

Samba de roda como una práctica espectacular en *Barravento* (1961) de Glauber Rocha

Jolanta Rekawek*

RESUMEN: Las prácticas espectaculares organizadas del pueblo bahiano se entrelazan, sus participantes fluctúan con un vasto repertorio de *performances* y funciones diferentes. Glauber Rocha capta en *Barravento* (1961) los vínculos entre las prácticas espectaculares organizadas de carácter popular como el ritual de *candomblé*, la *samba de roda* y la *capoeira*. La secuencia de la *samba de roda* en su *opera prima* es una muy bien lograda referencia a una práctica lúdica, fundamental para la cultura popular bahiana. El director incorpora en ella a los habitantes de la aldea donde fue filmada la película sin imponerles un papel que sería artificial aprovechando su ancestral capacidad de ser testigos y su hábito de participar en una ceremonia cultural donde la colectividad festeja el hecho de estar juntos y también tiene la oportunidad de contemplarse a sí misma. De modo que los espectadores familiarizados con esta tradición podrían responder a la interpelación que Glauber Rocha hacía desde la pantalla para elevar su estatus orientando su percepción en claves de espectacularidad que implica una interacción no muy común en el cine, obvia en el teatro y muy presente en múltiples prácticas espectaculares del pueblo brasileño.

PALABRAS CLAVE: samba de roda; práctica espectacular; Glauber Rocha.

RESUMO: As práticas espetaculares organizadas do povo baiano se entrelaçam, seus participantes mantêm um vasto repertório de *performances* e de funções diferentes. Glauber Rocha capta em *Barravento* (1961) os vínculos entre as práticas espetaculares organizadas de carácter popular como o ritual do *candomblé*, o *samba de roda* e a *capoeira*. A sequência do *samba de roda* em sua obra prima é uma muito bem sucedida referência a uma prática lúdica, fundamental para a cultura popular baiana. O diretor incorpora os habitantes da aldea onde foi filmada a película sem lhes impor um papel que seria artificial aproveitando sua ancestral capacidade de serem testemunhos e seu hábito de participar de uma cerimônia cultural na qual a coletividade festeja o fato de estar juntos e também tem a oportunidade de contemplar-se a si mesma. De modo que os espectadores familiarizados com esta tradição poderiam responder à interpelação que Glauber Rocha fazia a partir da tela para elevar seu status orientando sua percepção em chaves de espetacularidade que implica uma interação não muito comum

no cinema, óbvia no teatro e muito presente em múltiplas práticas espetaculares do povo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: samba de roda; prática espetacular; Glauber Rocha.

ABSTRACT: The organized spectacular practices of bahian people intertwine: participants have a wide repertoire of performances and different functions. Glauber Rocha captures in *Barravento* (1961) the links between organized spectacular practices of popular kind, as the ritual of *Candomblé*, *samba de roda* and *capoeira*. The sequence of samba in his masterpiece is a very successful reference to a playful practice, a key to the Bahian popular culture. The director incorporates the inhabitants of the village where the film was shot without imposing an artificial role against their ancestral ability to testimony and habit of participating in a cultural ceremony in which the community celebrates the fact of being and communicating together. So that viewers familiar with this tradition could answer the question that Glauber Rocha raised from the screen, to enhance its status guiding somehow their perception of keys of spectacularity involving an interaction not very common in film, but obvious in theater and very present in multiple spectacular practices of the Brazilian people.

KEYWORDS: samba de roda; spectacular practice; Glauber Rocha.

Las prácticas espectaculares organizadas del pueblo bahiano se entrelazan, sus participantes fluctúan con un vasto repertorio de partituras corporales y funciones diferentes: por ejemplo las *hijas de santo* frecuentemente participan de las ruedas de *samba de roda* o, por otra parte, no es extraño ver a los *capoeiristas* frecuentando los *terreiros* de *candomblé*. Glauber Rocha capta los vínculos entre estas manifestaciones espectaculares de carácter popular cuando, por ejemplo, en la secuencia tercera de *Barravento* (1961) muestra la llegada del

