

A cultura popular no cinema de Glauber Rocha: “Baravento” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”

Pedro Rodolpho Jungers Abib¹

Resumo:

O texto busca analisar o discurso sobre cultura popular presente na obra de Glauber Rocha, sobretudo nos filmes *Baravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a partir do romantismo revolucionário predominante no pensamento artístico da década de 1960, que influenciou e foi influenciado pela obra de Glauber

Palavras-Chave:

Cultura Popular, Cinema, Glauber Rocha, Romantismo Revolucionário.

Abstract

This article analyzes the discussion of popular culture present in the work of Glauber Rocha, especially in the movies *Baravento* and *Deus e o Diabo na Terra do Sol* from the revolutionary romanticism prevalent the artistic thinking of the 1960s, which influenced and was influenced by the work of Glauber

Keywords:

Popular Culture, Cinema, Glauber Rocha, Revolutionaty Romanticism

“ Qual é a cultura da revolução?
A incultura subversiva popular ou a cultura subversiva dos intelectuais ?
A cultura subversiva popular é uma incultura ?
Não é um ato culto subverter o poder ?....
O povo ignorante que faz a revolução ?
Mas quem dirige o povo no justo caminho revolucionário ?...”²

Essa torrente de perguntas formuladas por Glauber Rocha numa obra projetada mas não concluída sobre a história do cinema, nos permite perceber como a ideologia revolucionária que incendiava as mentes e os corações dos jovens artistas na década de 1960, estava também demarcando toda uma trajetória que seus filmes percorreriam durante esse período. Essa fase recente da história brasileira, que segundo Marcelo Ridenti (2000) é caracterizada por uma forte influência do que ele chama “romantismo revolucionário”, inicia-se nos anos 60 sob a estrela cultural do Cinema Novo, movimento no qual além de Glauber,

¹ Professor Adjunto na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia e Cineasta, autor dos documentários: *O Velho Capoeirista* (1999), *Batatinha e o Samba Oculto da Bahia* (2007) e *Memórias do Recôncavo: Besouro e outros Capoeiras* (2008).

² Texto extraído da nota introdutória ao filme “Rocha que voa” de Eryk Rocha.

outros cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, Eduardo Coutinho entre outros, defendiam posições situadas politicamente no campo da esquerda. O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade do cinema e do homem brasileiro, em busca de uma nova sociedade, que deveria surgir dessa intensa movimentação político-artístico-cultural que marcaram os anos 60.

O Cinema Novo pode ser incluído como uma dessas inúmeras manifestações na esteira da efervescência do pensamento revolucionário dessa época, onde destacavam-se entidades como o C.P.C. (Centro Popular de Cultura), entidade ligada à UNE (União Nacional dos Estudantes) que era formado por estudantes e intelectuais organizados em torno de um projeto revolucionário para o Brasil, baseado numa concepção marxista que procurava denunciar a alienação presente na cultura popular, e estabelecer então as bases para que uma arte revolucionária pudesse ser levada até o povo – tarefa essa de responsabilidade dos intelectuais comprometidos com a revolução – para que finalmente o povo pudesse conscientizar-se e assumir a luta revolucionária em nosso país. Uma obra marcante desse período foi o longa metragem *Cinco Vezes Favela*, 1962 composto por cinco episódios dirigidos por Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias e Miguel Borges.

Essa concepção romântica³ que orientava artistas de todas as áreas, teve forte influência na primeira fase da obra de Glauber Rocha, e nesse contexto, era predominante o discurso na direção de “resgatar” e de ir ao encontro de uma cultura popular “autêntica”, que pudesse ser o âmago e a inspiração de toda criação artística que se pretendesse revolucionária.

O aguçado senso político de Glauber, aliado ao seu vigor revolucionário e sua fabulosa criatividade, o transformaram num artista extremamente empenhado em fazer de sua obra, um aríete contra as injustiças sociais de seu país, além de demolir as formas tradicionais de se pensar e fazer cinema. Para isso, não hesitava em mostrar as feridas, a miséria, a violência como um grito desesperado por mudança e transformação. Dizia ele no manifesto intitulado *Ezteyka da Fome*:

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação da fome é a violência”. (ROCHA, 1981 - p.31).

