poética. O caráter poético atribui legitimidade a qualquer ima-

gem, mesmo a mais inverossímil, pois a poesia, desde o período romântico, é considerada mais antiga e mais essencial que qualquer mitologia. “Ainda que as religiões sejam históricas e perecíveis, há em todas elas um germen não-religioso e que perdura: a imaginação poética” (pp. 76-80). Contudo, mesmo admitindo que a sensibilidade poética de Glauber tenha adotado o evento miraculoso pela sua força dramática, a assimilação tesão-tempestade pode ter tido uma motivação perfeitamente “natural”, enquanto duas forças incontroláveis da natureza. Além do mais esta assimilação ganha em *Barravento* um terceiro termo, a revolução, que atribui um novo sentido aos outros dois. E, finalmente, mesmo que admitamos que o filme que “bate na tela” foi impregnado pelo mito, levando o espectador a uma “consideração mais complexa da experiência social e humana”, isso aconteceu... apesar de Glauber.

Não há rigorosamente nada, em *Barravento*, que não possa encontrar uma explicação “lógica”, “científica”. Só um certo deslumbramento com o exótico impede que isso fique claro. O próprio roteiro se encarrega de fornecer os dados necessários. O tempo cíclico existe porque aquela comunidade vive a própria história como mito. Os pescadores crêem no mito e repetem os gestos que o eternizam. Não há dúvida de que o tempo cíclico é encarado como uma convenção social. Os pescadores acreditam na “magia” porque foram socialmente condicionados a isso. Glauber demonstrou, através de vários diálogos, que eles eram capazes de acreditar candidamente nas coisas mais absurdas. Tomemos um exemplo, entre tantos outros. A personagem Rosa, sobre os poderes de Aruan: “Ele *nem precisa remar*, é só jogar a tarrafa e vem logo tudo que é peixe”. As visões miraculosas de Rosa são deliberadamente contrapostas ao racionalismo, ao realismo que Aruan vai adquirindo: “Agora *só acredito no remo!*” (os grifos são meus). Outra conclusão de Aruan que também é muito informativa: “Só preciso de coragem, coragem aqui na cabeça”. Alguém duvida de que Glauber queria informar ao seu públi-

co que os problemas políticos dos pescadores tinham um fundo de psicologia social?

A própria morte de Cota, que Xavier pretende ser uma punição “mágica”, encontra facilmente explicação lógica dentro da nossa realidade mental de ocidentais. Cota, apesar de ser representada como uma mulher independente, acreditava nos orixás (“Fui feita no santo e respeito o santo dos outros”), participava do universo psicossocial dos pescadores. Os dramas e as tragédias acontecem porque, às vezes, o desejo e o amor são mais fortes que as convenções. Quando há transgressões, em certos casos o sentimento de culpa pode ser tão forte que leva aquele que viola a norma ao desespero e à morte. Tudo isso é claramente exposto em *Barravento*. Cota morre porque não era suficientemente independente, exterior. O resto é especulação.

Há indubitavelmente em *Barravento* um contexto semântico coerente, um ponto de vista único, informado – para retomar uma expressão utilizada pelo próprio Glauber – “pelas verdadeiras leis da antropologia materialista”. À religião afro-baiana, na verdade, uma única e pequena concessão é feita, mas não por flexibilidade narrativa e sim por mais um preconceito, uma sub-ideologia, o machismo, muito mais espontâneo nos rapazes bem-educados do início da década de 60. Em *Barravento*, o candomblé é de certa forma tolerado enquanto prática feminina. E o feminino, na ficção de Glauber, tem conotações bem caracterizadas; encontramos no seu universo ficcional uma divisão do trabalho em que as mulheres são responsáveis pelos projetos domésticos, enquanto aos homens sempre cabem as glórias e as angústias da liderança política. Aruan é o transformador potencial, o elemento progressista. Já Nayna, sua amada, é uma figura permanentemente ansiosa, manipulada, politicamente insignificante. Dela escreve Glauber no roteiro: “Seu rosto reflete que ela quer ser como as outras” (*Roteyros*, p. 114). Mãe Dadá, aconselhando-a no final: “Se você quer casar com Aruan tem que fazer o santo. Ele se perdeu mas você tem que ajudar ele outra vez”. Em outras palavras, o homem é a

transformação, a liberdade, a mulher é a conservação social e o amparo do homem. No final de *Barravento* temos então um compromisso: Aruan livra-se do misticismo politicamente alienante, e Nayna é iniciada na casa de Mãe Dadá. Desvinculada radicalmente dos brilhos da política, à religião só resta o obscuro universo doméstico. Urde-se assim uma rede de conotações em que o candomblé é assimilado ao conservadorismo, ao doméstico, ao feminino, e excluído da vida pública. Encontramos aqui uma nítida identificação da política como atividade masculina, viril. Não é gratuitamente que, em *Barravento*, o farol, símbolo da consciência, da lucidez, é um evidéntíssimo símbolo fálico (7).