* Professora da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, Brasil

protagonista, Firmino, a la aldea del litoral bahiano. En una celebración improvisada de *samba de roda* la *madre de santo*, que preside los rituales de *candomblé* filmados en la película, sale al centro de la rueda formada espontáneamente por los participantes y se desahoga en un repertorio de gestos que su cuerpo reinstituye, recombina y reactualiza *como ambiente de memoria*, término acuñado por Pierre Nora. El estudioso francés distingue entre los *lugares de memoria* (*lieux de mémoire*) como por ejemplo las bibliotecas, los archivos, parques temáticos relacionados con la letra como signo de la transmisión del saber, y los *ambientes de memoria* (*milieux de mémoire*) que cobijan la “memoria verdadera que se ha refugiado en gestos y hábitos, en habilidades pasadas adelante a través de insospechadas tradiciones, en el auto-conocimiento inherente del cuerpo, en reflejos no-estudiados y en memorias arraigadas; (...).¹

La *samba de rueda* fue importada al Brasil, como otras formas de ocio, junto con la música sacra de los bantos, jejés, y nagôs desde África. A grandes rasgos la *samba de rueda* se puede definir como una forma de ocio tradicional (“Yo nací en la samba de rueda. Todo mi pueblo bailaba. Nací, fui criada y viví en aquel ambiente.”²) y hasta hace poco muy popular en Bahía. Precisamente debido a su carácter popular Glauber Rocha pudo filmar la secuencia de la *samba de rueda* con la participación de los autóctonos, es decir pescadores y marisqueras de Buraquinho³, vestidos con ropa de trabajo: con vestidos simples, sombrero de paja, sin camisa o con ropa rasgada, lo cual significa que el acto de participar en la rueda no era un evento extra-cotidiano sino que formaba parte de su rutina. Solamente Firmino, vestido elegantemente con traje y camisa blancos e impecable sombrero, se destaca como un cuerpo extraño entre los habitantes de la aldea de origen pobre. La rueda de *samba* en *Barravento* se forma con la ocasión de la llegada de Firmino pero los habitantes de la aldea, al incorporarse tan espontáneamente a esta práctica espectacular demuestran que la misma forma parte de sus

comportamientos cotidianos. “Cuando ellos van a pescar en el mar después quieren agradecer lo que traen”.⁴

El hecho de reunirse en una rueda refleja un deseo de configurar un *espacio semiotizado*⁵ en el cual se establecen relaciones de varios tipos (emocionales, visuales, de comportamiento, etc.) donde se lleva a cabo una celebración colectiva que instituye como ley la igualdad. “Allí todo el mundo es igual”⁶. En cuanto al significado de la rueda los que se incorporan a la *samba de rueda* lo explican así: “Tienes que acompañar el rumbo del círculo, es el globo que circula”⁷. Para este tipo de la práctica espectacular organizada del pueblo bahiano es fundamental la comunicación sin jerarquía impuesta, una *performance* realizada de tú a tú directamente y que envuelve a todos al mismo tiempo. Esta característica de la *samba de rueda* significa un espacio donde las personas pueden realizar sus sueños de igualdad, ser responsables por los acontecimientos, cosa que no siempre pueden experimentar en una realidad adversa y visiblemente jerarquizada. “Todos están en la samba de rueda para sambar. La samba de rueda es la integración”⁸.

¹ Pierre Nora. *Entre a memória e a história: os lugares de memória*. Traducción al portugués de Patrícia Farias. Traduzido do original francês publicado in: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, vol 1 (La République), 1984, p. 23. Traducción al castellano es nuestra.

² Raquel Maria Oliveira dos Santos. Testimonio grabado el 20 de setiembre de 2005 en la Secretaría de Cultura, Deporte y Ocio del Ayuntamiento de Lauro de Freitas (Bahía – Brasil). Ella es un buen ejemplo como varias modalidades de la expresión cultural del pueblo bahiano provenientes de la misma matriz afro-brasileña se mezclan: Raquel es la *madre pequena* del *terreiro* de la Mãe Mirinha en Portão y a la vez es una excelente bailarina de *samba de rueda*.

³ Aldea en el litoral bahiano donde fue filmada *Barravento* en 1960.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. San Paulo: EDUC, 2000, p. 49.

⁶ Raquel Maria Oliveira dos Santos, op. cit.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Julio César (Careca), performer y creador del grupo de samba de rueda “As Matriarcas” compuesto por las señoras de edad avanzada que cultivan esta manifestación cultural de raíz en el municipio de Lauro de Freitas donde fue rodada *Barravento*. In: la misma grabación en la Secretaría de Cultura del municipio de Lauro de Freitas, op. cit.