Seus filmes sempre desnudaram cruentamente a realidade brasileira, denunciando as mazelas e incitando à tomada de posição por parte do espectador. Principalmente na

³ O romantismo seria, segundo Ridenti (2000), uma forma específica de crítica à modernidade, caracterizada - em termos weberianos - pelo espírito de cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental e a dominação burocrática inseparáveis do advento do espírito do capitalismo. A crítica a partir de uma visão romântica de mundo incidiria sobre a modernidade enquanto totalidade complexa, que envolveria as relações de produção, os meios de produção e o Estado. Renato Ortiz (1992) entende que podemos considerar o Romantismo como uma concepção revalorizadora da individualidade e do processo de criação. Nesse sentido, corresponderia a uma sensibilidade estética que redimensiona as técnicas e o gosto artístico..

primeira fase de sua obra, onde situam-se os filmes *Barravento*, 1962 e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, Glauber sempre buscou na cultura popular, os elementos de contradição que pudessem fazer essa dura realidade explodir na tela, buscando a indignação, incomodando, sacudindo a passividade daqueles que não se sentiam responsáveis pela transformação dessa realidade. A cultura popular nos filmes de Glauber Rocha representava mais do que um discurso sobre a identidade brasileira: era, antes de mais nada, uma poderosa manifestação de rebeldia contra um sistema opressor e injusto, era a inspiração para a luta, para o enfrentamento, para a revolução.

Defendia ele que a cultura popular "será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa" (1981, p.220). A cultura popular para Glauber não podia ser caracterizada como folclore, mas como a linguagem popular de permanente rebelião histórica. Dizia ele que "o encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular, será a primeira configuração de um novo signo revolucionário". (1981, p.221).

Sem dúvida, os filmes mais emblemáticos dessa fase do cinema glauberiano são mesmo *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ismail Xavier (1983) afirma que esses dois filmes seriam dignos representantes da década de 1960. Nessa esquematização, despontavam como exemplos claros da crítica à alienação pelo misticismo. Xavier assinala que *Barravento* revela a preocupação fundamental de Glauber com alienação religiosa do povo brasileiro. Nele, as crenças religiosas dos pescadores de uma praia da Bahia são o grande obstáculo para a luta de libertação do jugo econômico a que estão submetidos. São as crenças que impedem a rebelião. São elas que impedem a humanização. Já *Deus e o Diabo*, conforme Xavier, vira o tradicional esquema maniqueísta de Bem e Mal ao avesso, e representa o conflito e a violência dentro de outra concepção de necessidade histórica. Ao traçar o percurso das formas de consciência correlatas a diferentes formas de rebeldia, supera o tipo de racionalidade própria do *western* – a do "processo civilizatório" – e expõe os interesses concretos que estão na raiz da práxis humana, propondo uma visão de passado e presente como contextos homogeneamente alienadores, focos estruturais de injustiça, diante dos quais, a violência do oprimido ganha legitimidade como forma de resposta à violência institucional, muitas vezes invisível.

A aldeia baiana de *Barravento* está banhada em misticismo. Iemanjá, deusa do mar, mistura-se à vida dos homens. Alguns lhe pertencem, outros dela nasceram numa noite em que emergiu das águas. O passado, o presente, se confundem com a lenda. Daí se explica que a música de candomblé, o marulho das ondas, a enfeitiçante e suave obscuridade noturna invistam todo o filme. *Deus e o Diabo* estende sua trama de forma subjacente: um homem que dissolve sua vida real no imaginário: na crença quase religiosa em personagens cheios de sonho e de realidade. E como se isso não bastasse, o filme inteiro toma como ponto de referência um lendário romanceiro.

