

O texto que segue foi escrito a partir de uma transcrição de fitas pessimamente gravadas durante o seminário promovido pela SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil) em janeiro de 1981. A competência da transcrição não impediu a existência de muitas lacunas e boa parte do que pude dizer resulta da combinação entre o registro e minha memória dos debates e comunicações. Muitas pessoas que participaram do evento talvez estranhem a não referência determinadas intervenções. Em alguns casos, isto resulta do dado técnico, em outros, é responsabilidade minha como narrador do acontecido.

CINEMA E DESCOLONIZAÇÃO

ISMAIL XAVIER

Na abertura do Seminário, dia 12, a convite do SECNEB, Jean-Claude Bernardet fez uma apresentação inicial de algumas questões a serem debatidas durante os encontros. Basicamente, trabalhou a distinção entre “discurso sobre” — entendido como um discurso que, de fora, alguém faz sobre uma determinada comunidade ou grupo social — e “discurso de” — entendido como uma fala que emana do próprio grupo focalizado e, portanto, expressa sua forma de encarar a própria experiência, sua visão de si mesmo e dos outros. Diante da tendência dominante de se ver no Brasil um discurso sobre as classes dominadas e “minorias” elaborado por alguém que, não pertencendo ou não estabelecendo um diálogo profundo com o grupo tomado como tema, fala em seu nome e apresenta a seu modo as questões que julga essenciais, considerou bem-vinda a recente evolução de trabalhos que procuram caminhar em sentido contrário. Se diferentes grupos de cineastas e pesquisadores, em especial os que têm discutido a questão do negro no Brasil, manifestam hoje esta necessidade, que envolve método e ideologia, de se mover dentro de um espaço onde se torna possível e indispensável o discurso das comunidades, e não apenas o discurso sobre elas, os trabalhos do SECNEB e o próprio seminário ofereciam a oportunidade de discutir esse problema central.

Nesta apresentação, Jean-Claude definiu bem a preocupação dos organizadores do encontro e antecipou o elemento básico que se mostrou subjacente às diferentes discussões que envolveram os participantes ao longo dos três dias. Seja frente às dificuldades específicas encontradas pelo SECNEB no seu trabalho cinematográfico, seja frente à presença do negro em determinados filmes brasileiros, um dos pólos fundamentais do debate foi a diferença de entendimento havida quanto à presença ou não de uma ideologia de “recalcamento da cultura negra” no profissional de cinema ou nos filmes.

Na primeira sessão do seminário, Marco Aurélio Luz fez uma recapitulação histórica das diferentes formas pelas quais a cultura produzida pelo branco construiu uma imagem do negro que, passo a passo, se mostrou correlata aos interesses da dominação que marca a trajetória do negro no Brasil desde a implantação do sistema colonial até hoje. Ora criando fantasias para tornar legítima a escravidão, ora elaborando uma teoria científica para justificar a subalternização do negro como “cidadão da república”, o discurso dominante cumpre uma função ideológica fundamental no esquema da dominação, alimentando a permanência de uma mentalidade colonial que se infiltra em diferentes tipos de produção cultural e artística, aparecendo às vezes onde menos se espera. Se a fala de Marco