Foto 1: Las miembros del grupo de *samba de roda* llamado *As Matriarcas* (creado por Júlio Cesar en Lauro de Freitas, municipio donde fue rodada *Barravento*) inician una rueda de samba.⁹

Además del aspecto de integración en la *performance* de la *samba de rueda* se hace muy importante la *performance* individual de las personas que salen al centro de la rueda y se ponen a bailar. Cada participante puede vivir su momento de gloria cuando es convidado a través de un toque del ombligo o de la mano a salir al centro y mostrar espontáneamente delante de todo su repertorio gestual propio, compenetrado con el ritmo de la música que marcan los otros participantes. Y precisamente es lo que ocurre en la secuencia en *Barravento*: primero sale tímidamente al centro una marisquera vestida de blanco, da una vuelta *sambando* y marca el ritmo con los pies; de hecho, el movimiento de los pies es importantísimo: “Vemos la *samba* por el pie, vemos quien realmente sabe *sambar* por el pie”.¹ Sigue la *performance* una otra mujer de la aldea que, tímidamente, repite los movimientos de los pies en el suelo en una vuelta que da en medio de la rueda. Después se pone a bailar una mujer que mueve rítmicamente las nalgas resaltadas por un vestido ajustado, cosa que el director muestra en un primerísimo plano destacando

las habilidades de la bailarina. La mujer llama seguidamente al actor Aldo Teixeira (Aruan) para bailar en medio de la rueda y éste lo hace con naturalidad efectuando los movimientos de los pies, las manos y finalmente las caderas. Concluyendo su *performance*, el actor se acerca a un pescador y antes de entregarle el protagonismo mueve las caderas muy cerca de un hombre de edad avanzada que contento se pone a bailar delante de todos. Lo hace de una manera muy sensual moviendo las caderas, cubriendo con una mano los genitales y sosteniendo la otra detrás a la altura de las nalgas. Su *performance* es sensual, rítmica y alegre. La participación de los hombres en la rueda de *samba* filmada por Glauber Rocha es muy natural y se alterna perfectamente con la de las mujeres.

⁹ Todas las fotos de situaciones reales de referencia fueron cedidas por el Departamento de Comunicación del Ayuntamiento de Lauro de Freitas y son de autoría de José Raimundo.

¹⁰ Raquel Maria Oliveira dos Santos, op.cit.



Fotograma 1: Los habitantes de la aldea inician una *samba de roda* con el motivo de la llegada de Firmino. (Barravento – secuencia tercera)¹

Además del aspecto de integración en la *performance* de la *samba de rueda* se hace muy importante la *performance* individual de las personas que salen al centro de la rueda y se ponen a bailar. Cada participante puede vivir su momento de gloria cuando es convidado a través de un toque del ombligo o de la mano a salir al centro y mostrar espontáneamente delante de todo su repertorio gestual propio, compenetrado con el ritmo de la música que marcan los otros participantes. Y precisamente es lo que ocurre en la secuencia en *Barravento*: primero sale tímidamente al centro una marisquera vestida de blanco, da una vuelta *sambando* y marca el ritmo con los pies; de hecho, el movimiento de los pies es importantísimo: “Vemos la *samba* por el pie, vemos quien realmente sabe *sambar* por el pie”.² Sigue la *performance* una otra mujer de la aldea que, tímidamente, repite los movimientos de los pies en el suelo en una vuelta que da en medio de la rueda. Después se pone a bailar una mujer que mueve rítmicamente las nalgas resaltadas por un vestido ajustado, cosa que el director muestra en un primerísimo plano destacando las habilidades de la bailarina. La mujer

llama seguidamente al actor Aldo Teixeira (Aruan) para bailar en medio de la rueda y éste lo hace con naturalidad efectuando los movimientos de los pies, las manos y finalmente las caderas. Concluyendo su *performance*, el actor se acerca a un pescador y antes de entregarle el protagonismo mueve las caderas muy cerca de un hombre de edad avanzada que contento se pone a bailar delante de todos. Lo hace de una manera muy sensual moviendo las caderas, cubriendo con una mano los genitales y sosteniendo la otra detrás a la altura de las nalgas. Su *performance* es sensual, rítmica y alegre. La participación de los hombres en la rueda de *samba* filmada por Glauber Rocha es muy natural y se alterna perfectamente con la de las mujeres.

La *samba* quiere mostrar originalidad, cada uno improvisa. Hoy en día los hombres tienen vergüenza de bailar *samba*; están más acostumbrados con la *capoeira*. Si llamas a alguno te dirá que *samba* es cosa de mujer. Pero antes no, antes los hombres también participaban de la

¹¹ La expresión **Fotograma** bajo las imágenes significa que éstas han sido captadas directamente del DVD *Barravento* (1961) de Glauber Rocha. La publicación de los fotogramas que siguen en este texto ha sido autorizada por *Tempo Glauber* (Río de Janeiro).