Mas até mesmo este compromisso, esta pequena concessão ao candomblé pode ser colocada em dúvida, se atentarmos ao que Glauber escreveu em 1976: “Nayna vai pra camarinha. O Mestre perde Aruan que vai pra a cidade em busca de superar a fome por uma rede nova e voltar pra libertar Nayna do castelo macumbeiro” (1981, p. 306). O filme que “bate na tela” parece ao seu final aceitar o candomblé, mesmo que limitadamente. Mas nessa explicação posterior de Glauber, o candomblé é visto como uma prisão em que Nayna, taticamente, é deixada, até que Aruan volte para “libertá-la”. Uma prisão ou talvez até mesmo um prostíbulo pois, na gíria da época, castelo era sinônimo de bordel. Mesmo que ele não tenha descido a tais calúnias, o desprezo com que Glauber se refere aos “macumbeiros”, por si só, já revela que estamos muito longe do “jogo de compensações” do qual Xavier lança mão para explicar as trajetórias cruzadas de Nayna e Aruan, e para nos convencer da ausência de um centro narrativo fixo.

CONCLUSÃO

Espero que tenha ficado claro que este ensaio também é um depoimento sobre meus próprios engajamentos, pois fui, na década de 60, artista de vanguarda e militante revolucionário. A postura crítica de-

7 Ver, a esse respeito, o mais que necessário ensaio de Lindinalva Rubim “As Mulheres de Glauber Rocha: um Estudo sobre as Personagens Femininas em seus Filmes”. Sobre o machismo de Glauber nesse período cf. também Paulafreitas e Lobo: “Como a briga porque eu sou um cara corajoso, sou macho, porra!” (pp. 226 e 254).

envolvida aqui é, portanto, antes de mais nada, uma prestação de contas com o meu próprio passado. Todas as duras críticas que faço à postura do jovem Glauber podem, tais quais, ser feitas a mim, às atividades artísticas e políticas que assumi durante anos a fio, em um período que marcou profundamente a vida nacional. E que começa a se perder nas brumas do tempo, permitindo maquiagens e idealizações.

Mas este ensaio é sobretudo uma tentativa de trabalho pluridisciplinar, em que procurei articular o contexto semântico de *Barravento* com o contexto histórico e intelectual mais vasto em que ele se inseriu. Procurei mostrar que o grande cineasta baiano Glauber Rocha era portador de uma mentalidade, a dos artistas de vanguarda, arrogantes e normativos, fortemente influenciados pela ideologia do marxismo militante. Que ele era herdeiro, como qualquer jovem da sua condição, dos preconceitos que sustentaram, durante décadas, a hegemonia do Ocidente. E que alguns dos temas mais marcantes dessa ideologia e dessa herança terminaram datando o seu primeiro longa-metragem.

Glauber, ao realizar *Barravento*, aos vinte anos de idade, longe de abrir mão, em certos momentos, de sua romântica “consciência de classe” para acolher certos traços da cultura popular e fundi-los na estruturação da narrativa, fez outra coisa. Se há algo gritante em *Barravento* é que seu autor se comportou como um “revolucionário” típico. Éramos homens de Estado virtuais, formávamos destacamentos de vanguarda com postura fortemente combativa e com firme propósito de destruir o sistema capitalista, a “sociedade de consumo” e o “Estado burguês”. Continuando a tradição do jacobinismo, éramos ambiciosos, valentes, bem-intencionados e generosos, porém pessoalmente mal-resolvidos, intransigentes, atravancados por preconceitos. Politicamente éramos racionalistas, continuadores do anticlericalismo do Iluminismo, mas sociologicamente mecanicistas. Tínhamos opinião formada sobre absolutamente tudo, principalmente sobre aqueles assuntos importantes dos

quais nada sabíamos. Pois, nesses casos, aplicávamos a indefectível “análise de classe”. Fomos marcados, na nossa educação, por religiões autoritárias e fortemente repressivas, herdadas das monarquias européias. Para muitos de nós a religião era o inimigo principal, embora o autoritarismo permanecesse um modo natural de agir. E tínhamos ídolos de enorme prestígio, nosso movimento colecionava vitórias pelo mundo afora, estrategicamente estávamos em franca ofensiva.

Glauber, como todos nós, tinha pressa, não podia perder tempo com sutilezas. “Esta luta entre a poesia e o manifesto agora está decidida para mim”. “O filme não pode ser ‘arte’, tem de ser manifesto” (citado por Gerber, p. 26). Esta, sim, foi a “lição política” que ele declarou ter aprendido com os pescadores de Buraquinho. Mas não precisava ir tão longe, pois a palavra-de-ordem da “arte engajada” marcava presença, na década de 60, em todas as faculdades, teatros, galerias e botequins. O cinema, disse ele ainda, tem de ser “um trabalho útil às necessidades da hora” (idem). A “hora” exigia um combate franco contra a miséria e a exploração. E contra os cúmplices que ajudavam a manter este estado de coisas. Como, a seu ver, a religião afro-baiana. Por isso, em *Barravento*, ela foi tratada, de ponta a ponta, com desconfiança, e diretamente responsabilizada pelo atraso político do nosso povo.