Aurélio deu ênfase à crítica ao racismo positivista de Nina Rodrigues e à desvalorização nuançada do negro no luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, seu objetivo maior foi evocar certos aspectos marcantes da história do cinema no Brasil para salientar como nesse cinema se manifestou e ainda se manifesta a “ideologia de recalcamento da cultura negra”. Se a referência à chanchada e a momentos anteriores deste cinema não causou polêmica, a inscrição do Cinema Novo no universo de linguagem que, frente à questão do negro, ainda não se libertou da herança colonial e seus estereótipos abriu espaço para discordâncias que se estenderam por todo seminário. O ponto de tensão não foi tanto a formulação de um diagnóstico geral da produção dos anos sessenta e sua inclinação populista, lugar de exacerbação do “discurso sobre” o povo, lugar de uma pedagogia de “desalienação” que já trazia pronto o esquema geral da história e queria definir a priori, em nome do povo, qual era o perfil exato de uma consciência lúcida, transformadora. Havia convergência neste ponto. A discussão se instalou no momento de apontar filmes brasileiros determinados como portadores dos antigos estereótipos do negro afinados à mentalidade colonialista. No primeiro dia, *Deus e o diabo na terra do sol* — 1964 de Glauber Rocha, concentrou as polêmicas, dada a presença do ator Lídio Silva no papel de Sebastião, o líder messiânico. Marco Aurélio viu na presença do ator negro um sintoma dos preconceitos que estava apontando, uma vez que este desempenha um papel que, segundo a sua análise, é de um homem degenerado pelo fanatismo. Na discussão que envolveu Juana Elbein, José Carlos Avellar e eu como figuras empenhadas, a tendência nossa (dos críticos de cinema) foi solicitar uma análise mais ampla do filme e suas relações internas, seu estilo, para melhor situar a questão — eu insisti no fato que Sebastião não é personagem que representa a cultura negra dentro do filme, mas líder de um movimento religioso camponês inscrito na esfera do cristianismo, e seus atos devem ser analisados como representação que o filme dá a esse movimento, não da origem cultural e étnica do ator. Juana Elbein levantou uma questão que permite extrair do nosso debate um tema mais amplo de reflexão: um detalhe de uma obra, independentemente de suas relações com o conjunto, pode deflagrar certas reações e revelar certas noções recalcadas que têm forte incidência no nível das emoções de quem faz ou de quem assiste a um filme. A observação dela me fez lembrar uma conversa com Jean-Claude onde o assunto era outro, mas curiosamente tínhamos chegado à mesma questão: ele me perguntou até que ponto o tipo de análise a que estamos habituados não tem o efeito de recalçar elementos que, estando à margem ou no detalhe sem presença essencial nas relações do conjunto, tem bastante relevância na recepção, tem impacto forte no espectador.

Na verdade, apesar de partirmos do princípio de que o essencial é saber respeitar a coerência interna da obra — e para isso é necessária a análise — é inegável que uma leitura de sintomas isolados traz também sua contribuição. Deixo aqui esta sugestão para debates metodológicos. Quanto a *Deus e o diabo*, nossa tônica no seminário foi a convivência na discordância, tremendamente salutar. No terceiro dia, quando fiz a “defesa” de *Deus e o diabo* através de uma leitura cerrada do filme, suas contradições internas e a lógica das suas profecias, tive a convicção de que todos saímos ganhando daquela riterada confrontação de perspectivas de análise.

Marco Aurélio deu outros exemplos de estereótipos encontrados em filmes como *Bye bye Brasil* — 1979 de Carlos Diégues e *Tenda dos milagres* — 1977 de Nelsom Pereira dos Santos, ficando a polêmica em torno de *Xica da Silva* — 1976 de Carlos Diégues reservada para o segundo dia. E a consideração mais detalhada do “caso *Barravento*” para o terceiro.

Outros aspectos da comunicação de Marco Aurélio Luz deram ensejo à concentração da conversa em torno dos problemas encontrados pelo SECNEB em sua própria atividade cinematográfica. Um primeiro deles surgiu de sua crítica aos cientistas do início do século, que encararam a arte africana como manifestação de uma incapacidade congênita da cultura negra em chegar a uma representação “correta” da realidade exterior. Para eles, as “distorções” da arte africana seriam expressão de uma mentalidade “primitiva e doente”. Esta interpretação já largamente contestada pelo próprio desenvolvimento da arte na Europa e nas Américas neste século, ao ser evocada no seminário como exemplo de etnocentrismo já superado pela pesquisa antropológica, mas não ausente da sociedade, forneceu a ponte para considerações sobre a tensão entre a linguagem do cinema dominante e a cultura africana. Jean-Claude observou que se poderia perguntar à SECNEB o porquê do seu empenho justamente na esfera do cinema. De um lado, frente a alternativas que dariam maior ênfase à forma de expressão já inseridas nos códigos da cultura africana, sem as tensões com um meio de expressão fortemente marcado pela representação naturalista em sua versão mais industrializada. De outro, frente à experiência de cineastas como Andréa Tonacci que já demonstrou o quanto a ruptura com o “discurso sobre” e o diálogo mais profundo com comunidades específicas, se dá com muito maior eficiência a partir do uso do *video-tape* e não do cinema. O trabalho de Tonacci com os índios evoluiu nesta direção, do cinema ao *video* e a tendência da pesquisa antropológica e de comportamento é a utilização do *video*, mais ágil no registro e imediato na reprodução. (Jean-Claude salientou bastante a lentidão própria à tecnologia do cinema).