¹² Raquel Maria Oliveira dos Santos, *ibidem*.



samba. Hacían toque del ombligo en la cintura, movían las nalgas, el culo. Todos bailaban *samba*. A mí me encanta ver a una bahiana saliendo, rodando, dando toda aquella vuelta. El encanto de la mujer en la *samba* es aquella manera de moverse, de saltar, llamar al otro a que venga a bailar.¹³

El repertorio gestual en una sesión de *samba de roda* como la de *Barravento* depende de cada uno que puede elegir libremente si mueve las caderas, la cintura, los hombros o cualquier parte del cuerpo penetrando en la vasta memoria que abriga su cuerpo como “local de un saber en continuo movimiento de recreación, remisión y transformación perennes del corpus cultural”¹⁴. De hecho, Luiza Maranhão, la actriz que interpreta a Cota, trabaja todo el cuerpo cuando sale al centro de la rueda y realiza su *performance*. Rocha resalta

las cualidades de los movimientos de la *performer*: en planos cortos destaca sus pechos, sus caderas que se mueven rítmicamente, los pies y así sucesivamente. En seguida muestra como Firmino se incorpora a la *performance* de Cota y capta el juego de seducción que fluye entre los dos: en un momento Firmino se pone muy cerca de Cota que mueve las caderas delante de él y la *performance* de los dos se convierte así en una simulación del juego amoroso o incluso sexual.

Esto no es nada nuevo en una de las prácticas espectaculares del pueblo bahiano: Antonio Risério destaca el carácter sensual de las danzas populares en Bahía como *lundo* u *ombligada* que conllevan sutiles símbolos del acto sexual.



Fotogramas 2, 3, 4 y Foto 2: *Samba de roda* es una práctica espectacular organizada donde los participantes ostentan su repertorio gestual en medio de la rueda animados por el ritmo de las palmas y la letra de la canción. Entre los elementos típicos de esta práctica es fundamental el movimiento de los pies. (*Barravento* – secuencia tercera).

¹³ Júlio César (Careca), *ibidem*.

¹⁴ Leda Martins. “Performances do tempo e da memória: os congados”. *Revista O Percevejo*, Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2003, ano 11, n° 12, p. 82.



Fotogramas 5 y 6: En esta secuencia los actores Luiza Maranhão (Cota) y Antônio Pitanga (Firmino) están compenetrados con los *performers* autóctonos que son co-responsables por el acto.

La naturaleza festiva de la vida bahiana nunca se ha dejado contener dentro de los límites de las fiestas oficiales, patrocinadas por el poder laico o religioso. En realidad las fiestas oficiales primaron siempre por una especie de trasbordo, con la masa de la población prolongando la celebración pública organizada por la élite dirigente en espacios de conmemoración en que ella podía entregarse, sin mayores inhibiciones, a los juegos del placer. Placer de hablar, de cantar, de bailar, de embriagarse, de abrazarse, de tocarse. De la sensualidad de la samba a la relación sexual propiamente dicha muchas veces no era necesario dar más que un paso. (...) El lundo y la ombligada eran, en realidad, prefiguraciones del acto sexual.¹⁵

Conforme podemos observar en la secuencia de la *samba de rueda* filmada por Glauber Rocha en *Barravento*, el repertorio gestual de los participantes es diversificado. “La samba no es coreografiada, es conforme la manera que cada uno ha aprendido. Pero todo el mundo improvisa”.¹⁶ Esto se ve muy claramente en la letra de la *samba de rueda* filmada en la que se alternan estrofas improvisadas al momento con las de origen tradicional. Por esto la sesión de *samba de rueda* es un espacio donde cada uno de los participantes baila revelando un complejo saber puesto que “el cuerpo en performance restaura, expresa y, simultáneamente, produce este conocimiento grafado en la memoria del gesto. Performar en este sentido, significa inscribir, grafar, repetir transcreando, revisando (...)”.¹⁷ A través de la secuencia de planos montados, Rocha documenta y espectaculariza a la vez este saber inscrito en los cuerpos que participan en la sesión de la *samba de roda* en su película.

