

# 1.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de seis anos de dedicação à investigação do filme *Barravento* (1962), descoberto como possível objeto de pesquisa histórica ainda na graduação, durante a leitura do livro *História do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Ramos (RAMOS, 1987). O enredo do filme e seu complicado processo de realização desde o início se mostraram elementos caros a uma reflexão histórico-cultural.

*Barravento* aborda a vida de uma comunidade de pescadores na praia de Buraquinho (na época, distante e isolada da cidade de Salvador) e retrata o cotidiano de seus moradores, predominantemente negros, com a rotina de ida ao mar, preparação para a pesca, rituais religiosos do candomblé, rodas de capoeira e de samba. A chegada de Firmino, antigo morador da aldeia que se mudara para a cidade, é o mote do filme, uma vez que sua presença dentro do grupo cria situações de discórdia que nortearão a obra até seu desfecho.

É possível vislumbrar dois grandes polos de tensão em *Barravento*, que giram em torno do trabalho e da religião, temas, por sua vez, intrinsecamente vinculados. Na ideologia dos pescadores, o sucesso do trabalho no mar depende da vontade de Iemanjá; portanto eles devem seguir os desejos dos orixás a fim de garantir a própria sobrevivência. Para Firmino, antigo pescador que se mudara para a cidade, o candomblé mascarava os reais problemas sociais e era a fonte de alienação do povo, pois o sucesso da pescaria dependia, não dos orixás, mas dos pescadores, de como e quando eles pescavam e da rede que usavam. É em cima desta divergência ideológica – candomblé alienação x candomblé redenção - que *Barravento* caminha, tanto em sua versão original quanto em sua versão final. “Nessa configuração geral, fica nítido o papel de Firmino como elemento *motor das transformações* e fonte dos desafios que põem as personagens em

movimento” (XAVIER, 2007, p. 31, grifos meus).

É bastante profícuo pensar a expressão *motor das transformações*, escolhida por Ismail Xavier para referir-se a Firmino. A ideia do trabalho do homem como motor da história é conceito fundamental do pensamento marxista, e, o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, quando o filme foi realizado, foi um período em que as ideologias revolucionárias de esquerda estavam em grande circulação no Brasil, como será visto adiante.

Fernão Ramos também aborda, além do enredo, os percalços por que passou o filme durante sua fase de produção. Baseado em depoimentos de Glauber Rocha (a princípio produtor, mas depois diretor do filme), o autor afirma que a mudança da direção da obra ocorreu como consequência de um desentendimento entre os integrantes da equipe: alguns membros teriam exigido a saída de uma das atrizes (Sônia Pereira), que seria namorada de Luiz Paulino dos Santos, então diretor do filme. Este teria reagido à expulsão da amada e, em apoio, também se retirado do filme, depois de vender o roteiro a Glauber por cem contos (RAMOS, 1987, p. 328). Assim, Glauber Rocha entra na direção do filme e o modifica.

As histórias que envolveram a produção do filme, quando comparadas a outros depoimentos sobre os fatos, soam confusas, havendo divergências sobre várias questões. A busca pelo roteiro original do filme e seu autor pareceu o caminho mais adequado para se compreenderem as disputas envolvidas nas transformações por que passou *Barravento*.

O que parecia uma escolha simples revelou-se demasiado complexa quando descobri que os pesquisadores da área não possuíam nem o paradeiro do roteiro original, nem de seu autor, Luiz Paulino dos Santos. Do roteiro, soube por nota de rodapé (XAVIER, 2007, p. 34) que, apesar de sua importância para os estudos do tema, era inédito; e de Paulino, informaram-me que vivia na Amazônia, isolado e distante de meu alcance. Com tais notícias, a ânsia de desenvolver o trabalho, apesar de não ter esmorecido, arrefeceu consideravelmente, por ele se mostrar aparentemente inviável.

A relevância de um trabalho que abordasse a gênese do filme foi novamente destacada por Ismail Xavier na apresentação da reedição, feita em 2007, de seu livro *Sertão mar*. Além da já citada nota de rodapé, que se repete nesta nova publicação, Ismail desenvolve reflexões que mais uma vez legitimam e

dão valor à presente pesquisa:

a história de *Barravento* requer um exame do roteiro de Luiz Paulino dos Santos, **trabalho que está por ser feito de modo mais rigoroso**. Tal crítica genética **traria grande contribuição para o estudo do filme** (...) porque especificaria melhor o processo que gerou as contradições que apontei no filme assinado por Glauber (XAVIER, 2007, p. 9, grifos meus).