As considerações de Juana Elbein em resposta à Jean-Claude começaram com a descrição do setor de documentação do SECNEB, voltado para a construção da memória da comunidade a partir da gravação da fala dos que conservam a “memória oral” do passado — o uso do *video* está previsto quando houver recursos. Em seguida, reconhecendo que houve uma postura tática da divulgação do SECNEB na escolha do cinema como veículo, Juana lembrou os obstáculos, não só de ordem econômica enfrentados pelo grupo: no seu contato com os meios eletrônicos de comunicação e com a chamada grande imprensa, a SECNEB enfrentou distorções e caricaturas muito próprias aos mecanismos gerais da indústria de transformação, cujo efeito básico é mascarar exatamente aquilo que para a Sociedade é questão nuclear; na realização de filmes, há que se enfrentar as dificuldades criadas pelo “contexto ideológico em que está envolvida a linguagem cinematográfica”. No primeiro dia, Juana equacionou rapidamente algo que desenvolveu em sua fala ao final do seminário: há duas ordens de questões. A primeira é o arsenal de códigos culturais (tomados como verdades técnicas) que o profissional de cinema traz consigo — é, no

momento, impossível contar apenas com os membros das comunidades negras para realização de filmes e o trabalho envolve profissionais com distintas experiências. A segunda é a pesquisa de linguagem necessária para operar o que Juana denominou “reformulação simbólica” ou também “re-codificação simbólica”, processo de encontrar os procedimentos especificamente cinematográficos capazes de traduzir o sistema simbólico da comunidade, capazes de fazer do cinema um lugar onde a comunidade vê expressos os seus valores e sua “visão do mundo” e vê re-trabalhada a sua tradição e identidade em novos termos, de modo a contribuir para que ela se processe dinamicamente no presente e não apenas celebre uma memória congelada, estática e separada da experiência atual.

Juana sublinhou: “é nosso firme propósito que a comunidade se instrumente. Depois, se ela vai querer fazer cinema ou não, é problema da comunidade”. Por ora, é necessário o diálogo com os profissionais e, se há sempre nas propostas de cinema independente a possibilidade de uma tensão entre a experiência do técnico e a linguagem buscada pelo cineasta, no caso do SECNEB esta tensão se alia a outra mais ampla que envolve a familiarização do profissional com a comunidade, a superação do estranhamento mútuo, a necessidade de uma inserção pessoal mais decisiva de quem faz o filme no universo da comunidade, implicando um processo de entrega a que nem todo o mundo está disposto ou em condições de assumir. Na hora da filmagem, há detalhes de comportamento e compreensão que são decisivos e tudo complica porque certos estranhamentos são inconscientes.



Mestre Didi. Orixá Ninú Ilê — 1978 de Juana Elbein dos Santos. O primeiro dos documentários do SECNEB.