El aspecto colectivo, la unión de los participantes de *samba de rueda* es muy importante y refleja la necesidad de un grupo de celebrar su

comunidad: “¿Por qué la rueda? Porque hay un montón de gente junta”.¹⁸ Y precisamente este aspecto: el de una colectividad unida y no jerarquizada, Rocha logra representar en la secuencia de *samba de rueda* distribuyendo el protagonismo de una manera igualitaria entre los participantes autóctonos y el resto del reparto profesional. De manera que la secuencia de la *samba de rueda* en *Barravento* es una referencia a una práctica lúdica, fundamental para la cultura popular bahiana con sus sutiles aspectos dramáticos de protagonismo marcados por los grados de sensualidad, el punto álgido y el desenlace, visibles en cada *performance* individual.

No olvidemos, sin embargo, que Rocha aprovecha esta secuencia también para esbozar las dos líneas de la narrativa de *Barravento*: destaca a través de la función del personaje de Firmino su papel revulsivo en la aldea y también muestra el drama de Naína que no es capaz de inmiscuirse en la vida de la comunidad: la muchacha de ojos tristes se niega a participar en la *samba de rueda* de la misma manera que se negará a iniciarse en el *candomblé*. Estos dos elementos de la misma situación dramática en la cual, por un lado, Firmino anima la rueda de *samba* y, por otro, Naína se niega a bailar,

¹⁵ Antonio Risério. Uma história da cidade da Bahia. Río de Janeiro: Versal Editores, 2004, p. 172. Cabe añadir que los *performers* que realizan samba de rueda en el municipio de Lauro de Freitas donde fue rodada *Barravento* y a los que tuvimos acceso niegan la simbología sexual en el repertorio gestual que ejercen.

¹⁶ Julio César (Careca), op. cit.

¹⁷ Martins, op. cit., p. 82.

¹⁸ Julio César (Careca), op. cit.



significan un claro hito del cual partirán dos líneas narrativas de la película: la primera – en la que Firmino intentará despertar la conciencia de los pescadores oprimidos y la segunda – en la que Naína paulatinamente superará sus reticencias con respeto a la iniciación en el ritual del *candomblé*. Por lo tanto la secuencia de la *samba de rueda* en *Barravento* no posee solamente su valor documental y espectacular sino también demarca sus funciones a nivel dramático.

De modo que Glauber Rocha aprovecha los elementos de las prácticas espectaculares organizadas del pueblo bahiano no solamente para configurar vigorosos espectáculos en su *opera prima* sino que también vehicula a través de estos, los recursos dramáticos imprescindibles para su narrativa dejando un tanto apagado su discurso político. En este contexto vale la pena recordar que desde el inicio de su trayectoria el director bahiano tuvo que defender la incoherencia como un elemento inherente a la obra artística e intentó comunicarse con el espectador como un ser libre y apto a hacer sus propias interpretaciones: “(...) no tengo el menor interés en defender estilo, posición profesional, en mantener estabilidad junto al público. Es decir que no creo que tenga la verdad en las manos. Entonces lanzo las cosas como una discusión franca, abierta para el espectador”.¹⁹

El espectador como testigo

“R e s p i c i o, es una palabra latina que significa el respeto a las cosas, e ahí la función del testigo real; no meter la nariz con su miserable papel, con aquella insistente demostración “yo también”, sino ser testigo – o sea no olvidar, no olvidar por encima de todo”.²⁰ Jerzy Grotowski se refería de esta manera a la situación original del espectador que, para él, era la del testigo que está en *osmosis* con el actor, formando parte del espectáculo. Así pues los espectadores podían participar en una especie de la ceremonia cultural que les atribuía la función fundamental del testigo. Estas reflexiones de Grotowski nos parecen muy útiles a la hora de analizar la práctica espectacular

de la de *samba de rueda* en *Barravento* precisamente por la sintonía que existe entre los participantes: los habitantes de Buraquinho y los actores. Los habitantes de Buraquinho se incorporan a la rueda de *samba* de una manera tan libre y espontánea compartiendo junto con los actores la gloria de formar parte de elementos que constituyen un espectáculo. Nada es forzado, desprovisto de autenticidad, todo se encuadra en esta secuencia en una cadena de *performances* individuales que logran protagonismo distribuido de manera igualitaria. Cabe destacar que los actores como Antônio Pitanga, Luiza Maranhão o Aldo Teixeira, no necesitaron de una preparación específica para realizar su *performance* ya que al tener raíces africanas se insirieron naturalmente en la *samba de roda* reestableciendo una “huella”²¹ que se instituye en las partituras corporales que derivan de la matriz cultural africana. De esta manera la *samba de roda* no es una práctica enseñada sino reinstituida a través de los cuerpos de los *performes* siendo que en la secuencia de *Barravento* no existe diferencia entre la danza interpretada por los actores y la de los autóctonos. Tanto los actores como los habitantes de la aldea penetran naturalmente en este *ambiente* o *repertorio de memoria*, tal como lo plantea Diana Taylor. Según ella, el *repertorio de memoria*:

tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de *performances*, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto – en suma, a través de aquellos actos que se consideran un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia – la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esta transmisión.²²

¹⁹ Glauber Rocha. Entrevista a Diário Popular, Lisboa 24 de junio de 1971, p. 11. Traducción nuestra.

