

O BARRAVENTO DE LUIZ PAULINO DOS SANTOS

Raquel Pereira Alberto Nunes*

Resumo: A subjetividade de Luiz Paulino dos Santos é lida sob o prisma da História Oral, através de três depoimentos recentes (2008) do próprio sobre o filme *Barravento*: o primeiro, presente nos extras do DVD restaurado; o segundo, dado à mim em entrevista; e o terceiro, presente no filme *Estafeta: Luiz Paulino dos Santos*. Em cada um de seus discursos enfatizam-se questões relativas à religião, às crenças, à memória, ao cinema e à política na vida cultural baiana na virada dos anos 1950 para 1960. O artigo está estruturado em: introdução; primeiro item, em que são esboçadas questões relativas à memória e à subjetividade fundamentais para a leitura dos depoimentos que vêm a seguir; os itens dois, três e quatro, que contemplam, cada um, um depoimento; e conclusão, em que é feito um balanço das diferentes *personas* construídas por Paulino para legitimar suas ações e visões.

Palavras-chave: Luiz Paulino – cinema – candomblé - memória - subjetividade

Abstract: Luiz Paulino dos Santos's subjectivity is read through the eyes of Oral History, through three of his recent (2008) testimonials about the movie *Barravento*: The first testimonial can be seen in the extras of the film's DVD which was restored; the second testimonial was given to me in an interview; and the third one can be seen in the movie *Estafeta: Luiz Paulino dos Santos*. In each of these testimonials, Luiz Paulino approaches issues related to religion, believes, memory, cinema and politics in Bahia during its cultural life in the 1950's-1960's. The article's structure is: introduction; first chapter, which discusses issues related to memory and subjectivity that will be necessary for the comprehension of the following testimonials; second, third and fourth chapters, each of them refers to a different testimonial; and conclusion, where a balance of the different *personas* Paulino construct for himself to legitimize his actions and visions is made.

Key-words: Luiz Paulino – cinema – candomble - memory - subjective

Introdução

Barravento, filme dirigido por Glauber Rocha e lançado na cidade de Salvador em 1961, teve uma trajetória adversa, tendo sido resultado, de uma maneira ou de outra, de três roteiros: o primeiro escrito por Luiz Paulino dos Santos (primeiro diretor do filme); o segundo sendo o que ele deixou como roteiro para os que continuaram envolvidos com o projeto de *Barravento* após sua saída; e o terceiro escrito pelo próprio Glauber, finalizador da obra - que,

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. raquelpaununes@yahoo.com.br

segundo Luiz Paulino, fora um “roteiro de moviola”¹.

O presente trabalho busca debruçar-se sobre a figura do Luiz Paulino e sua memória acerca da produção desse filme: como ele lembra, hoje, daquele momento; a mudança estrutural ocorrida dentro da realização de *Barravento* e o que o afastou dela.

A base documental para análise dessas memórias será três depoimentos dados por Paulino. O primeiro está presente no DVD do próprio filme *Barravento*, restaurado e lançado em 2008. O outro é dado por ele a mim, em 20 de agosto de 2008. E o terceiro constitui o filme *Estafeta: Luiz Paulino dos Santos*, de André Sampaio.

O primeiro ponto importante a se destacar é que “escrever [ou fazer um relato ou depoimento oral] é inscrever-se, e aos outros, engendrando assim um compromisso de caráter social” (LACERDA in MIGNOT, CUNHA & BASTOS, 2000, p.96). Falar é deixar para a posteridade seu ponto de vista, é cumprir uma função social de ser homem-memória. Esse é o primeiro pensamento que se deve levar para a leitura do presente artigo.

Outro fato importante a se enfatizar é a idade de Paulino: 80 anos. Essa informação também deve ser levada em consideração ao longo da leitura de todo o texto, pois se, por um lado, “a memória tende a acumular com o tempo”², por outro “como Sigmund Freud observou, a memória se torna menos eficiente com o tempo”³. É também dentro dessa tensão paradoxal que se deve operar ao longo da leitura desse trabalho.

Cabe aqui, por fim, fazer uma distinção importante entre depoimento e relato memorialístico e entre fontes orais e sonoras. A especificidade das fontes orais é serem constituídas por depoimentos, falas provocadas, respostas a perguntas de uma pesquisa histórica; ao passo que a fonte sonora e o relato são espontâneos, surgem da vontade individual (VOLDMAN in FERREIRA & AMADO, 2005). Essa especificidade será importante para pensar as falas de Paulino, que variam dependendo do interlocutor que a induz.

Antes de chegar às fontes, no entanto, creio ser necessária uma reflexão acerca do depoimento memorialístico, fonte da História Oral, afim de podermos inserir melhor esse trabalho dentro de um contexto social mais amplo.

1 Roteiro escrito posteriormente à realização do filme, feito a partir das imagens do filme.

2 “*memories tend to accumulate with age*” (LOWENTHAL, 1988, p.194).

3 “*as Sigmund Freud observed, memory becomes less efficient with age*” (HUTTON, 1993, p.xi).

História oral, memória e escrita autobiográfica

A História Oral constitui-se campo de pesquisa para os historiadores em meados do século XX, como resposta a uma busca por novas fontes, por novos horizontes para uma História que parecia estrutural e macro demais para tratar dos homens, seres tão específicos e singulares.

François Hartog se refere a essas variações de paradigma na História como mudanças no regime de historicidade. Podemos inserir a História Oral, segundo ele, dentro do que seria o regime contemporâneo, apegado ao passado e à memória, que tudo quer preservar e conservar, inclusive a fala dos homens.

Já Pierre Nora identifica essa vontade de passado e a crescente busca por novos documentos e arquivos com o fato paradoxal de não existir mais memória espontânea (pelo menos não mais aquela memória nacional) e o passado não ter mais valor perante uma sociedade que almeja a tecnologia do futuro. Os lugares de memória - e, aqui, podemos pensar o relato memorialístico como um lugar de memória - seriam restos, esforços artificiais de deixar existir uma tradição (NORA, 1993, p.7).

Com essa mudança na mentalidade, o campo de possibilidades temáticas para o trabalho histórico se ampliou e questões como cultura popular, marginalidade, sexualidade, entre outros temas, passaram a ser tratados de maneira bem distinta a partir do momento em que, através da História Oral (entre outras formas de obtenção de documentação), pudemos ouvir a voz de seus protagonistas, de forma a termos “un número de testimonios suficientemente amplio para poder extraer de ellos similaridades generales y mostrar, al mismo tiempo, la inesgotable diversidad de las vivencias particulares” (VIÑAO *apud* MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.23).