Apesar de saber da dificuldade do projeto, as palavras de Ismail reacenderam a chama da pesquisa, que muitas vezes pensava estar perdida, uma vez que ao longo do tempo não havia encontrado nem o primeiro roteiro, nem o seu autor.

Tal busca logrou sucesso no início de 2008, graças ao feliz acaso da vida, e também à boa vontade de Ney Santana, filho de Nelson Pereira dos Santos (exímio cineasta e montador de *Barravento*), com quem trabalhei. Ney deu-me o contato de Luiz Paulino dos Santos e, após conversas e entrevistas, pude localizar seu roteiro, o que me possibilitou dar prosseguimento à análise teórica anteriormente pretendida.

Antes de iniciar as reflexões histórico-culturais sobre “os *Barraventos*” existentes, faz-se necessária uma revisão sobre as relações entre cinema e história e os usos e atribuições dos filmes como objetos da pesquisa acadêmica por parte dos historiadores.

## 1.1

### O filme como objeto de pesquisa

A relação entre o cinema e a história não é uma novidade dos dias atuais. Já em 1898, o câmara polonês Boleslas Matuszewski redigiu o texto “Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique”, em que enfatizou não somente o valor documental do filme, como também a necessidade de sua conservação (Apud: KORNIS, 2008, p. 16 e 17).

Com o intuito de ensinar, o filme era visto como retrato do que realmente aconteceu no passado. A ilusão de realidade inerente à imagem fotográfica, especialmente quando posta em movimento, resultou, em um primeiro momento,

na crença de que ela seria o registro da verdade dos acontecimentos históricos.

Teóricos e realizadores do cinema, em meados do século XX, avançaram bastante nas reflexões acerca do tema. O jornalista e teórico de cinema Siegfried Kracauer trouxe para o debate a relação direta existente entre o filme e o meio que o produzia, ao manter a ideia de o cinema como instrumento capaz de registrar a realidade. O “caráter de verdade” do cinema foi ampliado e solidificado na constituição da linguagem clássica narrativa, que com uma montagem invisível dos planos, tornara praticamente imperceptível ao espectador o processo artificial de construção do filme. O regime de absorção diegética característico de tal linguagem é o responsável por fazer a plateia se envolver mais facilmente na história e ver verdade onde só há ilusão.

A partir de 1950, cada vez mais historiadores passam a reconhecer o valor histórico do cinema, apesar de muitas vezes ainda relutarem em lançar mão dos filmes como fontes primárias. O alerta identificador do problema em questão veio do historiador Fritz Terveen que ainda na mesma década observou que “o filme só seria aceito como documento histórico na medida em que se desenvolvesse uma metodologia baseada no princípio da tradicional crítica às fontes históricas” (Apud: KORNIS, 1992, p. 6).

O questionamento acerca da verdade da imagem fílmica e a busca por métodos adequados para se pensar as relações entre cinema e história vieram em sequência, durante os anos 1960 e 1970, quando do movimento de renovação da historiografia francesa denominado *Nova História*. Imbuídos do desejo de ampliação das suas fontes e ao perceberem a importância e o estatuto cultural adquirido pelo cinema (mas não só por ele) ao longo do século XX, alguns historiadores começaram a problematizar a compreensão do filme como testemunha ocular da história.

O historiador francês Jacques Le Goff, ao se referir à noção de documento histórico, afirmou que

o documento é monumento. Resulta do esforço de sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. (...) É preciso começar por demonstrar, demolir esta montagem (a do monumento), desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 1984, p. 102 e 103).

Era preciso fazer a crítica às fontes escritas, sonoras ou audiovisuais.

O que transforma o documento em monumento é, no fim das contas, a sua utilização pelo poder, não existem, a rigor, documentos ou ‘registros puros’ – são as perguntas que fazemos ao documento que o transformam em tal condição, ou seja, tudo depende da nossa construção, da forma como recortamos nosso objeto (SALIBA, 1993, p. 96 e 97).

A *nova* visão sobre o cinema,<sup>1</sup> inaugurada em meados do século XX, pretendia percebê-lo como um produto de seu tempo, como discurso que apresenta um olhar acerca de dada realidade. Assim cinema deixou de ser entendido como um retrato fidedigno da realidade e passou a ser mais um discurso do “real”.