Por essas e outras é que *Barravento* teve um centro narrativo único, extremamente rígido e excludente, baseado em um discurso fechado, autoritário e etnocentrista. A potência da ideologia não permitiu que Glauber rompesse a carapaça e deixasse fluir sua grande sensibilidade. A univocidade do discurso vanguardista só entraria em declínio na década seguinte, sobretudo depois da grande crise de 68 e com o início do desmoronamento da esquerda. Só no final da década é que Glauber relativizaria sua opinião quanto ao caráter “alienado” da religião afro-brasileira e começaria a admitir que “as maiores rebeliões da história brasileira são as guerras que os negros e os camponeses místicos organizaram na época da escravi-

ção” (entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, em 1969, cf. 1981, p. 167) (8). Na década de 70, com a diversificação do movimento social, com o surgimento na cena mundial dos movimentos de mulheres, minorias e etnias, é que se desenvolveram os temas da resistên-

cia cultural. Eles não foram antecipados nem por Glauber nem por nenhuma vanguarda revolucionária. É por tudo isso que se pode afirmar que a tese de Ismail Xavier é simpática, generosa, desenvolvida com habilidade, mas falsa.

BIBLIOGRAFIA

- BACHOLLET, Raymond et alii. *Négripub, l'Image des Noirs dans la Publicité*. Paris, Éditions Somogy, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BESANÇON, Alain. *Le Origini Intellettuali del Leninismo*. Firenze, Sansoni Editore, 1978.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A Ideologia em Barravento* (Estudo de Roteiro). Salvador, Centro de Estudos Baianos, UFBA, 1990.
- CORNÜ, Auguste. *Marx e Engels — Dal Liberalismo al Comunismo*. Milano, Feltrinelli Editore, 1971.
- DICKSON, Kwesi. “Bases Éthiques et Spirituelles de L’Humanisme Animiste”, in *Colloque sur les Religions*. Paris, Présence Africaine, 1962.
- FEUERBACH, Ludwig. *A Essência do Cristianismo*. Campinas, Papyrus, 1988 (edição original, 1841).
- FOTÉ, Harry Memel. “Rapport sur la Civilisation Animiste”, in *Colloque sur les Religions*. Paris, Présence Africaine, 1962.
- GATTI, José. *Barravento, a Estréia de Glauber*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1987.
- GERBER, Raquel. “Glauber Rocha e a Experiência Inacabada do Cinema Novo”, in *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- HERSKOVITS, Melville. “La Structure des Religions Africaines”, in *Colloque sur les Religions*. Paris, Présence Africaine, 1962.
- HOVELACQUE, Abel. *Les Débuts de l’Humanité — L’Homme Primitif Contemporain*. Paris, Octave Doin Éditeur, 1881.
- LETOURNEAU, Charles. *L’Évolution Politique dans les Diverses Races Humaines*. Paris, Lecrosnier et Babé Libraires-Éditeurs; *La Psychologie Ethnique*, Paris, Librairie Schleicher Frères, 1890.
- LUBBOCK, John. *Los Origenes de la Civilización y la Condición Primitiva del Hombre*. Buenos Aires, Editorial Albatros, 1943 (ed. original, 1870).
- MARX, Karl. *Critique de l’État Héglélien*, Collection 10/18. Paris, Union Générale d’Éditions, 1976 (ed. original, 1843); *Critique du Droit Politique Héglélien: Introduction*, in *Études Philosophiques*. Paris, Éditions Sociales, 1977 (ed. original, 1843-44); *La Question Juive*. Paris, Aubier, 1971 (ed. original, 1844); *Manoscritti Economico-Filosofici del 1844*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1968; *Le Capital*. Paris, Garnier-Flammarion, 1969 (ed. original, 1867).
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Lisboa/São Paulo, Editorial Presença/Martins Fontes, 1974 (ed. original, 1846); *Manifesto do Partido Comunista*. Lisboa, Avante, 1975 (ed. original 1848).
- PAULAFREITAS, Ayêssa e LOBO, Júlio César. *Glauber, a Conquista de um Sonho — Os Anos Verdes*. Belo Horizonte, Dimensão, 1995.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- ROCHA, Glauber. “Uma Estética da Fome”, in *Revista Civilização Brasileira* nº 3. Rio de Janeiro, 1965; *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981; *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1983.
- RUBIM, Lindinalva. “As Mulheres de Glauber Rocha: um Estudo sobre as Personagens Femininas em seus Filmes”, in Antonio Albino Canelas Rubim (org.), *Idade Média*. Salvador, Edufba, 1995.
- SENNA, Orlando (org.). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar — Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

JORNAIS

Jornal da Jornada — setembro de 1981, Salvador.

Folha de S. Paulo — caderno Ilustrada, 16 de novembro de 1995.

8 Um ótimo exemplo da mudança de postura que efetivamente aconteceu pode ser encontrado em *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet, onde, entre outras, ele coteja dois filmes de Geraldo Sarno, *Viramundo*, de 1965, e *laô*, de 1974: “Será só comparar este enfoque com aquele que o mesmo diretor dava às práticas religiosas em *Viramundo*, para perceber a mudança radical: o que era alienação virou resistência cultural” (p. 139).