No que diz respeito à questão da linguagem frente ao contexto ideológico onde se insere a produção cinematográfica, José Carlos Avellar lembrou a necessidade de se evitar um certo “achatamento”, que tenderia a opor o cinema de pesquisadores da cultura negra — espaço privilegiado da descolonização — ao restante do cinema brasileiro tomado como um bloco — lugar da sobrevivência de heranças coloniais neste particular. O cinema dominante, aquele que está aí no mercado e cujos códigos e “magia” estão já assimilados pelo brasileiro que vai ao cinema e assiste à TV, é o cinema americano industrial e seus similares. Observou que o cinema brasileiro, notadamente a partir do Cinema Novo, não pode ser visto como um bloco; há experiências diversificadas e as propostas alternativas são muitas, todas elas procurando combater o efeito colonizador



do esquema dominante. Efeito colonizador que atinge indistintamente diferentes camadas da sociedade brasileira e exige, no momento, uma análise mais detida para que se possa discutir melhor onde e como se manifestam nos filmes os “condicionamentos colonizadores”. Avellar retomou os termos da discussão sobre filmes específicos e apontou o quanto as próprias diferenças de posicionamento presentes ao seminário estavam ligadas ao fato de que, não estava claro o percurso de leitura que permitia diagnosticar a existência de preconceitos em certos filmes brasileiros, que estariam sendo lidos com os instrumentos equivocados (ou com os olhos de quem está marcado pela experiência diante do cinema americano). Novamente retornou a questão das fronteiras do termo “colonização” e, em decorrência, descolonização. Diante de solicitações em nome de nuances e complexidades (dos quais fui também porta-voz em alguns momentos), Juana foi bem clara, sintetizando a questão decisiva para a SECNEB: “nosso universo de trabalho é a cultura negra e o negro; esse universo representa um segmento da população que, do nosso ponto de vista, tem de ser completamente revisto a nível do cinema nacional; haverá outros que colocarão o mesmo para o segmento do índio, para a mulher, para o homossexual, todas essas tipicidades que a representação cinematográfica focaliza traduzindo uma posição ideológica e uma intervenção no contexto histórico dado. Então a leitura que a gente está tratando de fazer é uma leitura ideológica e política deste ponto de vista específico”.

No segundo dia, a conversa em torno de *Xica da Silva* refletiu as diferenças de acento, a maior ou menor sensibilidade dos debatedores ao apelo por uma revisão total, expresso nas palavras de Juana. Beatriz Nascimento deu início à conversa fazendo um histórico da polêmica que a envolveu após o seu artigo *A senzala vista da casa-grande*, publicado no jornal *Opinião*, quando do lançamento do filme de Carlos Diégues. Para ela, o cineasta foi infeliz ao se comprometer com um esquema onde o negro se transforma em produto vendável num filme que acaba reproduzindo uma ideologia racista, uma visão estereotipada da mulher negra. Observou que, nos últimos anos se criou um “novo mercado do negro”, havendo uma multiplicação de financiamentos a “produção sobre” o negro, tanto nas artes quanto na área acadêmica. Isto acontece exatamente quando se organizam instituições que visam afirmar a “produção do” negro, a cultura afro-brasileira no conjunto da cultura nacional. *Xica da Silva* foi “um desmentido aos nossos projetos de formação cultural”. E foi vivido como experiência traumática por alguns setores. “Vejam bem que *Xica da Silva* surge num momento em que toda uma faixa etária de jovens negros se preocupa em protestar contra a discriminação racial através do som e das danças do Black Soul nas grandes cidades do Brasil. Sua nova identidade é a dos Muhammad Ali, dos James Brown, dos Malcom X e de outros líderes que lutaram para por fim à crise racial americana. Vivenciamos como essa produção cinematográfica que surge a partir de *Xica da Silva* atua como um banho de água fria numa população potencialmente produtiva; enquanto esses jovens e não jovens buscam sua identidade racial positiva, é feita uma obra de arte que volta a figurar uma escrava que aceita a aliança com o poder colonial pensando somente na ascensão de classe, ou seja, figura a individualização daquele que “conhece o lugar”, daquele que suja na entrada ou na saída”.