O caráter ilusionista da imagem em movimento faz dela um elemento sedutor das massas. Além do fascínio inerente à própria imagem, a capacidade do cinema de gerar emoções e mexer com os sentidos e sentimentos do espectador é acentuada pelo recurso à montagem clássica, pela trilha sonora, pelo tamanho da tela e o escuro da sala. Todos esses dispositivos concorrem para fazer do filme uma interessante construção social, fonte preciosa para estudos históricos sobre a cultura.

Um dos primeiros historiadores a se debruçar sobre o filme como objeto de pesquisa e a destacar a importância e a necessidade da análise cinematográfica para a produção de conhecimento histórico foi Marc Ferro. O intelectual francês acreditava que, se é possível duvidar da realidade das imagens, não é possível duvidar do fato de elas fazerem parte das atitudes dos seres humanos e, portanto, representarem seus movimentos e intenções dentro do contexto histórico em que estão inseridos.

A relação do cinema com a realidade era a grande questão de Ferro. Para ele, um filme dizia, sobretudo, sobre o momento em que foi produzido, por ser a relação dele com o contexto de sua época aspecto fundamental para sua compreensão como objeto histórico. Para o historiador francês, o filme é um agente da história, e não só um produto; representa uma visão de mundo, um projeto; é a expressão de uma ideologia que dialoga intrinsecamente com o

---

1 *Nova*, em itálico, porque o novo olhar sobre o cinema era parte de uma mudança geral na visão do historiador sobre suas fontes, fato que gerou uma nova percepção não somente do cinema como também dos relatos orais, da música, da arte etc.

instante histórico que a produziu.

Muitas vezes o cinema foi utilizado como “arma ideológica”, veículo de propaganda política e de convencimento. Ferro considera que “os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura” (FERRO, 1992, p. 72). Exemplo notório é o cinema de Leni Riefenstahl, a cineasta de Hitler.

No texto *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, Ferro chamou a atenção para o fato de a História não ser feita somente de fatos ocorridos e oficializados: “aquilo que não aconteceu, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História”. Assim, o exame de um filme permitiria “desvenda[r] o segredo, apresenta[r] o avesso de uma sociedade, seus lapsos”, uma vez que o filme é carregado de um sentido próprio inerente às imagens que independe de qualquer ideologia ou intenção do diretor ou produtor: “Partir das imagens, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido de outro saber (...) [mas] considerar as imagens como tais” (FERRO, 1992, p. 86).

Neste sentido, é possível dizer que Ferro procurava na autonomia da imagem a voz das minorias não ouvidas, os anseios das classes dominadas, indo ao encontro das preocupações sociais de sua geração, que ficou conhecida na história da historiografia como a terceira geração dos *Annales*.

Para ele, o trabalho do historiador ao escolher um filme para estudar seria analisar tanto a narrativa fílmica, o cenário e os personagens, quanto “as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (FERRO, 1992, p. 87).

A opção pela fonte escrita ou fílmica resulta não só de interesses e gostos de cada historiador, mas também dos desafios que cada tipo de fonte representa para quem as analisa. No caso do audiovisual, faz-se necessário um método próprio, que leve em conta não só as falas, mas também a imagem, o som, os dois juntos, a montagem, a *mise-en-scène* e diversos outros elementos específicos à fonte. Neste sentido, seu método de abordagem diferirá dos métodos para lidar com documentos escritos ou fotográficos.

Segundo Eduardo Morettin, Ferro tinha consciência dessa necessidade,

mas não desenvolveu metodologias solidificadas que pudessem confirmar isso - uma vez que “não produziu um trabalho de maior profundidade que demonstrasse plenamente a eficácia de sua análise” (MORETTIN, 2007, p. 46).

O historiador francês Pierre Sorlin, que também se debruçou sobre o cinema, não considerava o aspecto contextual tão significativo para a análise fílmica quanto Marc Ferro e teceu críticas às “análises que entendiam o filme como reflexo de uma realidade histórica (...). Os cineastas não copiam a realidade, pois, ao transpô-la para o filme, revelam seus mecanismos, mantendo-se assim a noção do cinema enquanto instrumento de revelação de uma determinada mentalidade” (KORNIS, 2008, p. 19 e 32)

Seu modelo de estudo da linguagem fílmica se aproximou da semiologia e da semiótica, uma vez que, para ele, a imagem não refletia nada; os espectadores é que viam as coisas refletidas nela. Ao historiador cabia o papel de agrupar os signos fílmicos de maneira a fazerem sentido, lembrando que as imagens podiam se inserir em várias cadeias de significação. Além disso, Sorlin defendia que se considerassem as três etapas de realização do filme - financiamento, filmagem e distribuição - para que se pudessem tecer análises completas sobre ele.