O primeiro aspecto a ser enfatizando se referindo à História Oral é o que Beatriz Sarlo chama de *quinada subjetiva*, o novo rumo da História, na busca por fontes pessoais, que privilegiam o aspecto cotidiano e privado. Também Antonio Viñao chama atenção para esse fato:

ha ido créandose, cada vez con más insistencia, un espacio para el sujeto o los sujetos como tales; es decir, no para el individuo como ser aislado, sino para La subjetividad y la privacidad, para lo personal, lo cotidiano y lo íntimo (VIÑAO *in* MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.9)

E os atores e objetos de estudo dessa vertente são diversos. Uma das vantagens da História Oral é sua capacidade de alcançar aquilo que a História tradicional até então não alcançava: a voz das classes oprimidas, dos invisíveis da História. O que fica nos documentos escritos é, na maioria das vezes, o discurso dos vencedores, das classes dominantes e que, detentoras dos meios informacionais, culturais e educacionais, se utilizam dos documentos escritos como forma de legitimação e perpetuação de seu poder. Todorov afirma que a reconstituição do passado é percebida como um ato de oposição ao poder, um ato político, portanto (TODOROV, 2000, p.14).

A História Oral é lembrada por apresentar uma “visão de baixo” da história, que “... às estruturas ‘objetivas’ e às determinações coletivas prefere as visões subjetivas e os percursos individuais, numa perspectiva decididamente ‘micro-histórica’” (FRANÇOIS in AMADO & FERREIRA, 2005, p.4). De certa maneira, este artigo partilha desse olhar, na medida em que Paulino não foi um grande protagonista na história do cinema nacional.

A partir desse ponto de vista, podemos ouvir a voz de Luiz Paulino como aquela que foi abafada, em oposição à voz de Glauber, que seria a dominante, conhecida e reconhecida por todos.

Gilberto Velho relaciona a busca pelo indivíduo com a sociedade capitalista e individualista que vai encontrar seu auge com o fim da Guerra Fria quando afirma que

nas sociedades onde predominam as ideologias individualistas, a noção de biografia, por conseguinte, é fundamental. A trajetória do indivíduo passa a ter um significado crucial como elemento não mais contido, mas constituidor da sociedade. Nesse sentido, a *memória* desse indivíduo é que se torna socialmente relevante (VELHO, 1994, p.100)

O espaço dado a Paulino nos últimos anos – tanto por interesse acadêmico, quanto pelo documentário feito – pode ser considerado como sintoma dessa sociedade do indivíduo, e como algo que permite pensar o relato memorialístico como uma forma de escrita autobiográfica, na medida em que inscreve no tempo, através de sua imagem ou voz, a fala autobiográfica de um personagem histórico.

A questão da narrativa autobiográfica, sempre presente na fala memorialística, diz respeito, entre outras coisas, ao processo de lembrar. Segundo Beatriz Sarlo, “[a] irrupção [do tempo passado] no presente é compreensível na medida em que seja organizado por

procedimentos da narrativa” (SARLO, 2007, p.12). Outro autor que ratifica a importância da narrativa é Pierre Janet, ao afirmar que “o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’, que se caracteriza antes demais nada pela sua função social” (JANET *apud* LE GOFF, 1986, p.421). Para Lilian Lacerda, “a narrativa reconstrói as identidades pessoais. Nas narrativas pessoais, as[o] memorialistas[a] revisitam[a] espaços perdidos, recordam[a] histórias e acontecimentos” (LACERDA *in* MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.101 e 103).

Essa construção de personagem é intrínseca à narrativa presente no processo autobiográfico, que é definido, segundo Phillip Lejeune, como “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando acentua sua vida individual, em particular a história de sua pessoa”⁴.

Para ele, um relato memorialístico tem três esferas: o Eu de um relato (a figura do narrador no momento de sua fala; ou seja, Paulino hoje), seu autor (o próprio narrador na experiência vivida no passado; ou seja, Paulino em 1959) e o outro (relação estabelecida na construção da narração perante seu interlocutor; ou seja, Paulino durante cada uma de suas falas), e existe um pacto autobiográfico que constitui uma identidade entre essas três esferas. “A autobiografia é principalmente uma narrativa (*récit*), com perspectiva retrospectiva e cujo assunto tratado é a vida individual” (ALBERTI, 1991, p.75).

Já para Paul de Man, não existe essa identidade entre as três pontas do triângulo semiótico de Lejeune: a experiência vivida é única e inalcançável, o homem que viveu a experiência narrada foi um, distinto desse que narra hoje.

Man define a autobiografia (a auto-referência do eu) como a figura da prosopopéia, isto é, o tropo que outorga a palavra a um morto, um ausente, um objeto inanimado, um animal, um avatar da natureza. Nada resta da autenticidade de uma experiência posta em relato, já que a prosopopéia é um artifício retórico (SARLO, 2007, p.31)

Creio não serem necessárias posições extremas: é claro que, por exemplo, no nosso caso, o Paulino que fala hoje nos três documentos tratados neste artigo não é o mesmo Paulino que esteve, nos anos 1960, envolvido com a produção de *Barravento*. Não existe uma única verdade autobiográfica; toda narrativa autobiográfica constrói *personas*. O homem muda e se justifica a todo instante perante a vida, re-significando seu passado cotidianamente. Não há

4 “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (LEJEUNE, 1996, p.14).

depoimento ou relato que não esteja inscrito em uma temporalidade. “É relacionando passado com presente que a memória se torna importante para Proust, e para todos nós”⁵, pois o que sua fala nos trará dirá mais sobre o Paulino de hoje do que sobre o Paulino de antes. E o que importa é justamente a memória do que aconteceu, não a verdade do acontecido de fato (LACERDA in MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.87).

Tal qual os homens-memória das sociedades sem escrita e das Artes da Memória, podemos pensar os auto-biógrafos também como uma espécie de homens-memória.

Na moderna escrita autobiográfica os autores não deixam de assumir uma função análoga à do *mnemon* da mitologia grega, a de ser aquele que lembra. São eles que assumem modernamente a tarefa interminável de fazer da memória a arte de dizer a vida (NEVES in MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.236)

O conceito crucial (LE GOFF, 1986, p.419), antes de entrar nas três fontes em si, é a questão da memória, sem a qual essa vertente da História não existiria.

Sua complexidade vai muito além da própria História, trazendo questões bioquímicas e psicanalíticas para sua explicação que, ainda hoje, é tema de estudos intensos e de descobertas.