²⁰ Jerzy Grotowski. *Teksty z lat 1965-1969* (Textos de los años 1965-1969). Breslau: Wydawnictwo Centralnego Programu Badan Podstawowych, 1990, pp. 66-67.

²¹ Leda Martins. Participación en la tertulia sobre Memoria y Referencia Cultural (Identidade e Negritude) promovida por el Núcleo de Referência Cultural de la Fundação Cultural do Estado da Bahia, 12 de junio de 2006, Salvador.

²² Diana Taylor. “Performance y memoria social. El archivo y el repertorio”. NYU. In: *The Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press, 2003, p. 2: <http://hemi.nyu.edu/esp/seminar/peru/call/workgroups/perfsocmemtdaylor.shtml>.



De ahí que en la secuencia de *samba de roda* Rocha penetrando en un *repertorio de memoria* otorga la responsabilidad por lo que ocurre a los habitantes de Buraquinho y a los actores simultáneamente y esto significa que el director incorpora a los autóctonos aprovechando su práctica espectacular reactualizada por los cuerpos en función de la memoria que guardan con su insospechada capacidad de ser testigos. Por lo tanto el cineasta aprovecha los elementos que brotan de la matriz cultural y filosófica africana muy palpable en las raíces del pueblo bahiano y configura una visible sintonía que envuelve la *performance* de los actores y los autóctonos creando imágenes convincentes y vigorosas.

Jerzy Grotowski explica así el proceso de la creación de un espectáculo: “Para dar vida a un ser nuevo son necesarios dos seres. Aquel ser nuevo es el espectáculo, nosotros y los orígenes, lo individual y lo comunitario – estas son aquellos dos seres diferentes que han de concebir la tercera”.²³ Cabe señalar que no pretendemos forzar la hipótesis de que Rocha habría aprovechado experiencias de Grotowski, pero sí destacar la similitud de ambos artistas en su empeño de relacionarse con las raíces de sus respectivas matrices culturales. Grotowski insistió en renovar el ritual teatral, no religioso, a través del acto y no a través de la fe y, por otra parte, Glauber Rocha aprovechó todo un legado de las prácticas espectaculares organizadas de Bahía para incluirlo en su película a través de los elementos con determinadas funciones en la secuencia de situaciones dramáticas y también como espectáculo provisto de gran autenticidad. Y esta autenticidad es posible porque Rocha incorpora a los habitantes de Buraquinho como espectadores y co-autores, a la vez, del acontecimiento dramático en el que participan. Todos ellos son responsables por lo que ocurre lo cual supone transformar el nivel de la percepción en una percepción activa, en una co-autoría de la práctica espectacular o sea organizada en función de ser vista, como lo es la secuencia de *samba de roda* en *Barravento*.

Por eso las prácticas espectaculares organizadas típicas de la cultura bahiana como *samba de roda*, *candomblé* y *capoeira* otorgan a *Barravento* una dimensión fundamental que es más convincente que aquella derivada de su discurso político de índole marxista y originada por la situación dramática en la que Firmino llega a la aldea de pescadores para convencerles que las masas libres de la superstición religiosa del *candomblé* tienen que rebelarse contra la opresión. Con este punto de partida, Glauber Rocha configura una situación dramática que no es capaz de transformar la realidad sino de otorgarle tan sólo a la acción un carácter simbólico. En este contexto vale la pena recordar que Jean Duvignaud reconoció que en todos los niveles de la experiencia existe un verdadero teatro espontáneo aunque distinguiera claramente entre la situación social y la situación dramática. Para Duvignaud, la ceremonia social otorga una forma real a los papeles sociales para comprobar su capacidad de actuar y transformar las estructuras existentes creando nuevas situaciones. En cambio la ceremonia dramática, que se convierte en un espectáculo, tan sólo muestra la acción para otorgarle un carácter simbólico y no actuar de verdad.¹⁰ “El teatro se diferencia de la vida social precisamente por aquella sublimación de los conflictos reales: la ceremonia dramática es, por definición, una ceremonia aplazada, sobreseída, parada. El arte dramática es perfectamente consciente que está al borde de la realidad”.²⁴

De esta manera, Rocha se sitúa con la situación dramática inspirada en su discurso político (basada en el conflicto entre las masas oprimidas y un sistema injusto) en una esfera

²³ Jerzy Grotowski, 1990, op. cit., p. 84.