O pensamento de Sorlin se aproximava do de Ferro quanto “à convicção de que a imagem não copia a realidade e a câmera revela aspectos que ultrapassam as evidências” (KORNIS, 2008, p. 36). No entanto, o primeiro buscou um sistema de leitura distinto do segundo, longe de uma análise contextual e mais próximo de uma análise dos percursos pelos quais o *script* se transforma em filme.

Ainda nos anos 1970, Sorlin procurou articular os mecanismos internos da própria expressão cinematográfica com a configuração ideológica e o meio social nos quais se inseriam os filmes. (...) Residia aí a complexidade da análise fílmica para a história social (KORNIS, 2008, p. 34).

Outro intelectual francês a pensar o cinema na mesma direção que Sorlin foi Jean-Louis Leutrat. Ele também questionava a supervalorização do contexto conferida por Ferro, que fazia do filme um mero objeto de legitimação de algum discurso – ou negação dele. Na obra de Ferro,

o cinema é utilizado enquanto prova, testemunho de veracidade. (...) É sob a luz do saber oriundo da tradição escrita que o cinema será interpretado e feito prisioneiro. O filme é utilizado de forma

ilustrativa, complementar [à fonte escrita], negando-a ou afirmando-a (MORETTIN, 2007, p. 60).

Jean-Louis Leutrat considera que o filme fala por si, contém um discurso interno que, por mais que tenha relação com o contexto histórico em que está inserido, possui um sentido particular que emerge de sua própria estrutura. Não se trata somente do discurso presente dentro da narrativa fílmica. Tão importante quanto ele é a forma como este conteúdo é narrado, pois “não existe um conteúdo independente de como ele é narrado” (KORNIS, 2008, p. 16).

Segundo Leutrat, as questões colocadas pelo pesquisador ao filme devem surgir de dentro da própria análise fílmica e não de discursos que, por mais que falem sobre o filme, são externos a ele.

É notório que o sentido que um autor (diretor, roteirista...) quis dar a sua obra não é forçosamente nela encontrável, que há um modo de funcionamento independente das obras que requer que nos esforcemos em compreender. Não se trata de fazer a obra confessar um sentido 'inconsciente' que ela esconderia, não se trata de absorver o social ou o histórico pelo cinematográfico. Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido (Apud: MORETTIN, 2007, p. 62).

Para tanto, faz-se necessário desconstruir o discurso presente no filme, desmontar os elementos imbricados na montagem. Somente por meio da desconstrução e posterior reconstrução consciente do objeto fílmico é que se torna possível dar conta das intenções por trás de cada conexão.

O historiador Eduardo Morettin sintetiza muito bem o argumento acima:

o filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. (...) Se não conseguirmos identificar, através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica (MORETTIN, 2007, p. 62 e 64).

Ao se debruçar sobre o *Barravento* de cada um dos diretores, o presente trabalho busca traçar uma análise interna das duas obras, aos moldes de Leutrat,

sem contudo negar a importância de uma análise contextual, como a proposta por Ferro. A finalidade não é colocar a primeira a serviço da segunda, mas problematizar o objeto.

## 1.2

### A história de *Barravento*

Primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha, *Barravento* já foi definido pelo diretor como “uma experiência de amador” (ROCHA, 1968, p. 4). Mas o filme não é tão ingênuo quanto faz parecer o comentário. Seu valor e importância podem ser mensurados não só pelo prêmio que ganhou em 1962 - Opera Prima do XIII Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia -, como pelo número de estudos que já se debruçaram sobre ele (a maioria deles serão citados ao longo do presente trabalho). O filme se destaca de início pela complicada trama que envolveu sua produção.

Ideia e roteiro original de Luiz Paulino dos Santos, com produção de Glauber e da companhia Iglu Filmes, *Barravento* passou por mudanças estruturais logo após o início das filmagens, ainda em 1959, quando Luiz Paulino foi desvinculado da produção (seu nome aparece nos créditos como autor do argumento e parceiro de Glauber nos diálogos) e Glauber empossado na função de diretor. Além da mudança na direção, houve ainda substituições no elenco.