A valorização das memórias é vista muitas vezes como uma forma de não deixar esquecer⁶, “como se se quisesse preservar, na verdade reconstituir um passado já desaparecido ou a ponto de desaparecer, sem retorno”⁷ mas, como bem salienta Beatriz Sarlo em seu livro *Tempo Passado*, esse não é o único uso possível da memória. “A questão do passado pode ser pensada de muitos modos e a simples contraposição entre memória completa e esquecimento não é a única possível” (SARLO, 2007, p.21)

A memória se altera a todo instante, é construída e reconstruída cotidiana e constantemente. Porque não conseguimos controlar as rememorações (elas apenas vêm), “o tempo do passado não pode ser eliminado” (SARLO, 2007, p.12); “o passado nos rodeia e nos satura”⁸. E, justamente por ser fruto do presente - e não do passado, como a princípio poderíamos ser levados a crer -, é que a memória diz mais sobre o momento em que a

5 “It’s by relating past to present that memories became important to Proust, and to us all” (HUTTON, 1993, p.210).

6 Vide o atual projeto *Memórias Reveladas* que tem como lema a frase: “Para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça”.

7 “comme si on voulait préserver, en fait reconstituer un passé déjà disparu ou sur le point de s’effacer sans retour” (HARTOG, 2003, p.128).

8 “the past surrounds and saturates us” (LOWENTHAL, 1988, p.185).

narrativa memorialística se inscreve do que sobre o momento a que a narrativa se refere.

Os processos de apagamento, agigantamento, redução ou até mesmo invenção de fatos são parte da memória. Faz parte dela também o que James Young e Marienne Hirscht chamam de *pós-memória*, que seria, por exemplo, a memória do filho sobre a memória dos pais. Nessa construção da memória,

nada é esquecido ou lembrado', o trabalho com a memória é uma recriação, no presente, do passado, ou uma reinvenção do passado pelo presente (BOSI, 1994, p.17).

O que é escrito desse relicário de lembranças está orientado por uma necessidade determinada pelo momento atual, e assim, os supostos lapsos de memória podem ser considerados não apenas como falhas ou rupturas do que se tenta apreender do passado, mas como partes do próprio texto (LACERDA in MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.88)

Ao historiador cabe o papel de, na leitura desses relatos autobiográficos, atentar para essas peculiaridades. Vale ressaltar que Beatriz Sarlo, no livro *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, não concorda com esse conceito, pois, para ela, a pós-memória não possui especificidade significativa que a distinga da memória; uma é tão vicária quanto a outra.

É nesse momento que as teorias psicanalíticas exercem função importante na análise das entrevistas. Seu papel é compreender o consciente e o inconsciente do entrevistado, de forma a tentar desfazer esses filtros da memória, aproximando-se um pouco mais de uma verdade do acontecido ou de, pelo menos, tentar compreender os motivos que levaram à construção desses filtros.

Por todas essas *nuances*, as fontes orais não podem ser vistas isoladamente: “a interdependência entre prática, metodologia e teoria produz o conhecimento histórico; mas é a teoria que oferece os meios para refletir sobre esse conhecimento, embasando e orientando o trabalho dos historiadores” (FERREIRA & AMADO, 2005, p. xvii).

A fala memorialística, portanto, deve ser analisada a partir não somente de suas palavras, mas também de questões tais como os caminhos de vida que essa pessoa seguiu; quem é ela hoje; quais são seus interesses ontem e hoje. Somente pensando seu discurso inserido em um contexto histórico e psicológico é que podemos tentar compreender os motivos e as explicações para certos posicionamentos e lembranças. Giovanni Levi, em seu artigo *Usos da Biografia*, chama a atenção, em sua tipologia de abordagens acerca da

biografia, para essa relação entre a biografia e o contexto histórico do biografado (LEVI in FERREIRA & AMADO, 2005, p.167).

Devemos sempre ter em vista, não só a subjetividade de quem responde à perguntas, como também a subjetividade do entrevistador, pois em uma entrevista, a vontade de memória de quem pergunta é tão ou mais forte do que a vontade de memória de quem responde (NORA, 1993, p.16).

O fato de as entrevistas gravadas ou transcritas serem fontes provocadas já traz intrinsecamente nelas um direcionamento que faz parte da subjetividade de quem pergunta, e não de quem responde. “A responsabilidade social do historiador se afirma, sobretudo, pelas questões que ele coloca” (MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.21). A pergunta, a forma como foi feita, o local, a pessoa que perguntou, entre inúmeras outras *nuances* são fatores determinantes na resposta do entrevistado, e essas questões não podem ser deixadas de lado. A entrevista tem, em si mesma, uma particularidade substancial: “duas subjetividades imediatas se conjugam, tanto para esclarecer quanto para confundir as pistas” (VOLDMAN in FERREIRA & AMADO, 2005, p.37).

O perigo da interpretação do passado a partir do presente é um dos temas abordado por Pierre Bourdieu em seu texto *A Ilusão Biográfica*.

o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair de uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de desenvolvimento necessário (BOURDIEU in AMADO & FERREIRA, 2005, p.184)

Dessa forma, o entrevistado cria uma *persona* com começo, meio e fim, com justificativas e legitimações com origem na infância.

A retórica faz parte do discurso memorialístico - chamado por Antonio Viñao de *ego-documento* (VIÑAO in MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p. 11) -, consciente ou inconscientemente, e, assim como um dos papéis da retórica é ser sedutora, igualmente o é o papel da memória.

O historiador deve sempre atentar para a crítica das fontes, especialmente para a fonte oral, pois seu *status* é mais cru e, por consequência, mais fluido que o registro escrito, já mais elaborado e cristalizado no papel. Somos levados mais facilmente a acreditar nas fontes orais e a desconfiar menos delas do que das fontes escritas. O caráter de Verdade incutido no

testemunho ocular faz da fala memorialística um “discurso-verdade” que fragiliza e nos toca (LACERDA *in* MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.84). A crítica às fontes orais deve ser tão rigorosa quanto a feita aos outros tipos de fonte histórica.

O historiador que trabalha com a História Oral tem que saber ver todos esses pontos e tentar desmascarar o discurso do outro, saber ver por trás da “cortina de intenções” do entrevistado. “Ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise da *visão* e da *versão* que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais” (LOZANO *in* AMADO & FERREIRA, 2005, p.16). No livro *Tempo Passado: cultura da memória e guinada objetiva*, Beatriz Sarlo se propõe a examinar as razões pelas quais tendemos a acreditar mais no testemunho oral do que no testemunho escrito (SARLO, 2007, p.39).