A discussão foi longa. Ressaltarei apenas alguns pontos que permitem colocar questões mais gerais. Houve por exemplo o mesmo tipo de polarização havida frente a *Deus e o diabo*, desta vez mobilizando mais Avellar e Juana. De um lado, a análise detalhada do filme e suas relações internas era vista como sustentação para a defesa: o filme traria dentro de si todas as críticas endereçadas à personagem Xica da Silva. Ele não seria a exaltação dela, mas a sua crítica. De outro, a referência às fantasias do branco face à mulher negra eram caracterizadas por Juana como ofensa à forma do feminino na cultura negra; a mulher-objeto que encarna uma disponibilidade sem lei para o erótico é uma projeção do branco, que anula os valores básicos relacionados com a mulher na comunidade negra onde o corpo é um elemento ritualístico, uma “partícula dos poderes universais; para a pessoa que tem um orixá, é uma partícula desse orixá . . . O que dá tanta força, digamos, à cultura africana é que cada ser humano é uma partícula profundamente ligada a conceitos e poderes, forças universais”.

Jean-Claude lembrou que o tratamento dado por Juana ao filme de Carlos Diégues era igual ao que usualmente se aplica à pornochanchada. E entre *Xica da Silva* e a pornochanchada que focaliza a mulata como objeto sexual há uma grande diferença. O filme de Diégues se propõe como liberador, como inversão de valores frente aos preconceitos contidos no chavão: consciente do clichê, se põe como paródia. Numa sugestão paralela à de Avellar, Jean-Claude afirma que a análise ideológica do filme passa por mediações que a tornam mais complexa.

A intervenção de Muniz Sodré retomou a questão em outro nível de modo a englobar os vários aspectos levantados: a intenção de liberar está, no filme, comprometida com uma idéia falsa de subversão, de mudança. A simples inversão de uma estrutura dada — no caso, uma estrutura de preconceitos e discriminações — não altera em nada o código, não existe uma mudança efetiva. É uma alternativa a partir do mesmo lance cultural que sustenta a ordem, é uma inversão de sinal que aceita os termos da equação. Nestes termos, Carlos Diégues representa uma determinada consciência possível do intelectual progressista que, dando continuidade a uma visão carnavalista da História e do país inaugurada por Oswald de Andrade e a Antropofagia, é capaz de celebrar rituais “de inversão”, abalos temporários da ordem que se renova, mas não consegue ver acertadamente a posição da cultura do negro. Os próprios instrumentos da sua crítica à sociedade o impede de perceber a sua própria “boa consciência paternalista”. “Eu acho que a coisa teria de ser encaminhada mais para uma revisão dos padrões teóricos que informam a possibilidade de pensar que os intelectuais de esquerda transam. Um grande ‘grilo’ seu é não poder ver o imediatamente político na cultura negra, ou nos fatos negros, ou nos fatos indígenas, ou em qualquer fato. Ele não vê o político se traduzir imediatamente a partir das possibilidades que tem de entender o que é política”.

Essas observações, quanto às limitações fundamentais desta subversão pela inversão que mantém os dados do problema dentro das regras do jogo, foram retomadas por Jean-Claude. Este concluiu que, nestes termos, o problema de *Xica da Silva* estaria no fato de que a intenção de liberar se fez dentro do quadro de referências do intelectual que tende a projetar em suas personagens questões que pertencem ao seu próprio universo.

“Nem todos os brasileiros tem olhos iguais”. Esta frase de Avellar gerou considerações as mais diversas, começando por sua própria observação de que “é um pouco utópico a gente admitir que a responsabilidade do realizador com o filme, possa ser medida de imediato por uma reação particular de um grupo de pessoas que vêem aquele filme”.

Se, de um lado, esta formulação chamou a atenção para a diversidade de experiências gerada pela obra, a discussão sobre o espectador brasileiro levou à caracterização do mercado exibidor e os condicionamentos de natureza colonizadora por ele criados. Condicionamentos que embaralham a relação do público brasileiro com o cinema brasileiro. Posta a questão do mercado, colocou-se a tese de que *Xica da Silva* traz em sua própria textura de imagem e som a marca das soluções de compromisso, onde se procura reconciliar a postura crítica e os parâmetros do espetáculo vigente e, assume-se o risco de ver entrar pela porta dos fundos os estereótipos e as discriminações expulsos pela frente. Na busca do diálogo com o público, há o envolvimento inevitável numa batalha que tem várias frentes de luta. Se o seminário discutiu mais as questões de ideologia e linguagem, não foi esquecido que, usando a fórmula de Marco Aurélio Luz, “cinema e descolonização” é também descolonizar o mercado, que não foi construído por nós.