A bibliografia é polêmica quanto à data de realização do filme. Glauber, em *Revolução do Cinema Novo*, cita o ano de 1962 quando o filme foi lançado comercialmente em Salvador. Ismail Xavier, em *Sertão mar*, atribui os anos de 1961-62 a *Barravento*. Já Jean Claude-Bernardet afirma que ele foi filmado em 1959, mas montado somente em 1961. Maria do Socorro Silva Carvalho acredita que “desde dezembro de 1958 anunciava-se a realização de *Barravento*” (CARVALHO, 2003, p. 122), mas que foi apenas em 1960 que fora rodado e, em 1962, lançado. As divergências ficam mais bem compreendidas quando se analisa *Barravento* como uma obra fragmentada e múltipla, representante de diversas intenções, muitas vezes opostas.

A confusão com as datas é sintoma dos próprios problemas que envolveram a realização do filme. Maria do Socorro Carvalho confirma o

suspense criado acerca dos acontecimentos:

houve um estranho silêncio em torno não apenas do conflito que afastou Luís Paulino dos Santos do filme mas também do desenvolvimento de suas filmagens. Depois das primeiras notícias do seu projeto de produção, em fevereiro e março de 1959, *Barravento* voltaria às páginas do *Diário de Notícias* somente em dezembro de 1960, em um artigo do próprio Glauber Rocha (CARVALHO, 2003, p. 127).

Muito se fala sobre os ressentimentos surgidos entre Glauber e Paulino em decorrência dos eventos que envolveram o filme. Paulo César Saraceni, em seu livro de memórias, diz que, mais que amigo, “Luís Paulino dos Santos era, naquela ocasião, irmão de criação de Gláuber” (SARACENI, 1993, p. 65). O próprio Glauber, no livro *Revolução do Cinema Novo*, confirma o afeto existente entre eles: “Por que Luiz Paulino? Tinha razões sentimentais, gostava dele...”; e confirma que a briga por *Barravento* foi feia: “Perdi o amigo. Ganhei o filme” (ROCHA, 2004, p. 333 e 5). O afastamento dos dois é reafirmado por Fernão Ramos, no livro *História do cinema brasileiro* (1990) e por José Gatti, no livro *Barravento: a estréia de Glauber*, que dedica o capítulo “Conflito” integralmente às disputas em torno da troca da direção. No entanto, é fundamental lembrar que os dois diretores, até o momento desta ruptura, haviam sido amigos e companheiros de uma profissão ainda tão pouco desenvolvida e reconhecida no contexto da cidade de Salvador.

Glauber, filho de família protestante, teve três irmãs e boa educação na infância. Esteve envolvido em atividades estudantis na escola e na universidade, que lhe renderam base para seu desenvolvimento artístico. Já Luiz Paulino não contara com grande apoio familiar em sua formação. Filho de uma índia que morrera no seu parto e de um pai que morreria alguns anos depois de hanseníase, Paulino foi separado dos irmãos e muito cedo aprendeu a se virar sozinho. Trabalhou primeiro como estafeta, mais tarde como fotógrafo, experiência que lhe rendeu prática com as câmeras e filmes e apurou seu olhar para o cinema.

Em 1959, Paulino tinha 29 anos<sup>2</sup> e era mais velho que Glauber, com 20 anos<sup>3</sup> na época. Ambos se interessavam por cinema; frequentavam as “projeções promovidas por Walter da Silveira no Clube de Cinema da Bahia, que visava pôr a

2 Texto biográfico introdutório do roteiro de Luiz Paulino.

3 [www.temppoglauber.com.br](http://www.temppoglauber.com.br). Acesso em: 14 jun. 2010.

intelectualidade local a par do que de melhor havia na cinematografia mundial” (FABRIS, 2003, p. 14); tinham relações com a Escola de Teatro; liam as teorias do cinema de Eisenstein e Kulechov; e também tinham feito curta-metragens juntos: Glauber já fizera *Pátio* (1959) e *Cruz na praça* (1959), com Paulino como assistente de câmera no primeiro filme (CARVALHO, 2003, p. 203); assim como Paulino tivera apoio de Glauber na sonorização de *Um dia na rampa* (1957).