²⁴ Jean Duvignaud, “Teatr w społeczeństwie, społeczeństwo w teatrze (Teatro en la sociedad, sociedad en el teatro)”. Dialog, Varsovia, 1990, nº 9, p. 105. Duvignaud entiende por ceremonia tras Georges Politzer “limitado y definido en el tiempo y en el espacio ‘un recorte especialmente significativo de la experiencia en común, cuyos elementos, relacionados en sí, constituyen el cumplimiento o tan sólo representación de un acto colectivo importante’”. Ibidem, p., 103.

²⁵ Ibidem, p. 105.



simbólica que representa tan sólo la acción sin poder llevar a transformaciones en la vida real. Simultáneamente, el director abre un espacio importante en *Barravento* a los elementos derivados de las prácticas espectaculares organizadas de carácter popular con evidentes funciones dramáticas, organizados sobre todo en torno al ritual de *candomblé* donde, según Turner, la comunidad reflexiona sobre sí misma a través de la acción simbólica de la fase liminal haciendo posible la transformación de la sociedad.²⁶ Por consiguiente, al exhibir tan frecuentemente en *Barravento* los elementos que derivan de una práctica ritual que implica la creatividad y la transformación de una comunidad Rocha perjudica el impacto de su discurso ideológico que proviene de las ideas de Marx.

Se puede afirmar, tras Alexandra Seibel, que en *Barravento* Glauber Rocha es (estilísticamente) fascinado por lo que está (políticamente) criticando”.²⁷ De ahí que las *performances* configuradas a través de los elementos ritualísticos y las derivadas de otras prácticas espectaculares como la *samba de roda* huyen de la función didáctica trazada por el discurso político del joven director y aportan pistas para trazar líneas de interpretación múltiples a la hora de analizar la comunidad protagonista de *Barravento*. Confrontada con el poder de las prácticas espectaculares la línea narrativa de índole marxista no llega a ser una propuesta convincente ni mucho menos una ceremonia social de transformaciones firmes. El mismo Rocha afirmaba años que:

Barravento fue la primera película de largo-metraje que hice. Es una película hecha en un lugar llamado Buraquinho, sobre pescadores negros. Se trata de sus problemas sociales de pesca con los problemas de los ritos y de la magia, del “candomblé”. Quiero decir que es una película muy vital en cuanto a imagen, pero hoy un poco discutible desde el punto de vista del planteamiento de ciertos problemas. En aquella época yo creía que la religión africana, los mitos del “candomblé”, aquí, eran fenómenos de profunda alienación político-social. Hoy no lo veo así. Creo que la religión africana en Bahía es la gran fuerza de resistencia en la permanencia que la civilización negra tiene aquí. Por lo tanto, esa tesis de la película se vuelve discutible, pero lo que salva todo es

que no haya sido planteada de una forma dogmática y radical desde el punto de vista de movimiento histórico. (...) esto salva “Barravento”. A pesar de que la tesis central sea un poco discutible, sin llegar a ser algo panfletario en la película, entonces vale como protesta. Tiene una cierta magia...”.²⁸

El cineasta tiene el mérito innegable con *Barravento* por “concentrar una multitud heterogénea en torno a una vivencia en común”¹⁵ ya que lo que destaca en *Barravento* son precisamente las secuencias que incluyen las prácticas como la *samba de roda* representada en un lugar que pertenece a todos, de una manera no jerarquizada y durante la cual se llega a consumir el acto de comunión entre los miembros de la aldea:



Foto 3: Las *babianas* adeptas al *candomblé* hacen una ofrenda a la divinidad de aguas saladas, Iemanjá, el 2 de febrero de 2006 en la playa de Buraquinho donde fue rodada *Barravento* en 1960.

“Cuando uno entra en la samba de rueda tiene aquella sensación de vivir, de valorizar nuestra cultura porque la cultura negra tiene que ser valorizada (...) Todos están en la samba para sambar. La samba de rueda es integración”.³⁰

²⁶ Victor Turner. O proceso ritual; estrutura e anti-estrutura. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

²⁷ Alexandra Seibel, “Encenando o oprimido”. Cinemais, Rio de Janeiro, marzo-abril de 1998, n° 10, p. 81.