No terceiro dia, a primeira parte do seminário foi dedicada à minha leitura de *Deus e o diabo* — capítulo de trabalho que estava em andamento na ocasião (janeiro de 81).

Antonio Pitanga, Luiza Maranhão.
Barravento — 1962 de Glauber Rocha.

Discutida esta questão da “lógica da profecia” — o “plano da história” que traz a certeza do sertão virar mar —, voltamos ao detalhe de Lídio Silva, ator negro, e enveredamos por considerações sobre o impacto da cena do sacrifício da criança em um público marcado por um contexto ideológico de barbarização do negro. Juana procurou outros exemplos para explicitar melhor sua leitura dos sintomas do recalque da cultura negra em alguns detalhes ou cenas de filmes. Lembrou cenas de *Iaô*, documentário de Geraldo Sarno — as imagens da camarinha escolhidas pelo cineasta não seriam casuais: “a vida de uma noviça 24 horas na camarinha tem muitos momentos; tem momentos de lucidez, de semi-consciência, etc. . . o filme recorta as 24 horas e a imagem que escolhe transmitir para a plateia é de uma Iaô ‘babada’, com a câmera chegando bem perto . . .” Apesar da indubitável boa fé de Geraldo Sarno, “há uma distância entre a intenção consciente de quem realiza e a introyecção de toda uma história de cinco séculos de colonialismo que afeta a percepção. Eu tenho o maior respeito por Geraldo, sinto que não quis mostrar que a Iaô é isto, mas é o que passa para a plateia”.



Sintetizando os problemas do “cinema de autor” e as exigências da militância pedagógica de efeitos conscientizadores imediatos, o filme de Glauber nos dá um rico exemplo de como a obra de arte não é um duplo da ideologia, não reflete apenas intenções, mas é síntese do processo de produção, com todos os problemas. Uma vez pronta, apresenta tensões entre a busca de uma determinada coerência e as múltiplas contradições internas que cabe à análise elucidar. No caso de *Deus e o diabo*, para resumir aqui, procurei caracterizar os movimentos internos de um filme que oscila entre a visão “de fora” da experiência do camponês, submetendo-a à crítica de quem possui uma formação erudita, e a visão “de dentro” desta mesma experiência, uma vez que a recapitulação de um trajeto histórico procura se afinar aos parâmetros da tradição oral do sertão, a qual expressa uma determinada forma de consciência. No filme, a tensão entre o “expressar uma consciência” e “explicá-la de fora” está presente o tempo todo. Há dois movimentos que marcam a convivência de perspectivas, uma apoiada na outra. Há um certo diálogo dentro do filme, diálogo num sentido bem determinado. Ou seja, não é que existam diferentes perspectivas simultaneamente — o fundamental é que elas afirmam, perante a mesma questão, coisas opostas. De um lado, temos a crítica à alienação religiosa própria à pedagogia da época; de outro, é o próprio sistema simbólico submetido à crítica que acaba por organizar o andamento de tudo dentro do filme. A lógica de sua profecia — “o sertão vai virar mar” — não está apoiada exclusivamente em metáforas que apontam para o modelo da luta de classes: a profecia se constrói enquanto termo final de uma teologia que tem fundo metafísico, que se sustenta nos estratagemas do destino apontados pelo cego cantador e por Antônio das Mortes.

A questão de filmar ou não dentro da camarinha — “quando o cinema entra na camarinha, ele já está violentando o grupo porque é contra todas as normas” (Juana) — nos levou de *Iaô* a *Barravento*, pois o filme de Glauber Rocha traz também este dado de violentação ao que foi explicado como inerente à própria condição do espaço sagrado. “Quando eu saí do filme eu falei que não precisava filmar na camarinha, que não podia filmar na camarinha; isto era um ponto sensacionalista. *Barravento* tem camarinha filmada, mas com os meninos, com os garotos de cabeça raspada como se fossem garotas” (Luis Paulino). Luiz Paulino dos Santos, autor do projeto original de *Barravento*, prestou o seu depoimento, colocando a sua experiência na história deste filme controverso que, como todos sabemos inclusive a partir do que o próprio Glauber já declarou, foi assumido por este a meio-caminho quando já em fase de filmagem.