O movimento cinematográfico que passou a ser denominado de Ciclo de Cinema Baiano produziu os filmes: *O Pátio*, o inacabado *Cruz na praça* (ambos de Glauber Rocha e de 1959), *Redenção* (Roberto Pires, 1959), *Um dia na rampa* (Luiz Paulino dos Santos, 1957), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *A grande feira* (Roberto Pires, 1961) e *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires, 1962). Além dos realizadores já citados, entre outros nomes relevantes a serem incluídos na lista de integrantes do grupo, estariam Walter da Silveira, David Singer, Rex Schindler e Braga Neto - os dois últimos homens ricos que produziram três dos quatro longas-metragens do ciclo. O próximo capítulo buscará dar conta do movimento cinematográfico e da cidade onde ele ocorreu.

### 1.3

#### **Estrutura e fontes do trabalho**

Os *Barravento(s)* serão analisados individualmente, de acordo com a ordem cronológica de produção das obras: no segundo capítulo, o roteiro de Luiz Paulino dos Santos e, no terceiro, o filme de Glauber Rocha. Cada seção está estruturada em quatro partes: na primeira, uma análise de depoimento dado por cada diretor; na segunda, a apresentação das personagens principais elaboradas por cada um deles; a terceira parte apresentará uma visão geral sobre cada uma das obras; e o último segmento analisará quatro cenas de cada trabalho. A contextualização política, cultural e ideológica brasileira e baiana ficará a cargo do primeiro capítulo.

Apesar de o roteiro de Luiz Paulino dos Santos não ter se tornado filme, como o de Glauber Rocha - o que torna impraticável uma análise das imagens efetivamente, desde os planos à edição – houve um esforço de leitura do texto escrito como produto audiovisual, especialmente possível devido à riqueza de

detalhes e indicações de filmagem e pré-produção que possibilitaram a visualização mental do que Paulino almejava.

O roteiro original de *Barravento* foi encontrado no Acervo da Fundação Nacional de Artes (Funarte), no Rio de Janeiro. O documento possui carimbo da Biblioteca da Embrafilme, é intitulado “roteiro original, comentado”, de autoria de Luiz Paulino dos Santos e datado de 1961. Como já referido, existem indicações na bibliografia estudada de que este fora o ano de finalização do filme e de que sua produção vinha desde 1959, sendo o roteiro original, de acordo com informação dada pelo autor em entrevista a autora, de 1958.

Após leitura atenta da obra, percebe-se que o roteiro encontrado na Funarte não é tão original quanto se pretende: seria uma versão revisada do roteiro sobre o qual Paulino se apoiou para iniciar as filmagens em 1959. Tal afirmação é baseada principalmente nas notas ao fim do roteiro, que por três vezes fazem referência explícita a um roteiro original. Ao que tudo indica, Paulino acrescentou as notas de fim posteriormente ao texto - por vezes para explicar algo que suprimiu, por vezes para se defender de críticas. Ao que parece, Paulino só complementou o documento com as notas e não alterou o conteúdo do roteiro em si, pelo menos não significativamente.

Dentro do dossiê *Barravento*, há dois textos que antecedem o roteiro: uma pequena biografia do autor, com ênfase em sua carreira cinematográfica e um depoimento, no qual se encontra datilografada a data “janeiro de 1981”, mas rasurado o ano à mão para 1980. Não há como afirmar, mas é possível que as notas acima referidas tenham sido escritas na mesma época e que ambos tenham sido produzidos quando Paulino forneceu o documento à Embrafilme. Após a extinção da estatal, nos anos 1990, parte de seu acervo foi transferido para a Funarte e o roteiro de Paulino seguiu este percurso.

Percebe-se em sua fala, quer seja no depoimento, quer seja nas notas, um forte tom de defesa em causa própria. Ter tido a oportunidade de revisar o roteiro e escrever um depoimento sobre o assunto mais de vinte anos após a realização do filme, permitiu a Paulino expor seu ponto de vista sobre os acontecimentos, talvez negligenciado historicamente em decorrência da importância da figura e opinião de Glauber Rocha. Não foi encontrada nenhuma resposta, pública (em artigos, revistas ou livros) ou privada (em cartas), de Glauber às palavras de Paulino.