Glauber está ligado por mil laços – pessoais, nacionais, cinematográficos – ao lençol afro-brasileiro. Seu primeiro filme – *Barravento* – deve bastante a essa circunstância. A capoeira, o candomblé, o samba, os cantos de pescadores vão sendo apresentados não

apenas como alegorias, mas como fios condutores da narrativa. São elementos muitíssimo significativos do universo cultural baiano, e constituem no filme, os signos através dos quais Glauber articula os conflitos e tensões presentes na trama.

Para René Gardies (1974), o universo mítico da cultura afro-brasileira é muito bem explorado por Glauber que trabalha com uma estrutura dicotômica, organizando forças, pulsões, valores dissimulados sob um número limitado de imagens chaves. Descreve Gardies:

Iemanjá, a deusa do mar, desce na alma dos santos que lhe são consagrados: Aruá e Naína. Os pescadores de 'Barravento' recebem proteção desse poder marítimo onipresente e aí de quem ousar desafiá-lo! Essa herança de crenças mágicas africanas, particularmente viva entre as populações negras da Bahia, penetrou no conjunto da mitologia afro-brasileira. A *mana*, a identificação com a alma dos grandes antepassados e a transferência de personalidade que se dá nesse processo formam uma das constantes do pensamento mágico. Serão reconhecidos na origem dos atos dos personagens principais. (1974, p.63).

Já em *Deus e o Diabo*, a força das tradições da cultura popular nordestina se manifesta tanto na forma quanto no conteúdo da narrativa. Boa parte do enredo é apresentado em forma de cordel, remetendo o espectador ao universo das tradições orais, no qual o poeta e o cantador desempenham papel fundamental na transmissão das histórias, das lendas e dos fatos ocorridos no sertão. E os personagens encarnam lendários heróis do imaginário nordestino como Antonio Conselheiro – na figura do beato Sebastião, e como o cangaceiro Lampião – na figura do também lendário cangaceiro Corisco. Eles conduzem a narrativa que busca explorar as contradições presentes por um lado, na alienação do messianismo, e por outro na violência do cangaço, como alternativas de enfrentamento da situação de miséria e opressão vivida pelas gentes do sertão nordestino.

Porém, Xavier alerta que não é do cordel a primeira, nem a última palavra. No som, há a convivência do comentário musical erudito. Na imagem, há a pluralidade de tons que muitas vezes dá lugar a uma narrativa que se compõe de múltiplas mediações – a que assume a forma de cordel é uma delas, ao lado de toda a complexidade do trabalho de câmera e da encenação. Glauber utiliza uma vertente progressista dentro do discurso que polemiza com a tradição e parte dos mitos para inserí-los num processo de transformação, denunciando seus limites, sua humanidade. Enquanto o cordel tende a projetar seus heróis na eternidade como figuras exemplares que escapam à decadência do mundo, *Deus e o Diabo* projeta esses mesmos heróis numa temporalidade marcada pelo movimento incontido, pelas necessidades históricas que decretam a morte de uns e outros como essencial para o progresso dos homens e para a realização do princípio de justiça.

Já em *Barravento*, encontramos também oposições entre dois conceitos de temporalidade distintos entre si: o da circularidade, ou tempo cíclico, que orienta o imaginário e o pensamento das tradições populares, e o tempo linear, presente na lógica racional-cristã que orienta o pensamento hegemônico ocidental. Ao analisar esse filme, Xavier afirma que:

se há um tempo que corre em linha reta, expresso na rede que vem da cidade, na acumulação dos exploradores e na pregação de Firmino que atinge Aruá, há também um tempo circular, de repetição indefinida, expresso nas reproduções das lendas, na regularidade dos rituais e no próprio jogo de compensações, que faz da integração de Naína no sistema religioso a contrapartida da perda de Aruá, que se desgarra para viver a história....Essa presença da circularidade manifesta-se, inclusive, no desligamento de Aruá no final, sugerida na imagem do

farol que dera origem à figura de Firmino. Se, numa direção de leitura, o farol é luz e conota desalienação e promessa de liberdade, noutra ele é instância de repetição e se insere nessa rede de elementos que sugere a circularidade de tudo (p.40).