No primeiro dia do seminário, Paulino já havia antecipado alguns dados, falando de sua origem — “eu tenho um avô preto . . . e o que me levou mais à temática foi uma questão de amor mesmo e reconhecimento, apesar de que eu tenho também uma questão índia em mim; um massacre de índios que eu vi quando era menino me traumatizou a tal ponto que eu fugi um pouco da coisa; e aí, estudando daqui e dali, eu fui levado mais à questão afro”. Quanto ao breque na realização do filme, Paulino já fizera uma observação: “o candomblé na realidade era visto como uma coisa meio estranha, uma coisa que se podia agüentar assim até certo ponto . . . mas ali naquele filme havia verdade demais, principalmente porque tinha se voltado para uma outra perspectiva . . . a progressista não me interessava nunca . . .” O progresso, a seu ver, implica a

eliminação daquelas comunidades como a de Buraquinho, focalizada no filme, verdadeiros redutos de uma cultura autêntica que desapareceram. "Houve exigências, disseram que eu não poderia ser lírico, nem poeta, que eu devia ter uma visão crítica. . . exigiam a visão crítica e me deram a 'liberdade' de ser político."

No seu depoimento no terceiro dia, Paulino lembrou que a concepção original do filme nunca foi levada em conta — não interessou à crítica, de direita ou de esquerda, considerar o nascedouro do filme em sua posição mais em defesa da cultura negra, mais coerente com o próprio candomblé e preocupado com a repressão a este, e não com os imperativos do progresso. A política do projeto original era de compromisso com a afirmação do negro, dos princípios de uma cultura, dos seus ancestrais. "A história de *Barravento* é a busca da liberação. Aquela rede é uma desgraça daquela gente; vem do progresso . . . entre este e os orixás, quer dizer, as forças da natureza — isto seja bem explicado — eu fiquei com as forças da natureza . . ." Paulino, no depoimento, reiterou a sua crítica ao falso progresso cultural e social promovido pela burguesia e as multinacionais. Para ele, o filme que resultou é coerente com o ponto de vista do realizador (Glauber), por quem ele nunca deixou de ter "admiração, carinho e amor . . . simplesmente existiu um fato que nos levou a um atrito, quando houve uma infantilidade de minha parte e da dele, que a gente não soube contornar, porque houve elementos estranhos que vieram provocar isto". Na Bahia, "a gente fazia um cinema humilde; carregava o tripé nas costas e descia a ladeira da Conceição ou a ladeira da Montanha para ir à rampa do mercado, quando estive filmando *Um dia na rampa*. O negativo era coisa de ameaçar o dinheiro de cada um . . . tínhamos na Bahia uma câmera que sobrara da campanha de um prefeito que queria ser governador". No meio do processo eleitoral, alguém comprou uma Arriflex e não tinha como usá-la — "com esta máquina foi feita muita coisa de cinema na Bahia".

"Quando eu conheci o Glauber, eu o conheci dentro de um movimento integralista, chamado CEPA — Centro de Estudos de Pensamento e Ação — fizemos amizade; conversa de parceiros de noites a fio." Quanto ao CEPA, concluíram que aquilo não dava — "isso não é simpático ao cinema, não é simpático a arte". Paulino comentou que o curioso era que as paredes todas do CEPA eram pintadas "pelo Raimundo de Oliveira, que era pessoa ingênua, de uma pureza incrível, e nem estava sabendo que aquilo ali era integralismo". A coisa não dava pé e "partimos para outra, trabalhando em outro sentido". Aqui, o depoimento evoca os contatos com o Rio, a atividade intensa de Glauber nas articulações que deram origem ao Cinema Novo; o incentivo de Walter da Silveira aos jovens cineastas baianos, o contato com Nelson Pereira dos Santos. O histórico chega a *Barravento*, a descoberta de Lídio Silva, as conversas com o pessoal do candomblé, a preparação do filme — elementos evocados rapidamente por Paulino.