Para fins de uso prático, as páginas do documento foram numeradas pela

pesquisadora na seguinte ordem: algarismos romanos para o depoimento, arábicos para o roteiro e as letras *a, b, c, d* e *e* para as páginas das notas. Também foram atribuídos anos de produção para os textos não datados: segundo data fornecida pelo próprio autor em entrevista, definiu-se o ano de 1958 para o roteiro original [1958]; e o provável ano de 1980 para a redação das notas [1980?], de acordo com a data do depoimento assinado por Paulino.

Já para se trabalhar o *Barravento* de Glauber Rocha, existem duas fontes principais: o filme e o roteiro. O primeiro foi restaurado e lançado em DVD duplo em 2008 com financiamento da Petrobrás através da Lei de Incentivo à Cultura. O produto contém extras com depoimento do diretor e análises teóricas sobre o filme. Já o segundo se encontra na Cinemateca Brasileira e, apesar de na base de dados da instituição constar como autoria de Luiz Paulino dos Santos, durante a leitura do roteiro confirma-se que o autor daquela versão do roteiro é Glauber Rocha.

Assim como o roteiro de Paulino, o de Glauber também teve tanto a data quanto a numeração de páginas, em ordem crescente e em algarismos arábicos, atribuída pela pesquisadora para facilitar a análise. O presente trabalho considera que o início das filmagens de Paulino aconteceu em 1959. A mudança na direção do filme atrasou o projeto e, ao que tudo indica, só foram finalizadas as gravações em 1960. É provável que o segundo roteiro, de Glauber, seja deste ano. Finalizada a fase de filmagens, a pós-produção congelou. *Barravento* só foi montado por Nelson Pereira dos Santos em 1961 e lançado em Salvador no outro ano, 1962. Por considerar que um filme passa a existir no momento em que ele é exibido ao público, o presente trabalho atribui o ano de 1962 ao filme *Barravento*.

Não foi utilizada na presente pesquisa a versão do roteiro que consta no livro *Roteiros do terceyro mundo*, coletânea de roteiros de Glauber Rocha organizada por Orlando Senna. A escolha pelo roteiro que se encontra em São Paulo, e não pelo de mais fácil acesso publicado em livro, veio do alerta dado por Josette Monzani. No livro *A gênese de Deus e o diabo na terra do sol*, em que analisa os roteiros do filme de Glauber, a autora ressalta que, nos roteiros publicados por Senna, “algumas vezes foram feitas modificações na grafia do texto que, bastante freqüentes, acabam por ser comprometedoras do estilo da escritura glauberiana” (MONZANI, 2006, p. 61).

Se não há, no roteiro de Glauber, um depoimento escrito sobre a história

conturbada que envolveu a realização do filme, tal qual no roteiro de Luiz Paulino, encontra-se tal testemunho nos extras do DVD do filme. Sobrepostas às imagens do filme, ouve-se uma compilação de trechos de entrevistas realizadas entre 1973 e 1974 por Raquel Gerber com Glauber sobre os acontecimentos que envolveram a realização do filme. Ambos os depoimentos, apesar de não serem as fontes principais do presente trabalho, são importantes para a pesquisa porque ajudam a compreender o quadro mental de cada um dos diretores.

No caso da obra de Glauber, a presente análise primará pela visão expressa no filme, entendido como produto final de seu intento. No entanto, o roteiro também será contemplado pela análise sempre que seu conteúdo for relevante para a compreensão do percurso intelectual realizado pelo autor, do roteiro inicial do filme, escrito por Luiz Paulino, ao filme dirigido por ele. O mesmo não poderá ser feito para Luiz Paulino, que só possui o primeiro roteiro para representar seu olhar na época.

A pesquisa visa compreender *Barravento* como um filme, ou um projeto de filme, vinculado a seu contexto de produção, uma obra que traz dentro de si questões intelectuais da época. Contudo, o esforço do presente trabalho não é simplesmente no sentido de compreender os projetos ideológicos existentes no *Barravento* de Glauber e no *Barravento* de Paulino e associá-los ao contexto intelectual da época, com a finalidade de mostrar o quão integrados os dois estavam aos debates contemporâneos.

Tão importante quanto isto é perceber as singularidades da visão de mundo dos dois autores, buscar o discurso narrativo, tanto escrito quanto audiovisual, acerca da cultura popular de cada um deles. A cara do Brasil que Paulino almejava construir era distinta da que Glauber buscava: com as suas idiossincrasias, ambas eram partes constituintes daquele polêmico contexto cultural.