Seguindo a sugestão de Luisa Passerini, e também de Margarida de Souza Neves, deve-se analisar os relatos memorialísticos buscando perspectivas que permitam ao individual prevalecer sobre o coletivo (PASSERINI, 1993, p.39), aprofundando a análise nas diferenças para que o procedimento comparativo ganhe sentido (NEVES *in* MIGNOT, CUNHA & BASTOS, 2000, p.234).

Para Margarida, os relatos autobiográficos podem ser considerados como metáforas expressivas das artes da memória. Estas são um processo para recordar utilizado pelos homens desde a Antiguidade até o Renascimento que criava verdadeiros palácios de memória mentais, com suas salas repletas de imagens, a fim de dar ordem aos procedimentos da memória, tornando mais fácil a lembrança de todas as informações. Na medida em que a História Oral, que trabalha com relatos memorialísticos, assim como as *ars memoriae*, são um método, ambos podem ser vistos como uma forma de conhecimento de determinado assunto.

Patrick Hutton esclarece:

o poder daquele que dominava a arte [da memória] repousava na sua habilidade de interpretar o mundo através de um paradigma que fornecia aos que nele haviam sido iniciados uma *clavis universalis*, chave mestra capaz de desvendar o funcionamento do universo. Nessa perspectiva, a arte da memória não era apenas uma ferramenta pedagógica, mas também um método de interpretação (HUTTON, 1993, p.29)

De acordo com Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, a História Oral pode ser vista através de três prismas: como metodologia, como técnica e como disciplina (FERREIRA & AMADO, 2005). Ou seja, através desse olhar, a História Oral também é vista como

método.

O outro ponto de convergência dessa analogia é que, tal qual os artifícios das artes da memória - que, para além de serem uma técnica eram, como bem salientou Francis Yates, uma forma de conhecimento na tradição hermética - “a escrita da memória [também] é conhecimento e permite o conhecimento” (NEVES in MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.235). E não necessariamente o escrito no papel, mas o inscrito no mundo. Uma fala, um desenho, uma foto são formas de escrita.

Dessa maneira, enquanto, no passado, as artes da memória podiam ser vistas como a *clavis universalis* do conhecimento, como mostra Paolo Rossi⁹, podemos hoje, a partir desse prisma, ver na História Oral a busca por uma *clavis particularis* do conhecimento.

E é à luz das considerações anteriores acerca da memória, bem como das subjetividades nela imbricadas, e em busca de uma chave particular de leitura dos acontecimentos que devem ser lidos os depoimentos abaixo analisados:

Paulino em depoimento à Família Rocha

No depoimento dado para os extras do relançamento de *Barravento* em DVD, Luiz Paulino fala de sua saída da produção e os motivos que o levaram a isso.

É interessante notar que sua fala fica, no filme e devido à edição, inscrita dentro de um depoimento de Glauber sobre o mesmo assunto. O resultado é que há duas intromissões de Paulino ao longo da fala de Glauber. As vozes ficam, de certa forma, em diálogo, como se Glauber Rocha explicasse sua visão acerca dos acontecidos naquele ano de 1959 e Paulino, pontualmente, entrasse para dar a visão dele - hoje, com certeza, diferente da que ele tinha na época.

Paulino vê os acontecimentos do passado inscritos numa totalidade, demonstrando uma consciência histórica dos fatos. A primeira aparição dele neste filme vem acompanhada das seguintes palavras: “*Barravento* é toda essa coisa que muda o cinema, entendeu? Porque barravento é uma transição. E a força, o destino, o movimento, a história também ela tem as suas dimensões, né?”. Mais a frente, em sua segunda e última aparição e fala, conta sua saída

9 ROSSI, Paolo. *A Chave Universal: artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz*. Bauru: EDUSC, 2004.

e seus desentendimentos com Glauber, Luiz Paulino diz: “mais que tudo, é a nossa amizade, não é? Que é, que chega até o amor mesmo de um pelo outro. Não é uma questão de... Faz parte, é um processo, é a história”.

Nesses trechos, o que vale apontar é a palavra “destino” e a expressão “faz parte”, que remontam a uma concepção de História bem particular, de um futuro certo, no qual não conseguimos interferir e que não podemos transformar. Essa visão de mundo reaparecerá na entrevista concedida em 2008.

A fala de Paulino é muito direcionada, na medida em que foi realizada pelo *Tempo Glauber* e pela *Paloma Cinematográfica*, ou seja, pelos herdeiros de Glauber Rocha. Paulino, em dois momentos, parece transmitir um certo incômodo, como se estivesse se explicando, ou quisesse deixar claro alguma querela para aqueles interlocutores. Isso é perceptível quando se refere à tomada de direção por parte de Glauber: “quando o Glauber assume, eu nunca reclamei, (...) todo e qualquer diretor adapta o roteiro a ele, diretor. Então, peraí, não tem nada a reclamar”. Também parece ter sido fortemente influenciado por quem o ouvia quando discutia ter perdido ou não o filme para Glauber: “eu tava perdendo pra uma pessoa que eu dava o direito de ficar”.

E mais interessante ainda é notar que, ao dizer isso, Paulino, pela única vez no vídeo, olha para a câmera e olha para o lado, provavelmente buscando quem lhe dirigia a pergunta, o que deixa no espectador uma sensação de insegurança e necessidade de afirmação, quando busca os olhares de todos os que lhe assistem.

Parece que, neste depoimento, Paulino quer deixar as coisas claras; ele se justifica e dá as razões e motivos do acontecido sem explicitar um conflito com Glauber - como, provavelmente, deve ter acontecido na época -, até ao contrário, elevando a figura de Glauber (“... eu dava o direito de ficar”).

O motivo maior explicitado por Paulino para explicar os desentendimentos e sua saída do filme foi a falta de maturidade de ambos à época:

mas tinha outras coisas, né? Outras, assim, implicações, assim, de momento que a gente não era tão maduro, né? Agora pra fazer os filmes a gente era, a gente tinha capacidade. Mas pra vida mesmo, tanto eu como... Então sabe como é que é, briga de criança, né? (risos)

Mais adiante, Paulino interpreta os sentimentos dele e de Glauber na época mesmo da disputa pela direção: “*Barravento* foi minha maior prova de desapego. Ele [Glauber] diz

assim: ‘é eu ganhei o filme e perdi o amigo’. E eu acho assim: eu perdi o amigo e perdi o filme!” Mas, logo adiante, Paulino refaz essa visão magoada do acontecido quando afirma: “Eu não perdi o filme, não perdi Barravento”.