²⁸ Rocha en la entrevista para el Diário Popular, op. cit., p. 11.

²⁹ “Brook sobre Shakespeare”. *Dialog*, Varsovia, n° 2, 1975, p. 173.

³⁰ Julio César, op. cit.



Fotograma 7: Las hijas de santo danzan en la rueda de xiré. (*Barravento* – secuencia quinta).

La *samba de rueda* es, pues, un recurso contra la pasividad y la soledad de los individuos que participando activamente se convierten en una colectividad creativa, alterna y hasta contestataria al aludir a una matriz cultural y filosófica que le es negada como referencia deseable. Y precisamente esta dimensión de la *samba de rueda* donde el cuerpo se sumerge en el *repertorio de memoria* en un acto espectacular que re-actualiza el saber, encuentra su reflejo en *Barravento*.

La manera en que Rocha filma la secuencia refuerza nuestra hipótesis de que el cineasta busca una nueva comunicación con el público cinematográfico.³¹ El director bahiano se conecta con la riquísima tradición de las prácticas espectaculares organizadas del pueblo brasileño que se fundamentan, entre otras cosas, en la interacción, en el fuerte sentimiento de una experiencia comunitaria, en la espontaneidad y en las ganas de improvisar en un lugar informal como por ejemplo una plaza, un mercado, una feria.

De modo que los espectadores familiarizados con la tradición popular brasileña podrían

responder a la interpelación que Glauber Rocha hacía en *Barravento* (1961) para elevar su estatus orientando su percepción en claves de espectacularidad que implica una interacción no muy común en el cine, posible en el teatro y muy presente en múltiples prácticas espectaculares del pueblo brasileño.

Referências

BARROSO, Oswald. "A Performance no teatro popular tradicional". In: Teixeira, João Gabriel, Gusmão, Rita (orgz.). *Performance, cultura e espectacularidade*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2000.

"Brook sobre Shakespeare". *Dialog*, Varsovia, n° 2, 1975, p. 173.

DUVIGNAUD, Jean. "Teatr w społeczeństwie, społeczeństwo w teatrze (Teatro en la sociedad, sociedad en el teatro)". *Dialog*, Varsovia, 1990, n° 9, pp. 102-115.

³¹ Rocha se quejaba del público latino-americano que, según él, estaba dominado, colonizado por el lenguaje del cine "imperialista". Ver : A última entrevista de Glauber Rocha en Cuba (a Jaime Sarusky), recogida en *Folha de São Paulo*, 14 de diciembre de 1975.



GROTOWSKI, Jerzy. *Teksty z lat 1965-1969 (Textos de los años 1965-1969)*. Breslau: Wydawnictwo Centralnego Programu Badan Podstawowych, 1990.

NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: os lugares de memória*. Trad. Patrícia Farias. Traduzido do original francês publicado in: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, vol 1 (La Republique), 1984, pp. 18-34.

MARTINS, Leda. "Performances do tempo e da memoria: os congados". *Revista O Percevejo*. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2003, ano 11, nº 12, pp. 68-98.

_____. Participación en la tertulia sobre *Memoria y Referencia Cultural (Identidade e Negritude)* promovida por el Núcleo de Referência Cultural de la Fundação Cultural do Estado da Bahia, 12 de junio de 2006, Salvador.

ROCHA, Glauber. A última entrevista de Glauber Rocha en Cuba (a Jaime Sarusky), recogida en *Folha de São Paulo*, 14 de diciembre de 1975.

_____. Entrevista a *Diário Popular*, Lisboa, 24 de junio de 1971.

SEIBEL, Alexandra Seibel, "Encenando o oprimido". *Cinemas*, Rio de Janeiro, marzo-abril de 1998, nº 10, pp. 73-89.

TAYLOR, Diana Taylor. "Performance y memoria social. El archive y el repertorio". NYU. In: *The Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press, 2003. :

<http://hemi.nyu.edu/esp/seminar/peru/call/workgroups/perfsocmemdtaylor.shtml>.

TURNER, Victor. *O proceso ritual: estrutura e anti-estrutura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

_____. "Teatr w codziennosci, codziennosc w teatrze (El teatro en lo cotidiano, lo cotidiano en el teatro)". *Dialog*, Varsovia, 1988, nº 9.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. San Paulo: EDUC, 2000.