A avaliação do significado deste episódio para a sua carreira como cineasta fez com que ele retomasse as dificuldades com que deu continuidade ao seu trabalho, comentasse a experiência de *Crueldade mortal* — 1977, sua participação como diretor de um episódio do longa-metragem que está sendo produzido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro e o seu atual projeto apresentado a EMBRAFILME e aprovado dentro do Programa de Desenvolvimento de Projetos, roteiro que leva adiante a sua preocupação com a temática do negro. Na recapitulação, não poupou referências negativas a crítica, num diálogo franco comigo e com Jean-Claude (Avellar não estava presente). Finalmente, contrapôs o usual silêncio da crítica frente ao caso *Barravento* a uma conversa que teve com Paulo Emílio já na década de setenta. "Paulo Emílio esteve me procurando porque ele queria saber mais sobre *Barravento* no aspecto religioso . . . conversamos e evidentemente chegou um momento em que falei: 'pois é, Paulo Emílio, esta parte aqui, que se passa onde está o Hotel Meridien, eu filmei, assim como outras . . .' Então, o Paulo Emílio ficou perplexo na cadeira, e eu senti que os dois olhos dele tomaram todo o espaço, toda a figura dele, não como se fosse um detalhe, mas como se fosse uma super-impressão, tal a perplexidade de saber que no filme tinha cenas que eu havia filmado. Eu, por uma questão de educação, disse que o Nelson Pereira (que foi o montador do filme), para dar tempo ao filme, teve de colocar estas cenas. Agora, o Paulo Emílio sabia, por um depoimento do Glauber dado a Raquel Gerber, que o Glauber havia dito que meu original era uma história mexicana com prostitutas e gigolôs. Isto está no livro da Paz e Terra prefaciado pelo Paulo Emílio. Ora, como uma estória mexicana com prostitutas e gigolôs, a que Glauber se referiu em tom pejorativo, estava inserida no filme que ele estava assinando? Daí toda a perplexidade do Paulo Emílio, que me deu um abraço assim de reconhecimento íntimo. Foi uma conversa muito sincera, eu digo mesmo quase sagrada, que me deu estímulo. Eu estava a ponto de sucumbir. Não fora a conversa com o Paulo Emílio e eu teria sucumbido."

Ao final, Paulino esclareceu que tem intenção de publicar o roteiro original de *Barravento*. "Eu peguei isto porque o pessoal do cineclubes *Barravento* estimulou um pouco . . . achavam que eu tinha mágoa e não ia ao cineclubes . . . *barravento* é uma palavra muito bonita; o próprio Guimarães Rosa me perguntou pelo título do filme: 'foi você quem deu?' . . . e eu falei 'foi'. Ele falou: 'mas é uma coisa muito bonita' . . . Agora, *barravento* não é título apenas porque é uma palavra bonita, é pelo que significa; é um termo revolucionário, é a mudança, é a transição."

O seminário se encerrou com longa conversa, infelizmente não gravada, onde Juana comentou em maiores detalhes os problemas da prática da SECNEB na lida com o cinema, fazendo considerações sobre o cinema antropológico em geral. Reiterou os problemas de comunicação e compreensão mútua que aparecem no momento em que a equipe de profissionais — hoje necessária — estabelece contato com as comunidades, bem como as dificuldades por ela encontradas para pensar um cinema que incorpore a si os códigos da cultura negra. Na discussão com as pessoas que tinham visto os filmes nos dias anteriores, ficou patente o consenso de que o trabalho tinha evoluído muito na direção desejada, mas ela mesma sublinhou as limitações do que até então havia sido feito no sentido de produzir um cinema que não fale sobre a codificação do mundo elaborada pela cultura negra, mas seja esta própria codificação em ato, expressa em termos de imagem e som.