E, de fato, a figura de Paulino nunca se desvinculou de todo do filme. Tanto que, em momento de reconstrução do cinema nacional, quando as obras passam a receber incentivo para serem recuperadas e restauradas, surge, mais uma vez, a imagem de Luiz Paulino vinculada ao *Barravento*, filme começado por ele, mas não acabado.

O depoimento de Paulino à autora

Durante entrevista informal, gravada em vinte de agosto de 2008, na varanda do apartamento de André Sampaio, diretor do documentário *Estafeta: Luiz Paulino dos Santos*, no Jardim Botânico, novamente se expressa a visão de História de Paulino, ilustrada agora por uma fala mais precisa.

Quando perguntado se seria possível identificar os anos 1950/60 com um novo sopro de vida na cultura popular em Salvador, ele responde:

Se for puxar por determinadas coisas assim, nos seus fundamentos, eles não são coisas miúdas. Então é impossível da gente reduzir, porque uma coisa sempre é estar dentro de uma circunstância; são consequência de outras. E então ou a gente fica naquela questão, assim, de estudos cartesianos, quer dizer, mais tradicional... Vou fazer o desdobramento assim, por exemplo, figuras de importância: você vai tirar figuras de importância, a quem deve importância

Para ele, não procede estabelecer relações de causa e efeito para explicar tudo, isso seria reduzir a História; nem todas as coisas são explicáveis dessa forma.

No depoimento ele não parece dar muita importância ou valor ao trabalho acadêmico e ao conhecimento científico - o conhecimento para ele tem a ver com forças místicas.

Neste caso, a subjetividade da entrevistadora despertou a subjetividade do entrevistado, na medida em que a pergunta que queria confirmar uma suspeita de quem entrevista, referida à hipótese de um florescer de cultura popular na Bahia nos anos 1950/60, onde *Barravento* estaria inserido, despertou em quem responde não uma resposta direta, mas a necessidade de expressar seu ponto de vista acerca de um todo, e expressar uma crítica ao método de quem pergunta: as coisas não devem ser explicadas de uma maneira cronológica e

determinista, há outras forças que movem a vida.

Mais à frente, ele dá um exemplo que deixa suas convicções mais claras: ao falar sobre uma amiga dele, pesquisadora de candomblé, que fora procurar um pai de santo

que se tornou importantíssimo, e a fulana chegou com a tese. Ele um rapaz que não tinha trinta anos [ininteligível]. Mas aqui falta isso e isso e isso; não, isso aqui é assim que isso e isso e isso. Aí ela ficou boba, ela falou, ela ficou boba. ‘Como é que eu, fazendo doutorado ... Pierre Verger, todo mundo é titulado, e ele sabe mais do que eu?!’ Porque tem também essa mágica.

Paulino, hoje vinculado ao Santo Daime, faz, nesse depoimento, associação dessas suas idéias de futuro e História com a visão do candomblé, ponto central do filme *Barravento*, com suas crenças e o destino certo e previsível, regido pela força dos orixás.

O candomblé, (...), ele é uma coisa muito..., tem que ser muito organizada, porque obedece ao sentido, ao caráter de cada orixá. E cada orixá - isso é do animismo, né? - ele tem uma representatividade própria porque um orixá é o vento, o outro orixá, assim como Oxalá, é [ininteligível], é o princípio de vida, já outro orixá é a dinâmica [foi essa mesma palavra que Paulino usou para se referir à História e ao futuro no depoimento anterior], é como Ogum.

Pode-se dizer que o tema principal e mais abordado ao longo de toda a entrevista foi, de fato, o candomblé, temática do *Barravento* que Paulino faria. Ele vê as tradições africanas como foco de resistência cultural.

E a questão é muito simples das nossas raízes. Como toda sociedade latino-americana, somos uma sociedade dos oprimidos e dos opressores. Então os valores culturais, artísticos e folclóricos dos oprimidos são diminuídos; todo mundo via como coisa inferior, o candomblé, os índios [As origens de Paulino são indígenas, sua mãe era índia]. Barravento vai bater exatamente aí nessa incongruência.

Barravento para ele era uma obra de resistência, uma forma de ir contra a discriminação tão presente na sociedade baiana à época.

Essa preocupação de trazer à tona culturalmente temas obscuros e malvistas socialmente, de maneira a re-significar a cultura dos oprimidos, foi algo presente na virada dos anos 1950/60. Paulino afirma: “uma coisa é hoje você falar dos valores dos índios e disso que está acontecendo, e outra coisa é do meado pro fim da década de cinquenta. Agora, não era uma coisa isolada, porque o Carybé tava fazendo, o Jorge Amado tava escrevendo, entendeu? Então não é uma coisa isolada”.

Temas discriminados socialmente, como a capoeira, o candomblé, a puxada de xaréu, são trazidos à tona com uma preocupação estética e poética, com tomadas de redes e mar,

preocupação com a luz e a beleza dos rituais.

Com o passar dos anos e a presença sempre constante dessa cultura marginal na sociedade baiana através de figuras como as citadas por Paulino - sem esquecer de Pierre Verger -, a visão sobre a cultura oprimida se altera e se constitui como cultura local de direito. Paulino insere o filme *Barravento* e seu trabalho no contexto da luta pela desmarginalização das tradições negras.

Desde em *Um dia na rampa*, primeiro curta metragem de Paulino, essa temática negra já estava presente. Sobre a constante aproximação com o tema, Paulino diz que “*alguma coisa o chamava*” e que ele criou “*uma empatia e um interesse que no somatório vai dar um amor que [ele] tem*”. Afirma também nesse depoimento que sua aproximação com as tradições negras remontam à época de escola em Salvador, quando ficava incomodado com as discrepâncias nos discursos das professoras sobre os temas africanos, gerando uma curiosidade pelo proibido e obscuro. Segundo o depoimento, em trecho expressivo daquilo que Bourdieu considera ser *a ilusão biográfica*, desde essa época ele já percebia “a questão do oprimido e do opressor, apesar de que não era intelectualmente. Aquilo calava assim dentro de mim”.

Por isso, segundo ele, vai entrar para o candomblé mais tarde, introduzido por Vasconcelos Maia, obá em Salvador, e freqüentará o terreiro por muito tempo, até descobrir o Santo Daime. A partir daí passa a se dedicar a essa outra doutrina, ainda que freqüente o candomblé quando está em Salvador em dias de festa. Vale ressaltar que ele afirma não haver incoerência nessa “dupla religião”, pois “*o Daime não interfere em nada, nem no candomblé, nem no budismo*”.