Xavier salienta ainda a idéia de que para ele, o filme expressa disposições inconscientes, descontroladas e irracionais na textura de imagem e som, "se contorcendo para que nele desfile a oscilação entre os valores da identidade cultural – solo tradicional da reconciliação, da permanência e da coesão – e os valores da consciência de classe – solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração do trabalho."(p.41). *Barravento* para Xavier, é a equação irresolúvel que confronta essas duas perspectivas, recusando o ponto de vista transcendente que, exterior a elas ou privilegiando uma delas, avançaria a resposta una e fecharia o discurso.

Percebemos nessas duas obras de Glauber, a constante preocupação em trabalhar dialeticamente com as oposições de sentidos, com as contradições e principalmente com a ambigüidade presentes na cultura popular. Se por um lado, Glauber caminhava na esteira dos movimentos vanguardistas ligados ao CPC que compreendia a cultura popular como alienada, ingênuas e conformista, se auto-designando como os responsáveis pelo que chamavam de cultura popular-revolucionária, ou seja, aquela produzida por artistas que "optaram por ser povo" e que se dedicariam à "conscientização do povo" de onde viriam então, os futuros combatentes do exército revolucionário de libertação nacional e popular; por outro lado reconhecia nessa mesma cultura popular a *ambigüidade* que Marilena Chauí descreveria depois em sua obra "*Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*". Argumenta ela, que o termo *ambigüidade* não supõe falha, defeito, carência de um sentido rigoroso se fosse unívoco, mas sim, "a forma de existência dos objetos da percepção e da cultura, percepção e cultura sendo elas também ambíguas, constituídas não de elementos ou de partes separáveis, mas de dimensões simultâneas que somente serão alcançadas por uma racionalidade alargada, para além do intelectualismo e do empirismo" (p.123).

Freqüentemente encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular. Este é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico, ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, "... tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambigüidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação" diz Chauí (p.124).

Essa mesma ambigüidade caracteriza, portanto, essa fase da obra de Glauber Rocha, que percorre o universo da cultura popular com seu olhar crítico e aguçado, denunciando a religiosidade, a passividade, o misticismo como formas de alienação desse povo cada vez mais humilhado e violentado pelas estruturas de dominação social da sua época e presentes até hoje. Não deixa, porém, de reconhecer nesse mesmo povo, a capacidade de elaborar as estratégias de resistência necessárias para sua sobrevivência e a sabedoria e a força transformadora de suas tradições que produzem a energia vital que move o desejo de emancipação e de luta por dignidade.

Os conceitos “cultura” e “cultura popular” ganham hoje outros contornos a partir das discussões advindas das ciências sociais e dos estudos culturais, onde diferentes fatores determinam essa conceituação: hibridismos, entre-lugares, descentramentos identitários, desterritorializações, fluxos migratórios, diásporas, etc... redefinem o conceito de cultura popular para além daquilo que Glauber procurava discutir em seus filmes. Anacronismos à parte, porém, não podemos deixar de reconhecer a potência da obra glauberiana diante das mazelas sociais de seu tempo, e a sua capacidade em articular o popular com o revolucionário, a estética com a fome, a arte com a vida.

Glauber estava à frente do pensamento artístico de sua época, indo além do puro ativismo artístico-revolucionário predominante, ao buscar se aprofundar na complexidade da alma popular do homem e da mulher brasileiros. Glauber sempre procurou o abrasivo, não o suave. Enfatizou as arestas, radicalizou, destacou a aspereza. Se alguma coisa Glauber nos ensinou, é que nada que se valha a pena se faz sem risco. E, no caso da arte, com muito risco.

Bibliografia

- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 4º edição, 1989.
- GARDIES, René. **Glauber Rocha: Política, Mito e Linguagem**. Paris: Seghers, 1974.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho D'água, 1992.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Brasiliense, 1883.