A esse interesse religioso e político, Paulino associa um interesse estético, quando filma pela primeira vez e escolhe os mangues de Salvador, onde o povo construía suas casas em palafitas sobre a lama, como cenário. “*... plasticamente é muito bonito, né? (risos)... mas a vida..., eu cheguei ali e vi*”. Segundo ele, quando há interesse, este traz amor ao tema e junto a isso, a beleza, o que permite uma associação direta desse pensamento com o que Glauber Rocha chamou de uma *estética da periferia*.

O ponto chave no depoimento é a oposição que constrói entre as tradições místicas negras e a abordagem intelectual, o que dificultou, e ainda dificulta, segundo ele, a aceitação dessa tradição:

a tradição do povo, oriunda da África, pelos escravos negros, o candomblé tem uma força mística. De repente um camarada dentro de uma força mística acaba aceitando, mas intelectualmente e ... Tem também aquela tradição católica apostólica romana da Bahia.

Dessa fala também podemos compreender o porquê de Paulino “ter um pé tão atrás” com o conhecimento acadêmico.

É dessa oposição tradição negra x abordagem intelectual que se originarão, em sua perspectiva, as divergências entre ele e Glauber:

Eu sempre falo que eu só tenho uma coisa a lamentar em *Barravento*: (...) é que o filme, com a interferência que vem [interferência entendida aqui como a mudança de direção do filme], porque a interferência é discriminatória, não é diretamente, a discriminação não vem diretamente pelo Glauber, porque o Glauber é um artista e tal, e ele é muito dialético, não é? Então ele acaba, mais cedo ou mais tarde, caindo na dialética da Verdade. Porque não tem importância ser dialético, dialético é uma coisa meio esquisita, né, apesar de ser trazido muito pelo marxismo e tal, mas existe a dialética da Verdade. Assim como também eu não condeno a religião pela religião, eu condeno a religião pela hipocrisia, entendeu? Não é porque a pessoa se volta para dimensões ou pra inteligência maior. De jeito nenhum. Agora a hipocrisia, a insinceridade, a manipulação da sociedade...

Mais à frente ele retoma o tema:

Agora em *Barravento*, assim, o que me entristeceu, primeiro foi um letrado discriminatório - não era discriminatório, justificatório – porque se justificava porque aquilo, e aquilo outro (...). E depois, o filme (...) perdeu o encantamento. E esse encantamento está exatamente na parte mística. Então, no que ele desprezava, [ininteligível], e ter visão crítica, como [ininteligível]. Assim, vá buscar a sinceridade e a verdade e faça que a..., mesmo quando o filme for projetado, muita gente vai se identificar, com aquela força, com a importância que tem aquilo.

Dessa fala confusa, é possível inferir que Paulino diz se ressentir de, ao ter saído do filme, vê-lo perder o caráter de respeito à memória e ao encantamento da cultura negra, para assumir, com a direção de Glauber, um discurso marxista de “religião: ópio do povo”, numa perspectiva dialética de, por um lado, mostrar a cultura negra e, ao mostrá-la, reconhecê-la e homenageá-la, e, por outro lado, de criticá-la.

Para Paulino, não existe a crítica porque essa tradição está além do criticável, está na esfera do místico, naquilo que não se mexe, mas se respeita e segue.

Luiz Paulino diz que *Barravento*, tal como ele faria, seria um filme feito por dentro da visão da religião afro-brasileira, em conjunto com os mestres do candomblé, com todo

respeito e vínculo às tradições e ritos religiosos. Para ele, um filme assim não poderia ser feito por Glauber, pois “*eu sou de dentro (...), só eu podia fazer*” aquilo. Glauber não teria a vivência, a experiência e a proximidade com o candomblé para tratá-lo dessa forma. Por isso que, quando Paulino saiu do filme, levou consigo a metade do roteiro que se referia à temática místico-religiosa.

A falta de contato direto com a cultura negra, segundo Paulino, gerou no filme feito por Glauber uma “*inversão dos valores porque eles não entenderam*” todas as nuances dialéticas do candomblé e acabaram por “*cair na obviedade, no negócio da política*”.

A construção de um lugar para sua perspectiva sobre *Barravento*, que é diferente e de certa forma mais complexa que a de Glauber no que concerne às tradições negras, será recorrente no documentário dirigido por André Sampaio.

Paulino no Documentário *Estafeta*

Deste filme biográfico realizado por André Sampaio - mas no qual é possível identificar o trabalho de muitas mãos, como as de seu pai, Severino Dadá, amigo de Luiz Paulino, e também as do próprio Paulino - o que interessará a esse artigo é a parte em que Paulino se refere a *Barravento* e a Glauber Rocha. Algumas concepções sobre o que é cinema, para Paulino, também serão relevantes para podermos pensar a memória de nosso estafeta.

Quando ouvimos Paulino, no filme, dizer que “o cinema é todo comprometido”, que não há liberdade para o diretor, que “fazer cinema é partir pra uma guerra, fazer o que pode, e cumprir a batalha” é inevitável pensar em dois aspectos: primeiro na já comentada visão de futuro e destino própria de Luiz Paulino, e sintetizada na expressão recorrente “fazer o que pode”. E segundo na experiência cinematográfica traumática que teve com *Barravento*, de modo que o insucesso da empreitada tenha contribuído para consolidar uma visão negativa do fazer.

É importante não ler simplesmente e apenas o passado com os olhos postos no presente, ou seja, justificar a vida de trás para a frente, perigo assinalado por Pierre Bourdieu no texto *A Ilusão Biográfica* (FERREIRA & AMADO, 2005, p.183). Os projetos vão muito além do já acontecido, mas não deixam de ter relação com o passado.

No documentário, Paulino culpa explicitamente Rex Schindler, produtor do filme,

pelas mudanças no *Barravento* que ele fazia.

Como o filme implica em muitas coisas; recursos daqui, recursos técnicos, recursos de dinheiro, foi preciso se associar a uma pessoa, assim, da economia baiana, não é? E essa pessoa, evidentemente, que era uma pessoa bem colocada, assim, nos meios econômicos da Bahia, não é? [*aqui ele se refere à Rex Schindler, que entrou para a produção do filme no início de andamento das gravações*] Então ele se tocou que o filme estava valorizando a religião de um povo atrasado, como ele disse. Eu não disse, ele e outro disseram: ‘ah, é um povo atrasado, é um povo pagão’. E esse filme vem valorizando isso quando a Bahia tem uma tradição religiosa católica apostólica romana, as grandes igrejas... E esse, como primeiro filme baiano, não digo primeiro filme de queimar negativo não. Esse era o primeiro filme enquadrado na cultura baiana, né? Então eles passaram a sugerir que se fizesse uma confrontação política. Eu falei: ‘eu não tenho que fazer confrontação política, eu tenho que narrar os valores dele. (...) Eu tive que deixar o filme, e o filme... foi concluído... por Glauber.

Esse trecho merece especial atenção. Paulino revela que com a entrada de Rex Schindler sua idéia de tratar as tradições africanas da maneira como pretendia foi desaprovada e, por isso, ele saiu do filme. Também frisa que a visão da cultura negra como uma cultura atrasada e pagã não é a visão dele, mas de quem quis tirá-lo do filme. E, por fim, de maneira mais sutil, no áudio do filme, podemos perceber um vagar na voz de Paulino quando ele termina essa fala, ao referi-se à sua saída do filme e a conclusão por Glauber. Há uma mudança nítida na forma de falar, que fica mais pausado, lenta, como se o entrevistado estivesse pensativo e necessitando frisar as informações.

É no documentário que de maneira mais acentuada é possível identificar uma valorização de si mesmo ou do grupo no qual estava inserido.

Na década de 1950, reunimos grupos, não é, tinha o Glauber, tinha eu, tinha Roberto Pires, tinha Oscar Santana fazendo, não é, uma facanha e um milagre, não é, de querer fazer filme e acabar fazendo e realizando filme na Bahia, não é, numa época que praticamente se acontecia o cinema assim em grande estilo, de Hollywood. Mesmo a Vera Cruz, né, ou se não os filmes da Atlântida, não é. E a gente querendo fazer um tipo de cinema brasileiro, não é, que expressasse, assim, o nosso povo.

Nesta fala se explicita o pioneirismo que Paulino atribui ao grupo do qual ele fazia parte, o chamado ciclo de cinema baiano, quanto às intenções políticas que atribui ao cinema que pretendiam fazer.

Alguns trechos evidenciam a diferenciação e a oposição entre Paulino e Glauber Rocha: a constante atribuição a si mesmo de papel de tutor de Glauber, a insistência na tônica de sua maior experiência, na autoridade do mais velho. “Glauber era mais jovem do que eu

(...)”.

Essas tônicas se expressam, por exemplo, quando afirma que fora ele que, numa conversa em que os dois estavam sentados em um meio fio, convencera Glauber a sair do Centro de Estudos de Pensamento e Ação, vinculado ao integralismo, e mostrara a ele que o caminho do cinema é o socialismo.

Uma terceira fala, mais complexa, merece transcrição completa:

Só eu podia batizar o Glauber. Eu sou padrinho do Glauber, Glauber é meu filho espiritual. A responsabilidade espiritual do Glauber está comigo; eu não posso ter raiva, eu não posso ter ódio dele, eu não posso me revoltar. Eu tenho que ter com Glauber a tolerância, a boa vontade que um pai tem com um filho. Eu trouxe muitos esclarecimentos básicos para Glauber, por exemplo, político de uma série de coisas. Aconselhei, assim, no bom sentido, ajudei, tirei do meu bolso quando foi necessário, (...), mas tudo isso eu dei de muito bom coração e estou feliz por ter dado. É, o Glauber quis me retribuir, porque foi o Glauber que criou condições de *Barravento* ser feito como produção, era uma retribuição, só que perante as implicações econômicas, sociais, Glauber se rendeu. Sofreu muito pra concluir o filme. Ainda me falou em trazer outros diretores, eu falei: ‘não, é você mesmo. Não aceito outra pessoa e eu deixo o filme em sua mão porque não é possível eu seguir.

Nesse trecho, além de Paulino afirmar ser o tutor de Glauber, “eu trouxe muitos esclarecimentos básicos para Glauber”, há outras *nuances* talvez mais importantes para essa análise.

Paulino se situa em um plano de superioridade em duas passagens especialmente significativas, quando enuncia uma oposição entre um “Glauber [que] se rendeu”, enquanto ele, que não se rendeu, foi mais forte, e por isso, saiu do filme. Em outro trecho, ainda mais significativo, Paulino afirma que “tem que ter com Glauber a tolerância, a boa vontade que um pai tem com um filho”. Nesses termos, não seria estranho de todo se Paulino falasse em perdão, em perdoar Glauber pelo acontecido. Mas Paulino não explicita isso.

Ao afirmar que “não pode ter raiva, não pode ter ódio, não pode se revoltar” pelo fato de Glauber ter ficado com a direção do filme, não implica em que ele não tenha raiva ou ódio ou não se revolte. A consciência do que não deveria ser não implica em não ser de fato.

Em outro trecho, Paulino retoma a questão do papel e da importância do candomblé para o filme.

É o universo dentro de uma coerência das forças maiores, que são as forças dos orixás. (...) O filme era sobre toda influência e manifestação da força de Iemanjá, junto aos pescadores. Até de sua ira também, seu

descontentamento, mãe protetora. (...) mas eu me descuidei de outro orixá, que é quem assume o vento. Esse outro orixá que assume o vento é Iansã. Aí eu teria que ter um entendimento muito grande com ela pra usar o termo 'barravento', porque ninguém barra o vento.

Quanto mais Paulino reafirma o valor do candomblé em *Barravento*, mais ele diminui o *Barravento* de Glauber, porque este foi o filme que resultou da não aceitação dessa cultura negra em sua integridade. Ao aludir a que “ninguém barra o vento”, Paulino faz uma crítica indireta a Glauber, pois esse, ao dar prosseguimento a um filme que tratava da temática negra de maneira crítica, sem estar dentro do tema, como em seu exercício memorialístico Paulino sustenta que faria, tentava barrar o vento, evitava entrar na lógica da cultura negra para ele forte e significativa, mas marginal ao filme realizado pelo *afilhado* que rompeu os laços de subordinação ao *padrinho*.

CONCLUSÃO

A partir da construção da subjetividade de Paulino em oposição a Glauber e tendo em conta que “a escrita biográfica cumpre uma função terapêutica, ética e estética” (MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.19), é possível pensar que Paulino constrói sua *persona* como uma testemunha privilegiada da História.

“O autor [no caso narrador] se coloca abertamente como personagem principal e, quer esteja falando bem de si, quer confessando maldades, está em verdade dando largas às pretensões do seu ego – grande figura humana ou grande vilão. Mas grande de qualquer modo” (LACERDA in MIGNOT, BASTOS & CUNHA, 2000, p.86)

Paulino se auto define como um personagem importante da História, que por ser iniciado nos segredos da cultura negra, como poucos, pode tratar deles de maneira adequada. Não que o tom dos três depoimentos denote um Paulino cheio de si, que se considera tão fundamental, mas sim que se valoriza por falar de um lugar distinto e mais pertinente do que aquele ocupado por Glauber: “*eu sou de dentro (...), só eu podia fazer*” o filme, por ter internalizado as tradições do candomblé.

Paulino se vê como superior a Glauber Rocha no que concerne à cultura negra na entrevista de 2008 e no depoimento dado para o documentário, não no DVD produzido pelo

Tempo Glauber. Paulino não diria isso para a família Rocha, seria indelicado. Também não se refere a Rex Schindler como culpado do conflito relativo à direção do filme na primeira fonte tratada, mas sim nas duas outras, na segunda indiretamente e na terceira explicitamente. Na entrevista à família Rocha ele nem sequer aborda as “divergências políticas” surgidas, segundo ele, com a entrada de Rex no filme e minimiza o conflito ao afirmar que os desentendimentos foram “briga de criança”.

A alusão à imaturidade de ambos, presente na primeira fonte, soa contraditória se comparada ao teor das outras duas fontes, em que Paulino afirma seu preparo e experiência maior para tratar do tema religioso. Para a família Rocha, ele afirma que ambos seriam competentes, sim, para operar as câmeras e a linguagem cinematográfica, mas para as coisas da vida, ainda não, à época da filmagem. No filme *Estafeta*, essa contradição que se faz mais explícita, se levamos em conta que Paulino se diz *tutor* de Glauber, seu pai espiritual, demarcando uma hierarquia entre os dois que desaparece no depoimento dado para os Rocha, no qual os dois aparecem tratados como crianças e o conflito é minimizado como uma briga infantil.

Apesar de em dois dos três relatos Luiz Paulino se considerar mais experiente do que Glauber para a realização de *Barravento*, ele não culpa o amigo por sua saída do filme em nenhum dos três depoimentos. Na primeira e na última fonte ele diz que, ao abrir mão da direção, quem ficava era Glauber, e só ele poderia dar continuidade ao projeto. No entanto, se no primeiro nada mais é acrescentado, no último ele assume que Glauber pode continuar na direção porque se rendeu aos interesses de Rex Schindler.

Paulino identifica Rex na produção do filme como uma mão capitalista, insensível em relação aos valores da tradição, maléfica, portanto. No filme, no entanto, o que se destaca é o discurso marxista da religião alienante e da necessidade da liberdade da força de trabalho dos pescadores. O discurso da esquerda dos anos 1960 entendido como algo regido pelos interesses do capital é uma chave de leitura, no mínimo, curiosa do filme e dos conflitos em seus bastidores.

Paulino via *Barravento* como uma obra política também, mas de maneira bem distinta da dimensão política que Glauber quis imprimir ao *Barravento* dele. Para Paulino, um filme que centrasse o foco na cultura negra e suas tradições de forma bela era uma intervenção política em uma Bahia da aristocracia do cacau, cheia de preconceitos. Para ratificar isso, ele,

em vários momentos de sua fala, refere-se ao neo-realismo italiano como inspirador de sua linguagem cinematográfica.

Nos três depoimentos é possível encontrar um discurso autobiográfico de Paulino, que fornece uma chave de leitura de sua subjetividade. Esta se esboça a partir de alguns traços que caracterizam a auto-imagem de Paulino, e, no reverso da imagem traçada aparece a explicação para seu afastamento do filme. Primeiro ele se vê um homem *de dentro* do candomblé e que, por isso, tem mais legitimidade para tratar do tema do que outro que *seja de fora*.

Um segundo traço é o ressentimento com o que sucedeu em 1959, hipertrofiado pela perda da amizade de alguém querido. E como não pensar na forte amizade e confiança entre os dois, quando sabemos que Paulino não aceitava outra pessoa para dirigir o filme que não Glauber? Tanto na entrevista para a família de Glauber quanto no depoimento dado para o filme *Estafeta*, ele diz não ter o que reclamar, já que o roteiro de Paulino foi comprado por Rex para que Glauber assumisse a direção do filme. Mas Paulino diz que lamenta uma coisa em relação ao filme *Barravento*: ele ter perdido o encantamento, que só seria possível se ele, o iniciado nos mistérios da cultura negra, fizesse o filme.

É evidente o peso do conflito vivido em 1959 em torno à disputa pela direção do filme para nosso estafeta, tanto na forma de falar sobre o tema quanto no conteúdo de suas declarações, que muda nos três depoimentos. Paradoxalmente, afirma que não tem do que *reclamar*, que *não pode se revoltar*, mas que tem um lamento, sim. E nesse lamento ele se constitui em personagem soberano, aquele que poderia deixar transparecer o encanto do candomblé no filme.

Para finalizar, o ressurgimento da figura de Luiz Paulino após tanto tempo sumido pelas florestas do Brasil, representa a *vontade de memória* presente em nossa sociedade contemporânea, a exteriorização da memória e do passado, em todas as esferas, tema já tratado no início deste artigo.

Segundo Pierre Nora, quanto “menos é vivida do interior, mais ela [a memória] tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas” (NORA, 1993, p.12). *Barravento* pode representar um esforço de rememorar/comemorar a tradição negra e os conflitos que envolveram a direção do filme são expressivos de tensões passadas e presentes na sociedade brasileira. Pode ser igualmente um *lugar de memória* para a história da cultura negra do país no final dos anos 1950 de modo

mais geral e para Paulino de modo mais particular. O filme pode até ter perdido o encanto aos olhos deste, mas não perdeu o caráter de documento de uma cultura.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, vol. 4, n. 7, pp. 66-81, 1991.
- AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempos de Cinema*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um Tempo em Movimento: cinema e cultura na Bahia no anos JK (1956 – 1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HARTOG, François. Mémoire, Histoire, Présent. In: *Regimes d’Historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 1997.
- HUTTON, Patrick. “History at the crossroads of memory”. In: *History as an art of memory*. Londres: University Press of New England, 1993.
- LE GOFF, Jacques et al. *Memória*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986 (*Enciclopédia Einaudi* vol.1).
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- LOWENTHAL, David. How we know the past. In: *The Past is a Foreign Country*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1988.
- MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio; BASTOS, Maria Helena Câmara; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, n.º10, pp. 7-28, dez.1993.
- PASSERINI, Luisa. “Mitobiografia em história oral”. *Revista Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, n.º10, p.29-40, dez.1993.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSSI, Paoli. *A chave Universal: artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio*

até Leibniz. Bauru: EDUSC, 2004.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

TODOROV, Tzvetan. La memoria amenazada. In: *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

VELHO, Gilberto. Memória Identidade e Projeto. In: *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. 2ª ed., São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2001.

YATES, Francis. *A Arte da Memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.